

Carnets

revue électronique d'études françaises

Cristina Álvares
José Domingues de Almeida
Maria de Jesus Cabral
(éds.)

carnets.web.ua.pt

Numéro spécial automne-hiver 2010-2011

D'un Nobel l'autre

De Claude Simon à Jean-Marie Gustave Le Clézio:
reconnaissance, parcours & mutations dans les littératures de langue française

Carnets

revue électronique d'études françaises

Numéro spécial, automne-hiver 2010-2011

Directeur de publication

Maria Hermínia Amado Laurel

Secrétaire de la direction

Lénia Marques

Édition

Cristina Álvares

José Domingues de Almeida

Maria de Jesus Cabral

Comité scientifique

Eduarda Keating

Maria do Rosário Girão Pereira dos Santos

Maria Hermínia Amado Laurel

Mise en page et conception graphique

Vitor Hugo / www.creative-labor.com



<http://carnets.web.ua.pt/>
dlc-carnets-apef@ua.pt
revuecarnets@gmail.com

ISSN 1646-7698

© 2011 APEF - Associação Portuguesa de Estudos Franceses

SOMMAIRE

CRISTINA ÁLVARES, JOSÉ DOMINGUES DE ALMEIDA & MARIA DE JESUS CABRAL	
Editorial: D'un Nobel l'autre.....	5

I. Résistance de la modernité littéraire et critique

CRISTINA ÁLVARES	
Le promontoire de la langue. Variations sur une métaphore en <i>trois petits traités</i> de Pascal Quignard	9
DOMINIQUE ALMEIDA ROSA DE FARIA	
Mutations du roman français depuis les années quatre-vingt. Le parcours de Jean Echenoz.....	19
FELIPE CAMMAERT	
D'une forêt à l'autre: quelques remarques à propos des discours de Stockholm de Claude Simon et de J.M.G. Le Clézio.....	27
JOSÉ DOMINGUES DE ALMEIDA	
D'un discours l'autre. Mise en contexte littéraire et culturelle des discours de Stockholm de Cl. Simon et J-M.G. Le Clézio	41

II. Postmodernité et minimalisme dans la fiction narrative de langue française

ABDELGHANI FENNANE	
L'utopie de l'internation littéraire	53
ISABELLE ROUSSEL-GILLET	
Textes brefs de Le Clézio: incertitudes et lueurs	67
MARIA HERMÍNIA AMADO LAUREL	
Introduction à la lecture de Jean-Marc Lovay: à propos du livre <i>Épître aux Martiens</i>	81

III. Autobiographie et jeux autofictionnels

ANA ALEXANDRA SEABRA DE CARVALHO	
Figurações do feminino em <i>Printemps et autres saisons</i> de J.-M. G. Le Clézio	101
BERYL SCHLOSSMAN	
L'étrangeté, l'exil et l'amour chez Beckett.....	123
ROXANA-EMA DREVE	
Les récits d'enfance lecléziens – entre autobiographie et fiction.....	133

IV. Littérature et Histoire

CONCEIÇÃO CARRILHO	
<i>Étoile Errante</i> , de J.M.G. Le Clézio: L'Histoire dé-historisée.....	147
MARIA DE JESUS CABRAL	
<i>L'Acacia</i> de Claude Simon: L'écriture à l'épreuve du tragique	159

V. Écriture, images et phénomènes médiatiques

ANA CLARA SANTOS

L'actualité de Sartre sur la scène portugaise 175

CORINA DA ROCHA SOARES

L'écrivain sous les feux des projecteurs: étude d'un phénomène contemporain dans le champ
littéraire européen d'expression française..... 189

GEORGES VAN DEN ABBEELE

Réflexions préliminaires à une étude du thème de l'eau et de l'extase dans la littérature
et le cinéma franco-vietnamiens215

ISABEL CORREIA & SANDRA RAQUEL SILVA

Petits tours: representações do circuito turístico em Lawrence Durrell, David Lodge
e Didier van Cauwelaert.....225

LÉNIA MARQUES

Gestes et visages. Nicolas Bouvier et le regard de l'autre243

VI. Essai

BRUNO BLANCKEMAN

D'un Nobel l'autre: mutations culturelles et évolutions esthétiques de la littérature narrative en France257

EDITORIAL

D'un Nobel l'autre

Entre l'attribution du Prix Nobel de Littérature à Claude Simon (1985) et la récente reconnaissance de l'œuvre littéraire de J-M. G. Le Clézio (2008) par l'Académie suédoise s'étale tout un empan chronologique, esthétique et critique au sein des littératures de langue française qu'il y a tout lieu de creuser, mais dont on peut, d'ores et déjà, dégager les repères et les volets majeurs.

En effet, ces deux décennies littéraires voient le congédiement du Nouveau Roman (consacré, il est vrai, par le Nobel) et de la Textualité des années soixante-dix; l'émergence de nouveaux auteurs et de nouvelles formes scripturales (postmodernité, minimalisme, autofiction, écritures de l'insolence à portée médiatique); des prises de position très critiques, aussi bien hexagonales qu'étrangères, sur l'état et l'évolution de la littérature française, et de la culture française en général; l'émergence de nouveaux soucis pour la critique littéraire française, ou encore l'impressionnante reconnaissance et légitimation des littératures dites "francophones", périphériques par rapport à l'Établissement littéraire parisien, et qui pointent ce que d'aucuns, dont Le Clézio, désignent comme "littérature-monde en français", ainsi que l'évidence de nouveaux vecteurs thématiques: le multiculturalisme, l'interculturalité, l'écocritique, les études féminines, homosexuelles, noires, etc.

En fait, il s'agit de mettre en lumière toute une mutation française et francophone dans les pratiques culturelles et scripturales, ainsi qu'un changement profond dans la conception même de l'écriture littéraire et de la culture en général, perçue dans son effritement, sa dislocation et sa reformulation, et ce souvent dans un contexte marqué par un discours décliniste hexagonal qui en rajoute à la complexité et perplexité de l'approche critique.

Les contributions plurielles de cette publication nous aideront à y voir plus clair et à mieux baliser les enjeux des différents aspects de la contemporanéité littéraire en langue française qui se voit, par ce Nobel, à nouveau reconnue et prise.

CRISTINA ÁLVARES
JOSÉ DOMINGUES DE ALMEIDA
MARIA DE JESUS CABRAL
(*Editeurs*)



i. Résistance de la modernité littéraire et critique

LE PROMONTOIRE DE LA LANGUE

Variations sur une métaphore dans trois *petits traités* de Pascal Quignard

CRISTINA ÁLVARES

Universidade do Minho
calvares@ilch.uminho.pt

Résumé

Dans ses *petits traités*, Pascal Quignard réfléchit sur le langage et ses rapports avec le réel, le sexe et la nature. J'analyserai la transformation substantialiste de la perception du langage à travers la métaphore du bout de la langue dans les traités publiés en 1993 (*Le nom sur le bout de la langue*), 1994 (*Le sexe et l'effroi*) et 1995 (*Rhétorique spéculative*): de forme à substance, de défaillance à maîtrise, de *logos* à *physis*. Dans cette transformation, qui implique aussi l'écriture, *Le sexe et l'effroi* (1994), centré sur l'ancien concept de *phallos*, joue un rôle médiateur.

Abstract

In his *petits traités*, Pascal Quignard reflects on language in connection with the real, sex and nature. The topic I will address is the *substantialist* transformation of the perception of language through the metaphor of the tip of the tongue in the treatises published from 1993 (*Le nom sur le bout de la langue*) through 1995 (*Rhétorique Spéculative*): from form to substance, fainting to mastering, *logos* to *physis*. In this transformation, which also concerns the literary writing, *Le sexe et l'effroi* (1994), stressing the Ancient concept of *phallos*, is given a prominent role.

Mots-clés: Métaphore, substance, écriture, phallique

Keywords: Metaphor, substance, writing, phallic

Postmoderne et substance

L'Origine – irrémédiablement perdue mais dont il reste un petit quelque chose, appelé 'sordide' – est le référent majeur des fictions et des réflexions quignardiennes. L'Origine est la désignation de l'Être – puisque c'est là, à la source, c'est alors, *Jadis*, que l'on a vraiment existé, que l'on a réellement été, et c'est pourquoi la perte de l'Origine a fait de nous des 'ombres errantes', des être de désir. L'origine est appelée aussi 'le fauve' et 'le nu': le langage nu (lettre), la musique nue (chant des sirènes), la nudité des dieux (phallus); mais aussi la violence prédatrice. L'approche quignardienne de l'Origine semble osciller entre vide (le blanc, la nuit, l'absence, la scène invisible) et plein: présence massive et substantielle de quelque chose de vivant, le comble du vivant. Pour faire contraste modernité et postmodernité, Žizek les représente par un écrivain: Beckett serait l'écrivain moderne car chez lui la réalité (discours, activités, liens) s'ordonne autour d'un trou, l'absence de Godot – nom du référent qui n'existe pas; de son côté, Kafka serait l'écrivain postmoderne puisque dans ses fictions la place centrale du référent, loin d'être vide, est bel et bien remplie par la présence écrasante de quelque chose de féroce et d'obscène (Žizek, 1997:145-6). En transposant à Quignard, on pourrait dire que le traitement qu'il fait de l'Origine vacille entre Beckett et Kafka et que ces deux tendances ne sont pas mutuellement exclusives, elles coexistent et se superposent même, avec des accents différents, à travers un trait commun qui est celui de la violence, la violence du réel hyperesthésique. Mon objectif est de montrer que les trois *petits traités* de 1993, 1994 et 1995 s'alignent selon une progression qui va de Beckett à Kafka: l'accent est mis d'abord sur le vide, le manque, le négatif (*Nom sur le bout de la langue*), puis sur la substance, la force vitale, la nature comme *physis*, c'est-à-dire un corps animée (on voit ici que le postmoderne – c'est un de ses traits – a le goût de l'ancien et même de l'archaïque), en passant par un stade intermédiaire représenté par *Le sexe et l'effroi*. Cette transformation substantialiste mobilise le rapport du langage à la nature: perçus comme ontologiquement étrangers l'un à l'autre dans *Nom sur le bout de la langue* et *Le sexe et l'effroi* (langage comme forme et nature comme force), langage et nature ont la même ontologie dans *Rhétorique spéculative* (force).

À la périphérie

J'ai parlé de place centrale vide ou pleine. Mais il faut préciser que Quignard ne conçoit pas l'Origine comme étant au centre (de l'univers humain, du symbolique). Au contraire, elle se trouve à la périphérie, à l'extrémité, au bout. Remarquons que cette décentration du référent majeur prend tout son sens dans le cadre du projet littéraire de Quignard qui consiste à réhabiliter des textes que les grands discours catégoriels,

génériques, canoniques, doxaux ont repoussé à la frange du monde, à la marge du groupe social, faute de les avoir enregistrés comme valeurs dans le grand texte de la mémoire collective. L'argument le plus efficace à mon avis pour procéder à cette 'périphérisation' de l'Origine consiste dans la réappropriation, dans *Rhétorique spéculative*, de la thèse de Serge Moscovici sur l'homínisation comme 'cynégétisation'. Selon lui, chez les primates, le mâle dominant, qui occupe le centre du territoire du groupe avec les femelles et les petits, repousse les mâles subadultes vers les marges pour les empêcher d'accéder aux femelles. On reconnaît le scénario darwinien à partir duquel Freud a composé sa fiction du parricide primordial. Pourtant Moscovici, et Quignard avec lui, racontent une histoire différente, dont le sens est centrifuge. À la périphérie, les jeunes mâles s'exposent aux attaques des prédateurs. La solution n'a pas été celle, racontée par Freud, de la horde qui vient vers le noyau central pour y tuer le père. Sidérés et fascinés par la férocité des fauves, les mâles subadultes se sont mis à les imiter. C'est le début de leur 'cynégétisation': mimer les prédateurs, faire comme eux, les élever à la dignité de modèle, les manger (Quignard, 1995:37-40). Ce scénario archaïque permet à Quignard de s'éloigner du mythe freudien, 'mythe d'homme', et de le réécrire dans le sens centrifuge de Moscovici: la violence originaire n'est pas humaine (familiale, parentale), elle est animale et a eu lieu à la limite du territoire, à la frontière.

On comprend ainsi la fréquence dans le texte quignardien des lieux de bord, depuis le jardin de Mascarenhas dans *Frontière* jusqu'aux lieux sacrificiels que sont les promontoires et les falaises, en passant par la métaphore du bout de la langue: *lingua*, en latin, signifie la pointe du promontoire qui surplombe la mer (cf.1996:33). Lieu d'immolation, le promontoire signale la périphérie de l'ordre humain, ce bord où il touche à ce qui n'est ni ordre ni humain. Un individu est poussé jusqu'au bout du territoire ou de la langue, de la langue comme territoire, habitat du groupe, et se tient face à l'abîme: "C'est ainsi que la lingua est une Roche Tarpéienne et le flux des mots d'une foule poussant un homme qui tombe dans le vide vertical qui le sépare de la mer." (Quignard, 1996:35). Dans *Boutès*, Boutès, le seul des compagnons d'Ulysse qui ne s'est pas bouché les oreilles, se jette dans la mer, en répétant le saut du Plongeur de Paestum¹ (dont la première occurrence se trouve dans *Le sexe et l'effroi*, p.228-30): "Les sociétés s'associent en poussant un homme d'un promontoire, hurlant un grand cri unanime qui apaise et qu'ensuite elles découpent sous forme de langage articulé" (Quignard, 2008:49).

¹ Il y a dans le traitement quignardien du plongeur de Paestum une oscillation entre suicide et meurtre: est-ce un sacrifice par lequel le groupe se restaure ou est-ce le choix d'un dissident pour rejoindre la source, la mer/mère (cf.2008:75)? Ou les deux? Quignard affirme que la mort de Boutès est la scène symétrique à la lapidation et démembrement d'Orphée par les bacchantes (2008:69). Mais il est aussi celui qui saute hors du groupe et hors du langage (idem:19,33).

Abyssos en grec signifie une bouche ouverte sans fond (1995:129), ce qui évoque la gueule du fauve et l'épouvante de la prédation originaire. Aussi Quignard écrit-il que "le bondissement des fauves est à la source du plongeur" (Quignard, 2008:51). Le nom sur le bout de la langue, oublié, est le point, ou la pointe, où la langue reflue et fait défaut. Déserté par le langage, l'être non parlant se tient, comme la victime sacrificielle, au-dessus de l'abîme. Il se tient sur le promontoire de la langue.

Ma mère se tenait toujours à l'extrémité de la table à manger, le dos à la porte de la cuisine. Brusquement, ma mère nous faisait taire. Son visage se dressait. Son regard s'éloignait de nous, se perdait dans le vague. Sa main s'avavançait au-dessus de nous dans le silence. Maman cherchait un mot. Tout s'arrêtait soudain. Plus rien n'existait soudain.

Éperdue, lointaine, elle essayait, l'œil fixé sur rien, étincelant, de faire venir à elle dans le silence le mot qu'elle avait sur le bout de la langue. (Quignard, 1993:55-6).

Phallicisation du corps et du langage

Je voudrais maintenant attirer l'attention sur la dimension phallique du bout ou promontoire de la langue, ainsi que des figures de saillance qui lui sont associées. Dans *Le Nom sur le bout de la langue*, le corps pétrifié de celui qui a perdu le nom se phallicise: "Cette tête qui se dresse soudain, la contemplation du corps qui cherche à faire revenir le mot perdu, ce regard parti au loin, ce regard impliqué dans la recherche de ce qui ne peut revenir – l'ensemble de cette tête est impérieusement sexuel" (Quignard, 1993:70). Ajoutons les statues phalliciques du jardin de Frontière qui pointent le vide:

Il y avait une Diane de marbre blanc qui visait avec la lance l'air, le ciel du soir, le néant. Ou encore un grand Cupidon ailé qui visait avec sa flèche le vide de la toile. Un dieu Orphée qui jouait de la viole et poussait du bout de l'archet le néant. Un Brutus qui pointait avec sa petite dague le néant. Un grand Priape de marbre qui plongeait l'extrémité de son sexe vigoureux dans le néant et l'air et le silence. (Quignard, 1995:37)

Ces statues sont des déictiques. Elles indiquent le référent majeur, ce que vise le désir nostalgique: l'avant-monde, l'Origine. De même, le corps pétrifié pointe le trou hyperesthésique que "le réel d'avant le langage², le réel d'avant la réalité", creuse au bout du monde (Quignard, 1993:76).

² Bien qu'il s'inspire du réel lacanien, surtout pour ce qui est de son antinomie au symbolique, au savoir et à la réalité, le réel quignardien est différent de par sa qualité originelle, animale et abyssale. Le réel quignardien est naturel, si bien qu'il se confond avec la mort biologique.

Mais au lieu du désir nostalgique et en quelque sorte contemplatif (comme celui de Perceval pensif abandonné au vide), l'érection du corps signale aussi le désir au comble de l'angoisse³. Dans *Le sexe et l'effroi*, Quignard parle de l'immobilité du fauve juste avant de bondir sur la proie, ainsi que de la sidération de la proie face à la gueule béante du fauve ou encore de la stupeur qui frappe ceux que la vision du sexe aveugle. C'est l'*instant de mort*, qui est "le plus vivant du vif sur le vif" (de même que l'érection est pétrification): la tension maximale du corps, sa suspension au dessus de l'abîme, sa saillance pétrifiée prolongeant celle du promontoire dans l'instant même qui précède le saut du plongeur à pic, son élan, son jet, sa mort. L'élan de la vie est l'élan de la (mise à) mort. C'est le même jet. *Jactance/jactura* signifie sacrifice (Quignard, 1995:129, 2008:50) et de même que la *stupor* de l'instant de mort précède et prépare le bond du fauve ou le vol piqué du rapace, l'érection débouche sur l'éjaculation: retrouver le mot perdu sur le bout de la langue, c'est éjaculer (cf. Quignard, 1993:72, 73).

Finalement, dans *Rhétorique spéculative*, c'est le langage lui-même qui se phallicise au moyen de la lettre. La littérature, "souci atomique des lettres", est la nudité du langage qui saillit, "ce qui tend et se tend comme lors du désir masculin" (Quignard, 1995:63-4). Les figures de rhétorique sont "des saillies qui font brèche, qui déchirent le langage lui-même", qui le mettent à nu (Quignard, 1995:72). La littérature est le langage conçu comme arme de jet, jactance. Le logos, c'est-à-dire le langage nu, est à pic au-dessus du gouffre: "L'à-pic est ce qui s'ouvre sous l'humain comme abîme, comme la falaise tombe à pic. L'humain fuit l'abîme. Le logos seul l'y ramène" (Quignard, 1995:73).

Du langage-*logos* au langage-*physis*

Cette sorte de continuité entre corps et langage (phallicisés) que l'on dégage du motif du promontoire de la langue ne doit pas nous cacher que *Le nom sur le bout de la langue* et *Rhétorique spéculative* sont deux traités qui présentent chacun une perspective très différente sur le langage. *Rhétorique spéculative* énonce explicitement ce renversement de perspective. Dans *Nom sur le bout de la langue* nous trouvons une valorisation de la défaillance du langage en tant que condition de l'écriture: "[L'écrivain] se consacre (...) au livre ouvert comme la bouche est ouverte sur le mot défaillant qu'elle sur le point de recouvrer, qu'elle va ressusciter plus vivant que si elle l'avait su" (Quignard, 1993:100). Par contre, *Rhétorique spéculative* méprise une telle défaillance: "Il est hors de question que l'empereur de Rome puisse se trouver dans le cas de figure d'un homme en train de

³ Désir et angoisse ne sont pas discernables. Tout désir angoisse. Le désir nostalgique n'est pas exempt d'angoisse. L'angoisse de celui qui va sauter dans le gouffre n'est pas exempt de nostalgie: c'est le cas de Boutès.

chercher, en plein Sénat, devant les Pères, un nom sur le bout de sa langue, bouche béante” (Quignard, 1995:30). Au langage défaillant, *Rhétorique spéculative* oppose le langage maîtrisé et attaque le postulat inaugural du *Nom sur le bout de la langue* selon lequel l'écrivain et l'enfant (in-fans) habitent le défaut du langage (Quignard, 1993:9-10): “L'écrivain est celui qui choisit son langage et n'en est pas dominé. Il est le contraire de l'enfant”⁴. Quignard justifie la différence de perspectives dans le même petit traité: “C'est la grande nature, le fond de l'art. Et ce qui est défaillance aux yeux de l'homme ne l'est pas à ses yeux” (Quignard, 1995:73). Il suggère que le *Nom sur le bout de la langue* exprime le point de vue de l'homme, alors que *Rhétorique spéculative* exprime celui de la nature. Jusqu'en 1995 Quignard avait souligné dans le langage sa dimension seconde de compétence acquise, voile fragile et défaillant sur la violence de la vie (*Carus, Nom sur le bout de la langue*). Cette perception du langage comme étant ontologiquement étranger à la nature culmine dans *Nom sur le bout de la langue*: c'est lorsque le langage fait défaut que l'homme se trouve au bord de sa condition première, de son être originaire:

Qu'un mot puisse être perdu, cela veut dire: la langue n'est pas nous-mêmes. Que la langue en nous est acquise, cela veut dire: nous pouvons connaître son abandon. Que nous puissions être sujets à son abandon, cela veut dire que le tout du langage peut refluer sur le bout de la langue. Cela veut dire que nous pouvons rejoindre l'étable ou la jungle ou l'avant-enfance ou la mort (Quignard, 1993:58).⁵

Dans ce cadre, le langage est un voile qui couvre et apaise la voracité de la vie (la gueule grande ouverte de l'abîme ou du fauve), une forme qui organise et stabilise le réel en monde, qui établit le “status quo ontologique” comme *Ersatz*. De 1979 (*Carus*) jusqu'à 1993 l'idée prévaut selon laquelle le retrait (reflux) du langage-voile est corrélatif du vide originaire (l'origine comme négatif) – ‘le blanc qui est à notre source’ (Quignard 1993:70).

Mais *Rhétorique spéculative* enracine le langage dans la nature et le redéfinit comme force. Il faut entendre ‘nature’ ici au sens héraclitien de *physis*: transformation torrentueuse (cf. 1995:54-5). C'est la nature-*physis* qui est l'unique source et le fondement du *logos* (cf. 1995:62). L'origine n'est pas un négatif (le non-être) mais la positivité de la substance: “nous appartenons à la nature par le sperme, par la nuit, par la chair, par le sang, par la mort”

⁴ Chantal Lapeyre-Desmaison a bien vu que *Rhétorique spéculative* marque un tournant en ce qui concerne le rapport de l'écriture au langage. La lettre étant dans le langage un excès interne, ce qui dans la structure même du langage le fait saillir, le pousse au-delà de sa propre loi et lien, littérature et langage ne sont plus dans un rapport ‘relativement aporétique’ (Lapeyre-Desmaison 2006:72). En effet, *Rhétorique spéculative* ne conçoit pas le défaut du langage comme condition et fondement de la littérature. De là à penser que l'écriture n'est plus mise au silence du langage, c'est une autre question. D'ailleurs, ce n'est pas sûr que Quignard ne soit pas revenu, dans des textes postérieurs à *Rhétorique spéculative*, à la définition du langage comme voile.

⁵ Quignard affirme dans l'entretien avec Chantal Lapeyre-Desmaison: “Notre âme est toute entière langue, mais nous ne sommes pas qu'âme. Nous ne sommes pas qu'occupation culturelle. De l'origine, de l'a-parlance, de l'abîme, du corporel, de l'animal, de l'insublimable persistent en nous” (2001:102)

(Quignard, 1995:135). Dans ce cadre, le langage n'a plus rien d'une formation seconde, au contraire il est premier, puissant, violent. Il n'est pas un logos prédécoupé, une structure ou forme à appliquer sur une substance, un ordre symbolique stabilisant. Bien au contraire, le langage est, grâce à la lettre, organe, substance, force vitale: "[...] mais au langage in germine, à la semence originaire, germinative, à la littera, à la substance littérale et pathique du langage, à la chose littéraire". (Quignard, 1995:31). Et plus loin: "Le littéraire est cette remontée de la convention à ce fonds biologique dont la lettre ne s'est jamais séparée" (Quignard, 1995:47). Cette conception naturaliste du langage se combine au pouvoir qu'a le rhéteur de le maîtriser. Son art consiste à intensifier dans le langage la violence de la nature pour faire apparaître l'instabilité de sa morphologie.

[...] dans le monde romain, la force du style est décrite comme un jet irrépressible, où le pathos prend pour icône le torrent [...]. Cette force est liée à la violence de la nature elle-même. [...] Les figures de rhétorique [sont] des accélérateurs de flux, des canalisations ou des dispositifs qui précipitent le cours du langage en torrent, qui l'exhaussent en montagne, ou qui le rompent en abîme. (Quignard, 1995: 63, 65-6).

Percevoir le langage du point de vue de la nature, c'est saisir sa part de substance, de continu (flux, torrent), de violence, autrement dit ce qui du et dans le langage relève de la *physis*: son noyau asème, la lettre (l'être du langage). *Rhétorique spéculative* supprime la différence ontologique (l'écart) entre *logos* et *pathos* (Quignard, 1995:23), entre "la discontinuité du langage voué à la dissidence des objets et impliqué dans l'identification des individus – la face vue par miroir – et le continu maternel, le fleuve, le jet d'urine maternel – la face vue en face" (Quignard, 1993:94).

Revenons à la connotation phallique de la métaphore du bout de la langue. Elle implique une conception pudique du langage comme voile, lequel, en défailant, découvre un corps phallicisé à l'instant de mort, prolongeant dans sa pétrification le promontoire d'où il va plonger. Mais dans la conception physique (littéraire, rhétorique) du langage, c'est le langage même qui est nu et se présente sous les traits du *phallos-fascinus* du *Le sexe et l'effroi*: "le logos jaillit de la bouche comme le sperme à l'extrémité du *fascinus*"⁶. *Rhétorique spéculative* a sans doute été préparée par le traité de l'année précédente *Le sexe et l'effroi*. Dans les deux traités il est question de l'Antiquité gréco-romaine: la sexualité (aussi bien privée que rituelle, sacrée) dans *Le sexe et l'effroi*; et la tradition antimétaphysique de la rhétorique spéculative avec Fronton, Marc Aurèle, le pseudo-Longin, dans *Rhétorique spéculative*.

⁶ En sanscrit, *linga* signifie le signe et le sexe mâle: *Shivalinga(m)* désigne le phallus du dieu hindou Shiva. Des spécialistes d'histoire des religions, comme M. Eliade, et de mythologie hindoue ou comparée, comme G. Dumézil, l'ont affirmé. Voir aussi M. Coquet, *Linga, Le signe de Shiva*, Paris, Deux Océans, 2002.

Le sexe et l'effroi a une position chronologiquement médiatrice entre *Nom sur le bout de la langue* et *Rhétorique spéculative* et il semble avoir joué un rôle dans le passage de la conception logique (langage-voile) à la conception physique du langage (langage-phallus). Je vais juste indiquer les lignes majeures du traité qui s'oriente de façon parfois hésitante vers un naturalisme substantialiste que *Rhétorique spéculative* exprime sans ambiguïté. *Le sexe et l'effroi* affirme que “*Physis* en grec signifie aussi bien la nature que le phallos” (Quignard, 1994:97) et que “le fascinus est la divinité des dieux dévêtue” (Quignard, 1994:29). Les corps des dieux étant cependant diaphanes, des *simulacra*, des pellicules d'atomes (cf. 1994:167-8), ce qui apparaît lorsque le voile tombe est encore un voile. Cette nature qu'est le phallus serait-elle sans substance? En effet, le réel sexuel, scène primitive invisible, semble relever au moins en partie du réel négatif du *Nom sur le bout de la langue* et c'est pourquoi le phallus est défini comme organe, *soma*, physique, tout en gardant son statut de chose invisible, divine, méta-physique. Corrélativement la fonction logique et pudique du voile attribuée au langage est fortement soulignée: l'enfant, “qui n'a pas encore accédé au langage, n'a pas encore accédé au voile: il voit encore la nudité originaire”; alors que les adultes “voient toujours un *fascinus* déjà voilé par le langage qui les fait hommes” (Quignard, 1994:145). Au lieu que le retrait ou reflux du langage dévoile un corps phallicisé, ici, la phallophanie désarticule le langage – tout comme le corps de la victime est démembré dans l'orgie rituelle: “Dionysos (...) est le dieu qui rompt le langage. Il court-circuite toute sublimation. Il refuse la médiatisation des conflits. Il déchire tout vêtement sur la nudité originaire” (Quignard, 1994:327). Bref, l'effet déchirant de la phallophanie sur le langage est le même que celui que *Rhétorique spéculative* attribue à la lettre, la différence essentielle consistant dans le fait que la lettre est interne au langage et que, par conséquent, le déchirement est dans la nature du langage même, alors que le phallus lui est extérieur. Il y a dans *Le sexe et l'effroi* le phallus-*physis* d'un côté et, de l'autre, le langage-*logos*. Par contre dans *Rhétorique spéculative* cet écart est annulé.

En conclusion, le schéma qui suit systématise les différences entre les trois petits traités concernant la perception du langage.

NBL 1993	SE 1994	RS 1995
Langage ≠ Nature	Langage = Nature Logos = Physis/Phallos	Langage = Nature Logos = Physis
Réel négatif: vide	Réel sexuel: scène invisible	Réel naturel: substance
Langage=voile réel vide	Langage=voile réel voile (<i>simulacra</i>)	Langage = réel violence vie
Langage défaillant	Langage déchiré (par phallos)	Langage saillant autodéchirant (par lettre) Flux, torrent
Retrait, reflux		
Défaillance du langage fonde écriture	<i>peinture se fonde de la scène invisible</i>	Littérature est maîtrise du langage
Corps phallicisé (pétrifié)	Phallos (érection, éjaculation)	Langage phallicisé (jet, élan rhétorique)

Bibliographie

- LAPEYRE-DESMAYSON, Chantal (2006). *Mémoires de l'origine*. Paris: Flohic.
- MOSCOVICI, Serge (1972). *La société contre nature*: Union Générale des Éditions.
- QUIGNARD, Pascal (1990). *Petits Traités I*. Paris: Gallimard/Folio.
- QUIGNARD, Pascal (1992). *La frontière*. Paris: Gallimard/Folio.
- QUIGNARD, Pascal (1993). *Le nom sur le bout de la langue*. Paris: Gallimard/Folio.
- QUIGNARD, Pascal (1994). *Le sexe et l'effroi*. Paris: Gallimard/Folio.
- QUIGNARD, Pascal (1995). *Rhétorique Spéculative*. Paris: Calmann-Levy.
- QUIGNARD, Pascal (1996). *La haine de la musique*. Paris: Calmann-Levy.
- QUIGNARD, Pascal (2008). *Boutès*. Paris: Galilée.
- ZIZEK, Slavoj (1997). *Looking awry. An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*, Cambridge, MA & London, England: MIT Press.

MUTATIONS DU ROMAN FRANÇAIS DEPUIS LES ANNÉES QUATRE-VINGT

Le parcours de Jean Echenoz

DOMINIQUE ALMEIDA ROSA DE FARIA
Universidade dos Açores
dominiquefaria@uac.pt

Résumé

Le parcours littéraire de Jean Echenoz coïncide avec les principales mutations du roman français depuis les années quatre-vingt. Lorsque cet auteur publie son premier roman, en 1979, les annonces de la mort du roman abondent dans la presse littéraire. L'aspect formel joue un rôle central dans ses premiers textes. Dans une deuxième étape de son travail (après *Un An*, 1997), Echenoz construit dans ses ouvrages un équilibre solide entre le travail formel et le soin apporté à l'organisation de l'intrigue. C'est alors que la qualité de son travail commence à être signalée. Depuis *Ravel* (2006), une troisième étape commence: Echenoz participe à cette tendance au retour du sujet que l'on remarque chez un grand nombre de ses contemporains, écrivant des biographies fictionnelles de personnalités historiques. De nos jours, il est considéré comme l'un des plus importants auteurs français contemporains, et la vitalité du roman français est partout reconnue.

Abstract

If we look closely at the different stages of Jean Echenoz's work, we will find that they correspond to the most important transformations undergone by the French novel since the eighties. He published his first novel in 1979, when the literary press proclaimed the death of the novel. The formal aspects of the novel played a central role in his work then. In a second stage (after *Un An*, 1997), this author achieves a balance between his rethinking of the formal aspects of the novel and more elaborate plots. It's then that literary critics and readers alike start noticing the quality of his work. In a third stage of his work (since *Ravel* (2006) Echenoz shares the tendency of the French novel nowadays to deal with biography issues. He is now considered one of the most famous French contemporary authors and the French novel is said to be alive again.

Mots-clés: Jean Echenoz, roman français contemporain, réception

Keywords: Jean Echenoz, contemporary French novel, reception

Depuis les années cinquante, l'avis de critiques littéraires, de chercheurs et de lecteurs sur le roman français a beaucoup changé: on a commencé par annoncer sa mort et par l'accuser d'excès de formalisme, et on a fini par célébrer son renouveau, et son goût pour le récit. Ce travail se veut une réflexion sur cette mutation – celle des textes et celle de leur réception – qui s'est intensifiée après les années quatre-vingt. Mon parcours sera double: je partirai d'une réflexion sur l'œuvre d'Echenoz, qui me servira de point de départ pour saisir trois grands moments dans ce processus.

Jean Echenoz publie son premier roman en 1979. Il n'est pas le seul. Il appartient – avec Jean-Philippe Toussaint, Eric Chevillard, Camille Laurens, Christian Oster, Antoine Volodine, Christian Gailly, entre autres – à une nouvelle génération de romanciers. L'horizon d'attente ne leur est pas favorable: aussi bien le grand public que les critiques littéraires réagissent encore au Nouveau Roman, dont les textes sont considérés hermétiques; les premières annonces de la mort du roman se font entendre.

Tous ces jeunes auteurs commencent par chercher une maison d'édition qui accepterait de publier leurs travaux. Echenoz raconte sa quête à la première personne, dans *Jérôme Lindon*, publié en 2001, lors du décès de ce fameux éditeur:

J'ai écrit un roman, c'est le premier, je ne sais pas que c'est le premier, je ne sais pas si j'en écrirai d'autres. Tout ce que je sais, c'est que j'en ai écrit un et que si je pouvais trouver un éditeur, ce serait bien. Si cet éditeur pouvait être Jérôme Lindon, ce serait bien sûr encore mieux, mais ne rêvons pas. Maison trop sérieuse, trop austère et rigoureuse, essence de la vertu littéraire, trop bien pour moi, même pas la peine d'essayer. J'envoie donc mon manuscrit par la poste à quelques éditeurs qui, tous, le refusent. Mais je continue, j'insiste et, au point où j'en suis, détenteur d'une collection presque exhaustive de lettres de refus, je me suis risqué la veille à déposer un exemplaire de mon manuscrit au secrétariat des Éditions de Minuit [...], sans la moindre illusion, juste pour compléter ma collection. (Echenoz, 2001: 9-10)

Certains de ces romanciers débutants¹, Echenoz inclus, vont donc publier aux Editions de Minuit, ce qui n'est pas insignifiant. En effet, cette maison d'édition a, comme le montre le commentaire d'Echenoz, une réputation très bien définie de rigueur et de qualité. Bourdieu (Bourdieu, 1992: 239-240) va même plus loin et soutient qu'elle s'adresse à un public intellectuel et qu'elle représente plutôt l'avant-garde. Lorsque Jérôme Lindon décida de publier un si grand nombre de premiers romans, cela a donc attiré l'attention de la critique sur ce groupe de jeunes auteurs. S'il est vrai, toutefois, que le fait de publier aux Editions de Minuit a contribué à classer, en quelque sorte, ces romanciers, il n'est pas moins vrai que

¹ Notamment, pour reprendre notre liste, Jean-Philippe Toussaint, Christian Gailly, Christian Oster et Eric Chevillard.

cette nouvelle génération d'auteurs a, par la finesse de son humour et son goût du ludique, transformé l'image de sérieux généralement associée à cette maison d'édition et surpris de la sorte notamment les critiques littéraires, qui ont, à plusieurs reprises, commenté la situation inouïe².

Ce sont aussi ces critiques littéraires qui, pour satisfaire leur besoin de classement de tout nouveau phénomène littéraire, créent la première étiquette que l'on ait essayé d'attribuer à ces auteurs – les “Nouveaux Nouveaux Romanciers”. Cela montre comment le Nouveau Roman conditionne la réception de ces travaux dans les années quatre-vingt. Il est vrai que cette génération a hérité de ses prédécesseurs le regard critique et méfiant par rapport aux catégories traditionnelles du roman, ainsi que le goût de l'expérimentation formelle, qu'elle développe assez pendant cette première phase de production littéraire – Echenoz affirme, dans un entretien, qu'après eux “[...] on ne pouvait plus envisager [...] l'écriture romanesque de façon naïve.” (1997: 194). Ceci dit, ils articulent cette méfiance avec le goût du ludique (ils sont aussi les héritiers de Georges Perec et des membres de l'OuLiPo), avec le plaisir de raconter des histoires et, évidemment, avec leurs imaginaires et leurs styles personnels. On comprend vite que cette désignation – de Nouveaux Nouveaux Romanciers – ne sert pas vraiment à les caractériser.

Cette première étape va, chez Echenoz, de 1979 à 1995 et comprend ses six premiers romans. Ceux-ci partent d'un sous-genre romanesque (le roman noir, d'aventures, d'espionnage ou policier) dont il s'amuse, non pas à détruire, mais à déjouer les règles. Dans ces premiers projets, c'est l'aspect formel qui détermine la construction du roman. L'attitude envers les traditions et les conventions littéraires est néanmoins beaucoup plus ludique que celle des nouveaux romanciers. Aussi, Echenoz, comme tous ces jeunes écrivains, reprend le goût du récit et nous trouvons dans ces romans une histoire cohérente, des péripéties, des personnages bien conçus et à l'identité stable: de quoi séduire le lecteur et l'inciter à poursuivre sa lecture. Petit à petit, le plaisir de lire redevient le but du romancier, sans que cela implique une conception naïve de la fiction.

Au long de ces années, Echenoz reçoit le prix Fénéon pour son premier roman *Le méridien de Greenwich*, en 1979, puis le prix Médicis pour *Cherokee*, en 1983, ce qui attire l'attention des critiques. Après le manque de succès de la dénomination “Nouveaux Nouveaux romanciers”, l'on continue à vouloir créer un nouveau groupe d'auteurs, et, pour mieux les classer, on crée de nouvelles désignations. Ainsi, le directeur des Éditions de Minuit, désireux d'exploiter l'intérêt porté à ces jeunes romanciers, crée l'expression

² “Les Editions de Minuit autrefois championnes du nouveau roman donnent l'impression de l'austérité, de la recherche de l'expérience. Jean Echenoz s'inscrit en faux contre cette image. Il a le verbe précis et le don si rare de l'humour.” (Cusin, P., 3 novembre 1999: 34). “Dire d'emblée d'un livre présenté sous le label “Éditions de Minuit” qu'il est drôle et même très drôle, cela peut passer pour de la provocation.” (NURIDSANY, M., 3 septembre 1983: 26).

“romanciers impassibles”³. Plus tard, ils seront plutôt appelés tout simplement “Les écrivains de Minuit”⁴. Ceci dit, le commentaire suivant, paru dans *Libération*, lors de la publication de *L'équipée malaise* en 1987 caractérise bien la situation:

Ils ne portent pas d'uniforme, se déplacent sans bannière [...] incognito. Ils n'ont pas derrière eux une revue, et se méfient des déclarations. Age moyen: 30-40 ans. Peu de livres encore à leur actif: ils ont pris leur temps. Ils sont discrets, épars, inclassables, prêts à déjouer tout système d'étiquetage. (Alphant, 1987: 33)

En effet, bien que l'on ait tendance à identifier les caractéristiques que ces auteurs ont en commun, on va vite comprendre qu'ils refusent d'être transformés en un groupe. La multiplicité des dénominations citées ci-dessus – notons qu'aucune n'a vraiment été adoptée – nous semble montrer à la fois le besoin de cataloguer et de former des groupes littéraires et le désarroi de la critique devant ces nouvelles formes romanesques, si difficiles à classer.

La deuxième étape du travail d'Echenoz commence avec l'écriture d'*Un An* en 1997. Pendant cette phase, qui comprend la publication de *Au piano* en 2003, Echenoz construit dans ses ouvrages un équilibre plus solide entre le travail formel et le soin apporté à l'organisation de l'intrigue. En effet, les intrigues y sont plus soignées et l'approche de l'aspect formel devient plus subtile et plus complexe: les procédés (pastiche, citations cachées, renvois intratextuels, commentaires auctoriaux) envahissent le roman, mais y construisent une sorte de réseau interprétatif sous-terrain, tandis que la musicalité du style cache le travail qui le soutient.

C'est pendant cette période que ces romanciers se font connaître. La critique signale chaque publication d'un nouveau roman, faisant, à chaque fois, l'éloge de leur virtuosité stylistique. En effet, c'est leur capacité à créer de l'intérêt et du plaisir à partir des jeux formels qui semble étonner le plus. Pour ce qui est d'Echenoz, il reçoit le prix Goncourt pour *Je m'en vais*, en 1999 et ses ouvrages commencent à être étudiés d'abord au lycée, puis à l'université, et ils sont traduits en une trentaine de langues. Les études sur le roman français du vingtième siècle, parues à la fin des années quatre-vingt-dix, consacrent des sections considérables à son œuvre et attestent définitivement de sa qualité, comme de celle des autres romanciers. On continue cependant à avoir du mal à classer le travail de ces auteurs, notamment celui d'Echenoz. Ainsi, lorsque Rabaté (1998: 112) publie, en 1998, son

³ Jérôme Lindon fait, en effet, paraître une annonce publicitaire présentant des romans de certains de ces auteurs, sous l'appellation de “romans impassibles” (*La Quinzaine Littéraire*, n° 532, du 16 au 31 mai 1989: 9.) Il expliquera plus tard, à la suite de la polémique suscitée par cette expression, qu'il entendait par “impassible” non l'absence de sentiments, mais plutôt un certain détachement, une réserve dans l'expression de ces sentiments. A noter que cette image de l'auteur “dégagé” que Lindon a voulu associer à cette nouvelle génération de romanciers correspond à la conception de l'écrivain contemporain créée, comme le montre Anne Simonin (1994: 471), par cette maison d'édition, dès les années cinquante.

⁴ Une des premières études publiées sur ces auteurs a d'ailleurs précisément le titre *Jeunes auteurs de Minuit*.

essai, dans la collection "Que sais-je?", sur le roman du vingtième siècle, il l'intègre dans une partie de son travail qu'il nomme "formalisme et invention"; tant Flieder (1998: 8) que Viart (1999: 139), le classent dans la partie qu'ils consacrent aux romans "Minimalistes"; tandis que Blanckeman (2002: 65), considère que ces travaux sont des "fictions joueuses". Dans l'ensemble, les caractéristiques mises en valeur dans ces sections sont le goût du romanesque, qui coexiste avec une conscience critique des conventions littéraires, l'omniprésence du ludique, le recours fréquent à la parodie, ainsi qu'une certaine contention et un goût de l'expérimentation formelle, souvent associés au minimalisme. Ce sont donc des aspects qui relèvent tous de l'adoption d'une double position, à la fois de reprise de la tradition littéraire et de distanciation critique par rapport à elle.

La dernière étape du travail d'Echenoz subit l'influence du goût du biographique, qui a mené un grand nombre de romanciers français à se consacrer, depuis quelques années déjà, à ce nouveau sous-genre hybride, la fiction biographique. Echenoz, qui n'aime guère parler de lui, n'a pas adhéré à l'autofiction. Il s'est cependant lancé un nouveau défi pour stimuler sa créativité. Ainsi, il écrit, depuis 2006, des romans biographiques. Une comparaison entre les deux livres que l'auteur a déjà publiés permet d'identifier des traits communs qui semblent fonctionner comme des règles que l'auteur s'est imposées.

Ainsi, le point de départ y est le choix d'une personnalité ayant vécu pendant le vingtième siècle et dont les exploits sont connus. Echenoz en fait le récit d'une étape de sa vie: dans le premier, il raconte les dernières années de la vie du fameux compositeur Ravel, dans le second il fait le récit des années de gloire d'Emil Zatopek, un fameux coureur de fond tchécoslovaque. Ses commentaires lors d'entretiens montrent qu'il a suivi la même méthode dans les deux romans: après avoir fait une recherche approfondie sur la période historique dans laquelle l'action aura lieu et sur la vie des personnalités, il s'est imposé des contraintes. Celles-ci consistent dans l'interdiction de changer les faits historiques, de prêter au personnage des propos qu'il n'a pas eu et de décrire sa psychologie. Cette rigueur contraste avec les libertés de romancier qu'il a gardées, puisqu'il s'agit bien d'une fiction. Un des aspects les plus intéressants de ces romans est donc ce caractère double qui rend difficile de décerner ce qui y appartient à la fiction et ce qui y relève du réel. L'entre-deux ayant toujours été bien au goût de cet auteur, il est évident qu'il joue sur cette duplicité pour attirer son lecteur.

Echenoz semble aussi s'être imposé une contrainte spécifique pour chacun de ces romans. En effet, lors de la sortie de *Ravel*, on a beaucoup critiqué le manque de références explicites à la musique du compositeur (fait d'autant plus étrange que la musique prend toujours une place importante dans les romans de cet auteur, où les références au monde de la musique sont fréquentes). De même, Echenoz a évité de fournir le temps des courses d'Emil Zapotek, un fait essentiel lorsque l'on veut faire le récit des exploits d'un coureur. Or,

l'auteur comble ce vide qu'il a créé, en y soignant encore plus son écriture pour reproduire, à partir de son style, les rythmes de la musique de Ravel et ceux de la course d'Emile.

Ces deux romans biographiques reprennent aussi des traits typiques du travail précédent d'Echenoz. En effet, si nous y regardons de plus près, les héros y sont toujours des hommes, des êtres solitaires, qui voyagent beaucoup, sans que rien ne change vraiment dans leur vie. Nous y trouvons aussi, bien qu'utilisés de façon discrète, des procédés ludiques et formels. Ainsi, dans ses romans précédents, l'auteur avait l'habitude d'introduire dans son texte des citations cachées d'auteurs connus, qu'il dénonçait ensuite dans ses entretiens, invitant de la sorte le lecteur à les découvrir dans une attitude nettement ludique. Or, dans *Ravel*, Echenoz crée un jeu semblable avec l'usage qu'il y fait de la photographie. En effet, bien que le procédé n'ait pas encore été mentionné dans des entretiens, une lecture plus approfondie du texte nous permet d'y repérer des descriptions de photographies de Ravel (Cf. pp. 70-71; 81; 92).

Aucune indication ne signale le statut différent de ces passages, sauf le caractère un peu statique et détaillé de la description. Ainsi, les lecteurs qui, comme nous, feront suivre leur lecture d'une petite recherche pour satisfaire leur curiosité et confirmer leur suspicion, découvriront avec plaisir et étonnement les photos authentiques de Ravel que la description d'Echenoz permet d'identifier de façon catégorique. Pour ce qui est de son dernier roman, *Courir*, Echenoz y inclut des citations d'articles de journaux sur Emil Zatopek, un procédé qu'il trahit, cette fois-ci, lors d'un entretien⁵. Echenoz réussit ainsi à varier suffisamment ses projets pour ne pas se lasser et ne pas lasser ses lecteurs, tout en reprenant, réinventant, perfectionnant, les principaux traits de son écriture, auxquels ses lecteurs sont habitués.

Si nous nous arrêtons sur quelques expressions utilisées par les critiques littéraires pour caractériser l'auteur et son œuvre dans les articles de journaux et revues qui portent sur son dernier roman⁶, *Courir*, paru en 2008, nous constatons qu'il est envisagé comme un des auteurs français contemporains les plus connus. En effet, ses romans sont, comme nous l'avons mentionné, traduits dans près de trente langues et son œuvre est étudié au lycée et à l'université (et fait notamment l'objet de plusieurs projets de thèse). Les études critiques⁷

⁵ "A la Bibliothèque nationale, j'ai dépouillé 3 000 exemplaires du quotidien *L'Equipe* de 1946 à 1957, des premiers entrefilets consacrés à ce coureur tchécoslovaque étonnant aux Unes où il devient une figure mythique. Je recopiais sur un cahier et, rentré chez moi, je tapais tout ça. Certains de ces articles avaient des qualités littéraires formidables. Parfois il fallait négocier avec ça, parfois j'ai réutilisé des images."

⁶ "Prix Médicis, prix Goncourt (entre autres), Jean Echenoz fait partie de célébrités de la littérature contemporaine." (Yves Loisel (Le Télégramme.com, 26/04/2009); "Il faut dire que Jean Echenoz, prix Goncourt, prix Médicis et l'on en passe, est l'un des écrivains français les plus connus et traduits dans le monde: l'œuvre est répandue dans une trentaine de langues [...] (Jean-Louis Ezine (bibliobs.nouvelobs.com, 09/10/2008); "Portrait d'un écrivain en haut du podium." (Baptiste Liger (In: *Lire*, octobre 2008: 60)

⁷ Dont les plus récentes sont: Jerusalem, C., (2005). *Le roman géographique de Jean Echenoz*. Paris: Publications de l'Université de Saint-Etienne; Houppermans, Sjef (2008). *Jean Echenoz*. Paris: Bordas; Vray, J.-B., Jérusalem, C. (dir.) (2006). *Jean Echenoz: une tentative modeste de description du monde*. Paris: Publications de l'Université de Saint-Etienne; Dytrt, Petr, (2007). *Le (post)moderne des romans de Jean Echenoz: de l'anamnèse du moderne vers une écriture du postmoderne*. Brno: Masarykova universita.

ainsi que les colloques⁸ portant sur son œuvre deviennent de plus en plus nombreux et il a depuis longtemps une place assurée dans les histoires de la littérature française au XX^{ème} siècle. La qualité du travail d'Echenoz est donc reconnue aujourd'hui, en France comme ailleurs, ainsi que celle du roman français contemporain. Celui-ci a fait preuve d'une grande capacité de se métamorphoser et d'une grande vitalité.

⁸ Deux de ces colloques ont même eu pour seul sujet l'œuvre d'Echenoz: "Jean Echenoz. Premier colloque international", tenu à l'Université Jean Monnet Saint-Etienne, en 2004 et "Jean Echenoz, Jeux de fictions et fictions de je", Les 4^e rencontres de Chaminadour qui a eu lieu au Guéret, en 2009.

Bibliographie

- ALPHANT, M. (1987). "Lord Echenoz". In: *Libération*, 8 janvier, pp.33-34.
- AMMOUCHE-KREMERS, M. & HILLENAAR, H. éd. (1994). *Jeunes Auteurs de Minuit*. Amsterdam, Atlanta: Rodopi.
- BLANCKEMAN, B. (2002). *Les Fictions singulières*. Paris: Prétexte éditeur.
- BOURDIEU, P. (1992). *Les Règles de l'art*. Paris: Seuil.
- CUSIN, P. (1999). "Jean Echenoz: aventures et pirouettes". In: *Le Figaro*, 3 novembre, p.34.
- DYTRT, Petr, (2007). *Le (post)moderne des romans de Jean Echenoz: de l'anamnèse du moderne vers une écriture du postmoderne*. Brno: Masarykova universita.
- ECHENOZ, J. (1979). *Le Méridien de Greenwich*. Paris: Minuit.
- ECHENOZ, J. (1983). *Cherokee*. Paris: Minuit.
- ECHENOZ, J. (1986). *L'Equipée malaise*. Paris: Minuit.
- ECHENOZ, J. (1997a). *Un An*. Paris: Minuit.
- ECHENOZ, J. (1997b). "Entretien avec Olivier Bessard Banquy: Il se passe quelque chose avec le jazz". In: *Europe*, août-septembre, pp.194-202.
- ECHENOZ, J. (1999). *Je m'en vais*. Paris: Minuit.
- ECHENOZ, J. (2001). *Jérôme Lindon*. Paris: Minuit.
- ECHENOZ, J. (2003). *Au Piano*. Paris: Minuit.
- ECHENOZ, J. (2006). *Ravel*. Paris: Minuit.
- ECHENOZ, J. (2008a). *Courir*. Paris: Minuit.
- ECHENOZ, J. (2008b). "Entretien avec François Dufay: Zatopek, un saint laïque" In: *L'express*, 2-10-2008 [disponible le 11/12/2009] <URL: http://www.lexpress.fr/culture/livre/zatopek-un-saint-laique_823065.html>
- EZINE, J.-L. (2008). "Echenoz, la course en tête". In *Le nouvel observateur*, n°2292, du 9 au 17/10/2008. [disponible le 11/12/2009] <URL: <http://www.lekiosque.fr/Le-Nouvel-Obs-numero-2292-Le-pouvoir-intellectuel-en-France-online-191480.aspx>>
- FLIEDER, L. (1998). *Le Roman français contemporain*. Paris: Seuil.
- HOUPEMANS, Sjeff (2008). *Jean Echenoz*. Paris: Bordas.
- LIGER, B. (2008). "La course ou la vie". In: *L'express.fr*, 1-10-2008. [disponible le 11/12/2009] <URL: <http://www.lexpress.fr/outils/imprimer.asp?id=815042&k=3>>
- LOISEL, Y. (2009). "Jean Echenoz. Courir" In: *Le Télégramme*, 26 avril 2009. [disponible le 11/12/2009] <URL: http://www-prod.letelegramme.com/complements/2009/03/04/352671_echenoz.pdf>
- NURIDSANY, M. (1983). "Un suspense allègre". In: *Le Figaro*, 3 septembre, p.26.
- RABATE, D. (1998). *Le Roman français depuis 1900*. Paris: P.U.F.
- SIMONIN, A. (1994). *Les Editions de Minuit 1942-1955. Le devoir d'insoumission*. Paris: IMEC.
- VIART, D. (1999). *Le Roman français au XX^e siècle*. Paris: Hachette.
- JERUSALEM, C., (2005). *Le roman géographique de Jean Echenoz*. Paris: Publications de l'Université de Saint-Etienne.
- VRAY, J.-B., JÉRUSALEM, C. (dir.) (2006). *Jean Echenoz: une tentative modeste de description du monde*. Paris: Publications de l'Université de Saint-Etienne.

D'UNE FORÊT À L'AUTRE

Écriture et soupçon dans les discours de Stockholm de Claude Simon et de J. M. G. Le Clézio

FELIPE CAMMAERT

Centro de Estudos Comparatistas, Universidade de Lisboa

Résumé

Ce texte analyse les discours prononcés par Claude Simon (1985) et par J.M.G. Le Clézio (2008) lors de la remise des Prix Nobel de Littérature, afin d'interroger le positionnement de l'écrivain vis-à-vis du monde qui l'entoure, attitude critique accomplie par le biais d'une profonde réflexion sur le genre romanesque. Nous commentons quelques *topoi* présents dans les deux Discours de Stockholm tels que l'allusion à l'Histoire (et, plus particulièrement, la guerre) comme source de l'écriture, ou encore le recours à l'image de la forêt pour signifier l'activité romanesque de ces deux écrivains. Dans ce rapprochement, qui convoque des questions clés de la littérature de langue française contemporaine, nous soulignons non seulement l'actualité de certains postulats littéraires évoqués par Claude Simon dans les années quatre-vingt, mais aussi le renouvellement des préoccupations chez l'écrivain, que Le Clézio expose dans son récent discours de Stockholm.

Abstract

This text analyses the Nobel lectures pronounced by Claude Simon (1985) and J.M.G. Le Clézio (2008) when they were given the Literature Prize. Our aim is to inquire the way the writer positions himself vis-à-vis his surrounding world. This critical assessment is materialised through a deep reflexion on the novelistic genre. We will comment some *topoi* noticeable in both Nobel Lectures, such as the allusion to History (and, particularly, to war) as a source for writing, or the use of the metaphor of the forest to comment the novelistic approach of these two authors. In this study, which evokes some key-questions for understanding contemporary French literature, we intend to outline not only the relevance of Simon's literary premises but also the renewal of the writer's concerns as exposed by Le Clézio in his Nobel lecture.

Mots-clés: Claude Simon, J.M.G. Le Clézio, Prix Nobel, Histoire, écriture, théorie du roman

Keywords: Claude Simon, J.M.G. Le Clézio, Nobel Prize, History, writing, novel's theory

“Et c’est assez, pour le poète, d’être la mauvaise conscience de son temps”

Saint-John Perse, *Discours du Nobel*, 1960

Plus de vingt ans se sont écoulés entre le Prix Nobel de Littérature octroyé à Claude Simon et celui qui a été récemment décerné à Jean-Gustave Marie Le Clézio. Force est de constater que, dans le laps qui sépare ces deux dates marquantes pour les Lettres Françaises, les contextes historiques, littéraires et sociaux ont sensiblement changé. La littérature française actuelle présente un panorama tout à fait différent de celui des années quatre-vingt, ce dernier fortement marqué par les théories structuralistes. Toutefois, les deux dernières récompenses ont ceci de commun qu’elles viennent mettre fin à des périodes de “disette” en termes de la plus importante reconnaissance institutionnelle littéraire.

La consécration de Simon survient en 1985, et vient succéder celle de Saint-John Perse, en 1960. Elle est davantage accrue par le refus de Jean-Paul Sartre d’honorer la distinction en 1964. En 2008, le Prix est attribué à Le Clézio. N’oublions pas, toutefois, le nom de Gao Xingjian, lauréat en 2000, écrivain français dont la plupart de l’œuvre est écrite en chinois¹. Les discours proférés par Simon et par Le Clézio lors de la remise des Prix sont, à cet effet, très significatifs de l’état des Lettres Françaises dans la deuxième moitié du XX^{ème} siècle.

Nous procéderons à un rapprochement des discours proférés lors de la remise des Prix Nobel à ces deux écrivains en nous appuyant tout d’abord sur les réflexions théoriques de Dominique Viart sur les enjeux du roman contemporain de langue française, et tout particulièrement sur la notion de “roman paradoxal” qui définit le roman postérieur à la période de l’analyse textuelle. Ensuite, il sera question d’étudier le positionnement des deux Lauréats du Nobel vis-à-vis de l’Histoire, et tout particulièrement la place qu’ils réservent à la Deuxième Guerre mondiale dans l’entreprise romanesque. Finalement, nous verrons que cette relation particulière entre l’écrivain et les événements historiques des années 1940 entraîne une profonde réflexion sur le rôle de l’écriture romanesque au sein de la réalité, ainsi que du langage pour décrire le réel dont découlent les deux œuvres.

1. Le soupçon de la réalité

Dans un texte intitulé “Écrire avec le soupçon. Enjeux du roman contemporain”, publié en 2002 dans l’ouvrage *Le Roman Français Contemporain*, Dominique Viart affirme:

¹ Gao Xingjian est en effet le premier écrivain français de langue chinoise à avoir remporté le Nobel. La question de savoir si Xingjian doit, pour autant, être considéré comme un écrivain du canon littéraire français doit faire l’objet d’un autre débat. Signalons, pour ce qui nous intéresse ici, que le Discours de Stockholm de Xingjian a été prononcé en chinois.

Je placerais volontiers le roman contemporain sous le signe du paradoxe. En faisant jouer tous les sens du terme. D'abord très certainement parce que ce que je propose de retenir de la quantité de choses qui se publie en ces temps sous le nom de roman en est en effet le plus paradoxal: le plus en écart avec des attentes calibrées en termes de public et de marketing, le plus en désaccord avec cette masse de livres "grand public" dont il n'a pas été question ici. Sans doute le roman dont je parle est-il aussi le plus éloigné de la doxa en matière de "roman": puisque à quelques exemples près, forme et contenu diffèrent souvent de ce que la tradition préfère retenir sous ce mot. [...] Paradoxal, ce roman l'est encore par sa dimension explicitement ou implicitement polémique. Il fait la guerre à la langue comme aux discours. Il s'érige face aux idées reçues, aux leçons apprises, aux pensées consensuelles – non pour en opposer d'autres, tout aussi certaines de leur fait, mais pour instiller sans relâche le soupçon et le doute. (Braudeau, 2002: 161)

Pour le critique, le paradoxe se déploie en deux temps: d'un côté, sur la question de la tradition romanesque, en ceci que la forme et le contenu des romans contemporains faisant partie du *corpus* d'études s'écarteraient du modèle romanesque classique. De l'autre, sur les thématiques abordées, dans la mesure où ces œuvres sont de nature polémique, en constante opposition avec le *statu quo* du genre.

Une nuance s'impose ici: de prime abord, l'étude de Viart s'éloignerait sciemment de l'univers de Le Clézio, puisque ce dernier est plus proche des livres "grand public" dont le critique semble vouloir faire l'impasse. Toutefois, nous verrons que certains des phénomènes commentés par le critique rejoignent sur plusieurs points les idées sur le roman exprimées par Le Clézio en 2008. Quoi qu'il en soit, la nature antinomique du romanesque contemporain est bel et bien présente dans les discours d'attribution du Prix Nobel proférés par Claude Simon et par J.M.G. Le Clézio. Il sera donc question de commenter ici *le* ou *les* paradoxes sur lesquels se fonde l'écriture romanesque pour ces deux auteurs.

On remarquera d'emblée que l'attribution du Prix de l'Académie suédoise aussi bien à Simon qu'à Le Clézio a donné lieu, en 1985 et en 2008 respectivement, à une polémique dans la presse spécialisée et dans le milieu de la critique littéraire. Mentionnons uniquement, parmi les plus significatifs, l'article de Frédéric-Yves Jeannet, intitulé "Jean-Marie Le Clézio ou le Nobel immérité", publié dans *Le Monde* le 8 octobre 2008, et celui d'Angelo Rinaldi, "L'Affaire Claude Simon", paru dans *L'Express* le 1^{er} novembre 1985. Plutôt que de creuser ici le débat, nous nous bornerons à signaler que la discussion autour de ces deux auteurs est d'une nature différente selon le cas. Pour Simon, la polémique porte sur la difficile réception de son œuvre, du prétendu caractère "hermétique", "difficile" ou "illisible" de celle-ci, présenté comme la cause de la méconnaissance de son œuvre par le grand public. En

revanche, pour Le Clézio, la controverse tourne autour non pas tant de la réception de l'œuvre (celle-ci largement assurée depuis longtemps), mais autour de la question de savoir si ce dernier possède les qualités suffisantes pour appartenir au canon littéraire, ce qui semblerait être une condition *sine qua non* chez les Prix Nobel. En principe, les deux cas litigieux des deux derniers lauréats français s'inscrivent dans une dynamique foncièrement contraire. Nous sommes donc confrontés à deux écrivains que tout semblerait opposer. Pourtant, le point de départ de ces deux Discours de Stockholm présente des similarités qui méritent d'être confrontées.

Mais avant cela, revenons au texte de Dominique Viart, qui devrait nous fournir le cadre conceptuel pour un tel rapprochement. "Écrire avec le soupçon" prend comme point de départ l'ouvrage de Nathalie Sarraute, *L'ère du soupçon* (1956), généralement considéré comme l'un des textes fondateurs du Nouveau Roman, courant littéraire dans lequel s'inscrit l'œuvre de Simon. Viart affirme que le roman des années 80 (et Le Clézio appartient lui aussi à cette période, même s'il est peu présent dans cette étude) reprend en quelque sorte le questionnement formaliste et la critique du réalisme opérée par les années de rupture structuraliste:

Comment dire le réel sans tomber sous le coup des déformations esthétiques et idéologiques du réalisme? comment arracher le sujet aux caricatures de la littérature psychologique sans l'abandonner aux lois de la structure? comment restituer l'Histoire collective ou les existences singulières sans verser dans les faux-semblants de la ligne narrative? en un mot, comment renouer avec une littérature transitive sans méconnaître le soupçon? Car le soupçon perdure: fortement posé par la génération précédente, il constitue l'héritage des écrivains d'aujourd'hui. Comment écrire avec le soupçon? Tel est l'enjeu critique de la littérature présente, que celui-ci s'énonce effectivement dans les œuvres ou que celles-ci se déploient implicitement à partir de lui. (Braudeau 2002: 139)

Pour Viart, le soupçon du réalisme est bel et bien présent dans la littérature qui suit la période structuraliste, non pas comme une simple continuation des questionnements formalistes, mais comme une nouvelle forme d'appréhender la réalité. Pour le cas qui nous intéresse ici, on observera que le rapport problématique avec le réel, tel qu'il se déploie dans les conférences Nobel proférées par Le Clézio et par Simon, porte essentiellement sur deux points: d'une part, la place prépondérante de l'Histoire, et plus particulièrement de la Deuxième Guerre mondiale, dans l'acte d'écriture romanesque. D'autre part, conséquence logique de ce premier aspect, le rôle de l'écriture romanesque dans l'entreprise fictionnelle de description du monde par le biais de la langue.

2. De l'écriture de l'après-guerre à l'expérience réelle de l'écriture

Claude Simon et J.M.G. Le Clézio appartiennent à deux générations différentes: le premier est né en 1913 et décédé en 2005; le deuxième, né en 1940, continue de nourrir une œuvre tout aussi prolifique que diverse. Toutefois, tous deux font de la guerre, et en particulier de la Deuxième Guerre mondiale, le point de départ de leur écriture. Rappelons que Simon a participé directement à ce conflit, comme brigadier d'un régiment de cavalerie qui a été anéanti par les chars Allemands en 1939 dans les combats en Belgique. L'un des seuls survivants de cette déroute, il est ensuite emprisonné quelques mois dans un camp en Allemagne, d'où il parvient à s'évader en octobre 1940. Pour sa part, Le Clézio, né pendant la guerre à Nice, vécut cette période dans la peau de l'enfant qui subit les privations liées au conflit. Dans les Discours de Stockholm de 1985 et de 2008, la guerre apparaît à plusieurs égards comme la source de l'écriture. Curieusement, c'est Le Clézio qui s'y montre le plus prolix, Simon ayant fait preuve d'une certaine discrétion tout au long de sa vie à ce sujet².

Le discours du Nobel de Le Clézio s'ouvre sur une évidence: "Pourquoi écrit-t-on?", s'interroge l'écrivain, pour qui la réponse tient au choix d'adopter ce qu'il appelle "une autre façon de communiquer" (Le Clézio, 2008: 1). Or, dès les premières lignes la guerre est associée à l'origine de l'écriture:

Si j'examine les circonstances qui m'ont amené à écrire – je ne le fais pas par complaisance, mais par souci d'exactitude – je vois bien qu'au point de départ de tout cela, pour moi, il y a la guerre. La guerre, non pas comme un grand moment bouleversant où l'on vit des heures historiques, [...] Non, la guerre pour moi, c'est celle que vivaient les civils, et surtout les enfants très jeunes. Pas un instant elle ne m'a paru un moment historique. Nous avons faim, nous avons peur, nous avons froid, c'est tout. (*ibidem*)

Ce "souci d'exactitude", revendiqué avec détermination par l'écrivain, le pousse à postuler d'entrée de jeu un refus du grandiose associé à l'Histoire, lequel se définit essentiellement par l'individuation de l'expérience historique en dépit de l'instrumentalisation véhiculée par le discours officiel. Le Clézio, comme beaucoup d'autres écrivains de son temps (nous pensons, notamment, à Patrick Modiano) préfère la vision subjective des faits lorsqu'il est question de s'inscrire dans l'Histoire de son temps³.

² Voir, à ce propos, la notice (auto)biographique rédigée par Simon lui-même pour l'ouvrage de Jérôme Garcin intitulé *Le Dictionnaire. Littérature française contemporaine* (Garcin, 1988: 403)

³ Voir, à ce propos, notre texte sur la mémoire et l'autobiographie chez Modiano et chez Lobo Antunes. (Cammaert, 2010)

Or, chez Le Clézio, l'expérience de la guerre provoque un manque, qui se matérialise de manière assez subite au niveau de l'écriture: "Je me souviens d'avoir manqué de tout, et particulièrement de quoi écrire et de quoi lire." (*ibidem*). Le vide provoqué par le conflit déclenche ainsi un désir de fuite. L'écriture est ici présentée comme un moyen d'évasion de la réalité violente qu'il endure: "Je peux comprendre que c'était un contexte où l'on avait le désir de s'enfuir – donc de rêver et d'écrire ces rêves." (*ibidem*).

À ce propos, notons que Le Clézio partit pour l'Afrique en 1948 en bateau rejoindre son père au Nigéria, voyage au cours duquel, affirme-t-il, est né son désir d'écriture. Confronté à l'univers des livres et des mots qui fera défaut, l'auteur fait référence à un aspect qui va s'avérer fondamental pour ce que deviendra par la suite son œuvre: la littérature orale, ici incarnée dans la figure de la grand-mère maternelle. Pour Le Clézio, l'échappée qu'apportent les récits oraux et écrits joint très vite l'expérience personnelle. Ainsi, y est mentionné le voyage dans la forêt africaine, dont l'auteur avoue avoir retenu non seulement

[...] la matière de romans futurs, mais une sorte de seconde personnalité, à la fois rêveuse et fascinée par le réel, qui m'a accompagné toute ma vie – et qui a été la dimension contradictoire, l'étrangeté moi-même que j'ai ressentie parfois jusqu'à la souffrance (*idem*: 2).

Nous voici donc confrontés à un trait majeur de l'esthétique romanesque de Le Clézio, à savoir, cette imbrication constante entre la sphère autobiographique et le domaine fictionnel, laquelle se traduit concrètement dans cette conception multiple du réel, si proche d'une démarche anthropologique.

Chez Claude Simon, il est vrai, la question de la guerre comme source de l'écriture ne sera énoncée que brièvement dans le *Discours de Stockholm*. Cela dit, l'auteur n'a jamais été très prolix à ce sujet, préférant toujours mettre en avant son travail d'écriture. Dans ce texte, Simon affirme:

[...] j'ai été témoin d'une révolution, j'ai fait la guerre dans des conditions particulièrement meurtrières (j'appartenais à l'un de ces régiments que les états-majors sacrifient froidement à l'avance et dont, en huit jours, il n'est pratiquement rien resté), j'ai été fait prisonnier, j'ai connu la faim, le travail physique jusqu'à l'épuisement, je me suis évadé, j'ai été gravement malade, plusieurs fois au bord de la mort, violente ou naturelle [...] (Simon, 2006c: 897-898)

Nous sommes ici en présence du témoignage de l'acteur direct du conflit. Ce qui est important de signaler pour Simon c'est le fait que l'expérience traumatique se situe à la base de l'écriture fictionnelle, dans la mesure où la scène de l'anéantissement du régiment de

cavalerie par les chars allemands, bien qu'évoquée sommairement, va se présenter comme l'élément mnésique par excellence (il parle, à cet effet, de *stimuli*) à partir duquel se développera la plupart de son œuvre, et dont *La Route des Flandres* (1967) constitue le meilleur exemple. Or, à l'image de ce que nous constatons pour Le Clézio, ce n'est pas pour autant que Simon adopte une quelconque vision grandiose de l'Histoire. En effet, son œuvre, fidèle aux postulats du Nouveau Roman, privilégie la vision intime des faits en ayant comme point de départ la perception présente dans la conscience du personnage.

Chez Simon, la confusion entre autobiographie et fiction est également présente, mais sous une forme plus complexe, à savoir la « fictionnalisation » de la mémoire dans l'acte même d'écriture, laquelle accorde une place centrale au vécu. Il privilégie ainsi la composante fictionnelle, mais surtout il place au-dessus de tout l'acte d'écriture qui donne naissance au roman. C'est sur ce point qu'intervient "le présent de l'écriture", notion capitale pour la compréhension de l'œuvre simonienne:

Et, tout de suite, un premier constat: c'est que l'on n'écrit (ou ne décrit) jamais quelque chose qui s'est passé avant le travail d'écrire, mais bien ce qui se produit (et cela dans tous les sens du terme) au cours de ce travail, au *présent* de celui-ci, et résulte, non pas du conflit entre le très vague projet initial et la langue, mais au contraire d'une symbiose entre les deux qui fait, du moins chez moi, que le résultat est infiniment plus riche que l'intention. (Simon, 2006c: 898).

Dès lors, l'écriture doit être considérée comme une activité de production de sens qui se suffit à elle-même, en ceci qu'elle introduit une variante temporelle déterminante pour l'existence de la fiction. Chez Simon, la capacité remémorative d'où jaillit la matière romanesque apparaît entièrement conditionnée par le contexte dans lequel se produit la réminiscence; l'acte d'écriture n'est plus un simple moment de transposition de la mémoire, mais il constitue un instant privilégié de création fictionnelle au même degré que la matière de l'écriture. Le manque provoqué par la guerre existe également chez Simon, même si le Discours Nobel reste silencieux à cet égard. Ce manque est même présenté, dans *La Route des Flandres*, comme un vide conceptuel, dans un passage de facture clairement postmoderne:

[...] mais comment appeler cela: non pas la guerre non pas la classique destruction ou extermination d'une des deux armées mais plutôt la disparition l'absorption par le néant ou le tout originel de ce qui une semaine auparavant était encore des régiments des batteries des escadrons des escouades des hommes, ou plus encore: la disparition de l'idée de la notion même de régiment de batterie d'escadron d'escouade

d'homme, ou, plus encore: la disparition de toute idée de tout concept [...]. (Simon, 2006a: 402)

Dès lors, l'écriture opère aussi comme une fuite, non pas en tant que soustraction de la réalité douloureuse, mais entrevue en termes d'un impératif esthétique qui oblige en quelque sorte l'écrivain à exorciser la réalité traumatique qu'il a endurée. Dans l'analyse citée ci-dessus, Dominique Viart parle d'une "écriture de l'expérience", qui caractériserait le roman français contemporain. En constatant le sentiment d'incomplétude qui définit la production romanesque récente, Viart évoque un sujet qui procède selon une méthode "d'enquête subjective" afin d'interroger aussi bien son propre temps que ses modèles et ses fondations.

Plutôt que d'inventer de toutes pièces des fictions improbables – dit-il –, l'écriture contemporaine, qui s'est faite investigatrice, construit des fictions à partir des données incertaines et incomplètes de son expérience. Cela me semble être la marque d'un temps interrogateur. Le sujet, orphelin désormais des valeurs qui président à son existence, cherche à comprendre son temps, qui lui échappe, et à se relier à son passé, à interroger ses modèles et ses fondations. Ces textes enfin disent combien l'existence comme la langue sont toujours habitées d'autres expériences et d'autres paroles, qui la constituent et résonnent en elle. (Braudeau, 2002: 146)

Cette écriture de l'expérience dont parle Viart acquiert une forme concrète dans les œuvres de Simon et de Le Clézio, se rapprochant à plusieurs égards de la question de l'altérité. En effet, si chez Le Clézio la question de l'expérience se matérialise dans la découverte de l'autre, à travers les multiples voyages et séjours que l'écrivain a effectués et qui nourrissent sans cesse son œuvre, chez Simon elle répond plutôt à une démarche éminemment introspective, visant à dialoguer avec les différentes voix du passé qui logent dans la conscience de l'écrivain. Quoi qu'il en soit, ces deux voix se construisent autour du doute ou, autrement dit, elles sont la conséquence d'un "temps interrogateur" pour reprendre l'expression de Viart.

Or le questionnement des modèles par lequel se traduit le soupçon chez les deux écrivains aboutit, dans les deux cas, au constat d'une situation paradoxale entre la langue et la réalité, présente dans les deux Discours Nobel dans l'image de la forêt.

3. La forêt de l'écriture: les paradoxes de la réalité

L'idée de l'écriture comme expérience passe nécessairement par une interrogation sur le rôle de l'écrivain confronté à une réalité qu'il est difficile de reproduire "telle quelle", ainsi que

par un questionnement sur les pouvoirs et les significations inhérentes au langage romanesque. La métaphore de la forêt, présente dans les deux *Discours de Stockholm*, surgit pour signifier le rapport qu'entretient l'écrivain avec la réalité, mais aussi pour tenter de rendre explicite une certaine idée de la fonction sociale de l'écriture. Sur cet aspect, on constate que la vision de Simon et celle de Le Clézio divergent assez distinctement.

Dans sa conférence Nobel, Simon s'exprime longuement au sujet du pouvoir de la littérature pour intervenir dans le monde réel, notamment dans des situations dans lesquelles les valeurs font défaut. Simon se place ici en opposition par rapport à Sartre, qui avait reconnu, à propos de *La Nausée*, que son livre ne ferait pas le poids devant un enfant qui meurt. Dans le même sens, il s'attaque à l'interrogation sartrienne "Qu'avez-vous à dire?", en affirmant ironiquement ne rien avoir à dire selon cette acception:

[...] Comme on voit, je n'ai rien à dire, au sens sartrien de cette expression. D'ailleurs, si m'avait été révélée quelque vérité importante dans l'ordre du social, de l'histoire ou du sacré, il m'eût semblé pour le moins burlesque d'avoir recours pour l'exposer à une fiction inventée au lieu d'un traité raisonné de philosophie, de sociologie ou de théologie. (Simon, 2006c: 898)

Simon remplace d'ailleurs le "dire" sartrien par le "faire", plus proche d'une activité de fabrication de sens, qui consiste à concevoir le roman comme une œuvre d'art, et dont le mot d'ordre réside avant tout dans

[...] la pertinence des rapports entre ses éléments, dont l'ordonnance, la succession et l'agencement ne relèveront plus d'une causalité extérieure au fait littéraire, comme la causalité d'ordre psychosocial qui est la règle dans le roman traditionnel dit réaliste, mais d'une causalité intérieure. (Simon, 2006c: 896)

On observe à quel point la pensée simonienne, imprégnée par le contexte du Nouveau Roman, revendique la primauté du texte, la "causalité intérieure" s'avérant désormais la loi fondamentale de fonctionnement du romanesque, opposée à ce qu'il appelle "la causalité d'ordre psychosocial". Or, prenant à contre-pied la vision sartrienne, Simon situe la question de l'engagement sur le plan de l'écriture. Pour cela, il fait appel (comme il l'avait déjà fait auparavant) au domaine des sciences exactes, en affirmant que l'engagement de l'écriture consiste à percer ce qu'il appelle "le jeu étrange des rapports entre les choses" (Simon, 2006c: 901-902). Dans ce contexte, l'image de la forêt vient s'inscrire dans l'écriture, pour s'opposer au cheminement linéaire de l'écriture réaliste et sa quête d'une rationalité inébranlable. Dans le *Discours de Stockholm*, l'allusion à la forêt n'apparaît certes qu'en

filigrane, dans les dernières lignes du texte, lorsqu'il est question du cheminement de l'explorateur dans une contrée inconnue s'égarant et revenant sur ses pas:

[...] il peut arriver que l'on soit ramené à la base de départ, seulement plus riche d'avoir indiqué quelques directions, jeté quelques passerelles pour être peut-être parvenu, par l'approfondissement acharné du particulier et sans prétendre avoir tout dit, à ce "fonds commun" où chacun pourra reconnaître un peu – ou beaucoup – de lui-même. (Simon, 2006c: 902)

Cette référence au parcours sinueux de l'écriture reprend à grands traits l'idée déjà développée en 1970 dans la préface à *Orion Aveugle*. Dans cet étonnant texte, Simon parle expressément d'un "voyageur égaré dans une forêt" qui effectue un trajet sinueux et répétitif sans "commencement" ni "fin". C'est justement ce trajet irrégulier qui, pour Simon, définit le mieux la notion de romanesque. Voici donc les derniers mots du texte:

[...] Aussi ne peut-il avoir d'autre terme que l'épuisement du voyageur explorant ce paysage inépuisable. À ce moment se sera peut-être fait ce que j'appelle un roman (puisque, comme tous les romans, c'est une fiction mettant en scène des personnages entraînés dans une action), roman qui cependant ne racontera pas l'histoire exemplaire de quelque héros ou héroïne, mais cette toute autre histoire qu'est l'aventure singulière du narrateur qui ne cesse de chercher, découvrant à tâtons le monde dans et par l'écriture. (Simon, 2006b: 1183)

Le cheminement dans la forêt fait de l'engagement un acte intrinsèque à l'écriture. Néanmoins, cet engagement dans les bois de l'écriture vide l'image végétale de toute signification sociale, du moins dans le sens politique du terme. La référence à l'aventure de l'écriture comme moyen de s'appropriier le monde apparaît, à cet égard, comme le paradoxe fondamental de l'esthétique romanesque simonienne.

En revanche, la forêt dont parle Le Clézio, bien qu'elle s'insère aussi dans le terrain du romanesque, est d'un tout autre ordre: elle prend racine dans la question de la portée sociale de la littérature. Le Clézio s'approprie l'image de la forêt à partir d'un texte de l'auteur suédois d'après-guerre Stig Dagerman qui, en parlant de l'écrivain confronté à la misère du monde, pose le paradoxe suivant: "lui qui ne voulait écrire que pour ceux qui ont faim découvre que seuls ceux qui ont assez à manger ont loisir de s'apercevoir de son existence"

(Le Clézio 2008: 3). Dans son *discours*, Le Clézio développe longuement l'allégorie de la forêt comme le lieu antinomique de l'écriture⁴:

L'écrivain est l'être qui cultive le mieux cette plante vénéneuse et nécessaire, qui ne croît que sur le sol de sa propre incapacité. Il voulait parler pour tous, pour tous les temps: le voilà, la voici dans sa chambre, devant le miroir trop blanc de la page vide, sous l'abat-jour qui distille une lumière secrète. [...] C'est cela, sa forêt. (*idem*: 5)

Le Clézio situe donc le malaise métaphysique dans l'impossibilité, pour l'écrivain, de parvenir à atteindre ceux qui ont le plus besoin de cette liberté inhérente à la pratique littéraire. Tout en précisant qu'il ne s'agit pas ici d'une préoccupation récente (il cite notamment Rabelais), Le Clézio insiste sur le "simple" rôle de témoin de l'écrivain confronté à son monde, à défaut de pouvoir le changer par le biais de l'écriture. Advient ici ce que nous pourrions nommer le paradoxe primordial de cette forêt: malgré son désir d'agir "...pour que ses mots, ses inventions et ses rêves interviennent dans la réalité, changent les esprits et les cœurs, ouvrent un monde meilleur", l'écrivain aura du mal à se défaire de ce statut de témoin muet que lui donnent les mots (*ibidem*).

Or, malgré ce statut contradictoire qu'il attribue à la littérature, Le Clézio en prend la défense comme un influent moyen de combattre les maux de notre époque. Il y voit un instrument de pouvoir, en ces temps d'échanges virtuels pour reprendre ses mots. Selon lui, la littérature n'est pas une simple application du langage, mais bien son garant. Les écrivains sont ainsi vus comme des créateurs de langage, en ceci qu'ils "... le célèbrent, l'aiguisent, le transforment, parce que le langage est vivant par eux, à travers eux et accompagne les transformations sociales ou économiques de leur époque" (*idem*: 6). Par ailleurs, la littérature est perçue comme un outil propice de diffusion de la culture, des différentes cultures, à l'échelle mondiale, en raison des qualités artisanales que conserve encore l'objet livre.

Bien que s'inscrivant dans un contexte différent, celui de l'observation sociale, Le Clézio reprend l'idée d'un engagement de type sartrien, même s'il reste plus nuancé. Ses remarques sur le paradoxe premier de la littérature répondent, ne serait-ce que partiellement, à la formule "qu'avez-vous à dire?" de *Qu'est-ce que la littérature?*. Ce faisant, le résultat s'avère contraire à celui esquissé par Simon. Si, en 2008, Le Clézio affirme que la littérature a encore quelque chose à dire sur le monde dans lequel elle s'inscrit, en revanche, en 1985, Simon estime que le rôle de la littérature n'est pas tant *dire* que de *faire*.

⁴ On peut supposer que Le Clézio est pour le moins conscient de l'utilisation que Simon a faite de la métaphore de la forêt pour décrire le parcours de son écriture, bien qu'il n'y ait pas de références précises à ce dernier. En ce sens, le *Discours de Stockholm* de 2008 constitue une réponse indirecte adressée à Simon.

Quoi qu'il en soit, et malgré les écarts temporels et idéologiques qui séparent les univers de Simon et de Le Clézio, les positions de ces deux écrivains nous confrontent à un nouveau type d'engagement, lequel se définit par " une comparution du politique – au sens large – sur la scène de la fiction", pour reprendre la formule de Dominique Viart (Braudeau, 2002: 156).

Pour conclure cette réflexion sur les discours Nobel de Le Clézio et de Simon, nous reviendrons sur la notion de paradoxe, ainsi que sur ses particularités dans les deux cas. Il semblerait que l'on soit face à deux démarches antagoniques dans le traitement du paradoxe, lesquelles peuvent être résumées en termes *d'ouverture* ou de *fermeture* en fonction de l'écrivain qui les exprime.

Chez Le Clézio, on a affaire à un paradoxe ouvert, autrement dit à une forêt romanesque qui se projette vers l'extérieur, vers le terrain de l'expérience réelle. Cette ouverture vers le monde se matérialise grâce à une "archéologie des savoirs" selon les termes de Foucault. C'est à ce moment-là qu'intervient la dernière réflexion sur le binôme littérature-réalité. Le Clézio clôt son discours en évoquant la forêt du Darién d'Amérique Centrale, où le savoir issu de la tradition orale de l'indigène Elvira qu'il a connue écrase les jalons du paradoxe de la forêt de Dagerman. À propos de cette femme, le Prix Nobel 2008 nous dit:

Comme si elle portait dans son chant la puissance véridique de la nature, et c'était là sans doute le plus grand paradoxe, que ce lieu isolé, cette forêt, la plus éloignée de la sophistication de la littérature, était l'endroit où l'art s'exprimait avec le plus de force et d'authenticité. (Le Clézio, 2008: 10)

L'ouverture du paradoxe leclézien réside dans le fait qu'il se situe en-dehors de l'écriture, dans l'expérience du monde que l'on peut y avoir. Or, chez lui, le sens figuré ne peut s'empêcher de succomber face au réel, ce qui finit en quelque sorte par annuler la portée antithétique de la forêt des paradoxes imaginée par Le Clézio.

En revanche, le paradoxe de l'écriture se trouve, pour Simon, à un tout autre niveau. Il est à chercher sur le plan de la logique interne de l'écriture. Dans un passage du *Discours de Stockholm*, Simon fait allusion à Flaubert et à Tolstoï qui, chacun dans leur univers (celui de Emma Bovary et d'Ivan Ilitch), se heurtent à la complexité de la réalité qu'ils veulent décrire. Et Simon d'ajouter:

Car c'est bien là que réside l'un des paradoxes de l'écriture: la description de ce que l'on pourrait appeler un " paysage intérieur " apparemment statique, et dont la

principale caractéristique est que rien n'y est proche ni lointain, se révèle être elle-même non pas statique mais au contraire dynamique" (Simon, 2006c: 900)

Par la suite, Simon explique ce paradoxe en reconstituant les rapports spontanés qui se créent entre les mots au moment d'exister sur la page blanche. Le caractère fermé du paradoxe simonien tient au fait qu'il exploite jusqu'à la fin la contradiction logique inhérente à toute écriture, et qui réside dans la difficulté d'exprimer le caractère incommensurable de la réalité à l'aide d'un instrument à la fois successif et limité: le langage.

Nous souhaiterions terminer en citant un passage de la préface à *Orion Aveugle* qui résume finement le paradoxe simonien:

Si aucune goutte de sang n'est jamais tombée de la déchirure d'une page où est décrit le corps d'un personnage, si celle où est raconté un incendie n'a jamais brûlé personne, si le mot sang n'est pas *du* sang, si le mot feu n'est pas *le* feu, si la description est impuissante à reproduire les choses et dit toujours d'autres objets que les objets que nous percevons autour de nous, les mots possèdent par contre ce prodigieux pouvoir de rapprocher et de confronter ce qui, sans eux, resterait épars. (Simon, 2006b: 1182)

Bibliographie

- BRAUDEAU, Michel, *et al.* (2002). *Le Roman Français Contemporain*. Paris: Ministère des Affaires Étrangères – adpf.
- CAMMAERT, Felipe (2010). “Les souvenirs inventés de Patrick Modiano et d’António Lobo Antunes”, in: JULIEN, Anne-Yvonne (dir.), *Modiano ou les intermittences de la mémoire*. Paris: Hermann, pp. 351-371.
- LE CLEZIO, Jean-Marie Gustave (2008). “Conférence Nobel. Dans la forêt des paradoxes”. Stockholm: La Fondation Nobel [consulté le 15 mars 2010]
<URL: http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2008/clezio-lecture_fr.html>
* La version PDF de ce document, disponible sur ce même URL, comporte une pagination, que nous respectons ici.
- GARCIN, Jérôme (2001). *Le Dictionnaire. Littérature française contemporaine*. Paris: Éditions François Bourin.
- SIMON, Claude (2006a). *La Route des Flandres* (1967), in: *Œuvres*. Paris: Gallimard – Bibliothèque de la Pléiade.
- SIMON, Claude (2006b). *Préface à Orion Aveugle* (1970), in: *Œuvres*. Paris: Gallimard – Bibliothèque de la Pléiade, pp. 1181-1183.
- SIMON, Claude (2006c). *Discours de Stockholm* (1986), in: *Œuvres*. Paris: Gallimard – Bibliothèque de la Pléiade, pp. 887-902.

D'UN DISCOURS L'AUTRE.

Mise en contexte littéraire et culturelle des discours de Stockholm de Cl. Simon et J-M G. Le Clézio¹

JOSÉ DOMINGUES DE ALMEIDA

Universidade do Porto – ILC Margarida Losa

jalmeida@letras.up.pt

Résumé

Une (re)lecture comparative des deux discours prononcés à Stockholm par les deux lauréats français du Nobel de la Littérature, Cl. Simon et J-M. G. Le Clézio, fait apparaître des contextes littéraires et culturels diamétralement opposés dans l'approche même de la fiction narrative, qu'il y a tout lieu de creuser pour mieux mesurer la distance et les mutations en cours depuis quelque vingt ans dans le champ de la production littéraire en français.

Nous convoquerons, pour ce faire, les considérations tenues dans ces deux discours ; lesquelles portent un éclairage implicite à la caractérisation des enjeux liés à l'écriture française et francophone depuis deux décennies, et qui signalent un point de bascule dans la représentation que la littérature française se fait d'elle-même ou dans l'image que l'on s'en fait ailleurs.

Abstract

Comparative re-reading of both Cl. Simon and J-M. G. Le Clézio's speeches at Stockholm Nobel prize reward ceremony makes it clear that there is a diametrically opposed approach of narrative fiction between them which allows us to measure the distance and mutation in process within French and francophone literary field for about twenty years. It also shows a changing point as far as the way France sees itself or is seen elsewhere is concerned.

Mots-clés: Simon, Le Clézio, Littérature, prix Nobel, contemporain, France

Keywords: Simon, Le Clézio, Literature, Nobel Prize, contemporary, France

¹ Cette communication a été élaborée dans le cadre du projet "Interidentidades" de L'Institut de Literatura Comparada Margarida Losa de la Faculté des Lettres de l'Université de Porto, une I&D subventionnée par la Fundação para a Ciência e a Tecnologia, intégrée dans le "Programa Operacional Ciência, Tecnologia e Inovação (POCTI)", Quadro de Apoio III (POCTI-SFA-18-500).

D'un Prix Nobel de la Littérature décerné à un écrivain français l'autre, les discours prononcés lors des cérémonies officielles trahissent ou congédient des tendances esthétiques, et expriment des soucis culturels, voire politiques, changeants, et dès lors très révélateurs de l'image que la France se fait de sa (la) littérature, et que l'on s'en fait partout ailleurs.

Une (re)lecture comparative des deux discours prononcés à Stockholm par les deux lauréats français du Nobel de Littérature, Cl. Simon et J-M. G. Le Clézio fait apparaître des contextes littéraires et culturels diamétralement opposés dans l'approche même de la fiction narrative, qu'il y a tout lieu de creuser pour mieux mesurer la distance et les mutations en cours depuis quelque vingt ans dans le champ de la production littéraire en français.

Elle signale également une évolution quant à la substance de l'argumentaire théorique appliqué à l'utilité ou fonction de l'activité littéraire; production, réception et système confondus, et cautionne l'idée d'une quête infinie, et cent fois réélaborée, des raisons de l'écriture.

Le Prix Nobel de Littérature décerné en 1985 au nouveau romancier Claude Simon marquait une reconnaissance et symbolisait un retrait. Une reconnaissance, dans le sens où Laurent Demoulin a interprété cet hommage: à savoir l'affirmation, à un moment où la littérature française s'engageait sur d'autres voies, et où le lauréat lui-même infléchissait son écriture à la faveur d'une tentative autobiographique, de l'incontournable supériorité et victoire de la Modernité littéraire sur l'Académie et la Tradition:

Les Modernes, finalement, sont sortis vainqueurs de la querelle que leur cherchaient les Anciens. Non seulement ils ont obtenu la reconnaissance publique (s'il est trop peu lu, Rimbaud est tout de même plus célèbre qu'Albert Samain et, en 1985, le prix Nobel a couronné Claude Simon et non Henri Troyat), mais surtout ils ont réussi à mener à terme leur projet (Demoulin, 1997: 8).

D'une certaine façon, cette attribution du Prix Nobel de Littérature à l'auteur de *L'Acacia* représente une charnière dans les représentations et les discours de la littérature française sur elle-même et coïncide avec l'expression d'un renouveau pensé par le biais des figures de la rétractation, de l'infléchissement et du retour (régression), avant d'assumer le "dépli" du texte sur le monde après son "repli", comme l'a souligné Sémir Badir (1993); un renouveau auquel les nouveaux romanciers ne sont guère étrangers.

En effet, au moment même où Claude Simon fait l'éloge de la modernité, des auteurs ayant considérablement contribué au "travail de la langue" et à l'intransitivité de l'écriture, amorcent un mouvement évolutif, de "dépli" (auto)référentiel, d'ouverture sur la représentation, le monde et le sujet; ou bien renient carrément leurs assurances modernes

de naguère.

Ainsi, la critique souligne les signes de tarissement d'une certaine conception intransitive et "déconstructive" de l'écriture romanesque ou, autrement dit, un point de non-retour dans l'aventure textuelle d'où les écrivains ne pourraient sortir que par un "dépli" et un compromis avec la représentation, au risque d'une moins-value esthétique et hermétique au moment de leur parution (Demoulin, 1997: 8).

Demoulin constatera que "la logique du comble est arrivé à un point de non-retour" (*ibidem*), et Badir (1999: 254), avec Compagnon, que "le Bourgeois ne se laisse plus épater" (1990: 7) et qu'un seuil critique a été atteint où le jeu d'un improbable effet esthétique ne vaut plus la chandelle du travail de surinvestissement intransitif.

Il s'agit d'*Eden, Eden, Eden* de Pierre Guyotat, *Paysages de ruines avec personnages* de Danièle Sallenave et *Louve basse* de Denis Roche, que Bruno Blanckeman qualifie de "derniers des grands 'mécris' textuels" (Blanckeman, 2000: 13s.).

De même, en 1975, les milieux littéraires parisiens s'étonnent de voir l'auteur de *Le Degré zéro de l'écriture* passer aux confidences, à l'autocritique et à l'anecdote, et s'adonner au "plaisir" du texte. L'heure est aux affirmations hypothétiques, aux tâtonnements théoriques comme en témoigne cette notion tardive du texte recevable, "texte ardent" que Roland Barthes place à côté du texte lisible et du texte scriptible (Barthes, 1976: 143).

En 1983, c'est au tour de Philippe Sollers de se rétracter et de choisir le genre romanesque. *Femmes*, roman davantage "figuratif", entérine le passage de Sollers de *Tel Quel* à *L'Infini* et confirme un tournant à 180 degrés vers le récit et "la vérité romanesque" (Hollier, 1993: 1021).

Denis Hollier livre un commentaire métaphorique de ce roman par lequel, une fois franchies les limites, Sollers renouerait avec le plaisir de la fiction. Selon lui, *Femmes* mettrait en fiction l'"embarcation de la fiction même" (*idem*, 1022) vers une contrée improbable; "une percée hors de la finitude française" (*ibidem*); celle d'une période et d'une époque littéraires qu'il s'agit de congédier à présent.

En 1984, Alain Robbe-Grillet publie un texte qui, au dire de son auteur, mûrissait depuis quelques années. L'heure, il est vrai, est aux rétractations, aux mises à jour et aux bilans. Le nouveau romancier n'y échappe pas, étant donné "la soumission moqueuse [de l'écriture] aux préoccupations du moment" (Robbe-Grillet, 1984: 9).

Dans la foulée des "retours à", Robbe-Grillet insinue ne prétendre qu'à une "relève" (*ibidem*), mais, venant de lui, le mot en dit long sur la mutation en cours. Puis vint cet aveu, que d'aucuns liront comme une trahison: "Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi. Comme c'était de l'intérieur, on ne s'en est guère aperçu" (*idem*, 10). Cet aveu contrariait trois décennies hostiles au moi, à la psychologie du personnage et à la représentation.

Le fait qu'Alain Robbe-Grillet et d'autres nouveaux romanciers passent à

l'autobiographie de façon tout aussi surprenante atteste le bien fondé des propos de Jean-Pierre Salgas. La tentation autobiographique et confidentielle correspond bel et bien à "ce qui reste quand tout a été déconstruit: l'auteur et ses masques" (Salgas, 1997: 14).

L'appropriation postmoderne de *Le miroir qui revient* ne manquera pas d'y lire une oscillation ironique entre le dire et le dédire; un travail, en défiance, des données autobiographiques, du vécu et du regard jeté en amont (cf. Van Montfrans, 1986: 81-89) qui fait inévitablement en sorte que, à son tour, le lecteur soit légitimement tenté de "relire" autrement la production littéraire du Nouveau Roman, et la voie dotée "d'un sujet", en déstructuration (Varga, 1986: 11).

On a affaire à un retrait, si l'on considère les métamorphoses et le ressourcement de l'écriture et de la modernité à partir des années quatre-vingt, et l'émergence d'autres catégories, bien que contiguës, vis-à-vis de l'héritage littéraire moderne, que ce soit le roman minimaliste, l'autofiction ou toutes les modalités postmodernes d'approche du récit.

Dans ce contexte, *Le discours de Stockholm* de Cl. Simon (1986) entend non pas dresser le bilan de l'état des lieux en regard du passé, mais plutôt, profitant de la solennité de l'occasion, solder des comptes avec l'Académisme et l'Engagement. Implicitement, toutefois, le discours tient déjà compte de la nouvelle donne fictionnelle qui s'installe à ce moment. Le roman réaliste de type balzacien se voit directement visé par le discours (*idem*, 15) au profit de l'"art pour l'art" (*idem*, 11), de l'intransitivité de l'écriture et du souci ricardolien de produire plutôt du sens que d'en exprimer (cf. *idem*, 21); à savoir le refus de toute causalité extrinsèque au fait littéraire.

Suivant un raisonnement dont les théoriciens du postmoderne littéraire se serviront pour encadrer la contiguïté et la réinterprétation des rapports de l'écriture au réel, Cl. Simon insiste sur le filtrage scriptural de la réalité: "(...) ces récits n'ont d'autre réalité que celle de l'écriture qui les instaure" (*idem*, 29).

De ce point de vue, le lauréat affiche une posture indépendante à l'égard de ceux qui voudraient accaparer son œuvre à des fins politiques (cf. *idem*, 11). La psychologie des personnages n'est pas radicalement niée, mais ses moyens demeurent l'objet d'un soupçon fondé sur une théorie littéraire; ce qui nous ramène aux prémisses de la littérature française contemporaine (cf. *idem*, 15 & 26-28).

Mais la littérature situationnelle de Jean-Paul Sartre, autre lauréat français du prix Nobel, n'est pas épargnée non plus. Bien au contraire, Simon réfute l'idée d'un savoir préalable dispensé par l'écrivain au lecteur où il voit la continuation, sous une autre forme, de l'instruction religieuse, "celle de la parole, de la fable" (*idem*, 14). Et Simon d'aller plus loin dans sa diatribe: "D'ailleurs, s'il m'avait été révélée quelque vérité importante dans l'ordre social, de l'histoire ou du sacré, il m'eût semblé ridicule d'avoir recours pour l'exposer à une fiction inventée au lieu d'un traité raisonné de philosophie, de sociologie ou de théologie"

(idem, 24).

L'incontournable question "Qu'est-ce que la littérature?" ou celle, tout aussi entachée d'humanisme et d'engagement intellectuel, "Que peut la littérature?", se voient renvoyées dos à dos au profit d'une persévérance du travail intransitif de l'écriture.

Peine qui n'est pas tout à fait perdue si l'on considère les enjeux de la fiction contemporaine, quoique différemment placée, elle aussi, sous l'emprise d'une suspicion. Comme Jean-Pierre Salgas l'a bien résumé, *Le Discours de Stockholm* plaide la cause, entendue, il est vrai, du triomphe de l'opacité de l'écriture et de la technique face à la transparence ou au message (cf. Salgas, 1997: 11).

À cet égard, du fait de son évolution scripturale propre et de la teneur de son discours prononcé à Stockholm en 2008, J-M. G. Le Clézio incarne le point de bascule esthétique et théorique qui a caractérisé la littérature française dans le tournant des années quatre-vingt et l'approche élargie et enrichie des littératures dites francophones.

L'évolution opérée dans les prémisses et les soucis de l'écriture entre l'auteur du *Procès verbal* et celui de *La Ritournelle de la faim*, plus explicitement depuis *Désert*, ainsi que les propos du discours de Le Clézio, signalent une réflexion et une pratique de l'écriture en rupture avec l'héritage textuel des générations antérieures.

À cet égard, force est de constater que la question du pouvoir de la littérature hante toujours les esprits quelque vingt ans plus tard, même si il n'est plus dans l'air du temps de la poser de la même façon, ou surtout pas avec les mêmes enjeux. En fondant le besoin de l'écriture sur son vécu personnel en contexte difficile, les contraintes de la guerre, et sur ce rapport de curiosité au Monde: "regarder la vie extérieure par le carré de sa fenêtre" (2008: 2), Le Clézio place la conception du fait littéraire au-delà des approches existentielle ou intransitive pour y voir, à la faveur de ce Dagerman qui influença son univers enfantin, un acte marqué par l'ambiguïté, la "forêt de paradoxes" (*ibidem*): "C'est la pensée de Dagerman qui m'envahit plutôt que le constat militant ou le pari désabusé de Sartre" (*idem*, 3).

Le moment n'est plus aux théories hermétiques, ni aux engagements révolutionnaires: "L'écrivain (...) n'a plus l'outrecuidance de croire qu'il va changer le monde (...)" (*idem*, 4). L'heure est plutôt de s'interroger sur les apories de l'écriture dans un monde lui-même marqué par les contradictions de la mondialisation. En tous cas, une chose est sûre pour l'écrivain d'aujourd'hui, selon Le Clézio: "Ce n'est pas toujours un séjour agréable. Lui qui se croyait à l'abri, elle qui se confiait à sa page comme à une amie intime et indulgente, les voici confrontés au réel (...)" (*idem*, 3). Et les soucis de la littérature consistent justement à l'expression de tous ces paradoxes.

Ce faisant, l'écrivain se veut "témoin malgré lui" (*idem*, 5); ce qui le place au centre d'une terrible et douloureuse contradiction: "Agir, c'est ce que l'écrivain voudrait par-dessus tout. Agir, plutôt que témoigner. Ecrire, imaginer, rêver, pour que ses mots, ses inventions et

ses rêves interviennent dans la réalité, changent les esprits et les cœurs, ouvrent un monde meilleur” (*idem*, 5), qui le rendent encore plus conscient de “sa propre incapacité” (*ibidem*).

Entre travail scriptural et souci du monde, mutation que l'évolution esthétique de Le Clézio acte ou inaugure, c'est selon, ce sont les dimensions et horizons nouveaux de la littérature en langue française qui se trouvent affectés ou convoqués dans un débat sur son utilité, son attractivité et ses modalités de rayonnement.

Plus que jamais, même si “la crise du roman” est concomitante au roman lui-même comme le rappelle Dominique Viart (1996), et surtout en France, “nation littéraire” s'il en est (Fergusson, 1991), la question du rapport au fait et à l'institution littéraires accuse les symptômes d'un malaise aux diagnostics contradictoires.

D'aucuns n'ont pas hésité à les imputer au travail scriptural outrancier de l'hermétisme parisien, à l'origine de la “sinistrose” (Domenach, 1995) ou du tarissement démocratique du genre romanesque (Raczymov, 1994) ou son fourvoiement commercial (Nadaud, 1992), mais d'autres ne démordent toujours pas de la radicalité moderne de l'écriture dont l'infléchissement serait à l'origine d'une dangereuse perte de “négativité” textuelle aux retombées politiques droitières (Prigent, 1991): un débat circulaire contribuant à ce que François Taillandier nomme la “délectation morose” (2009: 18).

“Pourquoi écrit-on?” hante toujours les esprits. Antoine Compagnon, dans un récent essai, a bien du mal à y répondre, et pour tout dire, tourne autour du pot causal avec un même manque d'assurance qui n'a de corolaire inverse que l'aversion que le pouvoir en place voue à l'utilité des Humanités. Plus de questions angoissées que de réponses convaincantes: “Si la question se pose, serait-ce parce qu'il est trop tard pour y répondre?” (Compagnon, 2007: 39).

Bien sûr, l'auteur de *Les démons de la théorie* passe en revue les atouts et atours de la littérature depuis deux siècles, qu'ils soient mimétiques, démocratiques ou esthétiques, avant de se centrer, après Samuel Johnson, sur un rôle moins “politique” ou “théorique” du fait littéraire, celui qui concerne une éthique de l'écriture et, partant, de la lecture: “(...) le texte littéraire me parle de moi et des autres” (*idem*, 65). Ce faisant, “la littérature déconcerte, dérange, dérouté, dépayse plus que les discours philosophique, sociologique ou psychologique, parce qu'il fait appel aux émotions et à l'empathie” (*idem*, 67).

Oui, il est certes “des choses que *seule* la littérature peut nous donner” (*idem*, 72), mais quoi? Comment les exprimer? Certes, la littérature est “cet exercice de pensée”. Mais, la pensée de cet exercice n'aurait-il pas mis à mal, à la longue, son évidence et sa pertinence (cf. *idem*, 70)?

Ces questions, plus nombreuses que les réponses, pointent une “forêt paradoxale” qu'habitent Le Clézio et son discours de Stockholm. Si “la littérature est faite de langage” (Le Clézio, 2008: 6), c'est lui qui assigne sa place à l'écrivain au service de cette donnée

ontologique et anthropologique primordiale.

Dès lors, dans un contexte déséquilibré, mais simultanément mondialisé des cultures, l'écriture assume un rôle de médiation incontournable entre les différents états culturels, du mythe à l'érudition: "Il n'est pas possible de fonder le respect d'autrui et l'égalité sans donner à chaque enfant le bienfait de l'écriture" (*idem*, 7).

Ce faisant, Le Clézio fonde désormais l'approche de l'écriture non plus sur une perspective autotélique et hermétique moderne du texte, mais plutôt sur un horizon postmoderne ouvert aux complexités et perplexités du monde contemporain: "Aujourd'hui, au lendemain de la décolonisation, la littérature est un des moyens pour les hommes et les femmes de notre temps d'exprimer leur identité, de revendiquer leur droit à la parole, et d'être entendus dans leur diversité. Sans leur voix, sans leur appel, nous vivrions dans un monde silencieux" (*ibidem*).

Raison pour laquelle le lauréat n'oubliera pas d'invoquer, en si solennelle occasion, tous ceux et toutes celles qui, selon lui, et ils / elles sont légion, disent ou écrivent ce "quelque chose de simple, de vrai, qui n'existe que dans le langage" (*idem*, 10) et qui ressortit toujours du paradoxe.

Raison pour laquelle aussi cet écrivain franco-mauricien, mais que les nomenclatures en place n'ont jamais désigné de "francophone", est l'un des signataires du *Manifeste* 2006 anti-francophone, lui-même, à maints égards, paradoxal dans les termes.

Dans un certain sens, J-M G. Le Clézio incarne, de par son parcours romanesque personnel, les mutations actées par les souscripteurs dudit *Manifeste* dans leur renouement avec le réel et les bruissements du monde:

Le monde revient. Et c'est la meilleure des nouvelles. N'aura-t-il pas été longtemps le grand absent de la littérature française? Le monde, le sujet, le sens, l'histoire, le "réfèrent": pendant des décennies ils auront été mis "entre parenthèses" par les maîtres penseurs, inventeurs d'une littérature sans autre objet qu'elle-même, faisant, comme il se disait alors "sa propre critique dans le mouvement même de son énonciation" (A.A.V.V., 2007).

En fait, ces auteurs, dont les témoignages devaient être repris dans l'ouvrage collectif que l'on sait (Le Bris & Rouaud, 2007), exprimaient une impressionnante victoire de la langue française, quelle que soit la désignation qu'on lui attribue; une chance pour la "dénationalisation de la langue et des histoires" (Almeida, 2006), une issue pour l'"hypostase" (Almeida, 2008) dans laquelle l'Hexagone tenait l'aura de la fiction; un point de bascule décisif dans l'image entretenue:

Nous vivions encore dans l'évidence de la France, de la littérature et de la langue françaises; c'était comme une vaste maison vénérable, avec des secrétaires emplis de papiers de famille, et, sur les murs, des portraits d'ancêtres, souvent en costume d'académiciens (Taillandier, 2009: 22).

Et si le français, contre toute attente, devenait une de ces langues et une de ces voix de cette mondialisation autant décriée que souhaitée, pour n'en pas finir avec les apories?

Alain Mabanckou, lauréat-monde d'un prix littéraire hexagonal, lève le voile de ce que peut ou doit être le concept par-delà les paradoxes, et désamorce une diatribe futile:

La littérature-monde en langue française est la reconnaissance et la prise de conscience de notre apport à l'intelligence humaine, avec cet outil qu'est la langue française, cet outil que beaucoup ont hérité de façon conflictuelle, d'autres par choix, d'autres encore parce que leurs ancêtres étaient les Gaulois – mais faut-il passer notre existence à accuser le passé ou à bâtir un avenir? Notre tâche est de suivre la marche de cette littérature-monde en langue française, de tracer sommairement ses contours, de la regarder dans un ensemble plus étendu, plus éclaté, plus bruyant, c'est-à-dire *le monde* (Le Bris & Rouaud, 2007: 65).

Bibliographie

- A.A.V.V. (2007). "Pour une littérature-monde en français". In: *Le Monde*, 16 mars.
- ALMEIDA, José Domingues de (2006). "Des avantages à lire comme autant d'inconvénients. La Francophonie face à ses enjeux". In: <http://www.apef.org.pt/actas2006/JA122006.pdf>, pp. 31-43.
- ALMEIDA, José Domingues de (2008). "Le français, langue hypostasiée. Excursus littéraire et théorique. Relevé de quelques atouts, ambiguïtés et apories". In: Fátima Oliveira & Isabel Duarte orgs. *O Fascínio da Linguagem*. Porto: Centro de Linguística da Universidade do Porto / FLUP, pp. 255 – 263.
- BADIR, Sémir (1993). "Vers la postmodernité. Retour à Baudelaire?". In: *Ecritures*, n° 5, pp. 8-21.
- BADIR, Sémir (1999). "Histoire littéraire et postmodernité". In: *Ecritures contemporaines*, n° 2, pp. 241-264.
- BARTHES, Roland (1976). *Roland Barthes por Roland Barthes*. Lisboa: Edições 70.
- BLANCKEMAN, Bruno (2000). *Les récits indécidables: Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*. Paris: Presses Universitaires du Septentrion.
- COMPAGNON, Antoine (1990). *Les cinq paradoxes de la modernité*. Paris: Seuil.
- COMPAGNON, Antoine (2007). *La littérature pour quoi faire?*. Paris: Fayard.
- DEMOULIN, Laurent (1997). "Génération innommable". In: *Textyles*, n° 14, pp. 7-17.
- DOMEMACH, Jean-Marie (1995). *Le crépuscule de la culture française?*. Paris: Plon.
- FERGUSON, Priscilla Parkhurst (1991). *La France, nation littéraire*. Bruxelles: Labor.
- HOLLIER, Denis (1993). "Comment peut-on être français?". In: Denis Hollier org. *De la Littérature française*. Paris: Bordas, pp. 1020-1027.
- LE BRIS, Michel / ROUAUD, Jean (2007). *Pour une littérature-monde*. Paris: Gallimard.
- LE CLEZIO, Jean-Marie Gustave (2008). "Dans la forêt des paradoxes". In: http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2008/clezio-lecture_fr.pdf (consulté le 27 décembre 2009), pp. 1-11.
- NADAUD, Alain (1992). *Malaise dans la littérature*. Paris: Champ Vallon.
- PRIGENT, Christian (1991). *Ceux qui merdRent*. Paris: P.O.L.
- SALGAS, Jean-Pierre (1997). "1960-1990: romans mode d'emploi". In: *Roman français contemporain*. Paris: Ministère des Affaires Etrangères, pp. 7-52.
- SIMON, Claude (1986). *Discours de Stockholm*. Paris: Minuit.
- TAILLANDIER, François (2009). *La langue française au défi*. Paris: Flammarion.
- RACZYMOW, Henri (1994). *La mort du grand écrivain. Essai sur la fin de la littérature*. Paris: Stock.
- ROBBE-GRILLET, Alain (1984). *Le miroir qui revient*. Paris: Gallimard.
- VAN MONTRFRANS, Manet (1986). "Vers une issue de l'impasse postmoderne". In: *Littérature et postmodernité*. Amsterdam / Atlanta: Rodopi, pp. 81-89.
- VARGA, Aaron Kibédi (1986). "Récit et postmodernité". In: *Littérature et postmodernité*. Amsterdam / Atlanta: Rodopi, pp. 1-16.
- VIART, Dominique (1996). "Le roman en question III". In: *Prétexte*, n° 11, pp. 63-68.



II. Postmodernité et minimalisme dans la fiction narrative de langue française

L'UTOPIE DE L'INTERNATION LITTÉRAIRE

ABDELGHANI FENNANE

Université Cadi Ayyad – Marrakech, Maroc

babel_babil@yahoo.fr

Résumé

“Qui parle encore, aujourd’hui, de LA littérature française?”

C’est en ces termes problématiques qu’Abdelkebir Khatibi définit son rapport critique à la langue et à la littérature françaises dans *Figures de l’étranger dans la littérature française* (Paris: Denoël, 1987). Livre qui se veut (dans son volet politique) une critique du nationalisme littéraire et le vœu d’une “international littéraire” dont les fondateurs sont une nouvelle race d’écrivains appelée par l’auteur “l’étranger professionnel”. Il s’agit de sortir la littérature (n’importe quelle littérature) de son cadre ethnocentriste de façon à remettre en question l’opposition du natal et de l’extra-natal, du centre et de la périphérie.

Notre propos consiste à expliciter le principe subversif qui préside à cette utopie en mettant en évidence le dialogue sous-jacent qu’A. Khatibi a engagé avec les figures dissidentes de la littérature française (Jean Genet, Victor Segalen, Roland Barthes ...).

Abstract

“Who still speaks today of THE French literature?”

It’s in these problematic words that Abdelkebir Khatibi, an eminent figure of the French-speaking nations – who has just passed away – defined his critical relation with French language and literature in his literary work *Figures de l’étranger dans la littérature française* (Paris: Denoël, 1987). A book which presents itself, in its political aspect, as a criticism to the literary nationalism and the hope for internationalizing literature the founding fathers of which are a new race of writers called by A. Khatibi: “l’étranger professionnel”. This concerns taking literature (any literature) out of its ethno-centric frame in a way that questions the confrontation of the native with the extra-native, and the centre with periphery.

My presentation consists in a clarification of the subversive principle on which this utopia is based by trying to put into evidence the implicit dialogue that A. Khatibi had with the dissident figures of the French literature (Jean Genet, Victor Segalen, Roland Barthes...).

Mots-clés: Abdelkebir Khatibi, étranger professionnel, extranéité, international littéraire, dehors

Keywords: Abdelkebir Khatibi, professional foreigner, otherness, internationalizing literature, outside

Au centre de l'œuvre littéraire d'A. Khatibi figure ce livre, *Figures de l'étranger dans la littérature française* (1987); livre qui rayonne sur l'ensemble de son œuvre puisque l'auteur y affirme ses choix esthétiques, propose une réflexion sur l'étranger dans sa représentation littéraire mythique et comme vérité transversale, paradoxale, de toute identité; précise ses rapports avec la France et la littérature française en termes d'"affinités électives" (*idem*: 14). C'est sous ce dernier angle qu'A. Khatibi présente l'intérêt de son livre: "*Figures de l'étranger* tient [dit-il] une place particulière dans mon itinéraire. Il s'agit de mon rapport critique à la France, à la francophonie" (Khatibi, 1993: 72).

Cette critique politique, du nationalisme littéraire français n'est par ailleurs qu'un volet, certes capital, de ce livre. *Figures de l'étranger* est en outre le lieu d'une utopie, celle de "l'Intercontinent littéraire" (Khatibi, 1987: 208) dont les fondateurs sont une nouvelle race d'écrivains: "l'étranger professionnel" (*idem*: 14). Le mot utopie désigne ici l'exercice d'"une pensée en éveil, qui explore l'inconnu dans ses aléas. Il y faut beaucoup d'imagination, un savoir-fiction, qui soient capables de participer à la civilisation mondiale, à sa mise en forme, à la construction d'objets nouveaux" (Khatibi, 1996: 5).

Pourtant, on risque de passer à côté de la volonté subversive qui détermine ce livre: sortir la littérature, n'importe quelle littérature, de son cadre ethnocentriste, inaugurer une nouvelle littérature voyageuse où l'on n'écrit que sur l'étranger, de façon à remettre en question l'opposition du natal et de l'extra-natal, du centre et de la périphérie, de façon à promettre les littératures nationales, toutes les littératures, à l'essor de nouvelles formes. On risque, nous l'avons dit, de passer à côté de cette volonté qui se laisse à peine entrevoir derrière les entrelacs d'une écriture digressive, fragmentaire, elliptique, imagée, portée par le chant. *Figures de l'étranger* n'a en effet rien d'un essai critique au sens "classique" du terme. A Khatibi est avant tout écrivain et il le souligne dès l'introduction de son livre. La réflexion qui y est ébauchée sur l'étranger, sur l'acte mythique d'écrire et de lire ne se constitue pas, délibérément, en un discours démonstratif, en système.

De ce fait, l'analyse qui est la nôtre, vise à restituer ce texte dans sa logique argumentative et sa portée polémique sous-jacentes tout en dégageant quelques-uns de ses multiples liens intertextuels avec la fiction et la théorie littéraires (R. Barthes, M. Blanchot, J.L. Borges, Goethe ...) et avec la philosophie (G. Deleuze, M. Foucault, E. Kant...). Nous entendons par là présenter ce livre sous un double angle: politique, en tant que critique de la centralité et de la hiérarchie qui fondent le nationalisme littéraire au Maroc et en France, et mythique, dans la mesure où *Figures de l'étranger* se veut aussi un "voyage dans l'inactuel et le mémorial" (Khatibi, 1987: 10), dans la mesure où ce livre se veut aussi une contribution datée dans l'histoire de la littérature par l'inauguration d'un nouvel espace littéraire. Double approche donc, qui marque aussi notre écriture: d'une part nous avons essayé de rester fidèle au mouvement (au sens musical du terme) du texte, de son souffle poétique; d'autre

part, nous avons voulu préserver une distance critique et analytique pour pouvoir objectiver notre acte de lecture.

En effet, toute nation littéraire, nous dit A. Khatibi, est une pluralité de langues et de littératures. Pluralité régie, généralement, par un principe hiérarchique. C'est ce principe qui est à la base du nationalisme littéraire dans la mesure où celui-ci procède, paradoxalement, à l'occultation de certaines formes d'expression et à la libération d'autres. D'où ce vœu de l'auteur: "On peut rêver, dit-il, d'une nation littéraire qui respecterait la pluralité et l'art de la dissymétrie, une nation dont chaque composante aurait son lieu d'émission et de réception dans le langage comme force active et affirmative" (*idem*: 109).

L'autre vœu émis par A. Khatibi, dans *Figures de l'étranger* est celui d'une "internation [littéraire]" (*idem*: 15) dont les inaugurateurs (ou fondateurs) sont une nouvelle race d'écrivains qui acceptent "de se désenclaver par rapport à la tradition de [...] [leur] pays d'origine" (*ibidem*). *Se désenclaver* (ou *se décentrer*) veut dire ici explorer le dehors territorial, civilisationnel, langagier, etc. de façon à inventer dans la langue et la littérature d'origine de nouvelles "formes du dict" (*idem*: 22), de façon à remettre en question l'opposition du natal et de l'extra-natal, de façon à vouer la littérature à l'extériorité. *Se désenclaver*, c'est-à-dire aller à la rencontre de l'étranger en tant qu'altérité irréductible, inaliénable: "Rencontrer l'étranger; leçon paradoxale: rencontrer, ne pas évaluer ni dévaluer, ni classer là où il n'y s'agit de différer (ses croyances, ses habitus, ses passions barbares)" (*idem*: 85).

Le principe de la rencontre¹, comme l'affirme Maurice Blanchot, est dans la dissymétrie des rapports: "Dans la rencontre, il y a une dissymétrie, une discordance entre les 'termes' en présence." (Blanchot, 1969: 611). C'est en vertu de cette discordance qu'un échange devient possible: "là où il n'y a pas d'entente possible, là où tout ce qui arrive, arrive hors de l'entente, dès lors fascinant – terrible, merveilleux –, sans autre rapport que cette intimité de l'absence de rapports, c'est là que l'expérience de la rencontre déploie son dangereux espace" (*idem*: 612). L'événement de la rencontre réside dans cette "distance", cette "disjonction" des rapports, dans "l'irruption du dehors, l'extériorité ébranlant le tout" (*idem*: 618). L'événement de la rencontre, provoqué par l'irruption du *dehors*, est l'expérience d'un "désarrangement" (*idem*: 617) total: il signe l'impossible retour à la structure unitaire au niveau du monde, du moi, de la pensée: "toute rencontre, où l'Autre, surgissant par surprise, oblige la pensée à sortir d'elle-même, comme il oblige le Moi à se heurter à la défaillance qui le constitue et dont il se protège" (*idem*: 450).

¹ Nous renvoyons ici aux admirables pages de M. Blanchot sur *Nadja*, dans "Le demain joueur" (1969: 597 – 619) et à "Adolphe ou le malheur des sentiments vrais" du même auteur (1949: 221 – 236).

C'est en ce sens que la rencontre de l'étranger est la chance d'une mutation, dans la mesure où elle nous renvoie à notre "extranéité" (mot-clé dans *Figures de l'étranger*) à la fois interne et externe. Mais aussi parce qu'elle nous expose, dangereusement, à cette vérité dont nous ne cessons de nous détourner, à savoir qu'à l'origine nous sommes doubles, étrangers, que l'"extranéité" est le "trait initial" de notre relation au monde, et que "de cette manière, il n'y a aucune extériorité [ni intériorité d'ailleurs] d'origine" (Khatibi, 1987: 72), que c'est le *dehors* qui fonde notre présence au monde, qui est le lieu (l'a-lieu) de notre référence.

Lisons A. Khatibi: "L'étranger me précède dans mon imaginaire. En le découvrant, je découvre l'autre en moi et du coup je flotte dans l'atopos" (*idem*: 66). "Je flotte" car l'"atopos", "l'habitable en dérive", comme l'appelle Roland Barthes (1975: 53), est une fiction du temps et de l'espace qui transcende la vérité des territoires, l'instant de notre présence au monde pour engendrer une dérive générale des temps et des territoires. C'est, en effet, cette dérive qui est à la base de l'*internation littéraire*: le voyage dans le temps permet à la mémoire de retrouver toute sa profondeur mythologique, le voyage dans l'espace doit déplacer nos manières d'écrire, de goûter, de toucher (ne l'oublions pas, il est aussi question dans *Figures de l'étranger* du plat et du corps étrangers).

"Je flotte dans l'atopos", en tant qu'"atopos", car l'étranger, l'écrivain étranger rêvé par A. Khatibi, n'est réductible à aucune nation, aucun territoire, aucune généalogie familiale. Cet étranger peut être décrit selon les mots de Julia Kristeva: "il n'a rien [...] il n'est rien" (Kristeva, 1988: 32). Il est sans attache. Sa patrie: "l'habitable en dérive". Citons encore Julia Kristeva: "N'appartenir à aucun lieu, aucun temps, aucun amour. L'origine perdue. L'enracinement impossible, la mémoire plongeante, le présent en suspens. L'espace de l'étranger est un train en marche, un avion en vol, la transition qui exclut l'arrêt." (*idem*: 17s).

L'étranger dont parle A. Khatibi est un terme "neutre"², inclassable, "en tant qu'exote, je suis inclassable, en tant qu'écrivain des différences" (Khatibi, 1987: 30). Guéri contre l'amour du lieu d'origine, il habite un non-lieu: "l'entre-deux"³. C'est pourquoi il voyage, traverse et explore le monde dans le temps et dans l'espace. Aimant, désaimant alternativement: telle est sa *vocation*, sa *profession*: "l'étranger professionnel parcourt le

² Pour M. Blanchot, le "neutre" excède, de par son "irréductible différence" (Blanchot, 1969: 454) la classification. Il est "une menace et un scandale" (*idem*: 640) en tant qu'il se refuse à l'identification: "(...) le neutre, dit Blanchot, loin de se laisser expliquer par l'identique, reste le surplus inidentifiable" (*idem*: 450). L'auteur donne comme exemple du neutre "l'inconnu" (*idem*: 440) et évoque une "pensée du neutre" (*cf.* "René Char et la pensée du neutre" (*idem*: 439-450)). Celle-ci exclut l'unité, le centre, la totalité et la plénitude. Pour R. Barthes, le "neutre [c'est] tout ce qui déjoue le paradigme" ("Le désir du neutre", In: *La règle du jeu*, août 1991, n°5: 42). Il cite comme figures du neutre: "(...) l'écriture blanche exemptée de tout théâtre littéraire, le langage adamique, l'insignifiance délectable, le lisse, le vide" (1975: 136). Il faudrait désormais ajouter l'*étranger professionnel* d'A. Khatibi.

³ V. *L'entre-deux, L'origine en partage*. L'auteur y parle du "paradoxe de l'origine": "Il nous faut une origine à quitter, une d'où l'on puisse partir, et si on l'a, le danger est d'y rester, de trop en jouir, de s'y perdre, de se fasciner devant elle, de s'enfoncer en elle en croyant la creuser, et de s'abîmer dans son vide, "divin" à l'occasion." (*idem*: 31).

cycle de la vie et de la mort, il parcourt les pays, les cultures, les frontières en les soumettant à l'observation" (Khatibi, 1987: 137).

L'"extranéité" dont parle Khatibi n'est pas nécessairement exil, dépaysement subis dans la communauté et le territoire étrangers. L'exil peut, en effet, être une expérience intérieure. Il est ici une expérience intérieure, inhérente à l'expérience de l'œuvre. L'"extranéité" est ici essentiellement *vocation* (nous y insistons) qui exige toute une initiation, tout un apprentissage pour se rendre à cette conscience de la condition qui est la nôtre à savoir que: "l'extranéité (...) est le *trait* de ma fondation au monde" (*idem*: 72). L'extranéité est en plus ici un exercice de la pensée, un art de vivre et d'écrire toujours en dérive par rapport à l'orbite de son identité. Ecrivant cela, nous pensons à cette parole qui vient de très loin (dans le temps et dans l'espace) et qui résonne dans les propos d'A. Khatibi sur l'extranéité: "L'homme qui trouve sa patrie douce n'est qu'un tendre débutant, celui pour qui chaque sol est comme le sien propre est déjà fort; mais celui-là seul est parfait pour qui le monde entier est comme un pays étranger." (Hugues de Saint-Victor *cité par* Todorov, 1982: 253).

L'*étranger professionnel* est en effet un poète qui s'est assigné cette tâche: n'écrire que sur l'étranger, faire de l'exploration du dehors territorial, langagier, le principe éthique et esthétique de son écriture. A Khatibi est-il ce poète? Oui et non. Oui, si l'on admet que cette vocation (celle de l'exploration de différents territoires réels et/ou langagiers) a soutenu sa force d'écrire depuis *La mémoire tatouée* (1971), en passant par *Le lutteur de classe à la manière taoïste* (1976) avant de trouver une expression nettement internationaliste dans des textes écrits entre 1986 et 1990: *Figures de l'étranger* (1987), *Ombres japonaises* (1988), *Un été à Stockholm* (1990), "L'Orient intérieur de Gunnâr Ekelôf" (François Cheng, 1990: 161-169), "De la littérature internationale" (Khatibi, 1993: 89-96). Oui encore si l'on admet qu'A. Khatibi n'est pas assez lu dans la force de son écriture et le principe de son questionnement et que cette solitude est une forme d'exil. Non, si l'on sait qu'A. Khatibi a choisi de résider au Maroc jusqu'à sa mort, pays d'où il a écrit et signé ses livres. En ce sens, il est même un "sédentaire professionnel", un captif de son pays natal. Non, encore, si l'on sait qu'il y a un engagement de Khatibi envers le Maroc (voire le monde arabe)⁴. La dernière lettre d'Abdelkébir Khatibi à Jacques Hassoun est très explicite à ce propos:

Tu as été obligé de partir de ton sol natal dans ce pays d'où je t'écris. Mais moi je suis historiquement encore inscrit dans ma société et je dois comprendre ce qui s'y passe, car aucune écriture (puisque j'écris) ne peut déployer son imaginaire que si elle prend en charge sa profondeur mythique. C'est à un exil intérieur qu'appelle l'écriture, à une

⁴ Voir à ce propos *Vomito blanco* (Paris: Denoël, 1974), livre où l'auteur affirme sa position sur la question palestinienne

écoute de l'immémorial, à une initiation aux mythes fondateurs. (Khatibi & Hassoun, 1985: 163).

Parole où se fait entendre une double voix: celle qui marque l'engagement de Khatibi vis-à-vis de sa société, des *siens*, comme un devoir, une nécessité: il faut "comprendre"; la seconde oriente ce travail d'observation et d'analyse: traduire les mythes initiaux, l'immémorial dans l'écriture. De même, dans *Le roman maghrébin* (1968, rééd. 1979), premier essai de l'auteur, celui-ci définit l'acte d'écrire, dans un premier temps, par la nécessité de son engagement dans le "combat" de sa société; dans un deuxième temps, à la fin de son livre, par sa transcendance par rapport aux contingences historiques (politiques, sociales ou autres). Comparons ces deux positions:

Comme de nombreux écrivains maghrébins d'expression française, Chraïbi a choisi de vivre à Paris [...]. Dans un sens, cet exil est indéfendable sur le plan national. Si l'indépendance a avorté et a consisté principalement en [*sic*] une substitution du régime colonial par le régime d'une bourgeoisie et d'une féodalité [...], il convient de préciser que le combat reste à mener à l'intérieur même du pays. (Khatibi, 1968: 27)

La deuxième position est à l'antipode de la première. C'est elle qui ferme (significativement) le livre, sa conclusion en quelque sorte:

D'un autre côté, comme la littérature tend à enfermer l'écrivain avec lui-même, à le faire dialoguer avec des ombres et des fantômes, elle est quête d'elle-même et ne se réalise que par son propre enivrement. La littérature ne change pas le monde, elle le dérange à peine, son aventure est d'ignorer son incapacité d'être toute la vie:

Dans ce sens la littérature ne peut être ni révolutionnaire, ni conservatrice, elle possède son propre rythme qui passe par en dessous la vie. Après tout, on ne libère pas un peuple avec un langage qui reste incommunicable et qui plane au dessus de ses préoccupations. Pour ce peuple maghrébin, la littérature orale demeure l'expression pendant ses loisirs (*idem*: 116).

Toute l'œuvre d'A. Khatibi porte la marque de cette double conscience. Celle de l'intellectuel engagé, enraciné, inscrit dans son propre pays et préoccupé jusqu'à la hantise par l'édification de la nation (politique, sociale et littéraire aussi), et celle de l'écrivain qui voyage, explore d'autres pays, cultures, vit ailleurs, dans l'exil et la solitude qui sont l'exigence de toute écriture. Disons encore que, d'une certaine façon, A. Khatibi demeure loin de cette "trahison" du pays d'origine qui caractérise, par exemple, l'œuvre d'un Jean Genet.

Cela s'explique: issu d'un peuple mineur⁵, au sens deleuzien du terme, récemment décolonisé, A. Khatibi reste préoccupé, en partie, par l'édification d'un Etat moderne et d'une nation démocratique. C'est pourquoi son détachement du Maroc n'est jamais définitif; c'est pourquoi sa critique de sa société reste toujours retenue, constructive, raisonnée et édifiante. Et pourtant, on doit prendre à la lettre cette volonté d'identification avec des écrivains étrangers (Victor Segalen et Jean Genet notamment) qui ont été capables de s'excentrer par rapport à leur nation. Il faut surtout prendre à la lettre cette volonté d'A. Khatibi de sortir la littérature de son cadre national, d'inaugurer une nouvelle ère (aire) littéraire où l'on n'écrit que sur l'étranger.

C'est que la littérature, nous rappelle Khatibi, a été dès le commencement (commencement lui-même énigmatique et qui témoigne, en tant que tel, de l'exil de l'écriture par rapport à son lieu d'origine) une narration du dehors: "nous savons que le récit homérique, premier récit occidental et qui est un passage de la littérature vocale à la littérature écrite, est une initiation à l'extranéité, c'est-à-dire au monde en tant que narration du dehors, de l'étranger, du barbare" (Khatibi, 1987: 10-11). D'où cette déduction de l'auteur sur l'inhérence de l'exotisme à toute littérature: "exotisme du dedans est inhérent à toute littérature"⁶ (*idem*: 10). Nous savons aussi que la littérature est exploration de l'"inconnu"⁷ (*idem*: 61). C'est dire qu'"écrire sur l'étranger [en tant qu'étranger] est l'autre nom de toute écriture" (*idem*: 68). En outre, et dans la mesure où l'écriture est une construction rigoureuse des formes qui remet en cause l'ordre de la langue, conteste les valeurs réifiées dans leur air de positivité, il est un art de l'exil. Telle est la dissidence radicale de Jean Genet contre la France.

Qu'advient-il par cet exercice d'altérité assumé dans/par l'expérience de l'œuvre? Une nouvelle "carte du sensible" (*idem*: 14), une nouvelle "cartographie littéraire" (*idem*: 207) du temps et de l'espace où les territoires sont déplacés, les préséances chronologiques remises en cause⁸: plus d'identité entre l'espace littéraire et l'espace national. Ceci encore: une réévaluation de la littérature en fonction de sa capacité à parcourir les différences, à se

⁵ G. Deleuze et F. Guattari (1975) citent, entre autres caractéristiques de la "littérature mineure", "l'énonciation collective" (*idem*: 31): "C'est la littérature, disent-ils, qui se trouve chargée positivement de ce rôle et de cette fonction d'énonciation collective, et même révolutionnaire: c'est la littérature qui produit une solidarité active, malgré le scepticisme; et si l'écrivain est en marge ou à l'écart de sa communauté fragile, cette situation le met d'autant plus en mesure d'exprimer une autre communauté potentielle, de forger les moyens d'une autre conscience et d'une autre sensibilité" (*idem*: 31-32).

Dans *Critique et clinique* (1993) G. Deleuze ajoute que l'écrivain appartient nécessairement à "un peuple mineur, éternellement mineur" (*idem*: 14), situation qu'il est appelé à consolider par "un usage mineur de la langue majeure" (*idem*: 138).

⁶ L'exotisme est ici dépouillé des scories dont il a héritées pendant de longues années: "le palmier et le chameau; le casque colonial; peaux noires et soleil jaune", Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme* (1986: 36). Il n'est pas tributaire du pays lointain. Khatibi évoque l'exotisme du dedans et du dehors; du temps et de l'espace. La littérature de voyage, elle, met en scène un *exotisme au second degré*. C'est Segalen qui a donné ses lettres de noblesse à l'exotisme comme une "Esthétique du divers" (*ibidem*).

⁷ L'"inconnu [dit M. Blanchot] [...] est infini" (1969: 445); il n'est pas pour autant l'"absolument *inconnaisable*" (*idem*: 442). De ce fait, la parole qui s'y rapporte ne peut être qu'"infinie" (*idem*: 449), plurielle ("communiquer avec l'inconnu exige une pluralité" (*idem*: 600) et intermittente, dans le temps et dans l'espace.

⁸ V. Jorge Luis Borges "La bibliothèque de Babel", *Fictions* (Paris: Gallimard, 1957 et 1965 pour la traduction française).

déplacer pour “réveiller à l’intérieur de la langue mère d’autres formes du Dict” (*idem*: 22): “réévaluer le concept de littérature n’est-ce pas la tâche de toute écriture digne de ce nom? Et cette réévaluation à partir de telle rupture ou de telle transformation opérée par tout écrivain novateur, n’est-elle pas intérieure à l’œuvre elle-même” (*idem*: 11).

Nous sommes ici près du secret qui préside à la construction des formes dans l’œuvre d’A. Khatibi et que l’on peut traduire dans les mots de R. Barthes: “affirmer l’irréductible de la littérature” (Barthes, 1987: 25), ce qui la destine à être essentiellement “rupture” comme le dit A. Khatibi ou “dissidence”, “la belle dissidence” (Khatibi, 1987: 211), dit-il. *Dissidence* dont chaque texte est à chaque fois la preuve, l’épreuve: “Tout est texte digne de son éthique est dissident” (*idem*: 211). La “belle dissidence” rêvée par A. Khatibi n’est nulle part ailleurs que dans cette phrase, dans le mot “texte” précisément: mot qu’il faut entendre au sens barthien: “un texte est fait d’écritures multiples, issues de plusieurs cultures et qui entrent les unes avec les autres en dialogue, en parodie, en contestation” (Barthes, 1984: 66). Ou encore: “un texte [...] [est] un espace à dimensions multiples, où se marient et se contestent des écritures variées, dont aucune n’est originelle: le texte est un tissu de citations: issues de mille foyers de culture.” (*idem*: 65).

Nous sommes peut-être maintenant en mesure de comprendre l’interrogation qui ouvre (et clôt le livre): “Qui parle encore, aujourd’hui, de la littérature française⁹?” (Khatibi, 1987: 15). A. Khatibi parle en effet de “mémoire poétique” (*idem*: 101) et de “généalogie textuelle” (*idem*: 210). La mutation décisive de ce livre, *Figures de l’étranger*, est là: soustraire la littérature à la revendication nationale qui est d’ordre politique et la restituer à la filiation mythique dans le temps et dans l’espace. Il s’agit de “sortir la littérature de son ethnocentrisme et de ses domaines trop nationalistes” (*idem*: 15). Citons encore une fois Khatibi: “la littérature appartient à une généalogie textuelle qui est elle-même un récit mythique” (*idem*: 210). Ou ceci encore: “Ce récit de la généalogie imaginaire est celui de affinités électives et qui, de texte en texte, constitue une mémoire poétique” (*idem*: 101). Qu’entend A. Khatibi par “mémoire poétique” et “généalogie textuelle”?

La généalogie, rappelons-le, récuse la “chimère de l’origine” (Foucault, 2001: 1008) (cette essence inaltérable, transhistorique, préservée dans sa vérité idéale, supposée transmise de génération en génération), la “continuité idéale” (*idem*: 1016) dans le temps et le “point de vue supra-historique” (*idem*: 1014) qui consiste à recueillir (et à réduire) “les dispersions et les différences” (*idem*: 1017) dans un tout. La généalogie est en ce sens athéologique si l’on admet, avec M. Blanchot, que cette détermination du temps par un

⁹ Interrogation qui traduit l’arrière-fond polémique de cet essai sur l’étranger; sa critique de la France, d’une certaine idée de la France: “la France clastique [dit-il], est une unité imaginaire entre la *langue courtisane*, le *pouvoir charismatique* et le *nationalisme théologique*” (*idem*: 13). A. Khatibi reprend ici les propos de F. Braudel *L’identité de la France*, Vol, I, Paris, Artand – Flammarion, 1986, notamment pp. 72-94. Voir aussi d’A. Khatibi: “Francophonie et idiomes littéraires” (1993: 79-87).

commencement et une fin et de l'espace par un centre, que cette présumée "unité substantielle" (*idem*: 1011) où le tout se recueille, trouvent leur vérité dans la loi du livre¹⁰. Il faudrait une nouvelle conception du temps (récusant la "continuité" et préconisant la "discontinuité"), une forme autre de l'espace (récusant l'unité et le centre) et un nouvel homme conscient de ces transformations pour qu'une "nouvelle mémoire" (*idem*: 184-185) ou "contre-mémoire"¹¹ (Foucault, 2001: 1021) puisse naître, pour qu'un nouvel usage de l'histoire (généalogique) puisse voir le jour.

En quoi consiste cet usage? Le généalogiste ne cherche pas à retrouver une unité et une totalité perdues, mais à affirmer l'hétérogène, le "pluriel", la "dispersion", le "vide" (Foucault: 2001) qui fondent toute identité historique (littéraire ou autre). La découverte du généalogiste n'est pas un bonheur, un repos mais un rien inquiétant: "myriades d'événements enchevêtrés" (*idem*: 1016), "synthèse vide" (*idem*: 1009), un "ensemble de failles, de fissures, de couches hétérogènes qui le [l'héritage] rendent instable, et, de l'intérieur ou d'en dessous, menace le fragile héritier" (*idem*: 1009-1010). En ce sens, la généalogie est contraire au projet politique de la culture: elle ne totalise pas, elle fragmente, ébranle et inquiète. Quant à la "mémoire poétique", telle que Maurice Blanchot la définit, elle rompt avec tous les présupposés politiques et théologiques: le centre, l'unité, la continuité et la plénitude¹².

De ce fait, elle s'oppose à l'idéal de la culture qui consiste à accumuler, constituer "des tableaux d'ensemble"¹³ (Blanchot, 1969: 588), posant, selon l'arbitraire de son goût, certaines œuvres comme idéal de la culture. Or la littérature ne peut se contenir, car un vide est au centre de l'œuvre, car elle (la littérature) est une "suite de négations" (Blanchot, 1969: 594), car la parole qui la constitue vient de très loin, et ce très lointain est l'énigme vers laquelle l'écriture pointe, avance sans l'atteindre, car l'écriture répond à d'autres exigences: la "répétition", "le discontinu", "l'incessant"¹⁴. Pourquoi ce rappel? Pourquoi cette bifurcation par la pensée de Maurice Blanchot et de Michel Foucault? Pour épingle et encadrer une "affinité" –, A. Khatibi ne parle-t-il pas d'"affinités électives"? – avec une certaine pensée et une certaine parole de la différence qui traversent l'Occident et

¹⁰ M. Blanchot: "le temps du livre est déterminé par le rapport commencement-fin (passé-avenir) à partir d'une présence. L'espace du livre est déterminé par un déploiement à partir d'un centre lui-même conçu comme originaire" (1969: 625).

¹¹ Ce sont ces quatre présupposés qui définissent, selon M. Blanchot, la mémoire (politique): "l'idée de centre et d'unité" (*idem*: 512), le "mouvement constant de progrès, de continuité [...] qui assure la jonction de l'ancien au nouveau" (*idem*: 511) et le "réceptacle" (*idem*: 621) où tout se recueille et s'accumule.

¹² M. Foucault précise: "il s'agit de faire de l'histoire un usage qui l'affranchisse à jamais du modèle, à la fois métaphysique et anthropologique, de la mémoire. Il s'agit de faire de l'histoire une contre-mémoire et d'y déployer, par conséquent, une tout autre forme du temps" (2001: 1021).

¹³ Pour M. Blanchot: "L'idéal de la culture c'est de réussir des tableaux d'ensemble, des reconstitutions panoramiques qui permettent de situer dans une même vue Schoenberg, Einstein, Picasso, Joyce, Marx et Heidegger" (*op. cit.* 588).

¹⁴ "L'incessant, le discontinu, la répétition: la parole littéraire semble répondre à ces trois exigences, pourtant opposées, mais toutes trois s'opposent à la prétention de l'invincible unité" (Blanchot, 1969: 505).

déstabilisent, de l'intérieur, ses fondements idéologiques. C'est là un exemple, un seul, de cet "entretien en abyme" (Khatibi, 1983: 179) que soutient A. Khatibi¹⁵, (de son côté) avec des écrivains et penseurs dissidents et subversifs. En effet, par "mémoire poétique" Khatibi n'entend pas seulement cette faculté qui donne accès au souvenir et encore moins le "dépôt et réceptacle" (Blanchot, 1969: 621) des œuvres que la nation conserve et dont elle s'enorgueillit. C'est plutôt:

Cette grande mémoire impersonnelle qui est le souvenir sans souvenir de l'origine et dont s'approchent les poèmes de généalogie, dans les légendes terrifiantes où naissent, dans le récit même et à partir de la force narrative, les dieux premiers, est la réserve à laquelle personne en particulier, poète ou auditeur, personne dans sa particularité, n'a accès. C'est le lointain. C'est la mémoire comme abîme (*idem*: 460).

De même la "généalogie textuelle" est un "réseau difficile à démêler" (Foucault, 2001: 1009) de textes, de mythes, de symboles, de métaphores... qui veillent sur la formation du texte dans le conscient et l'inconscient littéraires¹⁶. Pluralité de traces dont la "provenance" (*idem*: 1008) est plurielle. Une histoire ou une anthologie de la littérature est toujours (injustement, mais obligatoirement) réductrice au regard de la "généalogie textuelle", de cette ramification infinie qui engendre le texte et qui est aussi son horizon. Une histoire de la littérature demeure, pourtant, possible, mais pourvu qu'elle se soumette à un usage généalogique. Cette histoire serait alors "perspective" (*idem*: 1018) et non pas totalisante, nécessairement fragmentaire¹⁷. Cette histoire littéraire n'en serait donc plus une. Justement, nous parlons ici de "généalogie textuelle" et de "mémoire poétique".

¹⁵ Ce dialogue avec des "pensées occidentales de la différence" a été posé, dès le début, comme un principe essentiel de la pensée de Khatibi: "Lorsque nous dialoguons avec des pensées occidentales de la différence (celles de Nietzsche, de Heidegger, et parmi nos contemporains proches, celle de Maurice Blanchot et Jacques Derrida), nous prenons en compte non seulement leur style de pensée mais aussi leur stratégie et leur machinerie de guerre, afin de les mettre au service de notre combat qui est, forcément, une autre conjuration de l'esprit, exigeant une décolonisation effective, une pensée concrète de la différence." (Khatibi, 1983: 20). V. aussi "Entretien avec Adil Hajji" (F. Cheng et al. 1990: 133-142).

¹⁶ Le mot "réseau" est synonyme du pluriel, de l'hétérogène, de l'origine perdue (M.Foucault, G.Deleuze, R. Barthes).

Comme enchevêtrement inextricable de textes, le mot "réseau" résume une des caractéristiques principales du texte moderne, selon J. Kristeva: "Pour les textes poétiques de la modernité c'est, pourrions-nous dire sans exagérer, une loi fondamentale: ils se font en absorbant et en détruisant en même temps les autres textes de l'espace intertextuel; ils sont pour ainsi dire des *alter-jonctions* discursives. La pratique poétique qui lie Poe - Baudelaire - Mallarmé - fournit des exemples modernes les plus frappants de cette alter-jonction. Baudelaire traduit Poe, Mallarmé écrit qu'il va reprendre la tâche poétique comme un legs de Baudelaire; Poe de son côté part de De Quincey... Le réseau petit être multiplié, il exprimera toujours la même loi, à savoir: le texte poétique est produit dans le mouvement complexe d'une affirmation et d'une négation simultanée d'un autre texte" (1969: 196).

¹⁷ Selon M. Foucault "Le sens historique, tel que Nietzsche l'entend, se fait perspective" (2001: 1018). C'est ce sens qui préside à cet acte de lecture dans la littérature française quant à sa représentation de l'étranger. A. Khatibi présente comme tel son livre: "J'avais fixé mon attention sur un corpus limité de textes modernes consacrés aux pays étrangers à la France par des différences de langue, de civilisation, d'imagination religieuse ou artistique. A partir de ce corpus, sur lequel j'aurai à revenir, je me suis posé cette question: Comment, jusqu'à maintenant, la littérature française a-t-elle parcouru ces différences?" (Khatibi, 1987: 9). Ou ceci encore: "Dès ses

Il nous a fallu ce détour par la pensée de Michel Foucault pour nous rendre compte de la portée éthico-poétique de la réflexion de Khatibi sur l'écriture et l'étranger, pour reconnaître, derrière cette parole délicate qui appelle à la courtoisie et à l'hospitalité, une conscience exacte des rapports de force qui existent entre les pays, rapports de violence et de domination. Une lecture vigilante devrait, néanmoins, soupçonner cette conscience dès les premières pages où Goethe est cité par l'un de ses titres "affinités électives". Citation qui rappelle à la mémoire son vœu d'une "littérature universelle" (Goethe, 1996: 297-300)¹⁸ quoique l'auteur allemand reste conscient que la "paix universelle"¹⁹ est difficile à instaurer et que la "dissension [est] inévitable" (*idem*: 299). Mais il souhaite néanmoins rendre la domination "moins cruelle" (*ibidem*) et "la victoire moins arrogante" (*ibidem*) en faisant appel à une puissance éthico-esthétique à laquelle tous les écrivains (du monde) sont appelés à participer. Puissance fondée sur la tolérance, l'échange et sur l'accentuation de ce qui est universellement humain.

De son côté, A. Khatibi reconnaît que la littérature reste conditionnée " par un rapport de hiérarchie et de dissymétrie " (Khatib, 1987: 209) politique qui assigne, en quelque sorte, à chaque texte (et à son écrivain), à chaque littérature leurs places sur la carte géopolitique réelle. Mais il propose autre chose: évaluer chaque texte, quel que soit son lieu de provenance, selon la "vigueur, juvénilité" (Foucault, 2001: 1012) de sa portée éthico-esthétique, dans sa capacité à amorcer une rupture. En ce sens la violence ne disparaît pas, elle devient acte poétique: c'est un conflit que l'écrivain engage avec la puissance gardienne des genres, des formes, des idées qui constituent toute littérature. Conflit qui passe par le nom:

J'ai parlé du principe d'hospitalité et de l'art courtois. D'autres principes pourraient être rappelés et qui ne sont nullement contre l'hospitalité: ce sont, par exemple, ceux

premiers pas, cet itinéraire [celui qui guide le voyage dans la littérature française] au second degré, s'est limité à une interrogation sur la représentation de l'étranger dans l'imaginaire littéraire français, en particulier dans ce qu'on appelle l'exotisme." (*ibidem*)

¹⁸ Goethe annonce l'éminence d'une "littérature universelle": "Je suis persuadé [avance-t-il], qu'une littérature universelle est en train de se former" (1996: 298). Il s'explique: "Il est manifeste que les efforts des meilleurs poètes et écrivains en esthétique de toutes les nations se sont tournés, depuis un certain temps déjà, vers ce qui est universellement humain. Dans chaque phénomène particulier qu'il soit historique, mythologique, fabuleux, qu'il soit une fiction plus ou moins arbitraire, on verra de plus en plus l'universalité briller et transparaître à travers le caractère national et individuel." (*idem*: 299).

¹⁹ Rappelons à ce propos ce "Projet de paix perpétuelle" dont E. Kant a fait le vœu – A. Khatibi, qui parle d'hospitalité et de droit, y fait implicitement référence: "On peut, dit Kant, se représenter la possibilité de réaliser (possibilité objective) cette idée de *fédération* qui doit s'étendre progressivement à tous les Etats et conduire par là même à la paix perpétuelle." (2001: 24).

J.M. Schaeffer commente ainsi la prophétie de Goethe: "La réflexion goethéenne sur la littérature universelle est aussi toujours une réflexion éthico-politique au sujet de la tolérance. Ainsi il souhaite qu'à travers elle, les nations en arrivent, sinon à s'aimer, 'du moins à se tolérer' [...]. Cette ouverture réciproque des différentes cultures, ce désir éminemment positif "de vouloir être accepté à son tour dans l'échange spirituel [...] constituent, selon Goethe, un des antidotes les plus puissants contre le chauvinisme et l'intolérance." (Goethe, *op. cit.* 297-298).

de *stratégie*, de *guerre*, et de *puissance* qu'un texte engage avec lui même, avec d'autres, avec la structure sociale et idéologique qu'une littérature déterminée sculpte dans l'histoire (Khatibi, 1987: 206).

Cependant, il n'y a personne: Etat, nation, écrivain ou lecteur, qui puisse s'approprier ce texte. Le texte vient de très loin pour voyager encore vers le très lointain, dans l'oubli. Ce même oubli qui structure et fonde la "profonde mémoire immémoriale" (Blanchot, 1969:464), d'où viennent tous les textes et où ils reviennent selon "le cycle [infini] des mutations et des métamorphoses" (Khatibi, 1987: 191).

Bibliographie

1. Ouvrages d'Abdelkebir Khatibi

- KHATIBI, Abdelkebir (1968). *Le roman maghrébin*. Paris: Edition Maspero.
- KHATIBI, Abdelkebir (1971). *La mémoire taouée*. Paris: Denoël.
- KHATIBI, Abdelkebir (1974). *Vomito blanco, le sionisme et la conscience malheureuse*. Paris: Denoël.
- KHATIBI, Abdelkebir (1976). *Le lutteur de classe à la manière taoïste*. Paris: Sindbad.
- KHATIBI, Abdelkebir (1983). *Maghreb pluriel*. Paris: Denoël.
- KHATIBI, Abdelkebir (1985). *Le même livre*. Montpellier: Edition de l'Eclat.
- KHATIBI, Abdelkebir (1987). *Figures de l'étranger dans la littérature française*. Paris: Denoël.
- KHATIBI, Abdelkebir (1988). *Ombres japonaises*. Montpellier: Fata Morgana.
- KHATIBI, Abdelkebir (1990). *Un été à Stockholm*. Paris: Flammarion.
- KHATIBI, Abdelkebir (1993). *Penser le Maghreb*. Rabat: SMER.
- KHATIBI, Abdelkebir (1996). *La civilisation de l'intersigne*. Rabat: Dossiers de l'IURS.

2. Etudes générales

- BARTHES, Roland (1975). *Roland Barthes par lui-même*. Paris: Editions du Seuil.
- BARTHES, Roland (1978). *Leçon*. Paris: Editions du Seuil.
- BARTHES, Roland (1984). *Le bruissement de la langue*. Paris: Editions du Seuil.
- BLANCHOT, Maurice (1955). *L'espace littéraire*. Paris: Editions Gallimard.
- BLANCHOT, Maurice (1969). *L'entretien infini*. Paris: Editions Gallimard.
- BLANCHOT, Maurice (1972). *La part du Feu*. Paris: Editions Gallimard.
- CHENG, François et al. (1990). *Abdelkebir Khatibi*. Rabat: Okad.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix (1975). *Kafka, pour une littérature mineure*. Paris: Editions de Minuit.
- DELEUZE, Gilles (1993). *Critique et clinique*. Paris: Editions de Minuit.
- FOUCAULT, Michel (2001). *Dits et écrits*. Paris: Editions Gallimard.
- GOETHE (1996). *Ecrits sur l'art*. Paris: Flammarion.
- KRISTEVA, Julia (1969). *Sémiotiké, recherche sur une sémanalyse*. Paris: Editions du Seuil.
- KRISTEVA, Julia (1989). *Etrangers à nous-mêmes*. Paris: Editions Gallimard.
- SEGALIN, Victor (1986). *Essais sur l'exotisme*. Paris: Livre de Poche.
- SIBONY, Daniel (1991). *L'entre-deux, l'origine en partage*. Paris: Editions du Seuil.
- TODOROV, Tzvetan (1981). *La conquête de l'Amérique, la question de l'autre*. Paris: Editions du Seuil.

TEXTES BREFS DE LE CLÉZIO: INCERTITUDES ET LUEURS

ISABELLE ROUSSEL-GILLET
Université de Lille 2
Isabelle.rousseau@univ-lille2.fr

Résumé

Chez Le Clézio, les figures d'entre-deux sont des opérateurs de paradoxes faisant de la littérature un lieu d'incertitudes et le tressage de motifs contribue à une esthétique paradoxale de l'éclat et du lien. Cette esthétique repose aussi sur une éthique du dénuement, un "régime du rien" que nous analysons dans des textes brefs des années 1973, 1978-1980 et 2001 (*Mydriase*, *Trois villes saintes*, *La Montagne du dieu vivant* et *L'Enfant de sous le pont*) afin de démontrer comment ces textes se lisent à l'aune de la déconstruction, des théories du chaos. Entre nuit noire et aveuglante lumière, Le Clézio privilégie les éclats, les lueurs et les survivances ou *revivances*.

Abstract

In Le Clézio, the figures of in-between-two are paradoxes operating to make literature a space of doubt. The weaving of patterns contributes to a paradoxal aesthetics of sparkle and link. This aesthetics is also based on an ethics of bareness, an election of nothing, which we analyze in short stories written in 1973, 1978-1980 and 2001 (*Mydriase*, *Three holly towns*, *The God'alive Mountain* et *The Child under the bridge*) to show how these texts are read from the standpoint of deconstruction and chaos theory. In between black night and blinding light, Le Clézio favours sparkles, gleams, and survivals or *revivals*.

Mots-clés: nouvelle, conte, minimalisme, chaos, incertitude, lumière

Keywords: story, tale, minimalism, chaos, doubt, light

Le Clézio fait figure d'inclassable, souvent isolé dans les anthologies comme écrivain de l'ailleurs. Or il est possible de l'inscrire parmi ses contemporains dans l'histoire littéraire si l'on prend en considération trois tendances: l'écriture de soi (et son jeu de levée de masques d'*Onitsha* à *L'Africain*)), l'écrit de restitution (le rapport à l'Histoire) et le roman polyphonique. Cet écrivain, si "reconnu" quand on liste ses prix outre le Nobel, ne se situe pas dans un parcours à la Proust ou à la Balzac dans l'obsession de l'Œuvre. Bien qu'écrivant "toujours le même livre", il s'est plutôt engagé tel Valéry ou Benjamin comme passant, dans un éclatement particulièrement fertile. Ce sont ces éclats, cet étoilement thématique dans l'œuvre dont chaque livre explore un possible qui nous retiennent. La critique en a fait la métaphore du désenchantement, dans la séduction du préfixe *dé* au travail, autant dans le démontage critique que dans le corps littéraire, la déconstruction s'inscrivant dans le versant intellectuel de la modernité, de Derrida. Il est vrai que Le Clézio, selon une pensée moderne, privilégie le réseau à l'idée de totalité. Son écriture en offre diverses déclinaisons: par fragments hétérogènes et nomadisme (*Le Livre des fuites*), par archipels thématiques (*La Quarantaine*), par infinitudes des espaces lisses, au sens deleuzien (*Désert*). Cette option participe d'une esthétique de la rupture, si bien nommée par l'académie du prix Nobel. Toutefois les fables même brisées n'en sont pas moins des fables (*Pawana*). Le Clézio n'ébranle pas comme Rimbaud, il privilégie plutôt un art du flottement (qui sait manier la chronotopie, les ambivalences et les modalisateurs) et fait de la littérature "un lieu d'incertitude"¹. Le mouvement est de fait dans sa trame romanesque toujours double: entre *dés*oeuvrement (processus au sein du texte) et ouvrage (comme Pénélope), entre "je" et "l'autre", entre les niveaux narratifs d'un roman à deux histoires (roman double) dont l'une prend le statut de légende, comme c'est le cas pour *Désert*, *Onitsha* et *La Quarantaine*. C'est ce double mouvement qui, entre autres, permet les écarts et les entre-deux. Dans cet espace tiers du jeu, se noue progressivement une poétique du lien. Le Clézio a baptisé "forêt de paradoxes" son espace littéraire des entre-deux. Dans la forêt amérindienne de lianes on se perd, sauf à suivre le fleuve tout tracé, alors acceptons de nous perdre dans des entre-deux, dans l'incertain, qui est, selon Gruzinski, l'ordre du métissage.

Le tressage dans les récits de détails participe de la construction double, ne serait-ce que par le changement d'échelle qu'elle induit (et qui est en même temps potentiellement nié, nous le verrons puisque la position éthique leclézienne est de refuser les échelles, le détail au sens deleuzien n'étant qui plus est pas la partie d'un tout). Le terme tressage, repris de Ricardou, désigne les liens rhizomatiques établis, les "pontages", les "résonances"². Tout comme la polyphonie, le tressage travaille le narratif en orientant une lecture plurivectorielle.

¹ "Un lieu d'incertitude", entretien avec C. Dupont-Monod, *Page des librairies*, novembre 2000, p. 8.

² Nombreux sont les vocables utilisés par la critique de l'œuvre leclézienne: échos, motifs, résonances, constellations.

À la différence de la polyphonie qui repose sur les voix (et voies narratives), le tressage relève d'une structuration de motifs, qui font retour et marquent ainsi l'espace et le temps. Nous proposons d'analyser ce régime des motifs tissés dans le dénuement qui construisent la littérature comme lieu d'incertitude à travers des textes brefs, peu prisés par la critique, du fait peut-être de leur nature qui ne relèvent ni d'une avant-garde formaliste (le puzzle morcelé du *Procès-verbal*), ni du roman polyphonique (*Révolutions*): *Trois villes Saintes* et *Mydriase* appartiennent à la veine poétique de l'œuvre, à sa part magique, incantée et *L'Enfant de sous le pont* est un récit dédié aux enfants, paru dans un circuit de diffusion peu médiatisé, celui de l'aide à la lecture dans les milieux défavorisés. La nouvelle "La Montagne du dieu vivant" propose une attention au presque rien, relayée par les illustrations de Georges Lemoine, dans un régime du minimal que préfigurent des passages romanesques comme la description d'un galet dans *Les Géants*. Ces récits, où Le Clézio ne raconte "presque rien" ou "presque quelque chose", laissent paradoxalement la trace d'un essentiel. Si des critiques³ ont déjà présenté Le Clézio comme écrivain "engagé" notamment par sa dénonciation des exploitations et dominations, notre approche interroge quant à elle le mode mineur de l'interrogation "engageante"⁴ par ce choix éthique que constitue un certain régime du rien, du petit, du détail, du numineux fugitif.

Nous suivrons l'ordre chronologique (1973- 1978/1980- 2001) afin de démontrer l'inclinaison de l'œuvre de la nuit noire aux lueurs, c'est dire du désenchantement post-moderne à la *survivance* (et non à l'espoir béat ou aveuglé)⁵.

Désenchantement et nuit noire?

Brouillage des données spatiales comme lorsque Naja Naja flotte dans les étoiles, changement d'échelle, déterritorialisation thématifiée, style vibratoire (de flux et d'ondes) et répétitif, fragmentation du texte soumis à la confusion mentale du personnage narrateur Adam Pollo contribuent à une esthétique de l'éclatement. L'œuvre des années 70 met en scène des procédés empruntés aux sciences du chaos, qui définissent aussi l'esthétique postmoderne: le brouillage des genres (*Mydriase* essai ou souffle poétique?), la déconstruction du narratif, la non-linéarité de l'intrigue, les collages. Mais passons les tous premiers livres de fuites pour lire *Mydriase* (1973). Écrit au mode impersonnel, ce récit peut se résumer ainsi: dans la nuit noire, "sans même une luciole" (9) que les mots ont désertée, "on" est pétrifié, immobile jusqu'à devenir cette nuit de froid et de glace. La dilatation des

³ Thèse de 2004 de Marina Salles publiée en deux tomes (2006, 2007), puis travaux de Claude Cavallero (2008, 2009).

⁴ Nous pensons que l'œuvre engage l'empathie et diffère de l'engagement sartrien. L'ère du soupçon a remis en question les effets de l'engagement.

⁵ Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, Minuit, 2009.

yeux dans le noir fait voir progressivement des faces cassées, une fêlure, une lettre, un dessin de fœtus, de la "poudre de mica". L'événement est la venue du regard, de la possibilité de voir, de forer, dans un balbutiement du langage. L'être tendu dans le désir de voir fait alors advenir le regardé et ce qu'on voit nous regarde, expérience phénoménologique suscitée par la mydriase, c'est-à-dire la dilatation des yeux provoquée par le "breuvage noir" concocté à base de feuilles de datura.

L'instabilité des pronoms contribue aisément au flottement, comme l'atteste cette suite de phrases: "on est à l'intérieur de sa tête", "devant les yeux d'un géant" "ou bien peut-être qu'on est soi-même ce géant" "dans l'espèce de baignoire où vous devenez de plus en plus petit"... La nuit noire est opposée à la lumière dure à l'électricité, et à la peur, ce qui métonymiquement désigne la société occidentale. La sécurité aveuglante du soleil (52) est l'œil panoptique de la ville postmoderne qui dérègle l'écriture en ressassement du mot REGARDAIT qui crève la page par ses majuscules. Il faut échapper à la prédation de la conscience pour passer au côté du regardé, des oiseaux, de la nescience, de son corps, ce qui peut se produire lors de la prise de datura⁶. La finalité est de rompre "en miettes la connaissance du langage".

"Devant les yeux riens", un rien repris (24) et décliné puisqu' "on n'a rien à dire. Il n'y a pas d'histoire". (36) puis cette phrase isolée par deux blancs "Ils vont apparaître maintenant". Qui va apparaître? Les parties du corps démembrés, les sons, les mots? Le regard s'affole en quête de "nébuleuses, novae, quasars" (26) et les majuscules annoncent CELA A COMMENCÉ. Une piste interprétative nous est donnée: "On est là, entre le rien et le presque quelque chose". La parturition annoncée par le dessin de Velickovik au frontispice est une "terreur de la lumière". Dès lors c'est le regard, source de lumière, qui fabrique ce qui brûle, le désert, le sable et l'énonciation s'accélère. "Poussières d'étoiles", "étincelles éclatantes", "étoiles de lumière", "minuscules soleils", les yeux boivent toutes ces lueurs et des noms d'étoiles sont semés en voûte sur les pages 45 et 46. L'isotopie est bien celle de l'éclatement mais aussi celle de l'éclat lumineux, de la lumière d'un œil-univers infini. La quête de lumière signale une sortie du désenchantement, elle est aussi le signe d'un entre-deux inspiré par la pensée primitive: le moment où l'on passe du côté des esprits, de "l'autre côté", le moment de naître aussi. À la lecture de ce texte, soit on l'interprète au regard de l'extase chamanique par comparaison avec le texte "Le Génie du datura" qui relate précisément la consommation de datura, la nuit noire est alors rituellement le moment propice pour boire l'Iwa des indiens Emberas, soit on l'interprète en suivant les associations

⁶ "Le Génie du datura", 15 janvier 1973, n°19, p. 97. Un autre extrait est publié *Le Jardin des serpents*, n°18, 15 avril 1973, pp. 52-63. Le Clézio ayant dit du *Génie du datura* qu'il est le seul livre qu'il eut voulu ne pas avoir publié, alors qu'il n'en a publié que deux extraits, a sans doute aussi refroidi certains critiques, pour respecter les scrupules de l'écrivain de trahir la confiance de ceux qui l'ont initié, de n'être pas compris par les Occidentaux qui n'ont pas la même conception de la prise d'hallucinogènes.

de “l’invasion imaginaire”⁷ faite de contradictions qui le gagne, soit on laisse les dessins de vulves et de bouches béantes de Vélikovitch qui suggèrent cri et trauma prendre le pas, soit, encore, on l’interprète à l’aune d’une métaphore qui pense la nuit noire comme mort et la lumière crue comme espace aveuglant des sociétés de contrôle, alors, entre ces deux excès du noir et de l’aveuglant, les lueurs figurent une possible *survivance*. C’est ici qu’il nous faut commencer à discuter de la place de Le Clézio: œuvre crépusculaire du désenchantement à ses débuts, jamais l’œuvre n’est illuminée du soleil de la connaissance. Rappelons-nous que le prophète Adam Pollo, “dans la lumière du plein midi”, comme l’écrit Michel Foucault, est au final tenu enfermé “pour un temps indéfini et immobile dans la chambre quadrillée d’un asile”. “Refermé sur lui-même, le temps se répartit maintenant sur cet échiquier de barreaux et de soleil. Grillage qui est peut-être la grille du langage”. “Point aveugle, impensable de la littérature” nous dit encore Foucault⁸. C’est bien à cette tache aveugle⁹ que s’éprouve l’écriture de *Mydriase*: l’œil “voit dans tous les temps et tous les lieux, tache aveugle qui avance dans le ciel nocturne” (M, 62).

La lecture du “Génie du Datura” nous en convainc: Iwa, reine de la nuit magique, donne “le repos de la lumière douce, fraîche, bleue” et non la “torpeur” du jour, le “Soleil, hypnotique, impitoyable et meurtrier” (GD, 101).¹⁰ Au réveil, le narrateur indique en note de bas de page ne pas reconnaître d’emblée le pont qu’il a vu, celui du Panama qui relit les Amériques du Nord et du Sud, un pont qu’il décrit comme une “constellation d’étoiles”.

“Sur le sol noir les choses brillent avec un éclat forcené, dans le genre d’étoiles, lucioles, yeux phosphorescents, lampes, pièces d’or. (Est-ce là l’origine de la légende d’Iwa montreuse d’or?)” (GD, 104)

La vision suivante est celle d’une toile d’araignée, d’un labyrinthe derrière lequel le narrateur aperçoit le paysage brisé, en morceaux qui “ne s’ajustent pas” (GD, 109). Puis le passage de l’autre côté lui fait voir “la similarité des fleuves et du sang”, des objets naturels pensés par la théorie des fractales, nous y reviendrons.

La lecture de *Mydriase* oblige le lecteur à lâcher une posture, une attente quant à “quelque chose qui doit se passer”, à chercher une intrigue, un sens car “l’histoire n’est pas le sens. Le sens, c’est voir”¹¹, à la condition d’une lumière, dont nous suivons les éclats, au double sens du terme de morceau et de lumière d’un livre à l’autre.

⁷ Gérard de Cortanze, entretien dans le *Magazine littéraire*, N°362, p. 34.

⁸ Michel Foucault, “Le langage de l’espace”, *Critique*, éditions de Minuit, 1946, pp. 378-382.

⁹ En optique, la tache aveugle désigne un espace *invu* du fait des cônes et des bâtonnets. Il n’est pas anodin que *Mydriase* soit publié chez Fata Morgana, qui désigne un phénomène optique de mirages.

¹⁰ Le dieu du Soleil Saquasohuh est celui de la guerre annoncée dans “Peuple du ciel”, l’apocalypse promise, en écho à celle du Vietnam en filigrane du récit historicisé par la présence d’un soldat, le soleil est celui des Icares des temps modernes qui se brûlent à l’électricité.

¹¹ Bernard Dewulf, *Peintures et scénarios*, Robert Devrient, 2009, pages 28 et 29.

L'entre-deux comme espace de l'incertitude, opérateur de paradoxes

Trois villes saintes, écrit entre 1971 et 1973, est publié en 1980, la même année que *Désert* et évoque les Séparés, un groupe maya qui refuse l'intégration. Composé de trois textes¹² dont chacun porte le nom d'une ville sacrée Chanchah, Tixcacal, Chun Pom, le recueil raconte, par le on impersonnel, l'exode d'un groupe d'hommes sur une route encadrée d'arbres "maigres, momifiés", aux "feuilles couvertes de poussière" (10). Le paysage est exclusivement empli de "chaque parcelle couleur de cendre", de "cette poudre immatérielle qui ralentit tout", le récit y compris qui ne démarre pas. Le livre ne relate en effet qu'une seule action: la marche dans un style anaphorique en ritournelles et volutes qui suspendent le temps et déterritorialisent. Avec *Trois villes saintes*, le dénuement, fondé sur la redite, contribue à une forme de déréalisation, de flottement des repères. Tout concourt à annuler le récit. D'ailleurs l'évocation de la poussière est explicitement associée au gel des mots: "c'est comme si les paroles n'avaient jamais existé". Et la marche du "on avance", est contrariée par le "ils sont immobiles" de la même phrase, ou par la précision ultérieure: "on avance comme à reculons". C'est dire que dès l'incipit le mouvement est double, paradoxal, mais non neutralisé pour autant, métaphore du mouvement infini de la création littéraire. Opérateur de glissement, l'adjectif "blanc" affecté aux hommes puis aux soldats du passé crée une confusion des temps qui permet d'introduire un extrait du Chilam Balam¹³. La thématique de la prolifération des racines qui cherchent l'eau renforce cette écriture de l'envahissement. La dérive poétique emporte le récit, que déréalisent l'expression "comme si", autant que la thématique de la trace, de son évanescence: "on suit les traces, on reconnaît l'itinéraire du rêve", de quoi gommer tout référentiel. Voici tressés ensemble la légende et le poème-rêve leclézien en un corps-texte innervé de liens. La présence du texte mythique se fait par enchâssement avec retrait de marge et contamination de la litanie. Le tarissement de la terre est celui de nos fables: "peut-être qu'on trouvera un jour l'eau, l'eau ancienne, le langage." C'est que l'Histoire est aujourd'hui celle de camions blindés qui passent, hier celle de la conquête. Face à cette réalité, le mythe opère une reconstruction du lien dans cet espace de "mots dérivant comme des îles, muets, muets" (21). La forêt de Chanchah "attend". Une simple métaphore "la mer des arbres étroits, brûlés, souffrants" allie

¹² Le Clézio explique dans une lettre à Georges Lavaudant: "Pour *Trois Villes saintes*, j'avais pensé à un récit à trois voix, l'une (la mienne) du présent, l'autre du rêve (les paroles de ChilamBalam), la dernière celle de Juan de la Cruz Ceh, le chef insurgé des separados de Chan Santa Cruz, dont les mots sont rapportés par Villas (le livre est à la bibl. du Musée de l'Homme de Paris)", *Archipel Lavaudant*, collectif dir. Yan Ciret, Christian Bourgeois éditeur, 1997, pp. 107-108.

¹³ Sur le plan historique, les Séparés gardent leurs traditions et rejettent l'alternative d'intégrer au plus bas niveau le mode de vie hispanique. En 1910, contre l'armée gouvernementale, les habitants s'étaient constitués en gardes pour surveiller les lieux saints des Separados, "à Tixcacal Guardia, à Chun Pom, à Chanchah de la Vera Cruz".

l'eau et le feu. Le récit se conclut sur notre terre de paradoxes: la société où "dans les tuyaux court l'eau facile" et la forêt de "l'eau morte". La phrase finale offre une chute salvatrice: "Mais c'est du ciel que vient l'eau vraie, un jour". Mais aussitôt après ce verbe au présent de généralité, un futur suffit à maintenir le doute, l'incertitude que nous évoquions en préambule.

Tout comme *Mydriase*, écrit sous l'effet de la drogue, qui forme un diptyque avec *Le Génie du Datura*¹⁴, le passage à une vie éclairée, qui voit au-delà des arbres est servie par la métaphore de la naissance "comme si on naissait à nouveau" et la quête de l'origine "pour trouver le lieu de la naissance". La possibilité même de nouer le récit est défaite en une phrase: "Mais ce sont des rêves n'est-ce pas il ne s'est rien passé". Le style n'a rien de minimaliste, nous sommes loin d'une écriture blanche. L'économie est ailleurs: dans la répétition, la modulation d'une seule action, celle de marcher, et dans le tressage de son paradoxe: le blocage du mouvement. Puisque tout est attente, de l'eau, de la vengeance, des mots. Le lecteur est entre deux questions: "qu'est-ce qui s'est passé" (la nouvelle selon Deleuze¹⁵ ou *l'ab origine*) et "qu'est-ce qui va se passer?" (le conte ou *l'in fine*). Et c'est cet entre-deux genres dont Le Clézio fait le lieu du texte. L'appel du sens est entre deux temps, dans ce flottement qui rejette à l'horizon la promesse d'un événement-avènement. L'écriture de la suspension connaît un envol de quatre pages écrites sans ponctuation, à l'imparfait, qui réalise la prophétie, où l'eau répondait aux prières. Les temps grammaticaux jouent donc leur rôle pour creuser l'écart temporel. Dans le second texte Tixcacal arrive la nuit, le gel du présent sur fond de destruction: "les rêves sont interrompus, il n'y a pas de souvenirs" (41). Les Séparés refusent le monde des villes et de la prédation, Le Clézio en fait des figures de résistance, voire de rédemption, car c'est avec eux qu'est la lumière. Construites sur la tension du regard et sur la tenue du corps, ces pages se ferment à nouveau sur le non-événement, ainsi encore reculé: "il ne s'est rien passé, rien en vie". Seulement la nuit est passée, le soleil se lève, et les femmes marchent vers le puits. Enfin, l'ultime partie Chun Pom, s'ouvre sur des hommes accablés par la sécheresse, assis autour de l'arbre ceiba et tombent enfin "les premières gouttes d'eau froide". La légende est une force non un fardeau, ainsi de la fonction de la littérature exprimée par Annah Harendt. Nous l'avons vu: la défabulation au niveau de la phrase, du récit à reculons ne suffit pas à nier la fable tissée dans la légende, celle de la pluie venant.

¹⁴ Texte bref paru aux *Cahiers du chemin*.

¹⁵ *Mille plateaux*, p. 235. Bruno Thibault et Claude Cavallero posent cette distinction dans leur introduction au numéro 2 des *Cahiers JMG Le Clézio, Contes, nouvelles et romances*, Paris, éditions Complicités, 2009. Ni *Mydriase* et *Trois villes saintes* ne se laissent pas enfermer dans les catégories génériques (conte, nouvelle, romance) et ne figurent pas dans le corpus de l'ouvrage.

Comme nous le constatons Le Clézio ne verse pas dans un minimalisme positif, béat puisque le récit est travaillé de l'intérieur par une fragilité, un désenchantement¹⁶. La plénitude mystique parfois entrevue est toujours écrite en contrepoint d'une scène douloureuse (pour notre corpus: la conquista, la parturition traumatique pour le nouveau né, la solitude, la précarité). Le minimalisme, au sens de dénuement, d'un "minimalisme de l'esprit", selon l'expression de l'auteur, tient pour une part à une fascination pour la disparition (d'un peuple, d'un signe), d'où le goût avéré pour la trace, comme figure paradoxale.

Éthique du dénuement: une pierre et un galet

Les positions critiques de l'auteur par rapport à la culture (*L'Extase matérielle*) impliquent une volonté de dénuement, qui prend plusieurs aspects. D'abord sur le plan formel, il adopte un style simple qui n'évite pas les "il y a", les présentatifs "c'est". Mais la gamme reste étendue entre le style chatoyant et le cri de *Mydriase*. Sur le plan narratif, "l'événement" peut être minimal au sein du texte bref ainsi de "La Montagne du dieu vivant": une seule action, un seul lieu, un seul personnage Jon. Le récit se résume facilement: Jon gravit une montagne, cette ascension dans le vent devient initiation et opère une forme d'extase, d'endormissement à la suite duquel il voit un enfant divin, il contemple le cosmos puis l'enfant disparaît et Jon rentre chez lui. Au plan thématique, le minimal prend la forme d'un micromonde qui fusionne avec le macromonde dans un rapport d'invariance d'échelle, qui est le propre des fractales¹⁷. Un des propos tenus par Le Clézio au sujet de sa "façon d'écrire" peut corroborer cette hypothèse: "Je me souviens que j'avais appelé ma façon de travailler la technique du chou-fleur. Tout était au centre et le roman autour"¹⁸.

Peut-on parler d'esthétique du détail (comme l'atteste le *punctum* des photos prises par l'auteur dans *La Guerre*)? N'est-ce pas en contradiction avec l'esthétique de l'horizon et des lignes de fuite ou de sens pour lesquelles la critique leclézienne affirme ses préférences?

Notre typologie de trois minimalismes – formel, narratif et thématique – qui permet de cerner ce dont on parle n'a aucun intérêt si ne préside pas la question essentielle: pourquoi cette

¹⁶ Bruno Thibault, dans la pensée de Blanchot, pense à une écriture du désastre: dans *Trois villes saintes*, "marche de l'écrivain", "Le Clézio met en scène un espace de la disparition et de la désolation, un espace de la catastrophe qui apparaît à la fois précolombien et postmoderne", *Le Clézio ou la métaphore exotique*, Rodopi, 2009, p. 62.

¹⁷ Claude Cavallero y fait une seule allusion fort pertinente mais sans développer dans *Le Clézio témoin du monde* (sur la couverture duquel figure une fractale), "la fiction tisse au fil des premiers textes son propre jeu de reprises et de renvois internes de façon singulière – on pourrait presque dire d'une façon qui évoque la dimension fractale", Calliopées, 2008, p. 151. Roxana Guliciuc-Dreve travaille depuis 2005 à une thèse intitulée "J.-M.G. Le Clézio et Göran Tunström. Analyse fractale du thème de l'enfance".

¹⁸ Entretien de Guillaume Chérel et de JMG Le Clézio, "Voyageur immobile", *Regards*, 1er juillet 1997, pp. 1-2. Du moins évoque-t-il son attirance dans les années 60-70 pour la construction mais en lui donnant un sens musical.

option? La réponse est à chercher dans la dimension éthique. Ce ne sont pas les systèmes inventés par les hommes qui donnent sens. Le dépouillement des démunis (exclusion sociale et rédemption de ceux qui vivent en marge du consumérisme), des déshérités (mythe personnel) engage à voir le monde autrement que dans un dualisme, entre deux échelles par exemple, mais à penser la continuité ou l'espace tiers de flottement, de dessaisissement des certitudes. D'où une détotalisation du monde en éclats et poussières, une fréquence des grains de sable et autres métaphores de la décomposition pour un écrivain qui écrit que "l'artiste est celui qui nous montre du doigt une parcelle du monde..." (*L'Extase matérielle*).

Ces épisodes participent-ils de la refabulation du monde, du retissage dans un espace littéraire si travaillée par la dégradation, et analysée promptement comme déconstruction postmoderne, chute des grands récits, principe de l'éclatement au risque d'occulter alors l'éclat, sa lumière? Le minimalisme qui engage cet autre regard sur les éclats est la voie prise par Georges Lemoine, l'illustrateur de *Mondo*. Loin des déclinaisons géographiques que proposent les deux documentaires filmiques sur l'auteur, les créations de Lemoine visitent l'intime, ses propres obsessions en les déterritorialisant, en majorant incontestablement les choix minimalistes. Le régime du mineur, du délaissé, du "presque rien" selon l'expression de Jankélévitch lui est propre¹⁹. Lors de sa première rencontre avec Le Clézio, Georges Lemoine lui avait dit "que la lecture de ses romans avait changé quelque chose dans [s]a pratique du dessin; celui-ci devenant plus incisif, plus précis, plus minimaliste... les petites choses représentées, plumes, pierres, sables... prenant sous [s]es doigts tout leur sens, trouvant véritablement leur place dans l'univers". Le courrier que Le Clézio lui adresse en 1988 fait à son tour de l'illustrateur un conteur: "... Quelle belle histoire que celle de vos dessins, qui parle d'herbes et d'arbres, de pierres et de sable, de fumées, de nuages, de reflets dans les yeux des jeunes filles et des rides au coin des yeux des vieux sages". Dans le recueil *Mondo et autres histoires*, réédité en avril 2009 chez Gallimard Jeunesse, G. Lemoine dessine pour "La Montagne du Dieu vivant" une pierre à l'image de la montagne le définissant ainsi comme objet fractal par une invariance d'échelle. Quel que soit le point d'où on l'envisage, son irrégularité est identique. Microcosme métonymique, invariant, "*le caillou avait exactement la forme de la montagne*" dit le texte. La pierre, dans le récit, métamorphose en hiérophanie (quelque chose de sacré qui se montre à nous), autant dire en un archétype collectif. Ce bloc de lave bénéficie des attributs de son volcan originel, symbole de l'énergie première du cosmos. Le corps de Jon, l'enfant qui gravit la montagne, trouve son décor, l'infiniment petit se raccorde avec l'infiniment grand, d'une manière peut-être panthéistique, symbiotique, chamannique (puisque les textes présentés ici sont contemporains ou postérieurs à la période d'initiation de Le Clézio chez les Emberas), ce qui

¹⁹ Voir le livre/catalogue *Georges Lemoine, écrire-dessiner*, Scriptorial, Avranches, 2008. Notamment le texte d'Elizabeth Brami.

a forgé une œuvre métisse (*La Pensée métisse*, Gruzinski), mêlée d'héritages français (phénoménologie), amérindien (chamanisme) et mauricien (culture de l'oralité, du conte et des énigmes).

Si Le Clézio a tracé son chemin hors des grands courants littéraires de son époque y compris le Nouveau Roman, il s'est toutefois imprégné de l'accent mis par Robbe-Grillet sur la dimension extraordinaire du détail, sur l'être-là du monde. "*Le monde n'est ni signifiant, ni absurde. Il est tout simplement.*"²⁰ Barthes explique comment le roman de Robbe-Grillet "*est terrestre; il enseigne à regarder le monde [...] avec les yeux d'un homme qui marche dans la ville sans autre horizon que le spectacle, sans d'autre pouvoir que celui-là même de ses yeux*"²¹. Ce propos correspond à bien des pages leclésiennes, ainsi d'un extrait des *Géants* où Bogo le muet regarde des galets. La lumière "dure" du soleil "cherche à crever les yeux" est-il répété. Elle s'annonce comme porteuse d'événement, elle illumine "toutes les parcelles de mica". Et Bogo en est alors pénétré: "Il voyait tout, et cela entraînait en lui en roulant des tourbillons de feu, des étoiles, des spirales, des trombes d'étincelles dans le ciel noir" (G, 103). Cependant la plage est divisée en deux: d'une part, l'espace de la brûlure avec les gens qui crient, "l'horizon" et le "soleil" paralysant qu'évite de regarder Bogo et, d'autre part, la plage de galets vivants, servant de points de repères, montés en pyramide comme chez les Indiens Navaho ou les Chédis de Birmanie ou disposés en cercle magique. Si l'on fait abstraction de l'allusion initiale à la racine/souche de la nausée sartrienne, la relation avec le galet oriente la lecture vers le geste rituel vain puisque Bogo qui aurait voulu devenir galet n'y parvient pas et a peur. Le passage de l'autre côté ne s'effectue pas. À la fin du récit, un incendie révolutionnaire défie cette ville à l'œil panoptique et à l'électricité rayonnante où le personnage de Bogo ne peut parler et doit "plisser les yeux". Le Clézio fait sentir la vibration de la plage mais Hyperpolis où se déroule *Les Géants* est une anti-utopie où le désir est sous contrôle. Il en va tout autrement dans la nouvelle "La Montagne du dieu vivant", centré sur la correspondance du petit et du grand, et sur un seul événement ou chemin vers l'extase matérielle. Un autre dessin de Georges Lemoine, que celui mentionné plus haut, est celui de Jon arrivé au sommet de la montagne qui accompagné d'un enfant divin apparut contemplant la lumière d'une spirale. La spirale, motif chamanique, fait retour sur elle-même en échappant à la fermeture du cercle, à la répétition de l'Histoire, elle sied à notre monde brisé. Elle est la figure emblématique de la théorie du chaos qui s'intéresse au réel, aux nuages... La pierre de Jon est bien un objet fractal, selon la définition de Mandelbrot, car elle a la même forme et structure en dépit du changement d'échelle. Le roman puzzle de Le Clézio peut aussi être qualifié de fractal (fragment à l'échelle de la phrase, de la page qui converge vers une schize globale cohérente dans ses niveaux) soumis au désir d'Adam

²⁰ "Une voie pour le roman", *Pour le nouveau roman*, éditions de Minuit, Paris, 1961, p. 18.

²¹ Roland Barthes, "Littérature objective", in *Œuvres complètes*.

Pollo. Ce désir, selon Deleuze et Guattari, “est révolutionnaire parce qu’il veut toujours plus de connexions et d’agencements”, ces rhizomes qui éloignent de la racine au sens deleuzien.

Quelle lumière?

Trois Villes Saintes est un mouvement, une marche sans horizon, *Mydriase* commence par une nuit noire, “sans luciole”, “La Montagne du dieu vivant” offre un instant épiphanique, une parenthèse d’éternité, comme par effraction, parce que le récit se tisse dans une temporalité suspendue et se lit à la lumière des archétypes collectifs. L’épiphanie qui traverse diverses religions comme l’a démontré Mircéa Eliade, est une lumière crue, une apparition comme dans le modèle judéo-chrétien. Les visages dans l’univers romanesque de Le Clézio sont des visages-paysages épiphaniques au prisme de cultures diverses: ils engagent à la responsabilité comme ceux de Lévinas, ils sont aussi similaires aux gros plans cinématographiques qui ont fasciné Le Clézio dans *Ballaciner*, aux visages photographiés dans *L’Africain*, aux visages peints de Modigliani décrits par l’écrivain...

Notre corpus réunit des textes brefs qui demandent un *lector in fabula*²² plus disposé à fournir un effort de co-création du sens. Dès lors de multiples questions se posent: s’agit-il de retrouver l’Un dans le Tout? D’une vision fractale? D’une annulation éthique des hiérarchies? D’une phénoménologie à l’œuvre? De vivre à l’échelle de l’infiniment humain sans ambition leurrante d’embrasser une totalité? D’annuler la dichotomie micro (détail) et macro alors qu’elle structure indéniablement le texte leclézien? Et, entre le petit et le grand, qu’opère l’espace du jeu, d’entre-deux? Une stimulation de la myopie? Un espace de confusion? Un métissage des formes? La critique a vite recouvert la question soit par la classification des détails et du fragment comme signe d’œuvres de rupture typique de la modernité, du désenchantement²³, soit par la célébration vibrante mystique de l’extase. Les deux pistes interprétatives figurent d’ailleurs deux doxas: la première plus en relation avec l’approche sociohistorique de l’œuvre, la seconde avec l’approche mythique. Toutes deux pertinentes ces analyses ont cependant l’inconvénient de se tourner le dos. Car la singularité de l’œuvre est précisément d’être appréhendable par les deux. L’opération intellectuelle qui consiste à analyser séparément ne rend pas compte du fait que les deux agissent le texte en même temps et en font un lieu d’incertitude et de paradoxe. Un lieu déconstruit (ce que la microanalyse pointe) et un lieu de fabulation qui au fil des ans génère une poétique du lien en dépit du désenchantement, un lieu de déconstruction qui n’est pas englouti dans la

²² Comme le rappelle Michel Viegnes “Événement et temporalité dans les récits brefs de Mondo et autres histoires”, Cahiers JMG Le Clézio numéro 2, *op. cit.* 2009.

²³ Voir l’analyse rigoureuse d’Isa Van Acker, *Carnets de doute*, Rodopi, 2008.

terreur de l'histoire contemporaine. Entre disparition (réduction en poudre, civilisation disparue) et apparition, ce qu'est la trace, l'empreinte et la survivance. Entre vie et survie, une *revivance* à laquelle conduisent les femmes dans les récits récents.

Pour finir, nous nous en tiendrons à une allusion à *L'Enfant de sous le pont*. Dans un dispositif énonciatif oral, l'incipit de la nouvelle-conte pose un décor du dénuement, caractéristique de la pauvreté des immigrés, mal intégrés. L'histoire est celle d'un SDF, estrassier (ramasseur de chiffons), ancien Harki, qui trouve un bébé abandonné déposé, sous son pont. Il le nourrit, puis trop pauvre finit par le donner à une famille. À plusieurs niveaux Le Clézio joue avec le modèle générique du conte et du roman familial, où les orphelins sont rarement adoptés. La force du regard de l'enfant, comparé à des bijoux, dont une description précise fait défaut est pointée au passage sans aucun éclairage forcé. La rencontre du SDF et du bébé finit par une séparation certes, mais aussi par une *revivance*, très éloignée de la noirceur des nouvelles inspirées de fait divers contemporains, par le don de l'enfant à une famille d'adoption et dans la façon de rendre actif et bienveillant le SDF. *L'Enfant de sous le pont* qui commence par un abandon est une histoire de don, de passation, et donne ce qu'on appelle une lueur d'espoir.

L'engagement dans une forme de dénuement dans la tradition des opprimés et l'affirmation progressive de l'autobiographie orientent l'œuvre actuelle de Le Clézio vers des écrits de restitution (voire de réparation avec *L'Africain*). Ce que corroborent les dons d'objet, autres formes de transmission à l'œuvre dans les récits. Le désenchantement des premières œuvres ou la défaite des utopies dans le récent *Ourania* (qui est aussi une scrutation des étoiles remise en question) résulte d'une vision élargie du monde d'un écrivain passant, tel Benjamin, qui offre certes parfois un ange de l'histoire aux yeux écarquillés mais aussi un bébé au regard de bijoux. Notons que la naissance, événement de *Mydriase*, est un thème récurrent et de clôture de cinq de ses romans.

Savoir nuage

L'œuvre de rupture s'inscrit dans une génération de désenchantés mais c'est aussi une œuvre de l'ouverture, de la liaison entre les cultures, posant des actes de restitution ou de legs. L'effet de projecteur sur "le minimalisme de l'esprit"²⁴ comme dénuement ne relève pas d'une démarche essentialiste mais d'une pensée plus primitive, qui fait du désert, d'un galet, d'un bloc de lave, d'un chemin un espace sans fin et lisse. Car en parcourant ces quelques récits dans l'ordre de parution, tout en pointant l'évolution de l'œuvre de

²⁴ Expression de Le Clézio dans G. de Cortanze, *J.M.G. Le Clézio, le nomade immobile*, éditions du Chêne, Hachette livre, 1999. Entretiens de novembre 1997 à janvier 1999, édition Folio n° 3664, p. 89.

l'éclatement vers l'éclat, nous insistons sur les relations entre les échelles et sur les entre-deux, véritables opérateurs de structures. Entre la nuit et le jour, entre le cri et le silence, entre l'immobilité et le mouvement, il est un espace étoilé, un espace de mots, un mouvement de spirale.

Avec *Le Clézio*, le temps des nuages se substitue à celui des horloges, pour reprendre une distinction de Poper. L'horloge c'est la précision, largement enrayée par l'absence de données temporelles, par l'itératif et le chronotope qui ralentissent le récit. Le nuage c'est l'indécis, l'instabilité et le mouvement. L'exergue de *Ballaciner* ne nous invite-t-il pas à "tomber du ciel de nuage en nuage", à *nuager* et combien de fois *L'Inconnu sur la terre* n'est-il pas *aux nuages*?

Selon Serge Gruzinski, "les métissages relèvent de cet ordre de réalité". Son "modèle du nuage" suppose "que toute réalité comporte une part de méconnaissable et qu'elle recèle toujours une dose d'incertitude et d'aléatoire"²⁵. L'aléatoire participe des systèmes les plus élaborés aux simples "grains de poussière" et l'incertitude participe non de l'effondrement mais de la fragilité des entre-deux, de la quête des lueurs, celle du *Chercheur d'or* d'abord séduit par les histoires de trésor de corsaire et insensible aux liens de la terre et du ciel qui comprend en définitive, grâce à la métisse Ouma, les voies de la dépossession, celles de la montreuse d'or Iwa. La quête des lueurs et des étoiles dessine alors un espace politique de contre-pouvoir, ou comme l'exprime Didi-Huberman (2009), à propos du cinéma de Pasolini, qui n'annonce pas une apocalypse finale (et la fascination pour la disparition) mais des lumières passagères, des images passantes, des "ouvertures, des possibles, des malgré tout".

²⁵ Serge Gruzinski, *La Pensée métisse* Paris, Fayard, 1999, pp. 53 à 55.

Bibliographie

- Collectif dir. Yan Ciret (1997). *Archipel Lavaudant*. Christian Bourgeois.
- Collectif Revue dir. Bruno Thibault et Claude Cavallero (2009). *Cahiers JMG Le Clézio n°2, Contes, nouvelles, et romances*. Paris: Complicités.
- CAVALLERO, Claude (2009), *Le Clézio, notre témoin*. Calliopées.
- DE CORTANZE, Gérard (1999). *J.M.G. Le Clézio, le nomade immobile*. Paris: éditions du Chêne.
- DEWULF, Bernard (2009). *Peintures et scénarios. Robert Devrient*, Musée des beaux arts de Tourcoing.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2009). *Survivance des lucioles*. Paris: Minuit.
- DUPONT-MONOD, C., "Un lieu d'incertitude", entretien avec Le Clézio, *Page des librairies*, novembre 2000.
- FOUCAULT, Michel (1946). "Le langage de l'espace". *Critique*. Paris: Minuit.
- GRUZINSKI, Serge (1999). *La Pensée métisse*. Paris: Fayard.
- LE CLEZIO, Jean-Marie Gustave (1973). *Les Géants*. Paris: Gallimard, pp. 101-109.
- LE CLEZIO, Jean-Marie Gustave (1973). *Mydriase*. Paris: Fata Morgana.
- LE CLEZIO, Jean-Marie Gustave (1973). "Le Génie du Datura". *Cahiers du chemin*. NRF n°17, janvier 1973, pp. 95-129.
- LE CLEZIO, Jean-Marie Gustave (1978). "Peuple du ciel" et "La Montagne du dieu vivant", in: *Mondo et autres histoires*. Paris: Gallimard.
- LE CLEZIO, Jean-Marie Gustave (1980). *Trois villes saintes*. Paris: NRF Gallimard.
- LE CLEZIO, Jean-Marie Gustave (2001). *L'Enfant de sous le pont*. Lire c'est partir.
- LE CLEZIO, Jean-Marie Gustave (2004). *L'Africain*. Paris: Mercure de France.
- LE CLEZIO, Jean-Marie Gustave (2007) *Ballaciner*. Paris: Gallimard.
- ROBBE-GRILLET, Alain (1961), "Une voie pour le roman", *Pour le nouveau roman*. Paris: Minuit.
- SALLES, Marina (2006), *Le Clézio, notre contemporain*, Rennes, PUR.
- THIBAUT, Bruno (2009), *Le Clézio ou la métaphore exotique*, Amsterdam: Rodopi.
- VAN ACKER, Isa (2008), *Carnets de doute*. Amsterdam: Rodopi.
- VIEGNES, Michel (2009), "Événement et temporalité dans les récits brefs de *Mondo et autres histoires*", in: *Cahiers JMG Le Clézio n° 2*. Paris: Complicités.

INTRODUCTION À LA LECTURE DE JEAN-MARC LOVAY

À propos du livre *Épître aux Martiens*

MARIA HERMÍNIA AMADO LAUREL

Universidade de Aveiro

hlaurel@ua.pt

Résumé

Composé en 1967 par Jean-Marc Lovay, le roman *Épître aux Martiens* n'a été publié qu'en 2004, aux Editions Zoé. Paru lorsque des titres aussi importants que *La Tentation de l'Orient* (1970), *Polenta* (1980), ou *Aucun de mes os ne sera troué pour servir de flûte enchantée* (1998) avaient déjà assuré la notoriété de l'auteur, ce livre constitue une initiation indispensable à un auteur difficile, mais alerte sur le monde contemporain. Notre analyse portera sur ce roman, que nous situerons dans le contexte de ses origines, mais dont la lecture, déjouant le lecteur inaverti, convoque celle d'autres grands auteurs romands de la modernité, dont Maurice Chappaz, dans la poursuite d'un travail inépuisable sur la langue littéraire.

Abstract

Although it was written in 1967, Jean-Marc Lovay's novel *Épître aux Martiens* was published in 2004 (Éditions Zoé). Published when so important books as *La Tentation de l'Orient* (1970), *Polenta* (1980), or *Aucun de mes os ne sera troué pour servir de flûte enchantée* (1998) had already insured their author's fame, this novel reveals itself as an important introduction to a difficult author, but much aware of contemporary word. Our analysis will focus the origins of this novel; reading Lovay's evokes the work on French Language pursued by other important Swiss writers, as Maurice Chappaz.

Mots-clés: Jean-Marc Lovay, Maurice Chappaz, écriture littéraire, catastrophe, condition humaine

Keywords: Jean-Marc Lovay, Maurice Chappaz, literary writing, catastrophe, human condition

Épître aux Martiens est le premier roman d'une liste longue de plus de vingt titres que l'écrivain suisse Jean-Marc Lovay a écrits depuis l'âge de 19 ans. Composé en 1967, couronné par le prestigieux prix Georges Nicole deux ans après, ce roman n'a pourtant vu le jour qu'en 2004, aux Editions Zoé. Jean-Louis Kuffer l'a bien remarqué lors de la parution de ce livre en librairie, en constatant que ce roman portait les traces de l'époque où il avait été rédigé, et se donnait en partie à lire comme un témoignage particulier de la contre-culture qui inspirait la jeunesse contemporaine. Paru lorsque des titres aussi importants que *La Tentation de l'Orient* (1970), *Polenta* (1980), ou *Aucun de mes os ne sera troué pour servir de flûte enchantée* (1998) avaient déjà assuré la notoriété de l'auteur, ce livre constitue pourtant une initiation indispensable à l'univers délirant, éventuellement parsemé d'humour, d'un auteur difficile mais sans doute alerte sur la condition humaine, dont l'œuvre évoque tantôt des scénarios de science-fiction que des espaces préfigurant des catastrophes imminentes ou qui en constituent des vestiges. Notre analyse portera sur ce roman, que nous situerons dans le contexte de ses origines, mais dont la lecture, déjouant déjà le lecteur inaverti, convoque celle d'autres grands auteurs romands de la modernité, tels que Maurice Chappaz ou Blaise Cendrars, dans la poursuite d'un travail inépuisable sur la langue littéraire.

La lecture du livre *Épître aux Martiens* nous convie à une méthodologie peu commune: celle de la lecture de l'œuvre d'un écrivain, à rebours. Et ceci dû à une circonstance d'ordre purement éditorial: bien que composée en 1967, *l'Épître aux Martiens* ne fut publiée que trente sept ans plus tard.

L'histoire quelque peu *romanesque* de ce livre est rappelée par son auteur, qui constate la disparition du "tapuscrit envoyé au concours" pour le prix référé, dans la préface qu'il a rédigée en l'automne de 2003 pour sa publication aux Éditions Zoé. Intitulée "*Disparition et réapparition* du tapuscrit d'un jeune auteur", cette préface ne manque pas d'en rajouter au mystère dont s'entoure l'histoire du livre: après être entrés dans un long et "secret sommeil des malles ou des cartons entreposés dans des galetas ou des caves", quelques manuscrits du livre auraient vu le jour, dont celui de la "toute première version originale de *l'Épître aux Martiens* ainsi qu'une copie de la version corrigée au Népal"¹, que l'auteur "déniche" lui-même, "en automne 2001 [...] dans une cave entre un vieil aspirateur et un pied de sapin de Noël" (Lovay, 2004: 7).

Au moment où ce livre paraît, au printemps de 2004, Lovay est déjà un auteur reconnu par la critique: distingué à l'âge de 19 ans pour son premier manuscrit, ayant publié ensuite deux romans chez Gallimard², des récits, des conférences, la correspondance avec

¹ Nous reviendrons plus loin sur le voyage de Lovay en Asie à la fin des années 1960.

² *Les régions céréalières* (1976) et *Le Baluchon maudit* (1979). Lovay se fera publier plus tard chez l'éditeur genevois Zoé.

Maurice Chappaz entre 1968-69 et des entretiens s'ensuivront. Son dernier roman, *Tout là-bas avec Capolino*, a intégré la liste des auteurs candidats au Prix Wepler 2009.

La lecture d'une œuvre de jeunesse qui n'est divulguée qu'à un moment avancé de la carrière d'un auteur pose plusieurs problèmes.

Qu'on le veuille ou non, cette lecture sera forcément conditionnée par l'image que le lecteur s'est faite de l'auteur – image créée non seulement par la lecture de ses publications, mais aussi par la fortune critique de l'auteur, en d'autres mots, par sa réception critique, de même que par l'image que l'auteur s'est donnée de lui-même au long de toutes ces années³.

A ce propos, la lecture des extraits de presse parus lors de la publication de *l'Épître aux Martiens*⁴ peut être révélatrice. Comment a été reçue cette publication par la presse de spécialité? A-t-elle été considérée comme une introduction à l'œuvre postérieure? La critique lui a-t-elle attribué le statut d'*œuvre de jeunesse*?

Globalement, nous pourrions conclure que le dossier de presse réuni à cette occasion par son éditeur insiste sur deux points: *primo*, sur le caractère insolite de l'événement en lui-même – classé comme une 'découverte', *secundo*, sur la situation de ce livre dans l'œuvre de l'écrivain: "Lovay avant Lovay, est-ce déjà du Lovay?", s'interroge le journal *Le Temps*, quotidien de Genève, le 6 mars 2004. L'adjectivation est riche, rien qu'à lire les titres de ce dossier, pour classer ce livre: "écriture envoûtante"⁵, "épître cosmique"⁶, "texte halluciné"⁷, "genèse psychédélique de l'œuvre de Lovay"⁸, "révélation", "création hallucinée"⁹; l'adjectivation se multiplie, si nous entrons dans le détail des articles. L'hebdomadaire genevois *Le Courrier*, dans son édition du 8 avril 2004 accentue les "fulgurances du style" de l'écrivain et la "langue qui bouleverse les repères de la raison et les catégories mentales", langue qu'il qualifie de "sorte de transe poétique ultralucide", pour créer un "monde [...] à la fois hallucinant et cohérent"; *Le Nouvelliste, Feuille d'avis du Valais*, à son tour, souligne d'identité d'"une écriture d'un véritable écrivain", aux "touches d'humour omniprésentes". Le dossier de presse constitué à l'occasion de la parution du livre réunit plusieurs articles qui convergent dans la consécration du style de Lovay d'après les effets qu'il produit sur les habitudes du lecteur, qu'il bouleverse. "Cette ambiguïté marque

³ N'insistons pas sur cette image, pour un écrivain qui choisit de vivre en écart de la société médiatisée contemporaine.

⁴ Nous remercions Madame le Prof. Doris Jakubec de nous avoir introduite auprès des Éditions Zoé qui nous ont aimablement faculté la lecture de leur dossier de presse sur l'auteur.

⁵ Theytaz, Jean-Marc, "Les méandres d'une écriture envoûtante", *Le Nouvelliste, Feuille d'avis du Valais*, 14.02.2004.

⁶ "L'épître cosmique du jeune Lovay", *Le Courrier*, 08.04.2004.

⁷ *Id.*, *ibidem*.

⁸ Jean-Louis Kuffer, "L'entrée du labyrinthe. Exhumation. Genèse psychédélique de l'œuvre de Jean-Marc Lovay, *Épître aux Martiens* paraît avec trente ans de retard. Perdu et retrouvé, ce texte tient de la révélation", *24 Heures*, mardi, 24 février 2004.

⁹ "Jean-Marc Lovay ou la création hallucinée" est le titre du discours prononcé par Charles Méla, professeur de littérature médiévale à l'Université de Genève et directeur de la Fondation Bodmer, lors de l'attribution du Prix quadriennal de la Ville de Genève à l'écrivain, en juin 2003. Nous remercions les Éditions Zoé de l'envoi de ce texte, d'après l'indication de Mme Doris Jakubec.

Épître aux martiens jusque dans sa substance, une langue unique, poétique au sens de l'invention, halluciné, minérale, essentielle, qui ne donne sens que dans l'abandon à un certain affolement de la lecture", pouvons-nous lire dans le journal *La Liberté* (samedi 28 février 2004).

Or, l'écriture de ce livre ayant précédé de neuf ans la publication du prochain roman de l'auteur, *Les régions céréalières* (paru en 1976, chez Gallimard, Prix Rambert), le lecteur aurait pu être mené soit à l'oublier, soit à établir une filiation possible entre les deux romans. Filiation qui lui aurait très probablement fait considérer *l'Épître aux Martiens* comme une première tentative d'écriture romanesque, en l'occurrence une introduction aux œuvres postérieures de l'auteur. Ce livre risquerait ainsi de se voir attribuer un statut de minorité dans l'ensemble de l'œuvre de Lovay; position qui dénoterait, d'autre part, une conception évolutive (sinon, évolutionniste) de l'œuvre d'un écrivain. L'ambiguïté de classifications telles que "œuvres de jeunesse" et "œuvres de maturité", d'ailleurs souvent utilisées pour l'établissement de chronologies d'écrivains, ne convient pourtant en aucune façon à la production d'un auteur qui faisait son entrée dans la scène littéraire par un récit tel celui de *l'Épître aux Martiens*.

Or, non seulement l'auteur refuse cette possibilité:

trente-six ans après avoir écrit ce texte je veux repousser une complaisante propension à trop humblement estimer *naïf* un premier livre *de jeunesse*, en avouant que je ne perçois aucune naïveté dans la trajectoire menant le héros-narrateur à la conclusion qu'il est conduit malgré lui mais aussi par sa propre détermination à suivre et à diriger l'ombre de son destin en refusant d'obéir aux ordres qui se répercutent décennie après décennie. (Lovay, 2004: 7-8)

comme chacune de ses œuvres constitue en elle-même, refusant tout essai de classification typologique, l'"ouverture" à un univers d'écriture qui ne manquera pas de surprendre le lecteur et de constituer un nouveau défi à ses capacités. Le journaliste littéraire et écrivain suisse Jean-Louis Kuffer, auteur de l'éditorial consacré à la parution de cette œuvre dans la page littéraire dont il était le responsable au journal *24 heures*, le 24 février 2004, l'avoue: "On n'entre pas dans le labyrinthe de Jean-Marc Lovay comme dans un moulin. Pour [sa] part, [il y aurait] mis des années". Un univers dans lequel le lecteur aura plutôt du mal à pénétrer, si tant est qu'il puisse jamais quitter ses livres tranquillement, après quelques heures de lecture agréables, à l'image du lecteur à la "main blanche [...] qui [s'enfonçait] dans un moelleux fauteuil" que Balzac se figurait dire, en prenant un de ses livres au hasard: "peut-être cela va-t-il m'amuser" (Balzac, 1989: 22).

L'humour, qui fait irruption dans les pages de Lovay, il faudra le reconnaître, n'a peut-être pas pour but immédiat ni exclusif de nous amuser; il institue plutôt une corrélation entre la fiction et le réel, un continuum symbolique entre l'écriture et ses référents: "J'ai été dans la rue avec sur moi l'odeur purulente du palais ministériel. Je me suis dit que c'était l'odeur véritable, et que je me faisais des illusions, que tout cela était bien vrai, et vrai, et vital!" (Lovay, 2004: 53).

Une forte mise en alerte est sous-jacente à cet épisode aux tonalités sarcastiques. L'effet de surprise causé par les corrélations implicites de ce passage de même que l'engagement dont elles font preuve de la part de l'auteur, à l'abri de l'humour qui les soutient, deviennent partie constitutive de textes qui se donnent à lire comme un véritable défi aux capacités de résistance du lecteur; et pourtant, il n'est pas facile d'abandonner un livre de Jean-Marc Lovay une fois qu'on en a entamé la lecture. Comment expliquer alors ce paradoxe?

Nous situerons notre lecture de *l'Épître aux Martiens* dans le contexte de ses origines, en ce que ce roman est la première mise en forme, par son auteur, d'une conception de l'écriture littéraire que la lecture d'autres textes ne manque pas de convoquer. Ainsi, nous nous attarderons, en particulier, sur la correspondance entretenue par Lovay avec Maurice Chappaz entre 1968 et 1969, dont la première édition parut en 1970, intitulée *La Tentation de l'Orient*, et sur les trois conférences que le romancier a regroupées sous le titre *Conférences aux Antipodes* (1987).

Les textes de Lovay instituent un pacte de lecture qui valorise tout autant le travail du romancier que celui du lecteur. Ils se présentent comme un espace privilégié de concentration dans l'écriture romanesque et la lecture, un espace hostile à toute distraction, que ce soit celle de l'écrivain ou celle du lecteur. Ces textes s'inscrivent, par cette qualité, dans le courant de toute une réflexion sur le romanesque qui caractérise la littérature en langue française à partir de la fin des années 1940, et à laquelle la question posée par Jean-Paul Sartre en 1948, "Qu'est-ce que la littérature?" ne saurait être étrangère. Les nouveaux romanciers¹⁰ y apporteront des éléments de réflexion incontournables. À l'instar de Nathalie Sarraute¹¹, pour laquelle "les drames constitués par [les] actions encore inconnues [l']intéressaient en eux-mêmes. Rien ne pouvait en distraire [son] attention. Rien ne devait en distraire celle du lecteur: ni caractères des personnages, ni intrigue romanesque à la faveur

¹⁰ Le "nouveau roman" n'a pas de correspondance dans l'histoire de la littérature suisse en langue française. V., à ce sujet, Francillon, R. (dir) (1998), t. III, "Quelques aspects de la vie littéraire": 43-56 et IV, "La 'nouvelle littérature romande": 31-57.

¹¹ Dont les articles de *L'ère du soupçon* furent publiés entre 1947 et 1956, et au dire de la romancière, "ont suivi de loin la parution de *Tropismes*" (Sarraute, 1956: [7]), instituant ainsi avec ce livre inaugural un dialogue non interrompu au fil des années. Nathalie Sarraute exclut son projet d'écriture, tel qu'elle l'affirme dans la Préface à *L'ère du soupçon*, de la séparation en vigueur entre "une littérature métaphysique, celle de Kafka [et celle] qu'on qualifiait avec dédain de 'psychologique'"; raison pour laquelle elle décide d'écrire l'essai "De Dostoïevski à Kafka" (Sarraute, 1956: 10).

de laquelle, d'ordinaire, ces caractères se développent, ni sentiments connus et nommés" (Sarraute, 1956: 9). Lovay accentue l'écart du romancier de toute réalité située en dehors de celle de son texte même: chez lui pas de drames, pas de sentiments, même pas de sentiments inconnus ou non nommés, pas de psychologie. Sa quête se situe ailleurs, elle est tout aussi exigeante pour lui, romancier, que pour le lecteur de ses textes. Appuyée sur la défense intransigeante de sa liberté personnelle¹², cette quête, poursuivie à chaque nouveau roman sur lequel Lovay travaille, est celle non pas de "commencer à raconter une autre histoire, mais de vivre l'histoire d'une autre écriture qui est la [sienne] en même temps qu'à chaque nouveau texte elle [lui] apparaît plus étrangère"¹³ (Lovay, 2004: 6).

De même le lecteur éprouve-t-il un sentiment d'étrangeté comparable devant les textes de Lovay. Des romans qu'il aurait du mal à "raconter", des romans qu'il ne saurait raconter, puisqu'ils déjouent ses habitudes de lecture du réel, lecture fondée sur des rapports de causalité entre les actions rapportées: "chez Lovay, le référent reflue devant un code autonome et travaillé *en toute visibilité*", considérait Jérôme Meizoz dans l'étude qu'il a consacrée à ce romancier en 1994, *Le Toboggan des images*, une étude particulièrement importante pour la connaissance de la "langue" lovaysienne (Meizoz, 1994: 59). Les romans de Jean-Marc Lovay mériteraient sans doute aussi la qualification de romans *indécidables*, au même titre que ceux analysés par Bruno Blanckeman dans l'étude qu'il publie en 2008¹⁴.

L'explication donnée par Lovay sur sa posture d'écrivain¹⁵ mériterait qu'on s'y attarde. Pour Lovay:

1. Écrire, ce n'est pas "raconter une autre histoire";
2. Écrire, c'est "vivre" une autre histoire: celle de son écriture même;
3. Écrire, c'est se distancer de ce qu'on écrit, au risque de se confronter à une écriture qui n'est plus ressentie comme étant la sienne.

¹² Dans la "Conférence de Stockholm" (1983), Lovay protestera contre la "violation de [son] espace aérien personnel", à la merci de satellites qui photographient les moindres incidents de sa vie quotidienne (Lovay, 1987: 11).

¹³ C'est nous qui soulignons.

¹⁴ Bruno Blanckeman associe étroitement la notion théorique de l' "indécidable" aux caractéristiques historiques de la contemporanéité et aux tendances esthétiques dont relève le récit littéraire français du dernier quart du XXe siècle (en particulier les récits de Jean Echenoz, Hervé Guibert et de Pascal Quignard): "À époque incertaine, récits indécidables" (Blanckeman, 2008: 11). L'auteur identifie les "opérateurs" qui soutiendraient ce concept selon trois lignes d'approche: "Fictions problématiques, par attraction et détraction indivises du romanesque; identités simultanément instituées et destituées, par des écritures autobiographiques inédites; langage à la fois ordonné et subordonné, dans des œuvres qui font de sa domination leur dynamique essentielle" (Blanckeman, 2008: 13). A l'exception de la tendance autobiographique, le roman *Épître aux Martiens*, bien qu'écrit à une période déterminante de la vie de Lovay, ce que le présent article se propose de démontrer, à l'appui de la correspondance entre Lovay et Maurice Chappaz citée, présente des caractéristiques d'écriture que ce concept met en valeur, tout en sauvegardant sa singularité. A remarquer d'autre part que les auteurs étudiés par Bruno Blanckeman "appartiennent [aussi] à la génération qui publia ses premiers textes dans les années 1970" (Blanckeman, 2008: 10).

¹⁵ Nous nous permettons de revenir sur la citation, "non pas de commencer à raconter une autre histoire, mais de vivre l'histoire d'une autre écriture qui est la [sienne] en même temps qu'à chaque nouveau texte elle [lui] apparaît plus étrangère".

Synthétisons-en quelques conséquences:

Le refus de la conception de la littérature comme “ayant quelque chose à dire”, à partir d’une action qui progresse selon un rythme de cause-effet, fondée sur des catégories du récit “inventées”; le refus des récits référentiels, qui racontent une histoire et font appel à un pacte de lecture où les rôles (dont ceux du narrateur et du lecteur) sont bien déterminés par le récit et acceptés dès l’entrée en lecture.

Une intrigue semble pourtant être à l’œuvre dans chaque récit de Lovay. Dans le cas spécifique de *l’Épître aux Martiens*, un projet s’impose au héros-narrateur: celui de transposer le mur qui lui donnera accès à la ville de Tecnos, la ville Molosse, de travailler à la “révolution” avec des camarades. Néanmoins, les assises traditionnelles d’une “action”¹⁶ y sont bouleversées et les attentes du lecteur constamment déjouées. Tel que le constatait Jérôme Meizoz, dans l’étude tantôt référée, ses textes, privilégiant la “digression” et poussant le lecteur “sur des fausses pistes”, empêchent “toute lecture globalisante” (Meizoz, 1994: 52). Pour Meizoz, les récits de Lovay se situent “aux antipodes du réalisme”.

Refusant au récit la fonction de “raconter”, Lovay lui en attribue une autre, puisqu’il ne cesse d’intituler ses textes comme des “romans” (donc des textes fictionnels): celle de se dire eux-mêmes en tant que récits, en éludant toute possibilité référentielle. Un récit certes “auto-représenté”, “laboratoire”, dont la prise de conscience a été très tôt assumée par le romancier sur le mode de la dérision tragique. C’est en ces termes qu’il s’est exprimé dans la “Conférence de Stockholm” (incluse dans le livre *Conférences aux Antipodes*, 1987), une conférence qu’il prononce lors d’ “une soirée littéraire à la Bibliothèque Nobel le 14 septembre 1983 [¹⁷] devant une assistance très nombreuse du monde des lettres et des notables”: “Je ne savais pas encore que *écrire* n’est pas *décrire*. Je découvrais qu’il n’y aurait jamais de fin à aucune description” (Lovay, 1987: 12).

Lovay parvient ainsi à bouleverser les fonctions et les catégories traditionnelles du roman – dont celle d’auctorialité comme entité légitimatrice du texte et de son interprétation – , tout en disloquant son centre d’intérêt vers le *récit* lui-même, celui-ci l’intéressant en tant que romancier comme son domaine de travail (“laboratoire narratif”, selon Jérôme Meizoz (1994: 145)), et vers le destinataire de ce récit, le lecteur. Meizoz l’avait déjà signalé: chaque texte de Lovay se donne à lire comme “résistance à l’explication” (id.: 146).

Notre hypothèse se confirme, il nous semble alors légitime de considérer que le lecteur et ses habitudes de lecture sont le principal destinataire des récits de Lovay. Ce que le titre du roman semble par ailleurs confirmer: une épître, c’est une lettre adressée à des disciples, mais aussi à tout un peuple qu’il faut conduire dans la bonne voie, par l’exemple; une épître, c’est aussi un texte sacré, un texte qui légitime une parole. Par conséquent, un

¹⁶ Dont le modèle narratologique a été étudié par G. Genette dans le livre si connu, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

¹⁷ L’année où le prix Nobel de la littérature fut attribué à l’écrivain britannique William Golding.

texte exemplaire, véritable “art poétique” adressé à un lecteur à qui il faudra apprendre à lire autrement, qu’il faudra conduire dans de nouveaux sentiers, à qui il faudra faire perdre les mauvaises habitudes de lecture....mais qui a encore besoin d’un guide: l’*Épître* est bien le premier livre de toute la production à venir...

Pourtant, une épître adressée à des Martiens. À des lecteurs nouvel arrivés dans le pays inconnu d’une littérature neuve? Neuve pour celui qui l’écrit, tout autant que pour celui qui va la lire? Livre d’apprentissage, voire initiatique, et à double titre, pour l’auteur et pour son lecteur?

L’auteur s’exprime lui-même sur ce roman dans quelques lettres adressées à Maurice Chappaz lors de son voyage en Afghanistan entre 1968-1970, Chappaz étant un écrivain qu’il admire et à qui il enverra l’*Épître*, de New Dehli.

Tel que l’on peut lire dans la postface à cette correspondance, signée par Jérôme Meizoz, qui l’intitule avec propriété, “Le moment Rimbaud”, les “premiers textes connus [de Jean-Marc Lovay] sont contemporains de ces voyages en Asie, d’Istanbul en Afghanistan, puis au Népal. Lovay rédige alors l’*Épître aux Martiens* qu’il envoie à l’aîné de New Dehli” (Chappaz; Lovay, [1970]: [135]).

Quelques références à l’*Épître aux Martiens* sont repérables dans la correspondance entre l’écrivain consacré et le jeune voyageur-écrivain. Lisons-le dans la lettre que celui-ci lui écrit en Afghanistan le 15 août 1968. Une lettre dense, où le voyageur transmet à son interlocuteur tout son désir de se libérer de toute trace de ses origines occidentales. Il se livre alors à un dur procès de désappropriation de soi, au rythme de sa traversée des montagnes afghanes. Un procès qui passe par la destruction délibérée de toute trace physique de cette appartenance, à commencer par celle de son “vêtement européen”, qu’il “[foule] aux pieds”, et qu’il confronte à sa “pourriture spirituelle”. La conscience de celle-ci lui devient insupportable face à la “désolation du monde” qu’il constate au long de son expérience orientale, et que d’autres jeunes que lui partagent à leur tour, parcourant eux aussi la même Route. Le lecteur comprendra alors la raison pour laquelle, à peine écrit, ce livre semble avoir perdu tout son sens pour son auteur: “Mon premier roman qui fait le mort dans un buffet suisse, il s’intitule ‘Épître aux Martiens’, une histoire de soleil qu’un type voudrait revoir au moins une fois, une seule, dans une cité de béton. Cela c’est fini” (id.: 33).

L’attention portée au sentiment que le voyageur éprouve devant la “désolation du monde” – dont il se laisse *enivrer*¹⁸ - fera mieux comprendre au lecteur la raison pour laquelle l’objectif premier de ce livre lui apparaît désormais révolu: “Les épîtres, je m’en fous. Il me semble ici que je ne veux surtout rien dire aux autres” (id.: 33).

¹⁸ “toute cette enivrante désolation du monde” (id.: 32).

Plus loin, dans la même lettre, il insistera sur le sens que prend pour lui l'expérience de la Route. Rejetant "tout l'exotisme d'artifice de l'Afghanistan", et méprisant les "nouveaux civilisés orientaux de Kaboul, de Téhéran, de Delhi", devenus les "caricatures" des occidentaux, sa "route" lui apparaît dans toute la beauté de son "inutilité". Il en fait l'aveu en s'adressant à Chappaz en ces termes: "Savez-vous que ma route apparaît si belle d'inutilité!" (id.: 36).

Et pourtant, ce livre, il y tient et il ne cesse d'y travailler en vue de sa soumission prochaine pour publication, en pleine conscience déjà de son identité de romancier. La référence est claire au genre que Lovay attribue au livre dont il est l'auteur, dans la lettre citée, le premier qu'il ait écrit: "Mon premier roman...". Un romancier prend conscience de soi, et un projet d'écriture s'annonce en germe, à lire ce passage.

Lovay reviendra sur ce livre dans les lettres suivantes de cette correspondance.

De Katmandou, déjà au Népal, il s'adresse le 8 avril 1969 à Maurice Chappaz, en faisant toute confiance à celui-ci pour la lecture de son manuscrit, et en lui attribuant toute autorité pour détruire les passages que le poète jugerait "superflus, ou d'une complication trop ésotérique" (id.: 41). Tel qu'il le reconnaît, en termes personnels, "cet *Épître aux Martiens* explique ma Route et d'autres routes, et rien de plus concret que ce chemin de privations, d'éclairs, et de fumeries au soir, quand on sent grandir l'errance..." (id.: 41); la portée sociale de ce livre est pourtant voulue d'une plus grande ampleur par le romancier et ses semblables (les "beats français" ou les "vagabonds rencontrés en Afghanistan, à Karachi [...] ailleurs" (id.: 42)), qui insiste sur sa haine de la société européenne en ces termes: "Oui, l'*Épître* est un carnet jeté sur la table occidentale: la justification d'une existence, d'existences de rejet et d'insulte, et de nos bonheurs arrachés à la Machine, une accusation!" (id.: 42-43).

La réponse de Chappaz ne se fera pas attendre: un dialogue de poètes s'établit entre les deux hommes. Le 16 avril 1969 il lui adresse de Veyras, dans le Valais, l'une des lettres les plus importantes de cette correspondance, tant du point de vue humain (Chappaz est sans doute la voix que Lovay respecte, il s'adresse à lui par "Monsieur Chappaz" tandis que le poète le tutoie, l'aîné qui le sent courir le risque de s'égarer complètement dans la Route), que du point de vue littéraire.

Nous nous permettons d'en extraire un long passage:

Le silence d'une montagne me pénètre et l'espace d'une nuit qui tremble.

Franchement malgré les mers je ne me sens pas loin de toi. Si je devais te donner un conseil je te dirai:

Intériorise.

Ne fume que comme on boit un verre de vin (le 'glacier' d'Anniviers).

L'imagination vraie est celle qui nous permet de créer. L'écriture est un rêve assumé. Sois farouchement sincère: critique-toi par rapport à ce que tu écris jusqu'à ce que tu éprouves vraiment la nécessité de chaque substantif, chaque adjectif. Aucun emprunt. Aucun théâtre. Il y a la vie qui nous échappe à *chaque instant*¹⁹. On peut se donner le change avec des mots comme on flatte un ivrogne qui va mourir. Et tout l'univers est présent dans le suspens des haï-kaï à la plus fine pointe de l'attention.

Tout à fait silencieuse
Et brûlante de désir
La luciole
Plus digne de pitié
Qu'aucun autre insecte (id.: 49-50).

L'entente profonde entre les deux écrivains voyageurs s'exprime par l'usage d'un vocabulaire dont le symbolisme est perçu des deux. C'est ainsi que les mots de "hippie" et de "poète" deviennent synonymes dans leur correspondance. "Le seul vraie hippie est le poète. Et il est aussi une luciole", lui écrira le poète qui vient de publier *Match Valais-Judée*, le violent manifeste dans lequel Lovay, malgré la distance considérable qui le sépare de son pays, reconnaît déjà "ce mach Vie normale contre Surproduction, Surexcitation des producteurs et des consommateurs, des machiavéliques puritains" (id.: 40), proposant par ces mots un parcours de lecture comparée des deux livres. L'affinité se resserre entre les deux poètes. Écoutons encore Chappaz dans la lettre citée: "Cher Jean-Marc, je parle poésie: tu as du tempérament, tu es viril, crée en toi une ardente absence" (id.: 50); plus loin il fera comprendre au jeune poète la source de toute poésie: "ma source est en moi" (id.: 52).

Cette correspondance nous révèle ainsi l'entente profonde entre deux hommes que plus de trente ans séparent, Chappaz étant né en 1916 et Lovay en 1949. Une entente sans doute soudée par l'amour partagé pour le Valais, duquel ils sont tous deux originaires, et dont la présence mystique nourrit l'œuvre. L'assimilation du Valais au Tibet, par Maurice Chappaz dans son livre *Valais-Tibet: Icône des pays de montagne*, publié l'an 2000 à l'Atelier du Cadratin, à Le Châble, Vevey, acquiert toute sa signification dans le contexte de cet amour et d'une aventure de vagabondage qui donna l'occasion au voyageur de dénoncer la destruction de "l'origine des origines" (Chappaz, 2000: 13), de "plusieurs civilisations" que l'homme n'a fait que 'secouer', comme s'il [fracassait] "de vieux pruniers" (id.:12), sans se rendre compte du caractère irréversible des "grandes cassures" qu'il a précipitées (id.: 11). Chappaz parcourt le monde depuis sa jeunesse, il se retrouvera dans l'Himalaya, "marchand à l'aube, [...] dans l'extrême automne, en 1970, dans la vallée de la Kali Gandaki", peu après le voyage de Lovay en Asie. Le souvenir du "murmure" qu'il entend au loin, en apercevant

¹⁹ En italique dans le texte.

une lointaine “lignée de silhouettes” affleurerà à son esprit trente années plus tard, lorsque, rentré définitivement chez lui, il prend conscience de l'impossibilité de nouveaux voyages: “Si je songe au retour au Châble, d'où je ne bougerai plus...” (Chappaz, 2000: 58).

Grands voyageurs, les années soixante du siècle dernier les font se rejoindre dans le même esprit de révolte et de vagabondage qui traverse l'Europe à l'époque: Lovay qui décide d'abandonner ses études à seize ans et demi, et qui écrit dans un premier article, “Collège et Montagne”: “le tableau noir paraissait blanc, tant la noirceur du maître frisait l'excès”²⁰ (Chappaz; Lovay [1970: [134]), et Chappaz qui le défie à partir avec lui et Bertil Galland en Laponie²¹, “à la Saint-Jean fêter le passage hiver-été [...] au-delà le cercle polaire, et partager le désir de s' “enfoncer dans la grande nuit qui dure vingt-quatre heures sur vingt-quatre, et en sortir tout doucement accouché par la grande débâcle d'avril. Comme les bourgeons des saules” (Chappaz; Lovay [1970]: 53).

Or, pourquoi ce désir d'errance, cette mobilité constante chez les deux hommes?

La lecture de la correspondance qu'ils entretiennent à l'époque nous en apporte quelques réponses. Des réponses qui nous permettent de mieux lire l'*Épître aux Martiens*, d'une part et, d'autre part, de comprendre à quel point leur quête d'authenticité les réunit, de comprendre à quel point leur conscience *écologique* sous-tend leur œuvre et leur vie. A la différence près que si chez Chappaz la dénonciation est publique²², ou assume des formes d'expression lyrique particulièrement sensibles dans ses derniers textes, dont le livre cité (*Valais-Tibet: Icône des pays de montagne*) constitue une référence incontournable dans le parcours de l'engagement de l'auteur, chez Lovay elle émane de la substance de ses écrits. S'assumant comme thème dominant de l'*Épître*, la dénonciation vise dans ce livre des aspects aussi visibles et récurrents que la Surproduction ou la ville de Tecnos, les méfaits du dollar, la surveillance policière, que le romancier énumère: “ma haine de la Surproduction, de Tecnos, des livides truands du dollar, de la fausse barbe policière” (Chappaz; Lovay [1970]: 57). La nuit de la Laponie devrait accomplir le dessein purificateur souhaité: “Une nuit comme si l'éclipse de l'Épître aux Martiens s'abattait sur leur charogne de société” que Lovay décrit dans la lettre qu'il adresse à Chappaz de Katmandou, le 5 mai 1969 (id.: 60).

La lecture de *Valais-Tibet* concourt également au tracé d'un itinéraire purificateur. Long poème en prose, méditation à l'instar de celle entendue dans l'Himalaya qui s'est prolongée “sans discontinuer comme le vent” (Chappaz, 2000: 59) au long de la vie du poète, ce livre clôt le périple qui fit rencontrer deux êtres en quête d'authenticité, partis à la recherche du “regard de l'inculte que nulle soupe culturelle n'a délavé” (Chappaz;

²⁰ Passage transcrit dans la postface écrite par Jérôme Meizoz à l'édition de la correspondance citée.

²¹ V. Lettre du 16 avril 1969.

²² V. L'engagement civique du poète lors de sa participation aux travaux du barrage, ses articles dans des journaux; ses attaques aux entrepreneurs, et des publications telles que *Le Match Valais-Judée* (ou *Les Maquereaux des cimes blanches*).

Lovay [1970]: 82), décidés à retrouver le “primitif” dans les contrées les plus éloignées, ayant toujours le Valais, un Valais désormais perdu, comme toile de fond à leurs mémoires. Nostalgie d’un monde révolu où, pour Chappaz “la coupure avec le sacré, l’invisible, s’apercevait à peine” (Chappaz, 2000: 26) dans le rythme de la vie paysanne du Valais de sa jeunesse; quête d’un monde possible où, pour Lovay, peut-être existe-t-il encore, à l’époque où il écrit à Chappaz, la possibilité du salut, dans la poursuite d’un périple qui est avant tout celui de la libération de soi. Ce dont le jeune romancier se rendra compte au long du voyage, tel qu’en témoigne l’épisode de la rencontre avec une prêtresse dans un petit temple au Népal, qui lui fera “assassiner une théorie existentialiste que toujours [il crut] indestructible”, expérience qu’il décrit à son interlocuteur dans sa lettre du 5 mai 1969 écrite à Katmandou (Chappaz; Lovay [1970]: 61-62). Un voyage qui le mettra à nu devant des “absurdités européennes”, lui fera prendre conscience de ses “vaines années de verbiage perdu” (Chappaz; Lovay [1970]: 79), tel qu’il avouera à son retour, dans une lettre datée du Valais, en juin 1969. Un voyage qui le mettra à nu devant lui-même, devant lui permettre d’aboutir “à l’unité”, “vidé de [lui-même], comme s’il était un personnage fait de mille couches superposées de carton” (Chappaz; Lovay [1970]: 83), de par sa seule “lumière intérieure”. Lovay atteindra alors la “communion” totale avec l’univers, la “communion avec le global qui ne s’exprime point par la conquête”, communion qu’il avait déjà désirée à Kaboul, en ce mois de juin 1969 (Chappaz; Lovay [1970]: 26).

La dénonciation exige chez cet auteur des formes d’expression propres, qui soutiennent un univers fictionnel dont l’*Epître aux Martiens* révèle un tableau dévastateur. Ce livre ouvre ainsi l’espace à l’expression de ce “primitif en circulation libre” que Maurice Chappaz reconnaissait au groupe d’amis de Lovay, et leur “aptitude à le transformer”, dans une lettre datée des 9-10 juillet 1969, expédiée de la Laponie (Chappaz; Lovay [1970]: 93). La quête de l’expression du “primitif” justifiera pour Lovay, imbu de philosophie bouddhique, l’expérience d’une “oasis où plus rien ne trouble” (Chappaz; Lovay [1970]: 61).

C’est justement de “circulation libre” qu’il s’agira dans *Epître aux Martiens*, “circulation libre” de la parole romanesque, des situations fictionnelles, de la composition du récit. Refusant l’écriture réaliste – fondée sur l’illusion du réel – c’est bien au voyage que Lovay nous invite, un voyage traduit par le *déplacement* des mots et de la syntaxe, davantage qu’aux voyages des personnages, eux-mêmes surpris par l’imprévisibilité des situations qu’ils ne maîtrisent plus, ayant perdu toute attache avec un passé romanesque dans lequel le lecteur leur reconnaissait des portraits fiables et les identifiait grâce à des référents sécurisants. Refusant la présentation des événements selon un ordre chronologique progressif et leur enchaînement d’après les règles de la causalité, le récit lovaysien institue une temporalité autre, où les limites entre le passé, le présent et l’avenir deviennent difficilement localisables. L’inscription des événements sur un temps qui ne peut être autre

que celui de leur lecture, fait étrangement coexister sur un même espace plusieurs temporalités, tel que ce passage l'illustre:

Et maintenant il marchait, ne sachant plus sa vie passée, mais conscient d'outre-tombe, au-delà des amis perdus, de la vie vaste et passée, mais conscient au-delà de tout, d'une décision, de sa décision si dangereuse et concrète, si vengeresse, et les voluptés le brimaient lui en brimant la banlieue, et il se demanda quand l'éclipse surgirait, mais cela étant loin dans le temps, et la lune masquerait l'astre vocalement, comme un poisson qui gobe une mouche, et les pleurs des fous glaceraient les lumières entre les végétaux, juste avant les crépuscules, les belles années éperdues (id.: 18).

Si le récit de Lovay bouleverse la perception traditionnelle du temps, en tant que catégorie narrative, puisqu'il n'a d'autre existence que, d'une part, celle de l'expérience même qu'en font les personnages au moment où ils la font et, d'autre part, celle de l'expérience de lecture au moment où celle-ci s'accomplit, l'espace évoqué dans ses romans est transfiguré par le sens que les personnages, ou le narrateur, lui accordent. C'est ainsi que l'un des personnages de *l'Épître aux Martiens*, Julot, pense "à la démantèlement de l'Axe terrestre, et [que, pour lui] la Terre [bascule] sur l'Axe inversant les Pôles" (Lovay, 2004: 16), ou que, décrivant le trajet que fait le camion où est entré Julot et, un peu plus tard, trois autostoppeurs, le narrateur reconnaît que "la plaine n'était comparable à aucune plaine de l'existence de Julot", établissant ainsi une démarcation claire entre les référents connus du personnage (et du lecteur) et des référents que le récit construit: "La plaine, c'était l'image que certains humains se firent parfois du vide. C'était cela, cette plaine, une image du vide comme certains humains en trafiquèrent dans les cabarets de la science ou des cultures, mais le vide n'a pas de bords profonds comme ceux croisés tout au long du trajet" (id.: 21).

L'exercice de déconstruction des assises traditionnelles du roman dont témoigne ce livre constitue la première forme de manifestation pour Lovay, sur le plan littéraire, du désir de libération de toute trace de culture européenne exprimé par le romancier au long de la correspondance qu'il allait bientôt échanger avec Maurice Chappaz. La lecture croisée du roman et de la correspondance s'avère donc, à notre sens, fondamentale pour la compréhension de l'univers de Lovay, et de la poursuite par celui-ci d'une *route* existentielle mais aussi esthétique, nouvelle. Davantage que la réunion de documents susceptibles d'intéresser le seul biographe, cette correspondance se donne aussi à lire comme l'espace de la réflexion métalittéraire de l'écrivain.

L'expérience de l'affranchissement total de soi et de l'écriture romanesque est dite par le personnage Julot, qui se déploie dans un torrent de langage que rien ne semble

pouvoir arrêter: à la vitesse de son énonciation correspond l'intensité des verbes dont il fait un usage multiplicatif en quête d'un temps "Antérieur", paradoxalement "magique et véritable". Le passage suivant en accentue l'agressivité sémantique et la pulsion de mort:

Il avait bu avec passion, pour devenir lucide, pour noyer, enivrer, amoindrir, dévergonder et perclure toutes les philosophies déposées en son cerveau par des puissances morbides. Abêtir les paroles tapies en soi et fermentant, les démystifier, abuser d'elles, surpasser enfin l'essence de leurs dépôts, les admirer comme on admire les végétaux, les feux de brousse, les corps béatifiés dans les écuries impossibles de l'Antérieur véritable, magique et véritable! (Lovay, 2004: 17).

La répétition de l'adjectif "véritable", qui caractérise une antériorité située, à son tour, dans un espace "impossible", autoriserait éventuellement le lecteur à considérer ce temps comme le temps unique et singulier. Un temps où "philosophie" et "parole" se répondraient, où leur unicité et singularité étaient encore possibles, pas encore dénaturées dans des proliférations plurielles ("les philosophies", "les paroles").

Le récit lovaysien demande au lecteur une nouvelle posture. Il lui demande de se rendre disponible pour accepter d'assister au déroulement des images que le langage lui offre, en dehors de toute finalité de représentation du réel, dans le refus de tout modèle préexistant (fût-il philosophique) d'appréhension de ce réel. Un réel référentiel (aussitôt démystifié par un récit qui déjoue les repères spatio-temporels auxquelles s'attendrait le lecteur), ou un réel qui correspondrait à la prise de conscience approfondie de soi (aussitôt déjoué par les dialogues inconséquents qui traversent le récit). Ce récit s'écarte ainsi de toute tendance introspective qui caractérisait l'écriture de maints nouveaux-romanciers français contemporains de Lovay, particulièrement intéressés par les différentes modalités du monologue intérieur, que ces modalités illustrent le jaillissement de la parole empêchée chez Sarraute, ou le mot-thème chez Claude Simon. Chez Lovay, le récit s'auto-génère, sans d'autre motivation que celle-là même de sa propre corporisation, dans "un code autonome travaillé *en toute visibilité*", tel que l'a constaté Jérôme Meizoz (Meizoz, 1994: 59)²³, en recourant à l'expression qu'il cite de Jean Ricardou (id.: 56, n. 46). Dans un univers où les repères temporels traditionnels ne font plus sens, Verdi, l'un des personnages, s'écrie "Quelle grande question est éternelle?..." (Lovay, 2004: 74).

La quête d'un au-delà, temporellement et spatialement non localisable, soutient l'action romanesque de *l'Épître aux Martiens*. C'est sans doute le but du déplacement, hâtif, sinon désespéré puisque inéluctable, du héros-narrateur du roman, Julot, décidé à transposer un mur situé au bout de l'immense plaine référée plus haut. La prise en compte

²³ Citation déjà référée dans les premières pages de notre étude.

seule de cette “décision” aux conséquences imprévisibles justifie son action, une action à laquelle il se prépare, telle épreuve initiatique pour passer dans ce “là-bas” (id.: 14) invoqué par l’un des personnages: “Il y a des instants où je ne sais plus si j’ai vraiment tout tué en moi! C’est une grave décision...” (id.: 12).

Écoutons encore une fois Chappaz (lettre du 19 mai 1969, Veyras), qui parle du livre de Lovay à ses “compagnons”, tout en accentuant son “actualité mythique”: “Le livre de Lovay avec sa verbosité naïve, lyrique, sa confusion précise, son crayonnage d’une fumée où les personnages se découvrent comme des signes, eh bien c’est le torchon qui brûle”: 75). La portée politique des lettres échangées entre les deux épistolographes, de même que celle de l’*Épître aux Martiens* est clairement énoncée par Maurice Chappaz dans la même lettre, à la tonalité prémonitoire. Pour le poète du Valais aussi,

notre présent et notre avenir [...] bourrissent au coin du bois. On en connaîtra des crises! La civilisation industrielle va vers la guerre. On se défendra avec de l’irrationnel dans tous les domaines [...]

Il y a quelque chose de vague dans ton livre qui peut être une faiblesse et que j’aime comme j’ai aimé la fausse révolution pratique du mois de mai.

Un mois de mai plus réel qu’ils ne s’en doutent. (Chappaz; Lovay [1970]: 75)

Proches l’un de l’autre, “malgré les mers” (Chappaz; Lovay [1970]: 49), tel que le reconnaît Chappaz, qui lui écrivait de Veyras le 16 avril 1969, les deux hommes anticipent sur la condamnation du mode de vie occidental. Cette condamnation anéantira prévisiblement aussi les contrées où d’aucuns cherchent encore la plénitude (comme les deux pèlerins de Birmanie, les yeux rouges de cannabis qui poursuivaient leur route dans leur quête d’ascètes), que ce soit le Valais (dont les quelques contrées primitives signalées par Chappaz seront bientôt condamnées), la Laponie (vers laquelle Chappaz projette d’aller avec son ami, l’éditeur Bertil Galland, d’ascendance suédoise), ou l’Inde, pays d’où vient de partir Lovay, en route pour le Népal.

Intéressé par les enseignements du Boudha – qui deviennent pour lui sa “façon de fumer un peu l’Orient” (Chappaz; Lovay [1970]: 48) –, Chappaz partage un profond désir d’ascèse à laquelle Lovay répond par son expérience personnelle de la Route, et par son observation aiguë des autres, “pèlerins” comme lui dans ce viatique.

Expérience de libération, le voyage et l’écriture permettent à Lovay de se vider de soi, afin de garder sa vision lucide du réel. Pour les deux, c’est cela que d’être poète; c’est cela que les deux attendaient de leur errance incessante, dans la quête de régions encore non atteintes par la “soupe culturelle”, en pleine conscience de la catastrophe éminente. Or, cette expérience du monde exigeait une manière pour le dire. La vision apocalyptique sera

récurrente dans les romans futurs de Lovay. Les scénarios de chaos, la vision d'une humanité perdue qui ne garde que des mémoires lointaines d'un temps que le lecteur aurait du mal à concevoir comme révolu ou comme futur remplissent ses pages de passages à la limite du lisible²⁴, mais combien clairvoyants, d'un monde postcivilisationnel²⁵:

Le camion s'enfonçait dans la plaine, et des morceaux de vide glissaient sur le capot, s'enfilait dans la cabine, tandis qu'un silence dur et immobile s'emparait de l'espace. Et la plaine était sans arbres, sans rivières, sans herbes inoubliables agitées par la brise. Des murs de boue figée se dressaient et retombaient, fixés par les yeux du temps et les regards humains caillés dans les interstices du camion, avec dans l'horizon, dans l'unique horizon, l'image faussement sidérale du vide, imprégnant les argiles de cette plaine nouvelle. Nulle part construction humaine, point de vie cellulaire dans les trous saumâtres de la piste (Lovay, 2004: 24).

L'acheminement vers cet univers est déjà pressenti dans les échanges épistoliers auxquels nous nous sommes référée: "On a médité sur la fin du monde: c'est la civilisation qui se vomira doucement sans le Spasme Atomique" prévoit Lovay (Chappaz; Lovay [1970]: 80). Cet acheminement acquiert dans l'*Épître* le caractère d'urgence: la catastrophe est alors envisagée comme "une crise, une agonie où se trouve encore la seule chance" par Chappaz, qui partage ce sentiment avec son interlocuteur, tel qu'il le lui avoue dans la lettre qu'il lui adresse le 16 avril 1969: "Je t'écris cela parce qu'en profondeur, intérieurement, je voudrais échapper à cet Occident qui a bouffé le Valais, qui mangera l'Inde qui est deux ou trois mille fois plus grande (mais qui certes se désagrègera dans une crise, une agonie où se trouve encore la seule chance). Le 'Moi' de l'Occidental mange aussi sa conscience. La retrouver, faire vivre (naître d'abord) en soi une liberté n'est pas facile", affirme Maurice Chappaz dans la lettre citée (id.: 48). Propos auxquels Lovay répondra, dans la lettre du 5 mai 1969, expédiée de Katmandou: "Vous dites que l'Occident bouffera l'Inde; c'est commencé. On voit des charpies sanglantes sur les routes, même à Bénarès: l'immonde épouvantail du Coca-Cola..." (id.: 56).

La catastrophe à laquelle font appel un roman tel que l'*Épître aux Martiens* et la correspondance qui le suit de peu devient une nécessité, à caractère urgent, sous la plume des deux auteurs. Elle découle d'une exigence: celle de la dénonciation – par le romanesque, par la poésie – de la cassure de l'Occident. Dénonciation déclenchée par

²⁴ "Indécidables", par leur singularité dans le contexte des lettres romandes ou françaises contemporaines.

²⁵ Nous empruntons l'expression à Doris Jakubec, dans l'article publié dans la *Revue des Belles Lettres*, décembre 2009, à propos de la parution du roman de Lovay, *Tout là-bas avec Capolino*. Nous remercions Doris Jakubec de nous avoir communiqué le manuscrit de son article avant publication. La vision d'un univers postcivilisationnel constituait déjà l'un des thèmes majeurs d'*Épître aux Martiens*, que le romancier poursuivra dans son œuvre future.

l'Epître et auquel des romans postérieurs de l'auteur accorderont d'autres tonalités. Ce passage de la lettre adressée le 5 mai 1969 de Katmandou à Chappaz l'introduisait déjà: "Il faudra miser sur une catastrophe, une agonie", puisque "ce qui importe, c'est ce qui le motiva", "l'instrument n'a aucune importance" (Chappaz; Lovay, [1970]: 57). Le roman énoncera clairement cette motivation et en fera le noyau de son intrigue: la dénonciation, la révolte, la "révolution", mot-clé de *l'Epître aux Martiens*. Ceci expliquerait sans doute pourquoi chez Lovay, les humains ressemblent à des androïdes. Les *Martiens*, on le comprendra, ce sont les androïdes qu'il côtoie, qu'il peut retrouver soit chez-soi, soit en Inde, un peu partout dans le monde déjà globalisé, celui de la Surproduction et de la ville de Tecnos, un monde qu'il a "dû réapprendre à côtoyer", tel qu'il l'écrit à son retour au Valais, en juin 1969 (Chappaz; Lovay, [1970]: 77). Les Martiens sont sans doute ceux-là mêmes qui le rejettent dans leur intolérance et leur cupidité, ceux-là mêmes dont les agressions contre la planète sont dénoncées par les deux poètes, sans doute aussi, les lecteurs à qui il faudra apprendre à lire les romans et le monde, autrement.

Tel que le mot "ouverture" cité plus haut²⁶ le laissait supposer, chaque livre de Lovay nous convie à un mode particulier de lecture. Davantage qu'à l'étude des possibilités de dysfonctionnement des catégories formelles du récit comme motif du récit même (ce qui constitue pourtant l'occasion de la reconnaissance du travail formel exigeant élaboré par le romancier, mais ne pourrait épuiser la lecture de l'œuvre littéraire), les récits de Jean-Marc Lovay nous invitent à partager avec l'auteur une conscience aiguë du monde contemporain. Une conscience que le roman semble plus que jamais le genre approprié à partager avec ses contemporains. C'est sans doute dans la mesure où Lovay construit ses romans sur ce dysfonctionnement formel – qui demande d'autres outils de lecture que ceux fournis par tout système d'approche rassurant –, que ses romans se donnent à lire comme des "formes planétaires", pour utiliser la formule proposée par Franco Moretti pour caractériser la souplesse qu'il constate au roman au long de son histoire millénaire²⁷, une souplesse qui est aussi le garant de sa survie.

²⁶ V. les premières pages de cette étude.

²⁷ Franco Moretti la reconnaît en ces termes: "The novel as culture [...], but certainly also as form, or rather forms, plural [...] as the borders of literature are continuously, unpredictably expanded [...] But thanks to it, the novel becomes the first truly planetary form: a phoenix always ready to take flight in a new direction, and to find the right language for the next generation of readers" (Moretti, 2006: [ix]).

Bibliographie

- BALZAC, Honoré de (1989). *Le Père Goriot*, Paris, Presses Pocket.
- BLANCKEMAN, Bruno (2008). *Les récits indécidables: Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion.
- CHAPPAZ, Maurice ; LOVAY, Jean-Marc [1970]. *La Tentation de l'Orient*, Carouge-Genève, ZOÉ-Poche.
- CHAPPAZ, Maurice (2000). *Valais-Tibet : Icône des pays de montagne*, Le Châble, Vevey, Le Cadratin.
- LOVAY, Jean-Marc (1987). *Conférences aux Antipodes*, Genève, Éditions Zoé.
- LOVAY, Jean-Marc (2004). *Épître aux Martiens*, Carouge-Genève, Éditions Zoé.
- MEIZOZ, Jérôme (1994), *Le Toboggan des images: Lecture de Jean-Marc Lovay*, Carouge-Genève, Éditions Zoé, coll. Critique.
- MORETTI, Franco (2005) (ed.). *The Novel*, Princeton and Oxford, Princeton University Press, vol. I, "History, Geography, and Culture".



III. Autobiographie et jeux autofictionnels

FIGURAÇÕES DO FEMININO EM *PRINTEMPS ET AUTRES SAISONS* DE J.-M. G. LE CLÉZIO

ANA ALEXANDRA SEABRA DE CARVALHO
FCHS Universidade do Algarve
CLEPUL
aacarva@ualg.pt

Resumo

Tendo-se estreado literariamente em 1963 com *Le Procès-Verbal*, um romance que problematiza o código romanesco em sintonia com as propostas teóricas do *nouveau roman* herdadas da década anterior, e que lhe valeu o prémio Renaudot, Le Clézio mostrar-se-á doravante não apenas um escritor prolífico, mas, acima de tudo, constantemente em busca de novos objectos de observação e de novas formas de escrita. Servindo-se da escrita como meio de autoconhecimento e de tentativa de compreensão dos outros e do universo, viajará de uma estética próxima do *nouveau roman* para uma outra que, a pouco e pouco, recupera o romanesco, o maravilhoso, o mitológico, o histórico, etc., transfigurando, contudo, os códigos narrativos do passado. A composição de *Printemps et autres saisons* revela cinco figuras femininas, que podem ser vistas como símbolos de transformação, de errância, de renascimento para o amor e a vida.

Abstract

Le Clézio published his first literary work, *Le Procès-Verbal*, in 1963. This novel questions narrative code according to the theoretical proposals of the *Nouveau Roman*, inherited from the precedent decade, and meant him the Renaudot Prize. From this moment on, Le Clézio reveals himself not only as a prolific writer, but above all as a researcher for new objects of study and for new forms of writing. In fact, by using writing both as a mean to self-consciousness and as an attempt to understand others and the universe, he wanders from an aesthetic close to the *Nouveau Roman* to another that, little by little, recovers, among other aspects, the wonder of fabulous, imaginary, mythological or historical fiction. However, the novelist continues to transform the narrative codes from the past. *Printemps et autres saisons's* composition reveals five female characters, which can be seen as symbols of transformation, wandering and rebirth for love and for life.

Palavras-chave: Le Clézio, feminino, errância, busca interior, transformação

Keywords: Le Clézio, femininity, wandering, inner quest, transformation

Tous les livres de Le Clézio sont en effet des paraboles de la solitude et de l'errance, inéluctables fatalités de la *condition* humaine; paraboles aussi de l'ambiguïté de la vie et de ses langages, ambiguïté qui constitue l'inéluctable fatalité de l'*expression* humaine. (Lemaître, 1994: 495)

A obra literária do escritor galardoado, entre outros, com o Prémio Nobel de Literatura de 2008, Jean-Marie Gustave Le Clézio¹, será, quanto a mim, sem margem para dúvidas, um dos melhores exemplos do espírito que anima a temática proposta para o Colóquio APEF 2009: *reconhecimento, percursos e mutações nas literaturas de língua francesa*.

Com efeito, se a consagração, pela Academia sueca, em 1985, da obra de Claude Simon² pode representar, em certa medida, igualmente o reconhecimento tardio da originalidade do movimento do *nouveau roman*, cuja “desconfiança”, contestação e subversão face ao código narrativo realista-naturalista marca, contudo, uma importante época da literatura francesa, mais de duas décadas separam os dois últimos prémios Nobel de Literatura atribuídos a escritores franceses.

Uma das principais razões geralmente apontadas para a perda de influência cultural por parte de França prende-se, como todos bem sabemos, com a galopante hegemonia, a todos os níveis, da cultura anglófona, liderada pelos EUA, precisamente desde os alvares dos anos 80 do século passado. Nomeadamente no campo do literário, os gostos do novo público leitor alteram-se de acordo com as novas tendências, com a influência da cultura de massas, mas também com uma certa saturação dos jogos, por vezes demasiado solipsistas, da escrita ligada ao *nouveau roman*, esse “laboratório” da narrativa e da escrita, lugar mais de pesquisa formal do que de efabulação.

Como sintetiza Cristina Robalo Cordeiro (Cordeiro, 1991: 249), o *nouveau roman* é: “um romance que não encontra já a sua base de apoio na construção de um universo de personagens e intriga bem sólidas e delineadas, e em que o espaço é contexto estranho e o tempo voluntariamente confundido”, indo, então, “buscar a sua grande força de sedução ao movimento da escrita, à palavra que se transforma em objecto e assume total autonomia”. Deste modo, ainda de acordo com a autora citada, “o *comment*, a *façon de dire* são o

¹ Nascido em Nice em 1940, de origens familiares mistas franco-mauricianas, Le Clézio, com dupla nacionalidade francesa e britânica, é um apaixonado pelas viagens e pelas culturas ameríndias. A sua vasta obra inicia-se com o sucesso do prémio Renaudot em 1963, atribuído a *Le Procès-Verbal*, continua com o êxito de *Mondo et autres histoires* (1978), de *Désert* (1980), com a sua eleição, em 1994, pelos leitores da revista *Lire* como o “maior escritor francófono vivo”, culminando em 2008 com a consagração do Nobel de Literatura, em boa medida também devido ao facto de ser dos autores de língua francesa mais traduzidos a nível mundial.

² Na obra de Claude Simon assiste-se a um movimento que vai da “escrita duma aventura” à “aventura duma escrita” (segundo a célebre fórmula de Jean Ricardou), onde a ficção romanesca desaparece para dar lugar a uma exploração do espaço da linguagem, como em *Leçon de choses* (1975).

projecto do escritor para o qual nada existe anterior à escrita” (*ibidem*). Isto equivale a dizer que “a arte não precisa de uma justificação utilitária, ela cria o seu próprio sentido e existe para responder a uma necessidade interna – o movimento da escrita é elevado a uma condição de total superioridade e torna-se uma nova forma de comprometimento para o escritor” (*ibidem*).

No entanto, tal escrita apenas seduz um determinado tipo de leitor, o qual, alma-gêmea do autor, se deleita com esses jogos de linguagem, contestatários nos anos 50, subversivos na década seguinte, mas sofrendo já um movimento de refluxo com o ressurgimento renovado do romance tradicional nos anos 70.

Lentamente, então, as modernas tendências da narrativa francesa contemporânea têm vindo a percorrer novos caminhos, valorizando a nova sensibilidade: verifica-se o regresso do romanesco, do sentimento e da intimidade, da autobiografia, da atenção para com grandes causas – ideológicas, ecológicas, humanitárias, multiculturais, etc. –, mas é também evidente o retorno de um certo classicismo nas técnicas de escrita e o desejo de mutação face à ousadia de algumas experiências formais do *nouveau roman*. Citando novamente Cristina Robalo Cordeiro, verifica-se “que a produção [dos anos 80] dos escritores que, nas décadas de 50 e 60, revolucionaram o espaço romanesco e abalaram as mais profundas concepções do género, é agora marcada por preocupações de natureza bem diversa, mais pessoais e intimistas” (Cordeiro, 1991: 250). São exemplos disso Nathalie Sarraute (*Enfance*, 1983), Marguerite Duras (*L’Amant*, 1984), Philippe Sollers (*Folies Françaises*, 1989), Alain Robbe-Grillet (*Romanesques – Le miroir qui revient*, 1985, e *Angélique ou l’enchantement*, 1988). Ainda segundo a autora referida, são de destacar, no panorama do romance francês contemporâneo, nomes como os de Marguerite Yourcenar, Michel Tournier, Jean-Marie-Gustave Le Clézio ou Patrick Modiano (Cordeiro, 1991: 250-251).

Contudo, já não se pode negar a perda da ingenuidade face ao código realista-naturalista. A chamada “era da desconfiança” marcou tanto os escritores quanto os leitores, e as inovações nas técnicas narrativas vieram para ficar. O actual regresso do imaginário encontra-se, em regra, ligado à criação de um mundo através da linguagem. Trata-se, sobretudo, de pinturas de paisagens interiores, em que importa mais o discurso do sujeito que percepção do mundo do que a objectividade da realidade que descreve. O novo romanesco desenvolve-se, então, numa escrita mais poética do que narrativa, em que se destaca o modo de ver e de usar os recursos retórico-discursivos.

Vem isto também a propósito, justamente, de Le Clézio, sobre quem a autora citada acima escrevia o seguinte em 1991:

Jean-Marie-Gustave Le Clézio [...] inscrev[e]-se numa linha de reacção contra as modas intelectuais ou os poderes culturais que valorizam a opacidade da linguagem desviada do seu objectivo de mediação. [...] [E]m textos como *Désert* (1980) e *Le chercheur d'or* (1985), recusando as especulações formalistas, pretende conferir à sua escrita o peso de uma percepção subjectiva do mundo, alimentada pelos grandes temas clássicos da ficção: a exploração mental, a evocação do passado, a aventura, o desenraizamento. (Cordeiro, 1991: 251)

Quer isto dizer que, tendo-se estreado literariamente aos 23 anos com *Le Procès-Verbal*, romance premiado que problematiza o código romanescos em sintonia com as propostas teóricas do *nouveau roman* herdadas da década anterior, Le Clézio enveredará mais tarde por um caminho bem diverso. Com efeito, se o jovem autor bebe nas fontes do existencialismo e do *nouveau roman*, explorando algumas fórmulas, embora com bastante independência, mostrar-se-á doravante não apenas um escritor prolífico (com mais de 40 títulos publicados até aos nossos dias, entre contos, novelas, romances, ensaios), mas, acima de tudo, revela-se como sujeito de uma escrita em constante mutação, buscando novos objectos de observação e a inovação formal.

Toda a obra de Le Clézio reflecte sobre a situação do ser humano no universo. Trata-se de uma interrogação filosófica sobre a natureza original, a matéria, o sentido da existência humana num mundo moderno, industrial e tecnológico, em clara ruptura com os elementos primordiais da vida.

Num primeiro momento, as suas obras – *Le Procès-Verbal*, *La Fièvre* (1965), *Le Déluge* (1966), *La Guerre* (1970), *Les Géants* (1973), *Voyages de l'autre côté* (1975) – descrevem um universo em crise, subordinado à perturbadora e angustiante loucura que se vive nas grandes cidades do mundo moderno ocidental, invadidas pelas máquinas e pelo excesso populacional, surgindo a vida urbana como um inferno corruptor dos seres humanos. Para Le Clézio, a única salvação encontra-se no repúdio deste tipo de sociedade, na errância e/ou na arte da escrita, aspectos que doravante irão estar presentes em todas os seus textos. Desta forma, pode-se considerar que, desde este período, as suas obras revelam igualmente preocupações ecologistas, nomeadamente *Terra amata* (1967), *Le Livre des fuites* (1969), *La Guerre* ou *Les Géants*.

Servindo-se, justamente, da escrita como meio de autoconhecimento e de tentativa de compreensão dos outros e do universo, Le Clézio viaja – literal e metaforicamente falando – por várias culturas, transmutando-se de uma estética próxima do *nouveau roman* para uma outra que, a pouco e pouco, abraça um classicismo renovado, baseado tanto no lirismo como na aventura e na exploração dos grandes espaços, recuperando o romanescos,

o maravilhoso, o mitológico, o histórico, etc., mas transfigurando os códigos narrativos do passado.

Se tal mudança é clara a partir de 1980, data da publicação do *best-seller* *Désert* e do reconhecimento da sua obra por parte da Academia francesa, com a atribuição do grande prémio Paul-Morand, ela pode, contudo, ser já detectada antes. Com efeito, a revelação do mundo ameríndio, desde 1966, constituir-se-á como um momento decisivo nessa viragem, nesse despertar para a celebração da natureza, em busca da harmonia entre o ser humano, o tempo e o universo³ (cf., entre outras, *Mondo et autres histoires*, 1978, obra da nostalgia da inocência infantil anterior à sociedade industrializada). Tal busca corresponde à do paraíso perdido da infância, símbolo da inocência, assim como da verdadeira natureza humana e liberdade. Porque é no fundo de cada um de nós que se deve, afinal, procurar o verdadeiro tesouro: não se trata de ouro, mas da beleza e da eternidade do mar e das estrelas, numa palavra, da felicidade, que só se encontra no vitalismo da natureza (cf. *Le chercheur d'or*, 1985, e *Voyage à Rodrigues*, 1986).

A obra que aqui nos ocupará, *Printemps et autres saisons* (1989), é composta de cinco novelas: “Printemps”, a mais longa (cerca de cem páginas) e que dá o título à colectânea, iluminando-a, seguida de “Fascination”, “Le temps ne passe pas”, “Zinna” e “La saison des pluies”. Cinco estações, portanto, construídas em torno de cinco figuras femininas, respectivamente: Libbie-Saba (marroquina-berbere), “la bohémienne aux roses” (jovem cigana), Zobéïde-Zoubida (árabe), Zinna (judia do Norte de África) e Gaby (crioula). Cinco personagens femininas, que nos falam ou de quem se fala, e que são símbolos de transformação, de errância, de renascimento para o amor e para a vida.

Nestas narrativas predominam as sensações exacerbadas, a paixão indomada, uma incontida ânsia de verdade e de liberdade. Todas elas encenam a temática da busca e decorrem num tempo cíclico, marcado pelo eterno retorno, e num universo finito. Também aqui se verifica aquilo que Michèle Gazier considera marcante em toda a obra de Le Clézio: uma tentativa de reconciliação com o mundo, através de um mergulho nas recordações e nos tempos passados como fonte de inspiração para a vida e para a imaginação. Mas, sobretudo, revela-se uma escrita da sensação concreta, da realidade primordial, uma escrita mágica, intemporal e eterna como a dos contos, poemas ou preces (Michèle Gazier, “Voyages sans retour” in *Télérama*, 5 mai 1999, *apud* Hamon & Roger-Vasselín, 2000: 740).

Com efeito, a obra de Le Clézio, segundo Maria Dolores S. Garrido, “foi crescendo em depuração e sentido humanista, nela pulsando sentimentos resultantes da evolução humana, a que não são alheias mudanças nos sistemas políticos, sociais, culturais e

³ O universo ameríndio, diz Le Clézio, “a changé toute ma vie, mes idées sur le monde et sur l’art, ma façon d’être avec les autres, de marcher, de manger, d’aimer, de dormir, et jusqu’à mes rêves” (*apud* Hamon & Roger-Vasselín, 2000: 737).

literários” (Garrido, 1999: 261). Tal como vimos atrás, também Maria Dolores S. Garrido se refere aos primeiros textos do escritor como lugares onde se encenam “problemas de violência, destruição, fuga num contexto de agressividade urbana incontável, anuladora do ser humano” (*ibidem*). Contudo, nota a mesma autora, “a partir das obras produzidas em finais dos anos setenta [...] as preocupações globalizam-se, alargam-se a mais vastas dimensões do homem, apesar da manutenção ou recrudescimento de idênticos problemas” (*ibidem*). E precisa que tais problemas são devidos à “proliferação das grandes cidades” e a “fragilidades que implicam a necessária instauração de mais dignas relações inter-pessoais e uma renovadora comunhão com a natureza, num processo de busca de alternativas redentoras, em detrimento do fechamento sobre si próprio perante o absurdo da existência” (Garrido, 1999: 261-262).

Então, numa obra que vai reflectindo a transformação social “e a maturidade de um escritor na sua apreensão e busca do essencial”, diz ainda a autora crítica referida, “o dinamismo da viagem [...] assume-se como um possível construtor de harmonia, de equilíbrio, paralelamente à estrutura caótica do mundo” (Garrido, 1999: 262). Com efeito, trata-se, sobretudo, de uma errância que visa “uma libertação dos limites da razão”; ela é “abertura à afectividade, emoção, sensibilidade” (Garrido, 1999: 269). Esta errância corresponde a um questionamento sobre a condição humana, dado que “confirma a irreversibilidade do tempo e as actuais mudanças frequentes de configuração do espaço, apagando muitos dos traços que pareciam definir o esboço de um seguro e definitivo destino” (Garrido, 1999: 268). No entanto, convém não esquecer que “errar” se constitui como “um processo lento, longo, árduo”, o qual “instaura a dúvida sobre a eficácia quanto à possibilidade de alcançar o objecto pretendido, no emaranhado do espaço, onde se entrecem fios obscuros e ambíguos, de fusão entre o real e o imaginário; o ínfimo e o infinitamente grande” (*ibidem*).

Na colectânea intitulada *Printemps et autres saisons*, as personagens surgem igualmente marcadas pela errância, tanto implícita como explícita, em busca da liberdade e da identidade. Estas cinco figuras femininas, oriundas de diferentes paragens extra-europeias como se disse acima, são seres na transição da infância inocente para a idade da consciência de si e dos outros. Por exemplo, Libbie-Saba, protagonista e narradora da narrativa inaugural e mais extensa, revela a passagem da menina abandonada pela mãe adolescente ao dealbar do estádio desinibido de mulher que busca a sua emancipação e autonomia. Por seu turno, Zobeïde-Zoubida, cujas origens ela mantém secretas⁴, permanecerá para sempre errante e inapreensível, uma imagem apenas fixada pela foto

⁴ Cf. “Mais j’ai pensé – diz o narrador David – que c’était peut-être comme ça dans son pays, en Syrie, au Liban, ou peut-être en Egypte, ce pays dont elle [Zobeïde] ne parlait jamais, comme si elle n’était née nulle part” (Le Clézio, 1989: 155).

antiga e pelas recordações do narrador David. Gaby, que acompanharemos da infância à morte, errará por entre os contrastes gritantes dos espaços geográficos, sociais e culturais exótico e francês.

No entanto, como o espaço labiríntico e caótico da cidade⁵ francesa se mostra, em regra, ameaçador e avassalador, a deambulação ao acaso pela urbe hostil configura a busca interior que visa reencontrar a harmonia perdida do tempo e do espaço luminosos da infância, entrevista, porém, na contemplação do mar⁶ ou da colina. Errar serve, então, para reavivar as memórias, despoletando as contínuas analepses, aspecto que está bem patente em “Printemps”, onde, como nota Maria Dolores S. Garrido: “emerge a alegria da descoberta da fundamental e necessária identidade feminina, embora ressalte também a tristeza do desenraizamento e condenação, presentes na confirmação da continuidade da errância, que está implícita numa designação sobrenatural⁷” (Garrido, 1999: 269).

No conjunto das narrativas que compõem a colectânea *Printemps et autres saisons*, as diferentes figuras femininas surgem-nos como seres singulares, fascinantes, em regra relacionados com o mar e ansiando por liberdade. É uma imagem do sexo feminino como aquele que mais facilmente sente o apelo da Natureza e nela procura integrar-se, funcionando como “principal agente de modificação da sua existência e exerce[ndo], explicitamente, o seu domínio”, diz Maria Dolores S. Garrido (1999: 280), que acrescenta que, “para o homem, com quem se cruza e interage é obsessão, iluminando ou escurecendo o cenário, consoante está presente ou ausente” (280-281). Neste grupo de textos, a mulher revela-se detentora tanto de “uma exótica e macia sensualidade” (Garrido, 1999: 281), como “de uma maior sabedoria, provinda de uma idade de maior consciência, em confronto com um estágio de mais longa inocência relativamente à personagem masculina” (*ibidem*).

Contudo, todas elas se revelam sempre “exiladas, nómadas, deslocadas do seu habitat natural, vivendo sob o peso do ‘*souvenir ensoleillé de l’endroit édénique*’” (*ibidem*). Efectivamente, elas estão em constante, mas circular, mobilidade, a qual foi despoletada ou pela necessidade ou “pelo desejo de fuga do espaço original que passa, posteriormente, a

⁵ “A cidade tem o poder de condicionar o tempo cronológico, dando-lhe uma dimensão de estatismo, de paragem de muitos dos seus actantes, fazendo despoletar o fluxo de tempo psicológico. Ergue-se como um tempo em que a felicidade se interrompe. A vida muitas vezes fica suspensa até ao desejado retorno que um tempo cíclico vai preparando. A menos que a morte ocorra antes da estação seguinte” (Garrido, 1999: 282).

⁶ Segundo Maria Dolores Garrido, o mar é, para Le Clézio, um espaço de libertação, motivação da viagem, tesouro; espaço de separação e união, de partida e retorno, de movimento e quietude, de exaltação e apaziguamento (cf. Garrido, 1999: 277). Como refere a mesma autora, “na colectânea *Printemps et autres saisons*, muitas personagens estão ligadas ao mar, porque o atravessaram na ânsia de, no outro lado, encontrarem o Éden, cujas árvores e flores o betão cristalizou ou destruiu. // No conto *Zinna*, o primeiro encontro desta personagem com Tomi ocorre nas proximidades do mar, mesclado de um cariz iniciático. Ela parecia provir da água, como uma menina do mar: ‘Zinna était si étrange. C’était comme si elle sortait de la mer’ // [...] Em *Zinna* o mar afigura-se como espaço de recordação, de sossego de alma, de errância interior, lugar onde repousa o olhar e o pensamento. // [...] O mar afigura-se, de facto, como um dos motivos tutelares de Le Clézio, um espaço revelado, de busca produtiva, de passagem, de apelo a novas e sucessivas errâncias, num desejo de aceder ao outro lado. Sobre a vastidão lisa ou em movimento, sobressai o azul que confirma a atracção mítica pelo absoluto, ao qual o mar também dá acesso” (Garrido, 1999: 278).

⁷ É a vontade de Deus, segundo a mãe da protagonista (cf. Le Clézio, 1999: 116).

exercer a atracção do retorno e que transforma o lugar sem referência num *ailleurs*, enquanto o tempo vai ditando novas errâncias” (*ibidem*): em todas estas personagens femininas se verifica o mesmo percurso: partida triunfal, ruptura, fracasso e regresso (*ibidem*). Assim, tal manifestação constante do desejo do eterno retorno transporta-nos, como afirma ainda Maria Dolores S. Garrido, “a um tempo mítico anulador da oposição morte/vida, aberto à eternidade. O desejo de regresso à sua ilha implica a crença num espaço-refúgio, na existência de um centro espiritual primordial” (*ibidem*).

Nestas narrativas as personagens surgem, então, como seres errantes, em busca de si próprias e do sentido para a vida, o que quer dizer que, ao errarem, elas viajam, vagueiam, deambulam por espaços diferenciados, mas também que cometem *erros* – os erros próprios de quem está a aprender a viver, estágio que, em bom rigor, se prolonga até ao momento da morte (cf. Zinna e Gaby). Transformam-se, assim, em figuras exemplares, modelos de diversas formas de libertação, de apagamento de fronteiras geográficas, culturais, sociais.

Contudo, tanto em “Printemps”, narrativa autodiegética da protagonista Libbie-Saba, como nas restantes quatro, em que os focos e as vozes narrativas são masculinos, dando-nos a ver ou a imaginar os retratos fragmentários das figuras femininas, estamos perante histórias breves, aureoladas de mistério e que, evanescentes, convidam à empatia, ao sonho, à evasão do leitor, mas também à sua transformação interior.

Para tal contribui sobremaneira o facto de elas serem contadas de um modo cristalino e luminoso, num estilo fortemente poético, ao ater-se à evocação subtil dos sentimentos mais íntimos e complexos e à depuração da linguagem. Podemos dizer que a escrita poética de Le Clézio resulta da busca da simplicidade da expressão, que contrasta com os complexos labirintos da memória por onde as personagens se movem, arrastando consigo o leitor, que se vê obrigado a encontrar o fio de Ariadne.

Em “Printemps”, justamente, o leitor tem de reconstruir o *puzzle* dos acontecimentos, porque a narrativa não é linear. Trata-se de uma narrativa autodiegética de uma adolescente marroquina (de origem berbere), construída à maneira de um diário íntimo algo caótico, onde os pensamentos flúem ao sabor das sensações e das memórias que estas despoletam, tanto as positivas, ligadas a uma infância feliz num espaço exótico, como as negativas, que marcam o aqui e agora da escrita numa cidade do sul de França, local sentido pela jovem como um exílio forçado.

Através da palavra, Libbie-Saba Zayane procura conhecer-se a si própria e dar sentido à vida, pois sente-se desenraizada, incompreendida, enganada pelos adultos no domínio dos afectos. Em primeiro lugar, descobre que a mãe biológica, quando adolescente, a vendera, tal como uma escrava (Le Clézio, 1989: 20), ao casal que ela vê como pais carinhosos, mas que lhe mentiram toda a vida sobre a transacção, revelação que a faz

adoecer gravemente. Quando recupera, sai de casa, desejando viver em total liberdade. Porém, a sua nova amiga Morgane (sugestivo nome da tradição arturiana, qual fada-madrinha perversa) trai a sua confiança ao tentar seduzi-la (100-106), tal como fizera o seu professor “Green”, que a desflorara (87-91). Sem família, sem amigos e/ou amantes, a jovem encontra-se num profundo desespero, errando para sobreviver ao fracasso e para se reencontrar.

Assim, a solidão do presente e a falta de esperança no futuro marcam a narrativa, fazendo contrastar a harmonia do paraíso perdido de uma infância dourada com a dureza e a fealdade do aqui e agora. O estado de crise da adolescência é analisado de forma fragmentada e incoerente na aparência, pela própria personagem em sofrimento que, através da escrita tão labiríntica como as suas memórias, dá conta dos seus sentimentos complexos e profundos. Surge, então, como uma personagem em busca da sua própria identidade, das suas raízes e do sentido da sua existência após a ruptura com o idílio infantil⁸, o qual deseja fazer reviver pela magia da palavra:

La nuit, j'écoute les coups de mon cœur. J'attends, les yeux ouverts, je ne sais pas ce que j'attends. C'est comme si c'était caché, que ça allait apparaître. Autrefois, tout était simple et facile. J'étais Saba, c'était le nom que j'avais reçu à ma naissance, et ma famille c'était Monsieur et Madame Herschel. J'allais à l'école de Mehdi, il y avait des enfants des soldats américains, des Français, des Arabes. On parlait dans n'importe quelle langue. Ça ne m'intéressait pas beaucoup. Ce que j'aimais, c'était cette grande maison avec des briques autour des portes et des fenêtres, au milieu des champs de sorgho et des vignes, et le grand jardin planté de tomates, de haricots, d'artichauts, et juste derrière commençaient les dunes piquées de chardons, et le bruit de la mer.

C'est cela que j'attends, chaque nuit, ici, dans l'appartement de la Loge. Que tout revienne en arrière, vers ces années-là, le ciel bleu si clair, les champs, la tache sombre de la forêt de chênes-lièges, la ligne des montagnes. [...] (Le Clézio, 1989: 67)

A percepção do mundo, dos outros, de si própria e da sua história pessoal modificaram-se depois da doença grave que a afectou e quase a matou. Em termos simbólicos, podemos considerá-la uma prova(ção) semelhante a um rito de passagem, metáfora de um renascimento, agora para a vida adulta. Também não será por acaso que essa doença ocorre na viragem do Inverno (época de trevas no húmido e sombrio

⁸ Cf. o aqui e agora do apartamento da sua mãe no 6º andar da rua da Loge, “sous les toits, sans vue et presque sans soleil [...] ; cette maison lépreuse” (Le Clézio, 1989: 13-16) e a visão dourada da infância na quinta de Nightingale com os Herschel, perdida para sempre, ou “la méchanceté de l'enfance interrompue” (76); em consequência, a duplicidade e a transformação interior: “je suis deux” (47); “l'autre côté du monde, [...] l'autre versant de ma vie”, “peut-être que je suis vraiment devenue quelqu'un d'autre” (124).

apartamento da Loge) para a Primavera (iluminada pela luz do Sol), marcando o renovar do ciclo natural, onde o ser humano se integra como todos os outros elementos da Natureza: “Alors, quand j'étais sortie de ma maladie, j'avais vu cette belle lumière au-dehors, parce que maintenant le soleil se couchait tout à fait à l'ouest, loin derrière la ligne violette des collines, et j'avais eu envie de disparaître [...]. // C'était la première fois que je voulais cela très fort” (Le Clézio, 1989: 19).

Assim que tem de novo forças, a jovem sai de casa, em total ruptura com o seu passado, para percorrer o espaço labiríntico da cidade, mas, sobretudo, para chegar ao mar. Contemplando a vastidão líquida, ela deambula em pensamentos, imaginando as transformações do mundo em seu redor se desaparecesse por alguns anos. Então, no seu regresso, já ninguém a reconheceria e ela poderia reinventar-se livremente (cf. 23-24). Neste período de renascimento, Libbie-Saba, erra efectivamente em busca de si própria, pretendendo abandonar todos aqueles que ela sente que a traíram. Contudo, no final, sentindo o peso avassalador do fracasso da sua tentativa de romper com o passado, ela regressa a casa e reconcilia-se com a mãe, parecendo agora aceitar-se, na sua verdadeira identidade (cf. 126). Este retorno ao seio materno, esta religação às suas raízes permitir-lhe-ão, talvez – a narrativa deixa essa hipótese em aberto –, olhar para a vida futura com mais esperança de reencontrar a felicidade perdida, não a da inocência infantil, mas a da consciência da entrada na idade adulta; como se tudo – revelação da verdade, doença, errância, experiências eróticas e afectivas – tivesse consistido numa prova iniciática, que, superada, a liga de novo às suas origens, cumprindo um ciclo.

“Fascination” é uma breve narrativa de quinze páginas, construída sob o signo do desejo e orientada pelo olhar fascinado do narrador masculino, que, em adulto, evoca as suas memórias de um tempo perdido, na passagem da infância à adolescência (treze anos). O *incipit* coloca uma série de questões onde se manifesta uma inquietante estranheza (própria do fantástico, segundo Freud) face à entrada, no restaurante onde se encontra despreocupadamente a jantar, de duas figuras femininas peculiares, uma jovem acompanhada de uma mulher idosa:

Elle est apparue de nouveau, cette nuit. Pourquoi de nouveau? Est-ce que je l'avais vraiment déjà vue, ailleurs, dans un autre temps? Est-ce que je l'avais seulement rencontrée? Pourquoi ai-je eu alors cette impression, ce coup au cœur, quand elle est entrée, cette nuit, dans cette salle immense, accompagnée de cette vieille au regard de sorcière, toutes deux vêtues de noir comme les tziganes, et qu'elle a commencé à traverser le restaurant, sans souci pour l'émoi qu'elle provoquait, son beau visage dédaigneux éclairé et capté par les jeux de lumière et d'ombre venus des plafonniers? Pourquoi alors ai-je senti sa présence, avant même de l'avoir vue, de les voir toutes deux, quand elles avaient poussé la porte vitrée, venues du mystère de la nuit dans

cette ville terrible, comme réfugiées dans cette salle immense au bruit de volière? Oui, j'ai senti cela en moi, comme un regard étranger, comme un mouvement de l'air sur ma peau, un danger presque, et elles entraient dans cette salle, immense et étrangère [...]. Mais pourquoi mon cœur battait-il plus vite, plus fort, comme si cet instant avait une importance extrême, et rien de ce que je vivais, rien de ce que j'avais vécu n'étaient au hasard? [...]

De quoi avais-je peur? En quoi les deux bohémiennes [...] pouvaient-elles me menacer? Pourtant, c'était ainsi: je ressentais cette scène comme si elle n'avait de sens que pour moi, parce que j'y étais. Comme si les deux femmes en noir n'étaient pas entrées dans la salle de ce restaurant pour vendre leurs fleurs, mais pour me chercher. (Le Clézio, 1989: 129-131)

A aparição fulgurante, no presente da narrativa feita pelo homem adulto, de uma “jeune bohémienne” de misteriosa e fascinante beleza, que o olha de forma intensa e profunda (cf. 129-133), fá-lo passar sucessivamente da apreensão a “un incompréhensible et stupide bonheur” (133), que, estranhamente, transforma os últimos dezoito anos da sua vida em insignificantes ilusões (133-134):

Maintenant le pont du regard de la bohémienne m'unissait à l'autre versant de moi-même, et abolissait l'irrégulière frontière du temps. J'étais moi-même, enfin, de nouveau moi-même. Rien n'avait changé en moi, j'étais cet enfant de treize ans qui rentrait chez lui après la classe, montant le boulevard en portant ses livres et ses cahiers entourés d'un élastique. [...]

C'est son regard que j'ai reconnu. C'est lui qui me ramène longtemps en arrière, à cette maison blanche au bord du boulevard. Je reviens de l'école, l'hiver [...]. (Le Clézio, 1989: 134-135)

Esta fantástica experiência de súbito transporte no tempo e no espaço das memórias do narrador-personagem (digna da proustiana colherzinha de chá com migalhinhas de madalena) coloca, analepticamente, em cena uma rapariguinha cigana detentora de um olhar “brûlant, fiévreux dans son visage pâle” (137)⁹. Ela tenta conquistar o rapaz, mas este furta-se com medo de ser seduzido, raptado, “d'être dérobé, de devenir un autre, de changer [s]on destin” (141). No interior do jovem adolescente, debatem-se a atracção e a razão, ganhando a última. Contudo, esta situação afectiva mal resolvida do passado parece ter voltado, dezoito anos depois, para perturbar o homem adulto no presente da escrita, através do mesmo fascínio exercido pelo olhar da jovem figura feminina que entrara no restaurante.

⁹ Cf. “Je me souviens maintenant, du fond de cette salle immense, vide, effrayante, sous le regard de cette jeune femme inconnue qui efface le monde, je me souviens de chacun de ces instants que je croyais oubliés. Un après-midi avant l'été [...]” (Le Clézio, 1989: 140).

No caso de se tratar realmente da mesma pessoa, o final da narrativa deixa em aberto a hipótese de o narrador não mais vir a libertar-se desta fascinação, agora alimentada pelo suposto olhar de desprezo lançado pela jovem vendedora de flores:

[...]. Je n'ai pas revu la petite fille en noir, ni sa grand-mère au regard méchant. Le temps les a englouties, et les mouvements de ma vie les ont effacées de ma mémoire.

Jusqu'à cette nuit, où elles ont apparu à nouveau, brièvement. Alors la jeune femme s'est arrêtée devant moi, elle m'a regardé. Puis d'un seul coup, elle a détourné son regard, avec une expression cruelle de dédain et de colère. La grande salle vide résonnait à nouveau des brouhahas des noceurs. La musique jouait un air faussement enjoué, une rumba qui creusait un vertige dans mon corps. Entre les tables, la vieille femme au panier de roses et la jeune femme vêtue de noir glissaient très vite, disparaissaient. Un instant encore, comme dans un rêve, j'ai vu leurs silhouettes devant la porte, puis elles se sont engouffrées dans la nuit. (Le Clézio, 1989: 143)

Em “Le temps ne passe pas”, breve narrativa de quinze páginas, aborda-se a problemática da inexorável passagem do tempo, mas à qual a adolescência não dá a devida importância, pois vê-se com a vida toda pela frente, com todo o tempo do mundo. Por outro lado, tal como em “Fascination”, as experiências desta fase da vida mostram-se eternas e ficam gravadas para sempre na memória, constituindo a fonte das boas e más recordações, como o narrador-personagem David descobre relativamente à bela e misteriosa¹⁰ Zobeïde-Zoubida. Nesse Verão evocado pela memória, tinha ele então dezasseis anos e ela apenas mais dois. Contudo, ele sentia-se como uma criança perto da jovem de misteriosas origens árabes e deixava-se conduzir por ela (154):

Elle me regardait avec moquerie. Je ne savais pas ce que je voulais d'elle. Simplement regarder son visage, ses yeux sombres, toucher sa peau, tenir son corps dans ses vêtements blancs, sentir son odeur. [...] Un après-midi, nous étions allongés sur les aiguilles de pin, dans la colline, nous nous sommes embrassés pour la première fois. [...] En bas, nous nous séparions brutalement, sans rien dire, sans nous fixer de rendez-vous, comme si nous ne devions jamais nous revoir. C'était son jeu, elle ne voulait rien qui la retienne. J'avais peur de la perdre.

¹⁰ Cf. “Tout en elle était mystérieux. [...] Sur cette photo, je la trouve très belle, très étrange. [...] Ce que je vois, c'est son visage surtout, le visage qu'elle a à cet âge, sur la photo, l'arc parfait de ses sourcils comme dessinés au charbon, ses yeux sombres et profonds, brillants, et cette chevelure noire où s'accroche la lumière. Quand je l'ai connue, elle portait encore les cheveux en une seule natte épaisse qui descendait jusqu'à ses reins. Jamais elle ne se montrait avec les cheveux défaits, et j'imaginai cette chevelure noire tombant en pluie sur ses épaules et dans son dos. [...] Je voyais sa peau brune [...]” (Le Clézio, 1989: 148-153).

C'est à cette époque qu'elle m'a donné sa photographie. [...] Ses yeux brillaient étrangement, avec fièvre. Je comprends maintenant, quand je regarde la photo, c'était elle qu'elle donnait. Comme si elle n'avait jamais eu d'autre vie, d'autre visage. Alors c'est tout ce qui me reste d'elle. (Le Clézio, 1989: 154-157)

Na verdade, Zoubida desaparece sem deixar rasto, destroçando o coração de David. Este ficará até à idade adulta fascinado e apaixonado por ela, mas também arrependido da sua incapacidade de adolescente para então haver compreendido esta enigmática figura feminina e para a ter retido junto de si. Resta-lhe apenas uma foto desbotada e as memórias sensitivas dos ardores daquele Verão, irremediavelmente perdido. Contudo, a expressão “*le temps ne passe pas*”, que dá o título à narrativa, acentua a busca incessante do narrador, prisioneiro de uma recordação obsidiante, que o leva a regressar ciclicamente àquele lugar na esperança de, ao reencontrar o fantasma de um amor perdido, reviver igualmente a felicidade livre e despreocupada da juventude. Trata-se de uma espécie de movimento de eterno retorno, que a escrita cristaliza:

Maintenant, chaque été qui approche est une zone vide, presque fatale. *Le temps ne passe pas*. Je suis toujours dans les rues, à suivre l'ombre de Zoubida, pour essayer de découvrir son secret, jusqu'à cet immeuble au nom si ridicule et triste, *Happy days*. Tout cela s'éloigne, et pourtant, cela fait encore battre mon cœur. *Je n'ai pas su la retenir, deviner ce qui se passait, comprendre les dangers qui la guettaient, qui la chassaient. J'avais le temps, rien n'était important. Je n'ai gardé d'elle que cette photographie* d'une école où je n'ai même pas été. *Le souvenir* de ce temps où chaque jour était la même journée, une seule journée de l'existence, longue, brûlante, où j'avais appris tout ce qu'on peut espérer de la vie, l'amour, la liberté, l'odeur de la peau, le goût des lèvres, le regard sombre, le désir qui fait trembler comme la peur. (Le Clézio, 1989: 161; itálicos meus)

Zinna é a figura feminina que se segue, emprestando o seu nome à quarta narrativa. No início, ela é apresentada como uma judia magra, pobre, coberta por um velho casaco cinzento. Contudo, trata-se de uma bela jovem, de olhos verdes e farta cabeleira frisada, quase vermelha, mais precisamente, “*couleur de cuivre*” (Le Clézio, 1989: 165-167).

Apesar do seu aspecto frágil, ela é detentora de uma prodigiosa voz de cantora de ópera, que a todos cativa e seduz, tanto o seu fiel amigo Tomi-Gazelle¹¹ como o seu professor de música (o violoncelista cinquentão e casado, Jean André Bassi), explicitamente responsável pelo foco e pela voz narrativos em dois de um total de seis capítulos: “C'était

¹¹ Cf. o *incipit*: “Il s'appelait Tomi, mais Zinna l'appelait Gazelle [...]” (Le Clézio, 1989: 166). Trata-se de um jovem de catorze anos, órfão, que vive na rua e rouba para sobreviver. Apaixonado por Zinna, segue-a para todo o lado.

une voix, comment dire? irréelle, celeste. J'étais attiré par sa voix comme si on me tirait en avant" (170); "sa voix surnaturelle" (171). Zinna entra na vida do casal Bassi e provoca, com o charme da sua voz, uma profunda transformação:

Rien n'était comme avant. Zinna était sans cesse présente, même si je ne la voyais qu'au moment des leçons, ou parfois, au hasard, dans les rues voisines, dans les escaliers. Je ne comprenais pas ce qui m'arrivait. C'était peut-être de l'amour, du désir, mais alors je n'y pensais même pas. Pas un instant je n'avais imaginé cela. Peut-être que c'était elle, sa jeunesse, sa beauté, ou bien le son de sa voix, qui m'avaient envoûté, qui m'avaient lié. (Le Clézio, 1989:175)

Mais tarde, Zinna desaparece, abrindo involuntariamente uma brecha na relação conjugal dos Bassi: "Maintenant, Zinna est partie. Elle n'a pas dit où elle allait. Elle ne s'est pas présentée au concours. Elle s'est effacée, simplement" (Le Clézio, 1989: 177). Aquando de uma violenta crise de asma, Juliette Bassi confronta o marido em relação a Zinna ("Tu l'aimes", 177); então, "malgré [s]es promesses, [il a] laissé les infirmiers l'emmener à l'hôpital" (178).

O desaparecimento súbito de Zinna indicia um espírito ansiando por liberdade e em busca do seu próprio caminho. Obrigada a exilar-se em França ainda em criança, o seu bairro natal constitui para ela uma espécie de paraíso perdido, que ela se compraz a evocar, envolvendo Tomi-Gazelle nessa nostalgia através do encantamento da sua voz e da sua narrativa, lembrando Xerazade: "Tu sais, Gazelle, quand j'étais toute petite, il n'y avait pas de plus beau quartier que le Mellah. / Zinna commençait toujours ainsi. [...] / Zinna parlait lentement, comme si elle cherchait à se souvenir. Tout était si loin, perdu de l'autre côté de la mer" (Le Clézio, 1989: 179-180). Através da repetição da sua narrativa, Zinna revive a felicidade de outrora, que se opõe ao infortúnio presente: "Zinna parlait de sa ville, les ruelles qui descendent, les escaliers, les portes secrètes, les passages, et en bas, le grand fleuve avec la vague de la marée qui pousse les branches mortes et chasse les mouettes. / 'Tu sais, Gazelle, le Mellah c'était le monde pour moi. [...]" (181). Tomi deixa-se levar pela narrativa de Zinna, imaginando-se a viver a mesma experiência (184). Por esta altura, Zinna tinha já desaparecido de casa dos Bassi, muito provavelmente por ter conhecido o rico *Maître* Orsoni, de quem se tornara amante, na eventual esperança de poder realizar o seu sonho – regressar ao seu paraíso perdido.

De facto, Orsoni, um poderoso homem de negócios sem escrúpulos, "avait propulsé Zinna, comme d'autres avant elle" (189). Durante cinco anos, ele explora o talento da jovem, seduzindo-a com "l'argent, les relations, le monde du spectacle" (189), as viagens no seu luxuoso iate (196-197). Contudo, tal como com as outras, tratava-se tão-só de uma perigosa

armadilha, onde era sugado todo o talento das jovens e efémeras divas, iniciadas numa vida de drogas e futilidade. Em compensação, ao turbilhão da fama sucedia-se invariavelmente a queda, a degradação, o vazio existencial. Assim, a princípio, Zinna

ne pensait pas aux femmes qu'Orsoni avait façonnées avant elle, celles à qui il avait tout appris, jusqu'à leur propre nom, et qui ensuite étaient tombées: retournées à leurs machines à écrire, à leurs séances de pose, à leurs expédients, ou bien plus bas encore, devenues entraîneuses, strip-teaseuses, taxi-girls. Et maintenant, on parlait aussi, à mots couverts, de celles qui étaient tombées vraiment. Après ces mois de fête, la rupture avait été insupportable, elles n'avaient pas supporté le vide. On parlait d'elles comme d'absentes, comme de mortes. (Le Clézio, 1989: 189-190)

Após cinco anos de vida de celebridade, Zinna sofre o mesmo destino. Já antes do final da sua carreira artística, os sinais de esgotamento são visíveis: “C’était un tourbillon qui l’emportait à travers le monde, dans la nuit, de lumière en lumière, brûlant son visage, ses yeux, sa voix” (191). Abandonada por Orsoni, será Tomi a tomar conta dela nesta nova fase negativa da sua vida: “Pâle, maigre, dans sa robe noire. Zinna ne bougeait plus de l’appartement [...]. Quand Tomi est revenu là, après toutes ces années, il a eu peur, parce que c’était devenu si vide. Rien n’avait changé vraiment, mais c’était l’abandon, la solitude” (193). A transformação da atmosfera nesse local deve-se ao estado de espírito de Zinna, completamente perdida nas suas ilusões (196-197), embrenhada na teia da droga (194-196), fraca, só, vazia, caminhando para o abismo existencial, a loucura, o suicídio (197-198): “Elle était si faible qu’elle ne pouvait plus marcher, plus manger, plus dormir. Le vide était en train de la dévorer” (201). O seu maior desejo é regressar “chez elle” – ao Mellah (201). No limiar da vida, e apesar dos cuidados extremos de Tomi, Zinna é hospitalizada (198). Aí, Tomi é o único a interessar-se por ela. Depois do seu trabalho nocturno, durante o dia “il restait avec Zinna, il la regardait, il l’écoutait respirer. Il tiendrait sa main longue et fine, pour sentir sa chaleur. Il n’y aurait plus d’hôtels à Amsterdam, ni de bateaux, ni d’îles en Grèce. Il ne laisserait plus personne détruire Zinna, sa voix, son regard” (200-201).

Recordando-se do anterior pedido de Zinna (“Emmène-moi, Gazelle, je voudrais tellement retourner chez moi, être enfin chez moi”, p. 201), Tomi decide que, um dia, a tirará do hospital, como se fossem apenas dar um passeio, e a levará para Vaujours, em substituição do amado Mellah:

Maintenant, Tomi savait bien ce qu’il ferait. Un jour, ils marcheraient ensemble hors de l’hôpital, comme s’ils allaient au bout de la rue, juste faire un petit tour avant la nuit, et revenir à l’heure du repas. Au bout de la rue, il y aurait encore une rue, encore une autre. Il y aurait des routes à travers la campagne, des champs, des herbes et des

coquelicots. Ils continueraient à marcher, sans se retourner. La nuit serait magnifique, avec des pluies d'étoiles. Comme ils ne sauraient pas où aller, Tomi conduirait Zinna jusqu'à Vaujours. [...]. Ensemble, ils ne se perdraient jamais. A nouveau, il se serrerait contre elle, il écouterait sa voix dans sa poitrine, pendant qu'elle parlerait encore de sa ville lointaine, aux ruelles étroites, aux maisons très blanches avec leurs portes bleues, et même de la fenêtre au balcon arrondi où la vieille Rahel ne viendrait jamais voir la mer. (Le Clézio, 1989: 201-201)

Estas palavras, que concluem o texto, acentuam a esperança da felicidade a dois, desejada aqui pela personagem masculina, Tomi. Como vimos, ele constitui a única possibilidade de salvação de Zinna, a jovem exilada pobre e nostálgica do paraíso perdido da sua infância, que a todos encanta com o talento da sua voz. Devido a isso, chega a conhecer uma breve vida de diva recheada de sucesso e dinheiro, mas também de drogas. Assim, tudo nela se vai degradando, caminhando para o abismo, depois de abandonada pelo agiota que a havia iludido e explorado. À beira da morte, apenas lhe resta o amor de Tomi, que tentará proporcionar-lhe uma outra existência, livre e feliz, à semelhança do tempo despreocupado vivido no Mellah, acentuando, deste modo, o desejo de regresso a uma situação semelhante a um passado idílico.

Por último, surge a figura de Gaby Kervern, a protagonista de "La saison des pluies", no início da narrativa uma bela crioula de dezoito anos, grande, de olhos azuis, pele mate e cabelos pretos, cuja vida tumultuosa acompanharemos até à sua morte. De novo, esta história aborda as temáticas da busca interior, do exílio e da ânsia de liberdade¹², que, no entanto, é destruída pela civilização ocidental.

Neste caso, porém, os dados parecem invertidos relativamente às histórias anteriores. Assim, após a morte do pai, a jovem parte voluntariamente para França, desejando aí encontrar a felicidade que parece escapar-lhe na sua exótica ilha natal. Iguamente órfã de mãe, desde o seu nascimento, Gaby é apresentada pelo narrador de 1ª pessoa como ardente e ambiciosa (Le Clézio, 1989: 208). Mais adiante reforçam-se tais características: "Gaby jugeait tout avec son cœur. Pour elle, le monde était clair, sans soucis" (220). Ela diz odiar a sua ilha¹³ e despreza o jovem cafre, Ti coco (cujo verdadeiro nome é Claude Portal), que por ela está incondicionalmente apaixonado desde os doze anos (e assim continuará pela vida fora até morrer). Em França, Gaby casa-se com Jean

¹² Cf. "Partir était une délivrance. Sur son visage, sur son corps, Gaby sentait une lumière nouvelle, violente, pareille à son désir de vivre. [...]" (Le Clézio, 1989: 205).

¹³ Cf. "A la mort de son père, il ne lui restait rien. Sa mère était morte à sa naissance. Sa tante Emma, qui l'avait recueillie à Curepipe, s'était facilement laissé convaincre que Gaby devait partir pour l'Europe. Il n'y avait pas de place pour Gaby dans cette île. Elle détestait tout ce qui lui rappelait son enfance, la pauvreté, la solitude, la maladie. Elle détestait la chaleur lourde des lagons, la végétation qui envahissait les jardins, l'ondoiement lent des Indiennes en sari. Ce qu'elle haïssait par-dessus tout, c'étaient les fièvres et les cyclones. [...]" (Le Clézio, 1989: 209).

Prat, um jovem de famílias ricas, com quem parece ter encontrado aquilo por que tinha ansiado, desfrutando de uma vida de plena liberdade, luxo, aventura e felicidade conjugal, apesar da rejeição de que é alvo por parte da família do marido (211-216).

Contudo, as circunstâncias da Segunda Guerra Mundial vêm perturbar a felicidade de Gaby, reconduzindo-a a uma situação disfórica, agora no espaço europeu, após o idílio amoroso vivido com Jean. O casal instalara-se junto ao Mediterrâneo francês em 1938, na sequência da necessária convalescença de Gaby, afectada por uma estranha inquietação que lhe enfraquece o corpo e o espírito (217-219). As causas de tal estado ansioso não são claras: elas evocam no seu espírito, por um lado, as memórias angustiantes das várias épocas das chuvas da sua infância, mas agora, que está grávida, podem muito bem ser uma espécie de premonição relativa ao avanço da situação da guerra no espaço francês. Na verdade, o estado de gravidez funciona aqui como um momento de pausa do tempo, a espera e a angústia operam essa transformação: “C’était pour cela que le temps n’existait plus, à cause de la vie qui se formait, qui rayonnait” (222).

Na Primavera seguinte, o marido parte para a guerra, no Norte. E “une semaine et demie après”, “le bébé est venu au monde”: “c’était un garçon. Il arriva facilement dans un monde en déroute” (223). À felicidade do nascimento de Ini sucede-se, triste ironia do destino, um cortejo de acontecimentos terríveis e, conseqüentemente, longos tempos muito difíceis para Gaby:

Les mois, les années passèrent, éloignant le bonheur de façon irrémédiable. Il y eut l’armistice, l’occupation italienne. Il y eut les gens défilant dans les rues de Nice pour réclamer l’expulsion des Juifs. Il y eut les Italiens dans les villes des collines, la Gestapo allemande dans l’hôtel de l’Ermitage. Il y eut les cartes de rationnement, le lait mouillé, le pain noir, la viande avariée. Ini tomba malade, son joli visage devint pâle, sa peau gercée et ridée comme celle d’un vieillard. (Le Clézio, 1989: 223)

Com todo este sofrimento e uma fome atroz, Gaby transforma-se e, então, ela, “jadis si riieuse et insouciant, était devenue sombre, anxieuse. La nuit, elle ne pouvait pas dormir. [...]” (223). Esta permanente e avassaladora inquietação agrava de dia para dia a sua dor, porque, para além do mais, ela continua numa ignorância total acerca do paradeiro de Jean, ou sequer se ele está vivo ou morto. Agora é esta a sua nova demanda, pois, ao contrário de muitos outros homens, ele ainda não regressou e, pior, nunca enviara notícias, nem para a mulher nem para a família, parecendo estar desaparecido sem ter deixado qualquer espécie de rasto: “Jean était parti à la guerre, il avait été dévoré, il avait disparu, il ne restait plus rien de lui. // Gaby essaya de se renseigner auprès des gens qui étaient revenus du front, elle demanda aux prêtres. Personne ne savait rien. Personne n’avait vu Jean. [...]”

(224). Este aspecto é ainda desencadeador das grandes dificuldades económicas por que passam doravante ela e o filho, pois não têm direito sequer a uma pensão por morte de Jean, e a família deste continua a desprezá-los. Enquanto aguarda notícias do marido, Gaby vê ainda a casa ser requisitada pelo exército ocupante e tem de mudar-se, o que contribui para o acentuar do seu estado deprimido e angustiado (225-226).

Com o passar do tempo, a infelicidade vai aumentando num crescendo: estranhamente Ini aos dez anos ainda não fala (226), a queda da família na miséria agrava-se (228), a saúde de Gaby arruína-se – primeiro sobrevém uma cegueira progressiva (229), depois fica gravemente doente com uma meningite cerebrospinal (230-232). É salva pela fome de Ini, que vai finalmente bater à porta da vizinha quando já nada há para comer em casa e fala pela primeira vez, pronunciando apenas uma palavra, mas cheia de simbolismo miraculoso: “Lu-mière” (232-233). Gaby é, então, enviada para o hospital, atravessa uma longa e difícil convalescença, salva-se, mas fica cega (232), ou seja, o seu regresso à luz da vida é pago com a dos olhos.

Contudo, esta salvação quase milagrosa dá início a uma lenta recuperação na sua vida. Também milagrosamente recebe finalmente a primeira pensão do marido (“grâce à l’argent de la pension arrivé miraculeusement”, 232). Depois, ela passa a chegar com regularidade (233). Porém, na verdade, como Ini descobre no final – e é também miraculosamente que ele recupera todas as capacidades intelectuais e físicas (233; 241-249) –, esse dinheiro era enviado por Ti coco, que, tendo enriquecido e continuando a amar Gaby em silêncio, assim procurava cuidar dela e do filho (248-249). Ou seja, sem o saber, ou não querendo prestar-lhe a devida atenção, Gaby teve sempre neste amigo de infância o seu verdadeiro escudo protector.

Depois do rescaldo do sofrimento e da doença, tendo entrevisto o limiar da morte, Gaby, aos cinquenta e seis anos, modificou o seu temperamento, encontrando-se, agora, serenada: “maintenant, la paix est en elle, la souffrance a poli son visage comme une eau” (234). Curiosamente – ou não, tratando-se de Le Clézio – “le désir est entré en elle de retourner là-bas, chez elle, dans son île, à Vacoas. C’est un désir très fort, continu, qu’elle ne comprend pas elle-même” (234).

Tal modificação deveu-se à sensação auditiva de um ruído estranho mas que lentamente a sua memória compara com o barulho da chuva da sua infância, à qual se junta um cheiro familiar, “l’odeur de sa mère qu’elle n’a pas connue, mêlée secrètement à l’odeur de la terre, aux feuilles pourrissantes, à l’odeur des goyaves et des mangues, à l’odeur âcre de la papaye ouverte sur la table de la cuisine, au parfum enivrant du galant-de-nuit” (235). Como Proust nos ensinou, as memórias sensitivas do olfacto e do paladar são mais poderosas e permanecem por mais tempo escondidas à espera de serem reavivadas. A estas evocações do passado junta-se a imagem fantasmática de Ananta. Assim, à beira da

morte, o cérebro de Gaby transporta-a involuntariamente para recordações da sua terra natal que ultrapassam a sua aversão à estação das chuvas, levando-a, inexplicavelmente para ela, a desejar o retorno à ilha, que ela nunca havia sentido como paraíso perdido. O motivo para esse regresso será, então, o desejo de reencontrar, “coûte que coûte”, a amiga Ananta (235-236), transformando, uma vez mais, o objecto da sua busca.

O narrador acentua uma ideia de inevitabilidade do tempo cíclico e de eterno retorno através da repetição, agora no sentido inverso, do *incipit*, onde se fala do desejo de exílio da jovem crioula: “Est-ce qu’il pleuvait sur la rade, ce jour de février 1929, quand Gaby Kervern est montée dans la pirogue qui emmenait les passagers jusqu’au *Britannia*? [...]” (205). Trinta e oito anos depois, em Fevereiro de 1967, a mesma pergunta aplica-se ao desejo de regresso a casa daquela que fora apresentada como uma “jeune fille aux cheveux si noirs, aux yeux si bleus, vêtue de sa robe légère et coiffée de son incroyable chapeau de paille, [qui] s’abritait sous son ombrelle pour gagner le bord du *Britannia*” (236), ou seja: “Est-ce qu’il pleuvait encore, quand le dernier paquebot de l’India Steamship a mouillé dans la rade, sur la route de Bombay, et quand les canots à rame ont conduit les passagers jusqu’au môle?” (236).

Agora Gaby é acompanhada, ou melhor, conduzida devido à sua cegueira, pelo filho já homem. E é também por este motivo que ela tenta lembrar-se do lugar natal através de sons, odores, sensações tácteis. Contudo, no ar paira de novo uma “inquiétude sourde, comme avant la tempête” (237), prenúncio dos confrontos da luta pela independência. Gaby refugia-se na sua busca obstinada de Ananta, mas que é, sem que ela o saiba, igualmente infrutífera, pois a amiga já morrera há muito, facto que Ini lhe esconde (240-241).

No entanto, é Ti coco, agora um importante homem de negócios, que inopinadamente aparece no hotel para a ver (238-239). Mais tarde, ele começa a manifestar sinais de debilidade física, e a atitude de Gaby para com ele vai-se tornando, aos poucos, mais carinhosa, reencontrando o seu temperamento risonho, falador e descontraído da juventude. Mas Ti coco vem a morrer um ano depois, “doucement”, partindo “en silence, comme il avait toujours vécu” e deixando todos os seus bens a Ini, com o usufruto de Gaby (245-246). Com o desgosto, ela adoece gravemente com uma febre que a conduz do delírio, onde encontra Ananta, à morte (246-248). Então, “sur le ciment de la tombe, dans le petit cimetière de Phœnix, Ini a fait graver leurs noms, avec seulement les dates de naissance et de décès. Maintenant, ils sont enfin couchés l’un contre l’autre, pour l’éternité” (249), cumprindo o destino sonhado por Ti coco e nunca verdadeiramente assumido, embora sentido, por Gaby, finalmente *chez elle*.

Como conclusão deste breve estudo das figurações do feminino no conjunto das narrativas que compõem a obra *Printemps et autres saisons*, é de salientar a enorme força interior e o poder de sedução destas cinco mulheres: Libbie-Saba, a jovem cigana

vendedora de flores, Zobéïde-Zoubida, Zinna e Gaby. Trata-se, na verdade, de “cinq femmes vues ou entrevues, rêvées, pour tenter de dire la fragilité, l'étrangeté et la recherche de l'amour, la recherche de soi-même, l'errance et l'appartenance, la mémoire ou l'oubli, le temps qui ne passe pas et les lieux anciens qui s'enfuient” (cf. contra-capas da edição Gallimard). Ou seja, estas figuras femininas, que nos falam ou de quem se fala, revelam-se como símbolos de transformação, de errância, de renascimento para o amor e para a vida.

Bibliografia

- BREE, Germaine (1990). *Le monde fabuleux de J.-M.G. Le Clézio*. Amsterdam: Rodopi.
- CHUNG, Ook (2001). *Le Clézio: une écriture prophétique*. Paris: Imago.
- CORDEIRO, Cristina Robalo (1991). "Malraux: modernidade e comprometimento" in Monteiro, Ofélia Paiva e Oliveira, Cristina [Robalo] Cordeiro, *Literatura francesa moderna e contemporânea*. Lisboa: Universidade Aberta, pp. 241-251.
- CORTANZE, Gérard de (1999). *J.-M.G. Le Clézio: le nomade immobile*. Paris: Éditions du Chêne.
- DI SCANNO, Teresa (1983). *La vision du monde de Le Clézio*. Paris: Nizet.
- FOUCAULT, Michel (1964). "Le langage de l'espace" in *Critique*, n° 203, avr. 1964, pp. 379-380.
- GARRIDO, Maria Dolores Sousa (1999). *Percursos em errância: uma leitura de textos de J.M.G. Le Clézio*, pp. 259-292 [disponível em 21-11-2009]
<URL: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/5925.pdf>>.
- HAMON, Philippe & ROGER-VASSELIN, Denis (dir. 2000). *Le Robert des grands écrivains de langue française*. Paris: Dictionnaires Le Robert, pp. 734-741.
- KASTBERG SJÖBLOM, Margareta (2006). *L'écriture de J.M.G. Le Clézio: des mots aux thèmes*. Paris: Honoré Champion.
- LE CLEZIO, Jean-Marie Gustave (1989). *Printemps et autres saisons*. Paris: Gallimard.
- LHOSTE, Pierre (1971). *Conversations avec J.-M.G. Le Clézio*. Paris: Mercure de France.
- LEMAITRE, Henri (dir. 1994). *Dictionnaire Bordas de littérature française*. Paris: Bordas.
- ONIMUS, Jean (1994). *Pour lire Le Clézio*. Paris: PUF.
- REAL, Elena & JIMENEZ, Dolores (eds. 1992). *J.-M.G. Le Clézio – Actes du Colloque International*. Universitat de València, Departament de Filologia Francesa I Italiana.
- SUZUKI, Masao (2007). *J-MG Le Clézio: évolution spirituelle et littéraire – par-delà l'Occident moderne*. Paris: L'Harmattan.

L'ETRANGETE, L'EXIL ET L'AMOUR CHEZ BECKETT

BERYL SCHLOSSMAN
Carnegie Mellon University
bfs@andrew.cmu.edu

Résumé

L'oeuvre de Samuel Beckett, c'est un éventail de styles littéraires et de sujets qui résonnent encore parmi les plus actuels. Beckett est porteur d'une modernité engagée, post-moderne pour certains mais surtout ancrée dans l'écriture comme lieu d'une résistance à toute habitude de complaisance subjective. La lecture de *Premier amour* (1945) montre comment Beckett nous entraîne encore, toujours, dans l'étrangeté de l'être et dans la dimension poétique des traversées de langues. Ses jeux de l'autobiographie fictive, depuis le foisonnement et le labyrinthe des premiers romans jusqu'au minimalisme de ses dernières années, marquent l'histoire unique d'un prix Nobel qui remonte à 1969.

Abstract

The styles and subjects of Samuel Beckett's works continue to resonate in contemporary literature and theater: Beckett's modernity is contemporary with current 'post'-modern sensibility. Beckett's radical engagement with modernity is anchored in writing as the site of resisting any habits of subjective self-pity or complacency. A reading of *First Love* (first written in French, 1945) illustrates the ways that Beckett moves us beyond the predictable, into the strangeness of being and the poetic dimensions of language. From the rich play of language in the labyrinth of his early novels through the minimalism of his later years, fictional autobiography marks the unique history of his Nobel Prize awarded in 1969.

Mots-clés: Samuel Beckett, modernisme, fiction, la nouvelle, poétique, l'exil, l'amour

Keywords: Samuel Beckett, modernism, fiction, short story, poetics, exile, love

Les romans, le théâtre, les poèmes et d'autres écrits signés par Samuel Beckett présentent un éventail de styles littéraires et de sujets qui résonnent encore parmi les plus actuels. Le modernisme dont Beckett a hérité, en quelque sorte, et où il a reconnu la nouveauté de la littérature moderne depuis Flaubert et d'autres, l'a provoqué à trouver sa voix propre puis à la transformer en une écriture de l'inattendu et de l'insolite. Son oeuvre en plusieurs genres est construite d'un ensemble de voix et d'appels aux non-voix (aux voix tuées) du silence. Ce sont les instances — très précises même quand elles ne proposent du sens que la pente vers l'opacité, le vague, et l'énigmatique — de ce qui se parle et s'écrit chez Beckett, dans des monologues simples ou pluriels, et parfois en dialogues. Son écriture est d'un aspect singulier au même titre que l'écriture de Kafka, d'Artaud, de Pessoa, de Proust, de Brecht, de Woolf, ou de Joyce, entre autres, et comme eux, il s'est engagé dans la recherche d'une modernité désormais acquise et dont l'influence contemporaine est incontestable.

Moderniste, son oeuvre est dans le sillage post-moderne par sa mise en question des traditions littéraires et des fonctions narratives auxquelles, pourtant, son écriture a l'air de tenir. Cette oeuvre habite pleinement, comme celles de Joyce ou de Proust, que Beckett parodiait avec verve et tendresse, le temps et l'espace de l'allégorie moderne dérivée du modernisme du milieu du dix-neuvième siècle. Plénitude qui ne réjouit pas plus ses personnages que ceux de Kafka.

Le présent essai sur l'étrangeté, l'exil et l'amour se propose au coeur d'un programme personnel de lecture de Beckett, aux principes suivants: 1. L'oeuvre est ancrée dans l'écriture considérée comme un acte autonome et rigoureux, d'une part; 2. D'autre part, l'écriture est ancrée dans une expérience littéraire riche de résonances et d'échos de plusieurs traditions; 3. En même temps, l'oeuvre tend vers le minimalisme lié à un ensemble de refus qui seront à déterminer; 4. A partir de ces trois principes, l'oeuvre explore la souffrance et le rire comme voies d'accès à l'étrangeté de l'être; et 5. la langue est traitée dans sa dimension poétique mais parlée, et foncièrement anti-romantique, que ce soit en français ou en anglais.

Avec le temps, l'écriture de Beckett allait de plus en plus vers une forme de minimalisme, tandis que la richesse symbolique qui se donnait dans les oeuvres des premières années devenait progressivement de moins en moins visible. Or malgré ces variations, l'oeuvre de Beckett est une: elle se présente comme champs de résistance à toute habitude de complaisance subjective. Pour aller jusqu'au bout de la vie et de la mort, de la conscience et de toute l'opacité de l'expérience humaine, Beckett nous entraîne encore, toujours, dans des traversées de l'étrangeté de l'être.

L'Irlande le fait fuir et revenir, inlassablement. Anglo-irlandais au départ et pour toujours, l'oeuvre est marquée par l'exil irlandais, la violence de l'histoire du pays, et l'amour

de l'Irlande. Parisien et francophone d'adoption, Beckett est marqué tout autant par une certaine liberté parisienne et intellectuelle, par la philosophie, par l'exil intérieur et par la guerre. Ses jeux d'autofiction et d'autobiographie fictive, depuis le foisonnement et le labyrinthe des premiers romans jusqu'au minimalisme de ses dernières années, marquent l'histoire unique d'un prix Nobel qui remonte à 1969. Si cela ne suffisait pas, il faudrait y ajouter tous les malentendus concernant l'identité littéraire de l'oeuvre et le statut uniquement paradoxal de l'auteur voyageur, francophone mais d'origine anglophone, dublinois et irlandais — ni français ni anglais, en somme — pour regarder attentivement en quoi sans Beckett, il n'y aurait peut-être pas eu les suites parisiennes et autres du Nouveau Roman, dont il était censé être un représentant, lui qui ne représentait rien ni personne à quelque titre officiel que ce soit. Et cela, si on peut le dire ainsi, à coeur joie, puisque ce refus de porter des étiquettes ou de soutenir littérairement des parti-pris, c'était presque une signature chez lui, Samuel Beckett. Ce qui ne changeait rien, d'ailleurs, à ses engagements. La publicité ne l'attirait aucunement. L'auteur a reçu — sans l'avoir agréé — son prix Nobel comme une vraie catastrophe. A cette occasion, il n'a pas fait signe au pays d'origine, c'est un symptôme révélateur, ni au pays adoptif non plus. L'idéologie, peut-être, ou bien l'Histoire (avec majuscule) invivable se serait transformée, pour ce témoin singulier de la deuxième guerre mondiale, en consommation idéologique, et que Beckett n'appréciait pas, lui qui (depuis longtemps) s'était élaboré un art de la résistance dont les échos se prolongent jusqu'à nous.

L'art de Beckett est d'une certaine façon bien plus français (intellectuellement) que son auteur, qui prolonge une tradition qui remonte à Racine et Sévigné autant qu'à Descartes. C'est un point en commun avec Proust, d'ailleurs, pour qui l'identité est à refaire dans l'écriture. La notion de "littérature-monde en français" est loin du monde de Beckett même si lui va dans ce sens. Il est bien plus proche du roman de l'inconscient qui, chez Proust, donne lieu à la tentative de refaire la société en édifice du Temps, rendu visible, construit d'après les plans du désir et défait par ces mêmes plans. Chez Beckett, le temps balaie les structures identitaires, il ronge tout.

Dans la perspective d'une "littérature-monde en français" — ou bien partiellement en français, car l'identité (linguistique, entre autres) est une question plutôt qu'une réponse — l'oeuvre de Samuel Beckett nous engage à regarder de près son actualité littéraire. De façon singulière, sinon unique, Beckett habite deux langues principales un peu comme un passeur qui va, sans se poser des questions d'origine identitaire ni d'appartenance communautaire, sans cesse d'une rive à l'autre en transportant il ne sait pas trop quels clients, quelles marchandises, quelles nouvelles. En cela, l'influence de l'oeuvre de James Joyce est sans doute exemplaire. Joyce considérait les langues un peu comme une montagne qu'il creusait de tous les côtés pour se retrouver dans un passage souterrain leur permettant de

communiquer secrètement entr'elles. La subversion n'est pas la même, mais la fréquentation de l'oeuvre de Joyce (*Les Dublinois*, les poèmes et les essais critiques, *Le Portrait de l'artiste en jeune homme*, *Ulysse* et *Finnegans Wake*) ainsi que de leur auteur, tout aussi passionnément dublinois et irlandais que Beckett lui-même, est plus que suggestive.

Grâce à Marcel Proust et James Joyce, ses deux antécédents modernistes les plus incontournables, certains jeux de l'autobiographie et de l'autofiction viennent dans la francophonie depuis la plume d'un auteur qui n'était pas tellement francophone, au départ de sa vie à Paris, où bien des apatrides arborant des accents les moins passe-partout du monde vivaient l'exil et, enfin, l'après-guerre. Entre la fièvre enthousiaste et l'ironie grinçante de l'Histoire, ce cauchemar d'où l'on n'arrive pas à se réveiller, le choix de Beckett, c'est de prendre la sortie marquée catastrophe. On se sauve mais le cauchemar de l'histoire continue, donc on ne sera pas sauvé — sauf si l'on arrive à se faufiler, à jouer, à faire le pitre. Chute dans le temps, scansion poétique, voilà la voie d'après Beckett, à dire vrai, remplie d'exploits mais sans fictions de gloire. Le temps de cette catastrophe se remplit surtout d'attentes — longues, ennuyeuses, foudroyantes, mystérieuses, emprisonnantes, pirates, mortelles, et, de façon surprenante, amoureuses. Mais l'amour, s'il est très souvent évoqué par Beckett, n'est pas souvent consacré par la mise en scène théâtrale. Le plus souvent, l'amour est enfoui dans un passé opaque et trouble, d'où il se manifeste de façon bouleversante et surtout invisible. Les attentes amoureuses ne durent pas suffisamment longtemps pour s'inscrire dans le moment actuel. L'amour chez Beckett est consacré par le passé et parfois par la dimension romanesque du souvenir. L'attente amoureuse fait rarement partie du temps présent, ce serait plutôt une catastrophe en plus, une sorte d'antiquité que l'on va oublier, qui est déjà à moitié oubliée.

Chez Beckett, le temps perdu n'est jamais retrouvé de façon proustienne, avec les promesses de l'Art et les fruits subtils de l'Amour, ni de façon joycienne, où il y a en fin de compte une résurrection bien sonnante, avec extase et joies de toutes sortes. Le modèle de Pâques et de ses passages par la Nuit arrive tout de même à un Jour saisissant, chez Proust autant que chez Joyce, quoique différemment, suite au vocabulaire esthétique et théologique du modernisme. Le catholicisme y est pour quelque chose chez Proust autant que chez Joyce. Malgré ses lectures, depuis Dante jusqu'aux modernistes, Beckett est plus marqué par le Protestantisme irlandais. Il ne se voit pas plus sauter de joie dans l'écriture que dans les grandes émotions de la vie, d'où des centaines d'anecdotes célèbres. Son oeuvre, ses personnages, habitent un monde (des mondes) où l'enthousiasme serait mal placé. Même le ton apocalyptique chez Beckett semble dangereusement vivace. Beckett habite d'autres mondes que l'enthousiasme.

Dans le monde de Beckett, il s'agit de souffrance et de cruauté, de tendresse, d'abjection, d'obscénité et de faiblesse narcissique, de lectures et d'échos discrets, des

couleurs mais surtout du noir et du gris. Par contre il y a l'humour, la comédie, le vaudeville, les lazzi, et par moments, une sorte de victoire bien étrange. Le support humain des émotions et des rares événements — des pensées — est peu de chose, une loque humaine, dont on s'occupe ou que l'on laisse tomber. L'exil domine les mondes de Beckett, la prison virtuelle, la distance infranchissable de ce que l'on désire ou désirerait si on pouvait, seulement, désirer quelque chose. On est parti très loin mais on revient toujours, comme les étoiles, à la même place, au même exil. C'est dans ce contexte que Beckett ou ses personnages évoquent le Purgatoire.

Tout de même, il est parfois question de l'amour, qui est affecté, chez Beckett, par les conditions de l'exil de façon explicite. Il n'y a pas de célébrations publiques consacrées à Eros ni d'offrandes immolées devant Psyché. Ce serait plutôt une bonne occasion de faire le deuil de soi-même, perdu non dans les souvenirs poétiques et les langueurs sensuelles de *saudade*, délicieuse musique qui nous prend à la gorge, mais à l'occasion, dictée par Beckett, perdu dans la chute libre de soi, dans le délire exploré du deuil du père, bref une catastrophe dont l'amour ne fait que reproduire des échos, des vagues.

L'oeuvre de Beckett part et repart, il y a tant de moments liminaires, où l'écriture semble quitter le chemin des antécédents pour nous plonger dans une nouveauté insolite — tout en rappelant des éléments déjà vus. *Premier amour*, rédigé en français en 1945 et publié seulement en 1970, se lit comme un des points de départ de l'oeuvre beckettienne. Sa lecture nous permet d'explorer comment l'étrangeté et l'exil habitent l'oeuvre depuis ses débuts, malgré les apparences. C'est une nouvelle en prose mais fortement poétique, un drame virtuel, intérieur, qui évoque l'amour là où les dimensions du temps et de l'espace, ainsi que d'autres balises de l'identité, sont radicalement remises en question.

Le Narrateur et personnage principal de *Premier Amour* donne son avis: "Ce qu'on appelle l'amour c'est l'exil, avec de temps en temps une carte postale du pays, voilà mon sentiment ce soir" (Beckett, 1970: 22). Puis lorsqu'il se rend compte qu'il est amoureux de Lulu, dans une évocation de "l'affreux nom de l'amour", le Narrateur évoque la volonté de suicide tout comme il évoquait, au début du texte, le rapport entre son mariage et la mort de son père (Beckett, 1970: 26). A la mort du père, ce personnage étrange du Narrateur, mis à la porte de la maison familiale, fut désormais sans abri.

Le Narrateur commente l'amour dans le contexte de l'Irlande, de l'histoire, d'une écriture un peu spéciale de mots d'amour: il y glisse une référence aux préservatifs introuvables dans son pays natal et évoque l'amour des traces de l'histoire chez ses compatriotes (Beckett, 1970: 27). Il voit les irlandais sans cesse partis en quête des traces historiques ou bien scatologiques de l'Irlande. L'amour se complique — la progéniture est inévitable mais le pays est "le paradis des sans-logis" (Beckett, 1970: 27). Paradis bien ennuyeux, tout proche d'un purgatoire sinon d'un enfer, mais ce "paradis" chez Beckett n'est

qu'une hyperbole comique, ironique, sarcastique. On est dispensé d'extase. Si paradis il y a, on n'aura qu'à recommencer les parcours avec Watt, Vladimir, Estragon, et bien d'autres sans nom que Beckett reconnaît à l'errance, à la mélancholie, à un air de pays qui ne trompe pas — et sans doute, à la musique parlée des tons de Dublin.

L'amour — dit le premier — se complique et complique l'existence, la progéniture est inévitable, mais le Narrateur est sauvé, il se sauve dans le pays. L'Irlande, "le paradis des sans-logis", le reprend, il abandonne la femme en couches dont les cris le poursuivent à tout jamais, bien que de moins en moins clairs, il se repossède après "l'amour" pour rechercher les stations de sa croix antérieures. L'exil devient familier, un chez-soi en quelque sorte. Ce serait une parabole — une fable ou une allégorie — du monde entier, non seulement de l'Irlande.

Dans ce texte-clef de l'oeuvre, Beckett propose l'amour comme la catastrophe du moment. La solitude du personnage qui parle d'une voix narrative très particulière — un monologue, parfois interrompu par des bribes de conversation rapportée — est située entre la mort de son père et une drôle de vie de couple, une sorte de mariage, d'après lui, qui dure un temps. Ce ménage, qui tient du hasard et de l'intérêt, de l'emprisonnement et du dévouement, ne retient pas pour le sujet ou le Narrateur l'intérêt passionné qu'il manifeste au début pour le souvenir de son père, loin de là. Ce qui concerne la mort du père se situe dans un cadre presque sublime. Le récit est pourtant comique, à tout moment. Le sublime n'effleure pas la rencontre du personnage avec une femme qui bizarrement s'intéresse à lui: le sublime reste au loin, tandis que la vie en couple n'arrête pas de poser des problèmes. La trace de l'amour pourtant se révèle dans la discussion du nom propre de la femme.

Encore une fois, comme c'est le cas chez un personnage de *Murphy* et dans d'autres écrits, la femme qui s'intéresse à ce monsieur est une prostituée. Dans la nouvelle, elle ne tardera pas à lui prodiguer des soins quasi-maternels jusqu'au jour où elle donne le jour à un enfant, censé être de lui. Le Narrateur est clair à ce sujet, le père de l'enfant sera un client ou un autre, mais pas lui. La paternité ne retient pas son attention. Il ne saurait avoir qu'un seul père, dans le monde du Narrateur, et c'est le sien.

La mort commence la nouvelle, et la naissance la termine: la mort du père lance le Narrateur dans son premier exil, et dans l'amour — si c'est bien cela, l'amour. Par la suite, le Narrateur sera clair à ce sujet — c'est bien l'amour, même si dans l'ensemble, en ce qui concerne la vie du Narrateur, ce n'est qu'un moment d'arrêt. L'inévitable grossesse indésirable, d'après le personnage qui (comme son auteur) fait allusion au problème de la contraception en Irlande au début du siècle, lancera le Narrateur vers l'exil de nouveau, vers un départ sans but. La naissance d'un autre l'expulse lui — ou bien, lui aussi — dans le monde, dans un monde avide de repères. Cet individu est encore et sera toujours fils de son père, son amour retournera toujours vers son père, mais les cris de la femme, qu'il entendait

en prenant la fuite, le poursuivent et le dérangent. Cela n'empêche pas l'équivalence des deux expulsions, des deux exils, qui le mettent en mouvement. Tout vagabondage chez Beckett semble prendre forme ici: le père est mort, le fils prend la route; vivre chez une femme n'est pas possible à la longue, tous les sujets masculins prennent tôt ou tard la décision de quitter leur ménage improvisé, chaotique, sans points d'ancrage. Pour un point de vue sur le sublime de l'amour de la mère et au-delà, il faut attendre Krapp dans *La Dernière bande*.

A parcourir l'oeuvre entière de Beckett, on constate que l'amour est souvent évoqué mais rarement présenté comme possible, vrai, ou vivable, vue la capacité limitée ou limite des personnages. La sexualité est présentée de la même façon, et l'idée de l'amour érotique semble, chez Beckett, quelque chose de totalement sans espoir en ce qui concerne l'Irlande de son époque ou bien les personnages signés de sa plume (ou tapés à la machine). La catastrophe de l'amour — l'amour est démuné ou sans espoir, l'homme se trouve face à la Vénus redoutable, et tous ces personnages, homme ou femme pour la plupart, se voient confrontés par le semblable transformé au-delà de tout image en miroir. Sans tableau. Sans une scène à jouer, et sans sortie.

L'homme confronté à l'amour à la fin de sa vie dans *Malone* a bien un semblable, sinon un frère dans le protagoniste de *Premier amour*, une sorte de vagabond plutôt jeune, qui lui-même montre le chemin aux deux bonhommes (des clowns qui ne seront jamais ni des pierrots ni des arlequins, par manque de beauté et de maîtrise?) les plus connus de Beckett, Vladimir et Estragon en attente de Godot un peu plus tard. La notion du personnage sans repères, lâché dans la nature, à la recherche non pas du temps, il est encore jeune et ne le sait pas, qu'il partira plus tard à la recherche du temps perdu, puisque pour le moment il est obligatoirement préoccupé par sa survie. Et voilà le mystère: tout de même, il s'intéresse à son semblable. Ou peut-être ce serait une dissemblable, l'autre de l'autre sexe, vu son manque d'expérience? Semblable ou pas, être humain ou avatar de Vénus la déesse si tragiquement inhumaine pour tout disciple de Racine, c'est une femme, Lulu, une étrangère comme lui, le personnage qui la rencontre. Il n'arrive pas à prononcer son nom à la française, il ne peut le dire qu'à l'irlandaise ou à l'allemande peut-être, Loulou, rappel bien connu du perroquet de Flaubert.

Est-ce qu'elle incarne le Mal, vu sa profession la plus ancienne du monde? est-ce qu'on dirait qu'elle n'est qu'une fille pauvre et sans éducation, ouvrière ou 'sex-worker', tristement banale? est-ce que le sujet pas encore tout à fait vagabond en sait quelque chose, de ce qu'elle est, cette étrange semblable? Elle n'est pas tellement agréable, de toute façon, cela au moins est sûr, et lui est encore moins agréable, cela aussi est sûr. S'il y a un climat salace ou même un petit parfum de péché dans cet étrange ménage, ce n'est pas repérable par le Narrateur (vagabond et personnage principal), qui évoque son mariage au début du

texte mais sans laisser repérer la plus petite trace, sans en donner le moindre indice. Puisque chez les personnages de Beckett on doit guetter le moindre indice, vu le drame intérieur qui occupe ses personnages d'un appétit de destruction, d'un feu incompréhensible, des besoins des plus primitives et d'une vue d'autrui qui par moments, régulièrement, frôle la psychose, même si parfois un personnage, plutôt étonné, se montre compatissant de la douleur d'autrui. Et tout cela finit bien souvent par provoquer une réaction émotive chez les spectateurs/lecteurs, et par les faire rire ou pleurer de la mise en scène de la condition dite humaine, voilà l'exploit de Beckett.

En tout cas, il finira par la fuir comme tous les autres types (ou bonhommes) de Beckett fuient à la fois Vénus, l'amour, des femmes rencontrées ou parfois aimées, comme si le refus indiquait du semblable quelqu'un ou quelque chose d'inévitablement autre, hostile, violent, menaçant, ou à la limite, impossible. Il s'en va au moment même où elle — la prostituée qui l'entretient de son métier, qui lui sert des repas, qui s'occupe de lui, disait-il — va mettre au monde un enfant. Ses cris dans l'enfantement lui font horreur. Il prend la fuite mais il dit ne pas pouvoir les oublier, ses cris. Déjà fantôme il ne le sera que davantage. Si l'on en juge par d'autres personnages signés Beckett, il arrivera tout de même à oublier ces cris comme il oubliera celle qu'il a "aimée" de façon dérisoire, comique, enfantin, narcissique, etc. mais qui elle-même semblait si peu de chose, une putain pas tellement aimable et sans la moindre illusion sentimentale.

Elle est tout de même une sorte de semblable, qu'il appelle Anne après avoir décidé que son prénom à elle ne fera pas l'affaire. Mais du coup, qu'il oublie ou qu'il ne l'oublie pas, cette expulsion volontaire fera de lui un fantôme, un vrai, encore un. De cet état-là, chez Beckett, il n'y a pas de retour, aucun miracle, aucun espoir. L'amour n'a pas la moindre chance d'exister dans ce monde où il n'y a pas d'hommes, pas de vrais, seulement des ombres, et où s'il y a quelques femmes, un peu héroïques parfois, elles sont généralement aussi limitées que les hommes. Mais elles servent à quelque chose, elles font le service. L'exception dans tout cela — le personnage qui fait un effet, qui produit un peu de sentiment — ce serait peut-être le père.

On prend la porte, on s'expulse ou se fait expulser, et l'écran couvre tout cela d'un voile épais de fumée: on ne parle ni de désir ni d'amour, on ne parle que de naissance et de mort, d'enfants précipités vers la naissance ou des vieux sur le point de mourir. De toutes ses figures poétiques, inlassablement, Beckett mélange ou télescope ces deux moments de la vie réduite à ses expériences les plus extrêmes, où la parole n'est pas ou plus, la parole ou le langage qui ne sauvent pas encore ou plus personne en ouvrant une possibilité de réflexion dans l'être même. Beckett jumelle ou dédouble les expériences les plus liminaires, les frontières de l'être et de la folie qu'il y a à vivre. Et à parler, puisque la parole est au centre de son enquête littéraire, de son questionnement littéraire. Les termes mêmes de

l'existence ne mesurent pas le vide cerné par l'écriture chez Beckett. A lire la correspondance de Beckett, les voix plus intimes qu'il prend lui-même, tout-à-fait indépendants des voix qui parlent dans ses écrits, la lecture, le sport, l'amitié, la promenade, l'érotisme, la littérature, la peinture, la philosophie — l'alcool même, nectar et poison — tout ça ne change rien, ne change rien au fond.

Chez Beckett, le roman même est parti en exil, le poème devient de plus en plus court, la pièce de théâtre transportée par la violence et l'oubli donne toute son envergure à la poétique de la voix blanche, tout comme les proses, au fur et à mesure de l'oeuvre. De cette façon, on n'arrête pas de faire retour au mal/ à Malone depuis *Mal vu mal dit*, la dernière fleur du mal, en quelque sorte, de Beckett. Malone qui nous présente d'une façon inoubliable l'amour, la violence, Vénus la déesse de l'amour, le crayon qui fait écrire l'amoureux (brièvement) des poèmes (de MacMann) en réponse aux lettres d'amour de Moll. Il est entraîné dans un enthousiasme inédit chez lui à écrire de façon poétique à son infirmière bien-aimée, mais cela ne dure pas très longtemps. Au bout d'un moment, il reprend le crayon afin de tromper la solitude de l'Homme Seul, Man Alone, ou bien à des buts littéraires que personne ne cherche à comprendre, lui le dernier. Malone ne replonge dans la poésie qu'à la fin, lorsqu'il aura mis à mort la plupart de ses personnages pour appréhender — c'est là que cela devient poétique — le moment exquis où son semblable dans la fiction prend le large et lui-même suspend le cours du temps dans une dernière petite pluie de négations, "il ne touchera jamais/ voilà jamais/ voilà voilà / plus rien" (Beckett, 1951:191).

Mais le Narrateur de *Premier amour* n'en est pas encore là. Pour le moment, il prend la porte, il s'enfuit afin de ne plus entendre des bruits, les cris de celle qu'il aime. Il ne reviendra jamais. Ainsi est né le personnage typique de Beckett, répugnant d'étrangeté, d'exil, en voie de devenir fantôme afin de nous parler et de nous dégoûter jusqu'au bout. Le rire même va devenir plus rare, le clown qui rit et qui pleure deviendra avec les décennies une sorte de fantôme qui ne fait ni l'un ni l'autre mais qui réfléchit, et nous sert de miroir d'inquiétude, au-delà de toute identification, de toute identité, de tout delectatio morosa, même, là où la mélancholie quitte la scène devant nous pour laisser toute la place à l'étrangeté et au manque d'identité. Buster Keaton dans "Film" nous en donne un exemple saisissant, une image de la vie selon Beckett: la course aveugle entre les deux points qui chez Beckett sont des termes contaminés l'un par l'autre — la naissance est mortelle, la mort est une naissance dans le vide sans représentation. De l'enfer on peut parler inlassablement, ce serait plutôt le purgatoire d'où on n'avance pas, mais du paradis il n'y a rien à dire.

Bibliographie

BECKETT, Samuel (1951). *Malone meurt*. Paris: Minuit.

BECKETT, Samuel (1965). *Film*. Mise en scène par Alan Schneider, cinématographie de Boris Kaufman, joué par Buster Keaton et filmé à New York en noir et blanc. 22 minutes.

BECKETT, Samuel (1970). *Premier amour*. Paris: Minuit.

SCHLOSSMAN, Beryl (1999). *Objects of Desire: The Madonnas of Modernism*. Ithaca et Londres: Cornell University Press.

SCHLOSSMAN, Beryl (2002). "Crossing Francophone Boundaries: Beckett's Fictions". In: *Twentieth-Century Studies in Literature*, vol. 26, numéro 1, pp. 101-116.

LES RÉCITS D'ENFANCE LECLÉZIENS – ENTRE AUTOBIOGRAPHIE ET FICTION

ROXANA-EMA DREVE
Université de Cluj-Napoca
dreveroxana@yahoo.com

Résumé

Autobiographie et fiction se rencontrent dans les textes de J.M.G. Le Clézio pour former un tout cohérent. Parler de la création romanesque dans *Le chercheur d'or*, *La Quarantaine* ou *Onitsha* signifie à la fois mettre l'accent sur l'héritage reçu pendant les premières années de vie. La liaison inédite entre les souvenirs d'un "temps heureux" et les histoires familiales que nous apercevons derrière le parcours identitaire des personnages certifie l'"altération" des frontières génériques. La *mémoire familiale* dont parlait Ricœur met en scène un "nous" englobant ancêtres et héritiers, individus porteurs d'un trésor inestimable: une mythologie collective qui marque la redécouverte de l'origine. L'"enquête" que Le Clézio entreprend le rattache au passé. Pour recréer la magie de l'enfance, il ré-évoque le passé tout en s'appuyant sur des souvenirs ou des documents. Ces vrais "biographèmes" démontrent à quel point l'écriture de Le Clézio se trouve à la lisière de l'auto(bio)fiction.

Abstract

Autobiography and fiction meet each other in the texts of Jean Marie Gustave Le Clézio. Talking about creation in novels such as *Le chercheur d'or*, *La Quarantaine*, *Onitsha* or *Voyage à Rodrigues* symbolizes the need to emphasize the cultural inheritance received during childhood. The original relationship between the memories from a "happy time" and the family history of the characters certifies the alteration of the generic frontiers. The notion of "*mémoire familiale*" expressed by Ricœur introduces the pronoun "us" involving ancestors and inheritants, individuals that carry a great treasure: a collective mythology that marks the rediscover of the origins. That is why, in order to recreate the magic of childhood, the author talks about the past while using memories and documents to demonstrate that the texts find themselves at the frontier between fiction and autobiography.

Mots-clés: Le Clézio, enfance, autobiographie, autofiction, mémoire familiale, histoire

Key-words: Le Clézio, childhood, autobiography, autofiction, history

L'œuvre de J.M.G. Le Clézio a déjà fait l'objet de plusieurs études littéraires complexes, et, à en juger par leur nombre, l'intérêt pour la création romanesque leclézienne semble être de plus en plus évident. Ces recherches ont porté sur la stylistique, sur la forme ou le contenu, sur les mythes invoqués, ainsi que sur les thèmes essentiels des livres: la solitude, l'amour, le voyage, la nature, l'autobiographie, l'autofiction, etc. Beaucoup d'articles critiques ont considéré l'enfance comme motif central des écrits lecléziens. En effet, dès *Le procès-verbal* et jusqu'à son dernier livre, *La ritournelle de la faim*, J.M.G. Le Clézio parle de l'enfance: enfance de l'homme, enfance de l'humanité (Jarlsbo, 2003: 18), enfance de l'art. Si l'enfance ne cesse de revenir dans les récits de l'auteur franco-mauricien, c'est parce qu'elle est, au fond, une expérience de dépossession. L'histoire de la perte du paradis enfantin s'avère quelquefois impossible à narrer d'où la nécessité de fictionnaliser le passé, tout comme le font les enfants qui ne supportent d'autres lois que celles de l'imagination. J.M.G. Le Clézio-auteur veut regagner ce trésor "toujours vivant au fond de moi" (Le Clézio, 2004: 122) et il le fait par l'intermédiaire de la remémoration des sensations ou des sentiments vécus ainsi que par l'invention d'un univers utopique, parfait. Finalement, il ne s'agit pas de créer "des romans différents, mais continuer la même histoire à la fois la mienne et celles des autres en plusieurs chapitres" (Lhoste, 1971: 61). L'histoire d'un enfant. L'histoire d'une famille. L'histoire d'une vie. L'histoire d'une génération.

À la limite entre autobiographie et fiction

Des ressemblances avec la vie de l'auteur sont parsemées çà et là dans les textes écrits. Restés comme tels ou bien fictionnalisés, les événements de l'histoire personnelle, qui font partie intégrante des romans, amènent le lecteur devant une ambiguïté: s'agit-il d'un roman biographique, autobiographique, fictionnel ou plutôt autofictionnel? Terme introduit dans la critique par Serge Doubrovsky en 1977, l'"autofiction" serait un genre à la limite entre la fiction et le factuel, entre le réel et le fantasmé (Doubrovsky, 1977). Le "pacte autobiographique" entre le lecteur et l'écrivain, présenté par Philippe Lejeune, pacte de sincérité, car l'autobiographie garde dans son centre l'ébauche de la vie réelle (Lejeune, 1975), est maintenant remplacé par le "pacte autofictionnel" (Genette, 1991), donc par un pacte d'imagination où la dimension réelle d'une action peut prendre un côté incroyable, parce qu'inventé. Depuis 1977, beaucoup de critiques se sont intéressés à ce sujet. Marie Darrieussecq, Philippe Gasparini, Vincent Colonna, Roland Barthes, Gérard Genette, ont tous parlé du rôle joué par l'autofiction dans la création romanesque de l'époque. Lecarme distingue à son tour entre roman et autobiographie, tout en mentionnant "l'espace autofiction" qui se situerait entre les deux.

L'œuvre de Le Clézio a été, elle aussi, au centre des discussions concernant le genre, le style ou les moyens de classification. De roman familial (Freud, 1978), roman autobiographique, roman autofictionnel et jusqu'au récit d'enfance ou récit d'aventure, les caractérisations opérées par les critiques littéraires dans leur démarche pour expliquer et simplifier l'art de cet écrivain n'ont pas réussi de concentrer toute l'œuvre romanesque leclézienne. L'écrivain semble se méfier de l'appartenance absolue à un certain genre ou style littéraire, d'où notre conviction que le récit leclézien s'encadre surtout dans le domaine de l'auto(bio)fiction, c'est-à-dire dans le domaine d'une fiction autobiographique. Si, dans certains textes, la réalité est plus facile à raconter, dans d'autre (notamment dans les romans concernant l'absence du père) le rêve et le souvenir prend la première place, car, "imaginer qu'on vivait quelque chose d'intense et de brûlant était en effet plus simple que de tenter de le vivre [...]" (Ezine, 1995: 28).

Nous remarquons ainsi que tout en suivant la mémoire familiale, la narration d'un événement qui "a précédé ma naissance" (Le Clézio, 2004: 122), l'écrivain opère une transgression des frontières biographiques qui propose une jonction intéressante entre fiction et mémoire. Le trajet des ancêtres de J.M.G. Le Clézio, présenté à travers plusieurs œuvres romanesques, se trouve, donc, à la limite entre la fiction et l'autobiographie, les événements étant, parfois, sujet d'interprétation ou pervertis par le passage du temps. Il ne lui reste que le souvenir pour expliquer le sens de sa mythologie personnelle (Roussel-Gillet, 2001), ainsi que l'évolution de ses personnages. Des expressions comme "je me souviens", "c'est un souvenir", "je veux me souvenir", expriment l'importance de la remémoration pour la création de l'identité du protagoniste, car "Ce sont les souvenirs qui font qu'on appartient vraiment à une île" (Le Clézio, 2006: 31).

Le rêve obsédant de revivre l'enfance à l'aide des remémorations, des photos ou des livres, vrais tremplins oniriques, introduit la notion d'altérité, de dualité, afin d'expliquer un passé qui reste tangible uniquement à travers l'écriture. La fascination pour les secrets de sa famille génétique commence avec la figure de François Alexis Le Clézio, un des ancêtres de l'écrivain vivant au temps de la Révolution Française. Le refus de couper ses cheveux marque, semble-t-il l'exil de toute une génération, car "il a dû fuir la France. Il a embarqué avec toute sa famille sur un bateau qui s'appelait *Le Courier des Indes*, avec pour intention de se rendre en Inde. Mais lorsque le bateau a fait escale à Maurice, il est descendu car sa femme était originaire de l'île où elle avait encore de la famille. La branche mauricienne des Le Clézio est issue de cet ancêtre aventurier et rebelle." (Chanda, 2010)

Le nom de l'ancêtre François Alexis fut emprunté à plusieurs personnages lecléziens dont le plus important reste, peut-être le protagoniste du roman *Le chercheur d'or*. Le thème de l'exil (auto)choisi vu en tant que voyage *contre* l'autorité ou bien *pour* la découverte de la vérité historique apparaît aussi dans *La Quarantaine*, *Étoile errante*, *Onitsha*, *Hasard*, etc.

Même si on n'a pas toujours une identité absolue, assumée, entre l'auteur, le narrateur et le personnage, éléments nécessaires pour avoir ce que Philippe Lejeune nomme "autobiographie", il est essentiel d'observer que les récits de J.M.G. Le Clézio gardent la trace du passé et la quête des origines, devenant des romans à teinte autobiographique, des romans familiaux. Notons, ainsi, que la plupart des héros lecléziens voyagent à travers le monde pour découvrir une identité personnelle, pour connaître le père, pour recréer la maison natale. Or, dans la vie réelle, l'écrivain lui-même a parcouru le même trajet: chassés de l'île Maurice, les ancêtres de l'auteur ont dû quitter la maison Eurêka, maison dans laquelle vécut le père et les grands-parents de J.M.G. Le Clézio, y inclus François Alexis pour qui l'auteur a toujours gardé une admiration secrète. Il a voyagé, ensuite, vers l'Afrique, à l'âge de sept ans, pour retrouver un père qu'il ne connaissait qu'à travers des lettres (de Cortanze, 1999) et qui est incarné dans la figure de Geoffroy Allen¹.

Des réminiscences personnelles existent sans doute dans l'œuvre de Le Clézio², ce qui rend la lecture de ses textes encore plus difficile. Tout comme le remarquait Véronique Pagès-Jodlowski, il s'agit d'un "cryptage", d'un mélange entre vie et fiction, d'un "travestissement d'une histoire personnelle, d'une identité biographique" (Pagès-Jodlowski, 2004: 64). L'écrivain tisse, ainsi, l'intrigue de ses récits par l'utilisation de plusieurs "biographèmes" (Devilla, 2008:178) qu'il introduit ensuite à l'intérieur d'une histoire partiellement inventée ou fictive. Le roman *Le chercheur d'or*, "le seul récit autobiographique que j'aie jamais eu envie d'écrire" (de Cortanze, 1999:172-173), selon les mots de l'auteur, reste à côté de *Voyage à Rodrigues* et de *Onitsha* l'exemple parfait pour ce type de narration. L'année 1948, date du voyage vers l'Afrique, lorsque J.M.G. Le Clézio-enfant rencontre son père pour la première fois, se retrouve dans plusieurs romans en corrélation avec le chemin identitaire d'un enfant qui va à la recherche de la figure paternelle. Ainsi, dans *Onitsha*, par exemple, Fintin part avec sa mère, Maou, pour revoir le parent jusque-là absent: "C'était la fin du dimanche 14 mars 1948, Fintin n'oublierait jamais cette date" (Le Clézio, 1991: 14). Le voyage qui dure à peu près un mois est finalisé en avril, notamment le treize, date sans doute symbolique³, mais inventé, ce qui montre le refus de l'auteur d'une "lisibilité autobiographique immédiate" (Pagès-Jodlowski, 2004: 65):

¹ Selon la description opérée par Fintin, "L'homme qui attendait, là-bas, au bout du voyage, ne serait *jamais* son père. C'était un homme inconnu, qui avait écrit des lettres pour qu'on vienne le rejoindre en Afrique". (Le Clézio, 1991: 18).

² Selon les mots de l'écrivain lui-même, se serait, peut-être, mieux de favoriser le vécu au détriment de l'irréel. Après avoir écrit plusieurs romans et nouvelles, J.M.G. Le Clézio affirme: "Aujourd'hui, j'ôtterais quelque chose pour ajouter aux réminiscences personnelles. Il me semble qu'il faut leur attribuer davantage d'importance par rapport à l'imaginaire". (Ezine, 1995: 29).

³ L'anniversaire de l'auteur.

Mardi, le 13 avril 1948, exactement un mois après qu'il avait quitté l'estuaire de la Gironde, le *Surabaya* entrait dans la rade de Port Harcourt, par une fin d'après-midi grise et pluvieuse, avec de lourds nuages accrochés au rivage (Le Clézio, 1991: 65).

En plus, cette opacité biographique est accentuée par l'insertion d'une différence notable entre l'âge de l'enfant lors du voyage raconté dans *L'Africain* ("À l'âge de huit ans à peu près, j'ai vécu en Afrique de l'Ouest, au Nigeria [...]") (Le Clézio, 2004: 11), et l'âge de Fintin dans *Onitsha* (lorsqu'il entreprend ce voyage Fintin a douze ans)⁴.

L'absence obsessionnelle du père apporte le désir de voyager pour trouver un sens à la vie, car "On peut aussi aller chercher sa famille en dehors de sa famille. C'est ce que j'ai fait" (de Cortanze, 1999: 98). L'éloignement, nécessaire pour tant de protagonistes, apparaît avec prédilection dans *Étoile errante*, *La Quarantaine*, *Le chercheur d'or* ou bien *Hasard*. Prenons l'exemple d'Esther, âgée de dix-sept ans, qui voyage après avoir reçu la nouvelle de la mort de son père, en décembre 1947, donc à la frontière entre les deux années. La fuite vers Israël, sur un bateau surpeuplé et misérable, devient un chemin initiatique dans la mesure où il rend le protagoniste conscient de l'héritage culturel de sa famille. Nassima, fille de Nadia et de Kergas, choisit le voyage non en vertu de sa qualité cathartique, mais surtout pour accéder à l'univers adulte, car il fallait "quitter tout ce qu'elle connaissait, devenir une autre" (Le Clézio, 1999: 15). Publié en 1999, *Hasard* reprend l'idée du père absent, disparu après être "embarqué à bord d'un grand voilier qui partait pour le tour du monde, où on avait probablement besoin d'un médecin" (Le Clézio, 1999: 17). Or, selon les affirmations de l'auteur lui-même, son père, Raoul, parti en Afrique, pratiquait à son tour le métier de médecin pour l'armée britannique⁵. Adulte, l'écrivain comprend que "L'Afrique ne l'avait pas transformé", comme il tentait de le croire, mais qu'elle "avait révélé en lui la rigueur" (Le Clézio, 2004: 111). Cependant, cette autorité masculine semble être absente de l'univers enfantin des héros lecléziens, vivant, dans la plupart des cas, dans un monde dominé par des femmes. L'image du père est, par conséquent, successivement refaite, transformée à l'aide de la mémoire ou de l'imagination. L'enfant se trouve, ainsi, circonscrit dans un territoire où l'accès du père s'avère être impossible. C'est pourquoi, il fait appel à ce que Michèle Labbé nomme "la mimesis de la virtualité" (Labbé, 1999: 76), où l'imitation et la substitution de la figure paternelle peuvent renforcer la cohérence de la permanente quête des origines. Néanmoins, la mise en abyme des gestes parentaux ne s'appuient pas toujours sur la réalité, mais à la fois sur ce qui *paraît être réel*. Le changement d'attitude, où l'enfant

⁴ Comme le remarque justement BORGOMANO, Madeleine (2009). "Figures de pères". In: *Europe*, n° 957-958, pp.152.

⁵ Notons que cette information apparaît aussi dans LE CLEZIO, J.M.G. (2003). *Révolution*. Paris: Gallimard, p. 111: "[...] quand il est entré dans l'armée britannique, il a tout effacé. Sur ses bras, il a fait tatouer son numéro de matricule, et un dessin qui représente un serpent, ou un dragon. C'est l'animal qui a dévoré son passé".

se plaît à se substituer à ses parents, est, des fois, déterminé par “la véridicité” du souvenir et non par “la vérité” du réel.

Fiction et rupture identitaire

Beaucoup de noms correspondent cependant à la réalité: Léon (qui inspire l'action des romans tels *Le chercheur d'or*, *Voyages à Rodrigues*, *La Quarantaine*), Alexis, Jean (dans *Révolutions*), Maurice, Rodrigues, Michoacán, etc. La toponymie, bien que précise, ne suit pas tout le temps le trajet de l'histoire. Les noms, d'ailleurs suggestifs, indiquent quelques fois l'apparition des personnages qui échappent à leur créateur, qui ne suivent pas la transparence de la mémoire familiale. Ainsi, l'identité du grand-père qui cherche le trésor du corsaire inconnu dans *Le chercheur d'or* reste ambiguë, le roman étant écrit “pour mon grand-père Léon” alors que le protagoniste porte le nom du grand-père maternel de Le Clézio, Alexis. Une pareille ambiguïté surgit à l'intérieur du roman *La Quarantaine*, où le narrateur, le petit-neveu de Léon le Disparu, porte, à son tour, le nom de son ancêtre. Selon Bernadette Rey-Mimoso-Ruiz “l'entrelacs des générations à l'intérieur du roman justifie la fiction du double narrateur” (Rey-Mimoso-Ruiz, 2002: 280), mais ne réussit pas, selon notre avis, à rendre la lecture du texte plus facile. Le jeune Léon sera indissociablement lié à l'histoire mythique du Léon le Disparu et finira par revivre la période de la quarantaine tout en s'identifiant à son aïeul. La ré-évoation du passé est déclenchée par le regard d'une photographie que Léon ⁶ découvre dans l'album de sa grand-mère. Le rôle de ce document est d'autant plus évident qu'il offre une “médiation directe avec le passé” (Devilla, 2008: 175), devenant un tremplin vers les profondeurs d'un moi oublié:

J'ai regardé souvent cette photo dans l'album de ma grand-mère. Je l'ai si souvent regardée que parfois il me semblait que j'oubliais qui j'étais, comme si j'avais changé de corps et de visage. Alors j'étais Léon, l'autre Léon, celui qui avait rompu toutes les attaches et avait tout changé, jusqu'à son nom, pour partir avec la femme qu'il aimait. Et puis un jour, la photo a disparu de l'album [...] (Le Clézio, 1995: 531).

Cependant, “loin de dessiner une généalogie”, l'auteur met derrière la figure de ses personnages l'image d'un aïeul disparu, absent⁷, ce qui fait que “l'écriture autobiographique de Le Clézio débouche [...] sur un fantasme de rupture” (Thibault, 2000: 858). Le moment de l'exil, de la fuite, du voyage, de la disparition se trouvent toujours, sous de différentes formes, à la base de l'histoire narrée dans les romans lecléziens. L'existence d'une telle

⁶ Conformément à la notation utilisée par Bernadette Rey-Mimoso-Ruiz.

⁷ Bruno Thibault fait ici référence surtout au roman *Le chercheur d'or* et *La Quarantaine*.

“rupture” implique, évidemment, la nécessité de trouver un connecteur qui puisse refaire les liens avec l’histoire familiale. Et, parfois, la médiation suppose identification à l’ancêtre absent. Notons, que Léon affirme “Ainsi je suis devenu Léon Archambau, le Disparu” (Le Clézio, 1995: 26), alors que Alexis, avoue dans *Le chercheur d’or*: “Le Corsaire inconnu est ici même, il respire en moi, et c’est avec son regard que je contemple le ciel” (Le Clézio, 1985: 334). Pour Jean Marro, héros du roman *Révolutions*, c’est la tante Catherine celle qui aperçoit l’appropriation d’une nouvelle identité: “[...] tu descends du Marro qui a tout quitté pour s’installer à Maurice, tu es du même sang, tu es lui. [...] C’est lui qui est en toi, qui est revenu pour vivre en toi, dans ta vie, dans ta pensée” (Le Clézio, 2003: 53). Comprendre l’altérité, expliquer cette métamorphose radicale subie par les héros aventuriers à la fin de leur quête suppose un mélange entre réalité et imagination, entre biographie et fiction et implique le fait d’*habiter l’autre*, de “changer de peau” (Thibault, 2004: 140).

Cette action de “possession” est tout à fait essentielle pour la création romanesque de l’auteur. La dualité interne entre l’enfance, vue comme temps de l’innocence, de la pureté, de la liberté et l’âge adulte porteur de déperdition, de malaises explique le désir des héros de dilater le temps, de renverser les extrêmes et de mettre l’enfance au lieu de la mort. Revenir aux premières années de vie n’est pas uniquement un trait prédominant des personnages lecléziens, mais s’avère être à la fois la conviction littéraire de l’écrivain lui-même. Ainsi:

J’ai eu un peu l’impression que l’écrivain suit un chemin circulaire. Il est sur cette roue qui tourne et en se dirigeant vers sa fin, il lui faut nécessairement retrouver ce qu’il avait commencer de façon à former un tout cohérent, et que lui-même puisse se sentir un être cohérent (Ezine, 1995: 41).

Les livres écrits par J.M.G. Le Clézio témoignent, donc, de ce “soif” pour tout ce qui est lié à l’enfance, aux événements qui précèdent sa naissance. Il cherche par le biais de l’écriture l’instauration d’une unité entre la mémoire familiale et la mémoire individuelle, étant connu le fait que l’auteur ne peut concevoir “l’écriture autrement que comme cette recherche d’un équilibre” (Ezine, 1995: 125). Pour le jeune Jean-Marie Gustave, le traumatisme causé par le voyage identitaire vers l’Afrique est supportable grâce à l’écriture. L’acte d’écrire semble jouer “un rôle thérapeutique” (Léger, 2009: 105) pour l’enfant solitaire, mettant les fondements de son futur métier. Ainsi, *Un long voyage* et *Oradi noir* transgressent les frontières biographiques et se présentent comme éléments essentiels pour l’évolution de certains protagonistes, dont Fintin reste un double évident de l’auteur, car il “descendit dans la cabine, il alluma la veilleuse, et il ouvrit le petit cahier d’écolier sur lequel était écrit, en grandes lettres noires, UN LONG VOYAGE” (Le Clézio, 1991: 64).

L'équilibre émotionnel de l'enfant est aussi rendu par l'intermédiaire de la lecture. Qu'il s'agit de journaux, d'articles, de bandes dessinées ou bien de livres, les héros lecléziens établissent un contact magique avec la lecture. L'intérêt pour la littérature fut transmis à l'écrivain par sa grand-mère qui l'encourageait à feuilleter les livres de la bibliothèque de sa famille. C'est là qu'il dévore le *Dictionnaire de la conversation*⁸, ainsi que le *Journal de Tintin* ou bien *Le livre des merveilles* de Marco Polo. Ses personnages ont, à peu près, les mêmes passions intellectuelles. Il s'agit des réminiscences personnelles que l'auteur s'amuse à parsemer à l'intérieur de ses écrits romanesques pour rendre la relation fiction-autobiographie plus intense. Nous remarquons dans ce contexte la figure d'Alexis qui, avec sa sœur, Laura, lit "les épisodes du roman qui paraît chaque semaine dans l'*Illustrated London News*, *Nada the Lily* de Rider Haggard, illustré de gravures qui font peur un peu et font rêver" (Le Clézio, 1985: 71), mais aussi le *Journal des voyages* ou bien *Robinsons marseillais* (Le Clézio, 1985: 33), tandis que la jeune Esther, en train de quitter son pays, amène avec elle sa:

[...] robe d'été en percale blanche, des gants, des chaussures de recharge, et surtout les livres que j'aime, les livres que mon père nous lisait quelquefois, le soir, après le dîner, *Nicolas Nickleby*, et *Les aventures de M. Pickwick*. Ce sont les livres que je préfère. Quand j'ai envie de pleurer, ou de rire, ou de penser à autre chose, il suffit que je prenne un de ceux-là, que j'ouvre au hasard, et tout de suite je trouve le passage qu'il me faut (Le Clézio, 1992: 145).

L'histoire familiale à travers la photographie, la lecture et l'écriture

Le temps premier de l'enfance est, parfois, enveloppé d'un secret de famille, qui, une fois dévoilé, assure la transmission d'un très riche patrimoine biographique, concrétisé sous la forme d'un récit sur l'histoire familiale. La narration de certains événements historiques occupe, à côté de la lecture ou de l'écriture, un rôle essentiel dans le rapport fiction-autobiographie désigné par J.M.G. Le Clézio à travers son œuvre littéraire. Nous observons ainsi que l'enfance, thème central des romans lecléziens, n'aurait pas la même signification en dehors de quelques événements qui ont marqué la vie de l'écrivain franco-mauricien: la guerre, le voyage en Afrique pour retrouver un père qu'il ne connaissait pas et le retour de la figure paternelle absente quelques années plus tard. Voilà pourquoi l'affirmation de l'auteur: "Je parle très souvent de cette enfance, parce que je crois que c'est ce temps-là qui m'a le

⁸ "Je dois les plus grandes émotions de mon enfance à ma grand-mère, qui laissait à ma disposition ce livre fabuleux", dira-t-il à son biographe DE CORTANZE, Gérard (1999). *Le nomade immobile*. Paris: Editions du Chêne, p. 35.

plus manqué” (de Cortanze, 1999: 52)⁹ vient d'expliquer la présence récurrente du récit dans sa double acception: d'expérience cathartique et de connecteur intergénérationnel. Le rôle de porte-parole de l'histoire familiale est assumé par une femme âgée, d'habitude la grand-mère ou la tante du protagoniste. J.M.G. Le Clézio avoue, dans ce contexte, être intéressé par “les personnages de tantes. [...] quelqu'un qui prend en charge ce que les parents biologiques refusent” (de Cortanze, 2003: 68). “Prendre en charge” suppose à la fois l'angoisse d'être l'unique héritier d'une époque disparue, le gardien de la tradition de toute une famille. Dans *Révolutions*, par exemple, Catherine Marro est visitée sans cesse par son neveu, Jean, parce qu' “elle était le dernier témoin, la mémoire de Rozilis” (Le Clézio, 2003: 104) et que “sans Rozilis, le nom des Marro restait inintelligible” (Le Clézio, 2003: 105). Les visites qui étaient au début “de politesse”, parce que la vieille femme faisait peur à l'enfant, devinrent progressivement des visites de curiosité, un besoin intrinsèque, une soif de connaissance. Ainsi, apprend-t-on qu' “à douze ou treize ans, il était venu plus souvent, attiré par le secret” (Le Clézio, 2003: 52). Dans *La Quarantaine*, c'est Suzanne celle qui raconte à Léon ce qui s'est passé avec ses aïeux, alors que dans *Onitsha*, la grand-mère Aurélia ainsi que la tante Rosa occupent cette position¹⁰. L'attitude hostile de la dernière cache le désir de manipuler Fintin, de le déterminer d'utiliser des termes comme “porco”, “inglese”, “ennemi” pour parler de Geoffroy. On distingue que le désir de contrôler Fintin vient d'un caprice, Rosa et ses copains s'amusant chaque fois que le héros prononçait les paroles interdites: “La tante Rosa était plus bavarde, elle aimait dire: *porco inglese*. Elle s'amusait à le faire répéter par Fintin, quand il était petit” (Le Clézio, 1991: 75). Dans *Désert*, c'est Aamma, la grand-mère adoptive de Lalla, la véritable porte-parole de l'histoire personnelle de la jeune fille, tandis que le vieux Naman est très doué à raconter des histoires concernant la nature, les animaux, les sentiments.

La narration du passé est parfois renforcée d'un document écrit, d'une photo, d'un objet qui nous aide à vérifier l'histoire (Devilla, 2008: 175). Nous avons la carte du Corsaire Inconnu pour Alexis, l'album de tante Catherine pour Jean Marro, le bateau Azzar pour Nassima, les boucles d'oreille de Laila, les récits que Fintin écrit lors du voyage vers Afrique, les lettres de Lullaby, les photographies qui apparaissent dans *L'Africain*, etc. De tous les documents présentés, il paraît que le rôle de la photographie reste privilégié. L'action de regarder des photos suppose la transmission de la mémoire familiale à l'héritier et implique une communication intergénérationnelle qui assure la connexion entre le passé et le présent. L'image apparaît en tant qu'objet matériel (dans *L'Africain*, *Haï*, *La Guerre*), mais, à la fois,

⁹ Il s'agit du voyage en Afrique, pour revoir le père (en 1948) et du retour du père (1952).

¹⁰ Il y a aussi des références quant au dernier survivant d'une certaine famille dans les recueils de nouvelles. Ainsi, dans *Trésor*, nous apprenons que: “Je suis le dernier des Samaweyn, léger d'argent et sans trésor. Aujourd'hui, j'ai quitté l'incertitude de l'enfance et je marche jusqu'à ma mort sur la même route, comme doivent le faire les hommes”. LE CLÉZIO, J.M.G. (2000). *Cœur brûlé et autres romances*. Paris: Gallimard, p. 68.

comme évocation verbale d'une illustration (dans *Cœur brûle et autres romances, La Quarantaine, Désert*).

Dans *L'Africain*, l'auteur fait l'usage de quatorze images prises par Raoul Le Clézio pendant son séjour en Afrique (Vogl, 2005: 81) pour rendre le portrait d'un père taciturne, absent de l'enfance de l'auteur. Les photos ne présentent pas son visage, mais nous donnent la possibilité de voir le paysage africain à travers les yeux du père disparu et, ainsi, établir avec lui un dialogue au-delà du temps. La nouvelle *Cœur brûle* commence avec l'affirmation "Ce qu'elle voudrait voir, c'est Pervenche, seulement Pervenche, telle qu'elle apparaît sur la photo de l'été 82, âgée d'à peu près trois ans [...]" (Le Clézio, 2000:11), alors que l'histoire de *Désert* est centrée sur la figure de Lalla qui devient une célèbre cover-girl. De même, dans le roman *La Quarantaine* nous avons la photo que Léon regarde dans l'album de sa grand-mère, Suzanne, et qui permet d'accéder à la mémoire familiale et de matérialiser les souvenirs sous la forme d'une narration. Le fait de regarder ces images déclenche, pour la plupart des héros, le besoin d'écrire et d'exprimer les sentiments et les rêves de toute une famille. Le regard, n'est pas, donc, statique. Tout au contraire. Le fait de voir suppose un mouvement interne, un voyage en arrière jusqu'à la frontière de l'enfance. Finalement, comme l'affirmait Jean-Xavier Ridon, "Le Clézio nous confronte en fait à un phénomène de relativité, le mouvement ne se comprenant plus comme un déplacement mais davantage comme un problème de point de vue." (Ridon, 1995: 22)

La contemplation des images, la lecture des aventures vécues par ses ancêtres, les souvenirs personnels d'un temps heureux hantent la création romanesque de Le Clézio. Le trésor du Corsaire inconnu qui a impressionné son grand-père réel, le voyage du père vers l'Afrique où il resta plusieurs années, la liberté dont il jouait, enfant encore, lorsqu'il était seul avec sa mère et son frère, la guerre et la peur qu'elle apportait, la solitude qu'il avait montré aux copains et qui caractérise son écriture, la recherche de Maurice, de l'origine, voilà quelques thèmes pris de la vie réelle de Le Clézio et qui reviennent obsessivement dans l'univers créateur de l'écrivain. Volontaire ou inconscient, le récit auto(bio)fictionnel occupe, comme nous l'avons déjà remarqué une grande partie de son œuvre. "Inventer", dans cette perspective, signifie, peut-être, "se souvenir", car, selon les mots de l'auteur lui-même:

J'ai eu souvent l'impression d'inventer, mais je pense qu'en fait, lorsqu'on écrit, on n'invente pas. On est toujours propulsé par une mémoire qui appartient quelques fois aux autres, à ce que les autres vous ont raconté, à ce que vous avez entendu, mais il s'agit en fin de compte toujours de mémoire: une poussée assez involontaire (de Cortanze, 1999: 51).

Bibliographie

- BORGOMANO, Madeleine (2009). "Figures de pères". In: *Europe*, n° 957-958, pp.149-160.
- CHANDA, Tirthankar (2010). "La langue française est peut-être mon véritable pays. Entretien avec J-M Le Clézio" [on-line]. France [le 26 avril 2010] <URL: http://www.diplomatie.gouv.fr/fr/article_imprim.php3?id_article=21647 >
- DE CORTANZE, Gérard (1999). *Le nomade immobile*. Paris: Editions du Chêne.
- DE CORTANZE, Gérard (2003). "J.M.G. Le Clézio, la révolution des âmes". In: *Magazine littéraire*, n° 418, p. 68.
- DEVILLA, Lorenzo (2008). "Récit d'enfance et autofiction". In: Isabelle Roussel-Gillet (org). *Le Clézio aux lisières de l'enfance*. Arras: Cahiers Robinson, n° 23, pp.171-184.
- DOUBROVSKY, Serge (1977). *Fils*. Paris: Galilée.
- EZINE, Jean Luis (1995). *J.M.G. Le Clézio. Ailleurs*. Paris: Arléa.
- FREUD, Sigmund (1978). "Le roman familial des névrosés". In *Névrose, psychose et perversion*, Paris: PUF.
- GENETTE, Gérard (1991). *Fiction et diction*. Paris: Seuil.
- LE CLEZIO, J.M.G. (1985). *Le chercheur d'or*. Paris: Gallimard.
- LE CLEZIO, J.M.G. (1991). *Onitsha*. Paris: Gallimard.
- LE CLEZIO, J.M.G. (1992). *Etoile errante*. Paris: Gallimard.
- LE CLEZIO, J.M.G. (1995). *La Quarantaine*. Paris: Gallimard.
- LE CLEZIO, J.M.G. (1999). *Hasard suivi d'Angoli Mala*, Paris: Gallimard.
- LE CLEZIO, J.M.G. (2000). *Cœur brûlé et autres romances*. Paris: Gallimard.
- LE CLEZIO, J.M.G. (2003). *Révolutions*. Paris: Gallimard.
- LE CLEZIO, J.M.G. (2004). *L'Africain*. Paris: Mercure de France.
- LE CLEZIO, J.M.G. (2006). *Raga. Approche du continent invisible*. Coll. "Peuples de l'eau". Paris: Seuil.
- LABBE, Michelle (1999). *Le Clézio, l'écart romanesque*. Paris: L'Harmattan.
- LEGER, Thierry (2009). "L'écriture médecine". In: *Europe*, n° 957-958, pp. 104-115.
- LEJEUNE, Philippe (1975). *Le pacte autobiographique*. Paris: Gallimard.
- LHOSTE, Pierre (1971). *Conversations avec J.M.G. Le Clézio*. Paris: Mercure de France.
- JARLSBO, Jeana (2003). *Ecriture et altérité dans trois romans de J.M.G. Le Clézio: Désert, Onitsha et La Quarantaine*. Coll. "Etudes romanes de Lund". Lunds universitet: Romanska Institutionen.
- PAGES-JODLOWSKI, Véronique (2004). "La voix narrative leclézienne: entre altérité et spécularité". In: Sophie Jollin-Bertocchi, Bruno Thibault (orgs). *Lectures d'une œuvre. J.-M.G. Le Clézio*. Nantes: Editions du temps, pp. 63-70.
- REY-MIMOSO-RUIZ, Bernadette (2002). "J.-M.G. Le Clézio. *La Quarantaine* (1995) ou l'impossible retour". In: Paolo Carile (org). *Sur la route des Indes orientales. Aspects de la francophonie dans l'Océan Indien*. Ferrare, vol. II, pp. 279-291.
- RIDON, Jean Xavier (1995). *Henri Michaux, J. M. G. Le Clézio- L'exil des mots*. Paris: Kimé.
- ROUSSEL-GILLET, Isabelle (2001). *J.M.G. Le Clézio. 'Le chercheur d'or'*. Coll. "Résonances". Paris: Ellipses.
- THIBAUT, Bruno (2000). "La Métaphore exotique: l'écriture du processus d'individuation dans *Le chercheur d'or* et *La Quarantaine* de J.-M.G. Le Clézio". In: *The French Review, USA*, vol. 73, n° 5, p. 845-861.
- THIBAUT, Bruno (2004). "L'écriture de l'initiation dans *Révolutions* de J.-M.G. Le Clézio". In: Sophie Jollin-Bertocchi, Bruno Thibault (orgs). *Lectures d'une œuvre. J.-M.G. Le Clézio*. Nantes: Editions du temps, pp. 133-140.

VOGL B., Marie (2005). "Le Clézio en noir et blanc: La photographie dans *L'Africain*". In: *Nouvelles études francophones*, vol. 20, n° 2, pp. 79-86.



iv. Littérature et Histoire

ÉTOILE ERRANTE, DE J.-M. GUSTAVE LE CLÉZIO

L'Histoire dé-historisée

MARIA DA CONCEIÇÃO CARRILHO

Universidade do Minho

ccarrilho@ilch.uminho.pt

Résumé

Écrit en 1992, ce roman qui raconte la fuite d'une jeune fille juive et de sa mère à travers l'Europe pendant la deuxième guerre mondiale, est-ce une oeuvre de nature tragique – la guerre comme expérience d'arrachement- ou plutôt une oeuvre "Le Clézio", c'est-à-dire-, un hymne à la lumière et à la beauté? La seconde hypothèse nous semble mieux correspondre à la forme utilisée par l'auteur dans le développement des thèmes dominants: le héros enfant, être de contemplation plus que de révolte; l'exil, vu comme expérience de rencontre plus que de fuite et de perte; et, finalement, la mémoire, considérée, dans le sillon de la pensée stoïcienne chère à l'écrivain, comme mouvement de captation d'un "ressentir" cosmique, plutôt que comme un réservoir d'expériences traumatiques.

Abstract

Written in 1992, can this novel, – that tells the story of a girl who flees across second – world- war Europe in the company of her mother –, be considered another tragic novel, like countless others that explore this same subject, or is it a "Le Clezio" novel, that is to say, a novel whose main purpose is to praise life and the beauty of the world? The distinct development given to the following themes allows us to answer affirmatively to this question: the presence of a child-hero (adolescent), whose contemplative nature is much stronger than her rebelliousness; the exile, considered as a possibility of meetings and opening up to the world rather than as an experience of loss and death; and, finally, the memory, which, following in the stoic tradition that characterizes this writer's philosophy, is considered a movement of capture of a cosmic sense, rather than a reservoir of traumatic experiences.

Mots-clés: J.M.G. Le Clézio, Littérature, Histoire

Keywords: J.M.Le Clézio, Litterature, History

Publié en 1992, ce roman nous plonge, immédiatement, dans un univers romanesque aux contours fortement historiques. La deuxième guerre mondiale étant l'élément déclencheur de l'action, le roman raconte les drames et les péripéties qu'elle fait subir à Esther, une jeune fille juive: l'arrivée, encore enfant, au village de Saint-Martin, lieu de refuge des juifs, l'assassinat du père par les allemands, la fuite avec la mère vers l'Italie, la fin de la guerre, le départ pour Jérusalem et, finalement, le retour en France, à Nice et de nouveau à Saint-Martin, pour l'enterrement de sa mère. Basculée par la guerre, la vie d'Esther est une suite de départs, de fuites, d'aventures et d'errances, une vie jalonnée d'un mouvement nomade que le lecteur reconnaît, dès les premiers chapitres, comme la "marque" romanesque de l'auteur: le relief donné, une fois de plus, à son thème d'élection, peut-être le grand thème (le seul?) de toute son oeuvre, l'exil.

Publié vingt-neuf ans après *Le Procès-verbal*, son premier roman, *l'Étoile errante* est, dès la première ligne – "Elle savait que l'hiver était fini quand elle entendait le bruit de l'eau" (Le Clézio, 1992:15), un livre "Le Clézio". L'eau, les bruits, l'attention portée à l'écoute, aux sensations, voilà les "personnages" principaux de son oeuvre, ceux qui détiennent si souvent le fil du récit et qui déterminent fréquemment les départs incessants des héros. On quittera maintes fois le logis, le foyer, le pays à la recherche d'un monde où la nature joue le rôle de guide ou de source de jouvence, voire de renaissance, semblable à celle que l'auteur a lui-même expérimentée lors de son séjour chez les indiens du Mexique, les Emberas, entre 1970 et 1974: "cette plongée m'a laissé muet pendant des années. J'avais tout à apprendre, c'est-à-dire, à réapprendre. Comment me défaire de mon ego, respecter le silence, pratiquer cette sorte de retrait permanent qui est la forme la plus élaborée de l'humour" (*Lire*, 2008: 36). Un but s'imposera, alors, à l'auteur, but qui marquera désormais toute son oeuvre: s'éloigner de plus en plus du monde moderne, "civilisé", de façon à pouvoir poursuivre cette quête d'un silence primordial, dans le repli de soi-même et dans l'étude des textes sacrés des Mayas qu'il traduit (*La Relation du Michoacán, Les Prophéties du Chilam Balam*).

Un exil volontaire, donc, à l'image de la plupart de ses personnages. Exil qui naît, il faut le souligner, dès son enfance, d'un sentiment d'étrangeté, de dé-territorialisation, vécu par Le Clézio à l'âge de huit ans, quand il quitte la France pour aller rejoindre son père, en Afrique; curieusement, il qualifiera cette expérience de "son seul voyage", aveu des plus significatifs venant de la part d'un homme aussi nomade. Or, c'est justement ici que s'impose d'emblée la différence de *l'Étoile errante*. Il y est question, maintenant, non d'un refus du monde "civilisé", mais d'un exil déclenché par la guerre. Il ne s'agit plus d'un périple à la recherche d'une sorte de non lieu et de non temps, de non-être, que vit, comme tant d'autres personnages, Mondo (*Mondo et autres histoires*), un garçon sauvage, sans domicile, errant dans une heureuse marginalité sociale, venant de nulle part, de "très loin, de

l'autre côté des montagnes, de l'autre côté de la mer", mais d'un vrai exil, marqué par la fuite dans des lieux précis au temps défini.

Saint-Martin, été 1943, voilà l'inscription qui ouvre l'*Étoile errante*. On est en pleine deuxième guerre mondiale et cette note historique est décisive. Bien sûr, de la part d'un auteur aussi attiré par l'Histoire- l'histoire du Mexique (*Diego et Frida, Le rêve mexicain*), des nomades (*Le Désert, Gens des nuages*), de l'Océanie (*Raga*), etc- cela ne nous étonne pas, la deuxième guerre étant, ainsi, le cataclysme qui mène Esther et sa mère à une errance parsemée d'expériences douloureuses. Pourtant, après une première lecture, des doutes surgissent sur la vraie dimension de cet exil, dont un, en particulier: si l'Histoire (la guerre) y figure vraiment comme une force négative, une fatalité qui condamne les personnages à un nomadisme indésirable briseur de vies, n'est-elle pas elle-même un moteur qui déclenche le vrai destin de l'homme, selon l'auteur: le départ, le voyage, le refus de la sédentariété?

Naturellement, une des expériences les plus radicales d'exil est la guerre. À l'instar de la guerre de Troie, toutes les guerres forcent un Ulysse à abandonner une Ithaque natale. Expérience radicale d'arrachement, on comprend alors qu'Ulysse se fasse passer pour fou afin d'y échapper. Pourtant, même si d'une façon subtile on peut déjà y percevoir un sentiment de son inutilité – comme c'est le cas de la célèbre rencontre d'Ulysse avec Achille au royaume des morts –, la guerre de Troie comme expérience d'exil est une étape décisive de mûrissement, le moment déclencheur de l'affirmation du héros, de sa bravoure et, surtout, de son astuce. Exil, bien sûr, mais expérience nécessaire à la consécration non seulement en tant qu' héros, mais surtout – et là se situe sans doute déjà une des nouveautés de *l'Odyssée* – en tant qu'être humain.

Sans vouloir trop généraliser, disons que ce modèle épique sera repris jusqu'au XX^e siècle. Si la dimension parodique inaugurée par Cervantes – l'épée de D.Quichotte ne lui servira plus qu'à s'attirer d'éternels ennuis –, perpétuée par beaucoup d'auteurs dont Voltaire, qui se plaira à caricaturer le modèle, on n'y voit pas encore peint un tableau noir aux conséquences dévastatrices. Fini son voyage autour du monde, finies les visions apocalyptiques, Candide soutiendra à la fin de son périple que, si on veut être heureux, il suffit de cultiver son jardin.

Or, la dimension épique de la guerre a subi le plus grand renversement dans la littérature du XX^e siècle. Le tragique s'y étend comme une tâche que rien ne peut plus effacer, et toute sortie comique ou burlesque "à Candide" est désormais fermée (retenons, entre autres autres exceptions, le *Brave Soldat Schweik*, de l'écrivain polonais Hasek, oeuvre écrite, encore faut-il le souligner, avant la deuxième guerre mondiale). L'épique de la guerre, l'astuce, le courage, la bravoure, ne sont plus maintenant que de vains mots qu'il faut balayer définitivement. Pire, sous la plume de Céline, ces mots deviennent trompeurs, vides et destructeurs :

Perdu parmi deux millions de fous héroïques et déchaînés et armés jusqu'aux cheveux? Avec casques, sans casques, sans chevaux, sur motos, hurlants, en autos, siflants, tirailleurs, comploteurs, volants, à genoux, creusant, se défilant, caracolant dans les sentiers, pétradant, enfermés sur la terre comme dans un cabanon pour y tout détruire, Allemagne, France, et Continents, tout ce qui respire, détruire plus enragés que les chiens, adorant leur rage (ce que les chiens ne font pas) cent, mille fois plus enragés que mille chiens et tellement plus vicieux! (Céline, 1990: 24).

Une gigantesque nef de fous hallucinante et absurde, une croisade apocalyptique, un monstre tentaculaire aux formes les plus bizarres, un rhinocéros par exemple, ne laissant sur son passage qu'une foule de bêtes fanatiques. Peste, folie, bête, animal, la guerre n'est que la dépersonnalisation la plus radicale, l'exil absolu. Ce qu'il faut alors, coûte que coûte, c'est d'essayer de rester un homme: "ma carabine, ma carabine. Contre tout le monde je me défendrai! Je suis le dernier homme, je le resterai jusqu'au bout! Je ne capitule pas!" (*Rhinocéros*: 246). Mais la tâche est redoutable et il faut bien trouver toutes les ruses possibles pour échapper à la guerre: "Ah! Combien n'aurais-je pas donné à ce moment-là pour être en prison au lieu d'être ici, moi crétin!" (Céline, 1990: 25). Rester un homme, ne pas succomber, chercher la prison où on peut fuir le danger, voilà le but, car, comme le dit Primo Levi dans *Se questo è un uomo*, succomber est le plus facile, il suffit d'obéir.

Pourtant, fait bien curieux, *l'Étoile Errante* est aux antipodes de cette vision du monde. La guerre n'y figure ni comme un délire collectif ni sous la forme d'une bête écrasante. Certes, on assiste à toutes les péripéties d'Esther et de sa mère, leur fatigue, faim, soif, nuits blanches, mais, même sous les décombres de la guerre dévastatrice, la beauté et la lumière du monde se laissent voir. La guerre n'y est jamais rupture, cataclysme, déracinement, arrachement, mais une vague, un mouvement qui mène les êtres à suivre un parcours, certes accidenté, mais, en somme, un parcours "naturel": la vie, tout simplement, qui n'est jamais un long fleuve tranquille. Le stoïcisme si cher à l'écrivain (et son penchant bouddhiste – n'oublions pas qu'avant sa découverte du Mexique il vécut en Thaïlande où il envisagea de vivre dans un monastère bouddhiste), est sûrement à l'origine de cette vision du monde: l'acceptation de la "respiration" de la vie, de son rythme irrégulier, avec ses hauts et ses bas, la vie qui, comme l'eau de la rivière, coule au delà du bien et du mal.

En fait, Le Clézio se méfie de la révolte, il croit que la liberté ne s'acquiert que "par l'attente et la conviction" (*Lire*, 2008: 52), ou par la contemplation: "je crois qu'avec le seul plaisir de décrire la lumière ou la mer, ou même les villes (...) on peut atteindre une certaine liberté" (*idem*). Soulignons que la liberté dont il est question ici n'est pas la liberté créatrice, mais existentielle et ontologique, celle que les philosophes stoïques ont tant revendiquée,

formée dans une sorte d'acceptation du mal comme du bien. On ne s'étonne donc pas que Rousseau soit un de ses maîtres à penser, surtout le Rousseau des *Rêveries du Promeneur solitaire*, oeuvre où il a essayé de mener à bon port sa grande catharsis des méfaits du monde civilisé et de la méchanceté des hommes:

je devais regarder tous les détails de ma destinée comme autant d'actes d'une pure fatalité où je ne devois supposer ni direction, ni intention, ni cause morale, qu'il falloit m'y soumettre sans raisonner et sans regimber parce que cela serait inutile, que tout ce que j'avois à faire encore sur la terre étant de m'y regarder comme un être purement passif je ne devois point user à résister inutilement à ma destinée la force qui me restoit pour la supporter (Rousseau, 1981:1079).

Si la démarche qui mène le philosophe des Lumières à la rédaction des *Rêveries* consiste à oublier "le sentiment et presque le souvenir de mes maux" (Rousseau, 1981:1003), celle qui est à l'origine du projet littéraire de Le Clézio a aussi, pour but, le même acharnement à se libérer du mal du monde civilisé (villes, pollution, superficialité, égarement et folie des êtres), par le truchement du désir de repli en soi même que seules la marche et la contemplation-méditation rendent possible:

en tout les cas, il y a des philosophes pour lesquels j'ai senti beaucoup d'affinité, ce sont les présocratiques, Héraclite ou Parménide: ce sont des gens qui conçoivent la philosophie en se promenant et en marchant, qui découvrent la notion d'être et de non-être en regardant le jeu des lumières et des ombres. J'aime assez que les idées soient exsudées ou produites par la nature (*Lire*, 2008: 52).

Naturellement, on ne s'étonne pas de ne jamais voir apparaître sur la scène "Le Clézio" un Bardamu ou un Jean.

L'exil qui découle de l'expérience de la guerre ne semble pas trop différer, donc, de celui qui découle d'autres formes d'expériences, plutôt volontaires et bien moins tragiques. Or, s'il en est ainsi, il faut alors se demander quels sont les éléments précis qui contribuent à cette "dilution" du tragique historique, et qui permettent, à l'auteur d'atteindre son but esthétique et philosophique primordial: renouer avec une vision cosmique du monde, atteindre la *non-cérébralité*.

Pour y répondre, nous nous pencherons sur trois éléments précis: le héros enfant-adolescent, l'exil, et, finalement, le rôle de la mémoire.

Le Héros-enfant/ adolescent

Les enfants et les adolescents peuplent l'oeuvre de cet écrivain. Interrogé à ce propos, l'auteur nous dit:

Ce qu'on appelle adulte, c'est-à-dire, le "vir" latin dans la culture occidentale, ne m'intéresse absolument pas, parce que c'est quelqu'un qui ne se définit que par ce qu'il possède et par ce qu'il dirige. Donc c'est un choix pour moi de l'ignorer (....) Je ne suis pas du tout attiré par les cultures "mûres" ou de maturité, dont l'image est, pour moi, la société industrielle... ou l'École d'Administration (*Lire*, 2008: 52).

En fait, l'enfant est un être de contemplation, d'observation, plus que d'analyse ou d'interprétation. Il ne juge pas, il regarde, il ne théorise pas, il vit. Retenons, à ce propos, l'importance du regard. L'enfant est celui qui regarde bien droit dans les yeux. Sa beauté découle de ce mélange de franchise et de manque de pudeur, à l'image de Mondo "qui arrivait vers vous, il vous regardait bien en face, il souriait et ses yeux noirs devenaient deux fentes brillantes" (Le Clézio, 1978: 11). Regarder les autres mais aussi la nature au point de réussir à l'absorber. L'enfant, feuille qui vole à la saveur du vent, goutte d'eau- le plus ancien souvenir d'Esther ("c'était peut-être ce bruit d'eau son plus ancien souvenir. Elle se souvenait (...) de la musique de l'eau du printemps", (Le Clézio, 1992:15), ou pure lumière, à force de contempler le soleil: "avec la brûlure de l'été, le ciel d'un bleu intense, il y avait un bonheur qui emplissait tout le corps, qui faisait peur, presque" (Le Clézio, 1992: 169). Reprenant une phrase célèbre de Rousseau, on pourrait dire que l'enfant est celui qui "dispose en maître de la nature entière", celui qui résiste à sortir de son état "sauvage": "Esther était la plus sauvage de toutes, avec ses cheveux noirs bouclés coupés courts, son visage hâlé"(Le Clézio, 1992:17). Tel le jeune auteur, lors de son expérience africaine: "nous courions à toute vitesse, pieds nus, loin de la maison, à travers les hautes herbes qui nous aveuglaient, sautant par dessus les rochers" (Le Clézio, 2004: 33). Voilà pourquoi on voit les héros de ses romans acharnés à secouer toute forme d'éducation, considérée plutôt comme un servage continu. Liana, jeune fille prête à accoucher (*La ronde et autres faits divers*) est seule dans son mobile avec son chien Nick, ayant refusé toute aide hospitalière. À Campos (*Ourania*), on a construit un lieu utopique où les enfants ne vont pas à l'école, où on parle même une autre langue, monde qui, comme tant d'autres lieux utopiques (incluant celui des indiens du Mexique), est, naturellement, condamné à la disparition. La famille, l'éducation, les soins médicaux, l'appétit du gain, voilà des formes de décadence, de perte d'énergie vitale. Nous voici devant le mot clef: énergie vitale. Le souffle, la force de l'univers, ne peut être trouvé que dans une totale communion avec la nature, le soleil, la pluie, la terre, le

cosmos. On pense à Camus (dont beaucoup de lignes seront reprises par Le Clézio), à Mersault, bien sûr, l'éternel enfant sauvage, mais aussi à *L'exil et le Royaume*, recueil de contes où la nature détient une force de rédemption des êtres. *La femme adultère*, le premier conte de ce recueil, en est un exemple sublime: Janine, la femme qui se sent mal dans son corps, dans son âme, angoissée par une sorte de peur et de solitude que le voyage dans le désert avec un mari qu'elle n'a jamais vraiment réussi à aimer ne fait qu'augmenter, se sent miraculeusement apaisée un soir qu'elle décide de quitter le lit conjugal et contempler le ciel:

devant elle, les étoiles tombaient, une à une, puis s'éteignaient parmi les pierres du désert, et à chaque fois Janine s'ouvrait un peu plus à la nuit. Elle respirait, elle oubliait le froid, le poids des êtres, la vie démente ou figée, la longue angoisse de vivre et de mourir. Après tant d'années où, fuyant devant la peur, elle avait couru follement sans but, elle s'arrêtait enfin. En même temps, il lui semblait retrouver ses racines, la sève montait dans son corps qui ne tremblait plus (Camus, 1979: 39).

L'enfant est celui qui ne s'éloigne pas de ses racines, qui ne les a pas oubliés, qui porte encore en lui cette sève qui réussit à effacer les expériences qui pourraient menacer de devenir traumatiques. Certes, Esther souligne la douleur de son expérience d'exil: "c'était la première fois, c'était une douleur, Esther s'apercevait qu'elle n'était pas comme les gens du village. Eux, pouvaient rester chez eux, dans leurs maisons, ils pouvaient continuer à vivre dans cette vallée sous le ciel, boire l'eau des torrents" (Le Clézio, 1992: 92). Mais aussitôt passé le pire, Esther semble "oublier": "les villes noires, les trains, la peur, tout est reste derrière nous (...) J'ouvre les yeux, la mer et la lumière me brûlent jusqu'au fond de mon corps, mais j'aime cela. Je respire, je suis libre. Déjà je suis portée par le vent, par les vagues. Le voyage a commencé" (Le Clézio, 1992:164). Le grand voyage de la vie: s'intégrer à la nature, s'en imprégner, suivre son rythme, apprendre à respirer, donc, effacer toute marque de tragédie. À la fin du roman, Esther, enceinte, dit du fils qui naîtra bientôt: "il serait l'enfant du soleil. Il serait en moi depuis toujours, fait avec ma chair et mon sang, ma terre et mon ciel. Il serait porté par les vagues de la mer jusqu'à la plage de sable où nous avons débarqué, où nous sommes nés" (Le Clézio, 1992: 321).

De même, Alexis, le jeune homme du *Chercheur d'or* témoigne, enfant, des problèmes issus du colonialisme, il participe, adulte, à la première guerre mondiale, mais ces expériences restent aussi marginales et n'influencent pas le cours de ses voyages en mer au bord du Zeta, sa jouissance dans la contemplation de la mer, du soleil, des étoiles, la fusion avec la nature sauvage, fascinante et secrète. Tout petit déjà, il se sent étranger et se réfugie dans la lecture des récits des grands explorateurs, surtout ceux qui parlent de pirates aux noms magiques. Le récit paternel du trésor du corsaire inconnu l'a tant marqué, qu'il y

pensera toute sa vie. Or, fait curieux, si ce trésor nourrit abondamment son imaginaire par la certitude de sa réalité – il est sûr de son existence et bien que ne réussissant pas à le trouver, il déploiera beaucoup de ses efforts pour y parvenir – il découvrira, à l'âge adulte, que le vrai trésor, "l'or" de sa vie, se trouve dans ses voyages au bord du Zeta et dans l'insouciance d'une totale liberté.

En fait, tel Persée, le regard enfantin semble muni d'un bouclier magique et d'une épée capable de décapiter n'importe quelle méduse. La marginalité de l'enfant ne se situe donc pas à un niveau idéologique, mais plutôt cosmique et religieux (magique): célébration des forces panthéistes, du merveilleux, présent surtout dans le goût de l'enfant à se faire bercer par le monde fabuleux des histoires racontées.

L'exil (fuite) ou rencontre?

En définitive, on pourrait peut-être parler de nomadisme, plus que d'exil. De sa propre expérience, Le Clézio dit: "un exil serait quelque chose que je ne contrôle pas. Je contrôle parfaitement. Je pourrais être une sorte de nomade" (*Lire*, 2008:45). En fait, l'exil comporte toujours une expérience d'étrangeté, de prise de conscience d'un abîme entre moi et les autres. Or, les personnages de Le Clézio ne sont pas seulement portés par un désir et un besoin de se mêler à la nature mais aussi à d'autres êtres humains. Le rapport moi vs l'autre n'est jamais vécu comme conflit, perte d'une partie de soi-même mais, bien au contraire, comme expérience d'enrichissement. *Hai* est sûrement le "manifeste" le plus clair de cette idée qui traverse toute son oeuvre. D'emblée, l'auteur y souligne sa transformation en indien, pas un indien très doué, naturellement, mais quand même un indien, avoue-t-il. Ayant découvert chez les indiens du Mexique et du Panama sa vraie famille, l'auteur la décrit en détail- la beauté de la femme, le silence, la capacité de regarder, la magie, la fête- puisant dans ces rituels une vraie renaissance.

L'expérience d'altérité n'est donc, jamais, douloureuse mais enrichissante, une vraie quête de soi- même, dont découle le projet de *l'Africain*:

J'ai longtemps rêvé que ma mère était noire (...) puis j'ai découvert, lorsque mon père, à l'âge de la retraite, est revenu vivre avec nous en France, que c'était lui l'Africain. Cela a été difficile à admettre. Il m'a fallu retourner en arrière, recommencer, essayer de comprendre. En souvenir de cela, j'ai écrit ce petit livre (*Le Clézio*, 2004:9).

Naturellement, plus il s'engagera sur le chemin "africain" ou "indien", plus ses critiques du monde moderne deviendront féroces. Le moteur de l'Histoire est perçu non

comme une série d'évènements particuliers produits à des moments précis, mais comme un perpétuel mécanisme policier et répressif, un pouvoir toujours nuisible à l'individu, une contrainte qui empêche son épanouissement: pouvoir de la culture, de la parole, des armes, de l'argent, de la propriété, nous voilà devant un Clézio "anarchiste". L'asile psychiatrique (présent déjà dans son premier roman, *Le Procès verbal*) l'école, l'hôpital, la police, toutes ces institutions sociales ne sont que des forces de destruction de l'être humain. Alexis et sa soeur Laura (*Chercheur d'or*) reçoivent l'enseignement de leur mère, à la maison; Mondo n'est jamais allé à l'école- il apprendra à écrire de façon bien singulière- et c'est justement cette ignorance primordiale qui permet à l'enfant de s'ouvrir aux possibilités du monde par la voie sensorielle, à l'image de la propre expérience de l'auteur lors son voyage en Afrique, raconté dans *l'Africain*. Lullaby (*Mondo et autres histoires*) la fille qui déserte l'école pour vagabonder au bord de la mer, sait que sa liberté est menacée et quand elle rentre, le professeur, qui ne soupçonne pas que sa fuite ait pu avoir comme simple but une errance solitaire sur la plage, exige qu'elle lui avoue le nom du garçon qui l'aurait poussée à cette aventure.

On comprend, ainsi, la "naturalité" de l'exil dans l'oeuvre de cet écrivain, sa "dédramatisation". N'ayant pas d'autres voies d'accès au bonheur, c'est le seul chemin possible, celui qui mène les personnages à abandonner l'école, le foyer, la ville natale, le pays, pour rencontrer d'autres mondes, plus riches. Ainsi toute son oeuvre est peuplée de vagabonds heureux et de nomades prêts à se laisser imprégner d'autres cultures et visions du monde. Même si la guerre rôde, il n'y a pas de vrai danger ni de vrais ennemis. C'est le cas, plus qu'exemplaire (trop exemplaire, à mon avis, la dimension idéologique me paraissant ici afflâbir le roman) de la rencontre d'Esther avec Nejma, en arrivant à Jérusalem.

Près de Jérusalem, Esther découvre qu'il y a un autre peuple qui est en train de souffrir tout ce qu'elle a souffert: les paléstiens. Sur une route, une jeune fille sort d'un camion rempli de gens expulsés de chez eux; elle s'approche d'Esther, tire de la poche de sa veste un cahier noir, y écrit son nom- Nejma-, et le lui rend, sans un mot. Au chapitre suivant le récit se déroule à partir de sa voix; en effet, Nejma sera la narratrice qui racontera au lecteur le récit des souffrances subies par les arabes obligés à l'exil. Cette rencontre fugace sera, pourtant, décisive pour Esther: devenue femme, un jour elle s'achète un cahier noir comme celui que Nejma lui avait offert dans le passé, "sur lequel j'avais écrit à la première page son nom, Nejma. Mais c'était ma vie que j'y mettais, un peu chaque jour (...) C'était elle, c'était moi, je ne savais plus. Un jour je retournerais sur la route de Siloé, et le nuage de poussière s'ouvrirait, et Nejma marcherait vers moi. Nous échangerions nos cahiers pour abolir le temps, pour éteindre nos souffrances et la brûlure des morts" (Le Clézio, 1992: 316).

Osmose, fusion, plutôt que conflits ou antagonismes, voilà la règle de conduite des personnages de Le Clézio qui, ainsi, semblent vouloir échapper au moteur tragique de l'Histoire. Celui-ci est comme suspendu dans ce rapport ancestral de sympathie universelle. La guerre est l'ennemi à abattre sans aucun doute. Mais, comme les personnages la quittent ou l'oublent pour d'autres mondes dans lesquels ils trouvent le bonheur, elle n'arrive jamais à avoir une force de destruction ou d'opposition qui exigerait un vrai combat. Voilà pourquoi l'auteur nous dit que sa vie errante (comme celle de ses héros) n'est pas une fuite mais un rencontre: "je ne pense pas que je fuis quoi que ce soit. Si je fuyais, j'aurais le sentiment qu'il me faudrait d'abord dénoncer ce que je fuis. Pendant longtemps, quand j'étais immobile, j'avais envie de fuite. Maintenant, j'ai simplement le sentiment de l'impérieuse nécessité d'entendre d'autres voix" (*Magazine Littéraire*, 1998: 24).

La mémoire

Dans les livres à fort penchant historique, la mémoire joue un rôle central. Le désir de témoigner, de résister à l'oubli constitue souvent le projet d'écriture. Rappelons nous les mots de Bardamu:

la grande défaite, en tout, c'est d'oublier, et surtout ce qui vous a fait crever, et de crever sans jamais comprendre jusqu'à quel point les hommes sont vaches. Quand on sera au bord du trou faudra pas faire les malins nous autres, mais faudra pas oublier non plus, faudra raconter tout sans changer un mot, et de ce qu'on a vu de plus vicieux chez les hommes, et puis poser sa chique et puis descendre. Ça suffit comme boulot pour une vie entière (Céline, 1990: 38).

Mais, après tout ce qui vient d'être dit à propos de l'oeuvre de Le Clézio, on peut s'interroger sur la place et le rôle de la mémoire chez un écrivain aussi cosmique, dont le grand pari consiste à faire le vide, tel qu'il le dit dans *Extase Matérielle*, "rejeter tout l'engrais accumulé depuis sa naissance, ces tics, langages, coutumes, gestes, croyances, pensées" (Le Clézio, 1992a: 39), devenir celui qui n'est pas né, "retourner à la plénitude obscure et dense, à cette mer gelée de l'Histoire" (Le Clézio, 1992: 17). Déjà avant la rencontre avec les indiens du Mexique, l'auteur fait sa première expérience vraiment marquante en Afrique, tout petit, lorsque il est allé avec son frère et sa mère rejoindre son père, médecin au Nigéria. De cette expérience, il dit: "c'est là que j'ai appris à oublier" (Le Clézio, 2004:12). Et comment? Justement, à partir de la découverte du corps, de la violence de la nature physique et sensuelle d'Afrique: "en Afrique, l'impudeur des corps était magnifique. Elle donnait du champ, de la profondeur, elle multipliait les sensations, elle tendait un réseau

autour de moi” (Le Clézio, 2004:13). Les orages, les chaleurs, les changements brutaux de climat, tout cela projette constamment l'individu hors de lui même, le mène, non à penser, mais “à ressentir: je ne peux pas dire ni même penser: admirable, immense, puissance. Mais je suis capable de ressentir” (Le Clézio, 2004:14).

Écoutons Esther, au moment où elle est obligée de rester avec sa mère et beaucoup d'autres passagers dans le port de Toulon, dans l'attente d'un permis pour continuer le voyage jusqu'à Jérusalem:

je me souviens encore. Mon père qui marche à travers les herbes, devant moi, et les cabanes de pierre ou nous sommes arrivées, maman et moi (...) C'est cela dont je veux me souvenir, et non pas des bruits terribles, des coups de feu (...) Ici, dans ma cachette, il me semble que pour la première fois je ne pourrai plus entendre ces bruits, ces mots, que je ne verrai plus ces images rêvées, parce que le vent, le soleil et la mer sont entrés en moi et ont tout lavé (Le Clézio, 1992:181-2).

Se souvenir, c'est ressentir, faire en sorte que ses personnages se “lavent” de toute sorte d'interprétation. Ressentir signifie être à l'écoute *d'autres voix*, la voix de la terre, de la mer, des étoiles, de façon à ne pas se laisser distraire par la “réalité”. Le passé, le souvenir, n'existe que comme voie d'accès à l'enracinement de l'adulte dans un univers de sensations. Et on comprend, ainsi, l'énorme ampleur autobiographique de son oeuvre. Le souvenir ne s'exerce que comme outil à faire disparaître les barrières de la pensée, les frontières du temps et de l'espace. Au moment où Alexis (Le Clézio, 1994), part pour se préparer à sa mission de trouver le trésor du corsaire inconnu, il découvre que ce qu'il est allé chercher était plutôt une force supérieure, un souvenir qui a “commencé avant ma naissance” (Le Clézio, 1994:171).

Comme la plupart des écrivains, Le Clézio avoue écrire pour compenser un manque: “voyager, voyager, qu'est-ce que cela fait? (...) Mais revenir sur ses pas, comprendre ce qui vous a manqué. Retrouver la face ancienne, le regard profond et doux qui attache l'enfant à sa mère, à un pays, à une vallée” (Le Clézio, 1997: 48-49). Or, comme il le dira dans ce livre qui raconte un voyage au Maroc avec sa femme (celle-ci à la recherche de ses racines), les grandes civilisations sont nées dans des lieux très durs aux climats difficiles: *Ce ne sont donc pas les hommes qui ont inventé les civilisations. Ce sont plutôt les lieux* (Le Clézio, 1997: 57). Les lieux- l'eau, le sable, le ciel – voilà nos grands ancêtres, ceux que nous recherchons en permanence, ceux qui nous manquent, à la recherche desquels on vit, on voyage, ou par lesquels on devient écrivain: pour raconter non pas l'Histoire, mais le Mythe, le grand sujet de la littérature.

Bibliographie

- Ailleurs*, (1995). J.M.G. Le Clézio, (Entretiens de J.Louis Ezine), Paris, Arléa.
- CAMUS, Albert (1979). *L'exil et le royaume*, Gallimard.
- CELINE (1990). *Voyage au bout de la nuit*, Gallimard.
- CORTANZE, Gérard (1999). *J.M.G Le Clézio, vérités et légendes*, Paris, Editions du Chêne.
- CORTANZE, Gérard (2005). *Long-Courier*, Paris, Editions du Rocher.
- LE CLEZIO, J.M.G., (1978), *Mondo et autres histoires*, Paris, Gallimard.
- (1982), *La ronde et autres faits divers*, Paris, Gallimard.
- (1989), *Índio Branco*, Lisboa, Fenda.
- (1992), *L'Étoile errante*, Paris, Gallimard.
- (1992a), *L'extase matérielle*, Paris, Gallimard.
- (1994), *O caçador de tesouros*, Lisboa, Assírio e Alvim.
- (1997), *Gens des nuages*, Paris, Gallimard.
- (2004), *L'Africain*, Paris, Mercure de France.
- (2006), *Ourania*, Paris, Gallimard.
- Lire*, novembre 2008.
- Magazine Littéraire*, nº 362, février 1998.
- MICHEL, Jacqueline(1986). *Une mise en récit du silence, Le Clézio, Bosco, Gracq*, Paris, José Corti.
- ONIMUS, Jean (1994). *Pour lire Le Clézio*, Paris, PUF.
- RIDON, J.Xavier (1995), *Henri Michaux, J.M. G. Le Clézio, L'exil des mots*, Paris, Editions Kimé.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (1981). *Oeuvres complètes, I*, Gallimard.

L'ACACIA DE CLAUDE SIMON: L'écriture à l'épreuve du tragique

MARIA DE JESUS CABRAL
Université de Coimbra – CLP
mariajesu@gmail.com

Résumé

Devant les fils intriqués de la mémoire, comment mettre en scène le “cadavre noir de l'Histoire” avec toujours le spectre de la guerre et son cortège de deuils et de séparations en toile de fond?

Publié en 1989, quatre ans après l'obtention du prix Nobel, Claude Simon transpose dans *L'Acacia* le cheminement tragique d'une famille à travers une dissolution de références – personnelles, temporelles, spatiales – pour retrouver dans les mailles du récit les traces d'une destinée qu'une forme simplement romanesque n'est plus apte à représenter.

La page devient alors un lieu qui interroge les limites du roman, les limites du langage en entaillant une nouvelle écorce textuelle où le tragique fusionne avec le récit.

Abstract

How is the violence of life staged, before the entangled threads of memory, the “black corpse of History”?

Published in 1989, four years after being awarded the Nobel Prize, Claude Simon's *Acacia* transposes the tragic journey of a family through dissolution of references – personal, time and space – to find the cracks in the narrative that trace a destiny which no simple novelistic form is able to represent.

The page becomes a place that questions the limits of the novel and the limits of language by engraving a text out of a new bark where the tragic merges with the story.

Mots-clés: *Acacia*, tragique, genre, Histoire langage

Keywords: *Acacia*, tragic, gender, History, language

Les arbres s'ennuient et, sous leur feuillage blanchi /.../ monte
la maison en toile du Montreur de choses Passées.

(Stéphane Mallarmé, "Le Phénomène futur")

Dans sa "Conférence prononcée à Athènes en 1955" – intitulée 'L'avenir de la tragédie', Albert Camus envisageait en ces termes le nouveau rapport entre tragédie et tragique:

Notre époque est tout à fait intéressante, c'est-à-dire qu'elle est tragique. Avons-nous du moins pour nous purger de nos malheurs, le théâtre de notre époque ou pouvons-nous oser l'avoir? Autrement dit, la tragédie moderne est-elle possible? (Camus, 1993: 1701).

Pertinente, dans le cadre de l'œuvre camusienne, une telle question ne présente pas un intérêt moindre chez d'autres auteurs œuvrant à la lisière des genres, et dont l'œuvre se relie de façon particulière à l'Histoire. C'est le cas de Claude Simon, chez qui le travail de l'écriture se joue *dans tous les sens de la corde*, pour rappeler une de ses formules les plus synthétiques¹.

Mais revenons à Camus, pour saisir le contexte de son diagnostic et du questionnement qui s'ensuit. Partant du principe que l'époque contemporaine est tragique par nature, Camus prend le parti de questionner le concept de tragédie, qui fonctionne selon des catégories et un esprit de système. S'il est vrai, comme il le constate, que le modèle tragique universel des deux grandes périodes de la tragédie – la Grèce d'Eschyle et de Sophocle et les XVI^e et XVII^e siècles en Occident – plaçait le genre "à des siècles charnières, à des moments où la vie des peuples est lourde à la fois de gloire et de menaces, où l'avenir est incertain et le présent dramatique", ce modèle ne reste pas moins anachronique et inapproprié à rendre la situation contemporaine, issue d'demi-siècle de bouleversements et de déchirures de toutes sortes, les formes d'antan se révélant "toutes imprégnées par la notion du divin et du sacré et d'autres formes animées au contraire par la réflexion individuelle et rationaliste" (Camus, 1993: 1701-1702).

Soulevant la question "Qu'est-ce donc qui pourrait faire espérer une renaissance de la tragédie parmi nous?" le conférencier radicalise son jugement pessimiste et va jusqu'à dessiner une troublante analogie entre tragique et histoire, entre tragique et genre humain: "rationnel et démesuré à la fois, il est le monde de l'histoire. Mais à ce degré de démesure, l'histoire a pris la face du destin" (*idem*). Aussi, la théorie aristotélicienne et, à plus forte

¹ Voir "Dans l'arc du livre il y a toute la corde", entretien avec M. Calle-Gruber, *Nuit Blanche*, printemps 1999, n°74, pp. 55-60.

raison, la *catharsis* – la fin thérapeutique que le philosophe grec assignait à la tragédie – paraît-elle à ses yeux inapte à rendre la dimension tragique inhérente à l'époque contemporaine, ce qui l'amène à se demander si “le déchirement intérieur trouvera parmi nous une expression tragique” (Camus, 1993: 1701). Délaissant la *poétique*, Camus plaçait ainsi la question de l'Histoire au cœur de sa réflexion sur le tragique.

Si, malgré tous ses soupçons, Camus croit à la possibilité d'une '*renaissance de la tragédie*' c'est au titre du rôle et de la valeur qu'y assume la révolte contre l'ordre établi: une responsabilité nouvelle incombée à l'être humain. On songe évidemment à *l'Homme révolté* et à des formules matricielles comme “Et vivre c'est ne pas se résigner” ou “Je me révolte donc nous sommes” mais aux réflexions mêmes de l'écrivain sur son rapport au réel. Ce passage de son *Discours de Suède* est à cet égard exemplaire: “L'œuvre la plus haute sera toujours, comme dans les tragiques grecs, dans Melville, Tolstoï ou Molière, celle qui équilibrera le réel et le refus que l'homme oppose à ce réel, chacun faisant rebondir l'autre dans un incessant jaillissement qui est celui-là même de la vie joyeuse et déchirée. Alors surgit, de loin en loin, un monde neuf, différent de celui de tous les jours et pourtant le même, particulier mais universel, plein d'insécurité innocente, suscité pour quelques heures par la force et l'insatisfaction du génie” (Camus, 1957: 26).

En effet, “après avoir fait un dieu du règne humain, l'homme se retourne à nouveau contre ce dieu. Il est en contestation /.../ partagé entre l'espoir absolu et le doute définitif. Il vit donc dans un climat tragique”. Ceci explique – conclut-il – “que la tragédie veuille renaître” (Camus, 1993: 1709). Dans la foulée, il souligne l'importance de faire des “tentatives, dans des voies chaque fois différentes et des styles dissemblables, pour approcher cette tragédie moderne” (*idem*: 1713).

Le texte de Camus touche une problématique fondamentale, non seulement du point de vue historique et philosophique – l'histoire de la tragédie ayant toujours suivi *pari passu* celle de la philosophie – mais du point de vue épistémologique même, liée à la définition du tragique, qui est souvent confondu avec la tragédie en tant que genre littéraire. Tel est aussi le sens des réflexions de George Steiner dans son étude “Tragedy, Pure and Simple” (1996):

As we look back, the list of tragedies, 'pure and simple' is very short. A handful of ancient Greek plays (about whose qualifying context we cannot be certain); Marlowe's *Faustus*, if we subtract the comic sub-plot; *King Lear*, perhaps, and, most certainly, *Timon*; the three or four supreme plays of Racine; Buchner's *Woyzeck*; some moments in Ibsen and, perhaps, Strindberg; the metaphysical guignol of Beckett (Steiner, 1996: 534).

Plus récemment, dans son ouvrage de 2002 intitulé *Le Tragique*, Marc Escola montre que la configuration du tragique peut s'inscrire dans d'autres genres littéraires et les termes pour en rendre compte comprennent d'autres enjeux; au point que la définition de tragique devient elle-même problématique et ne peut être abordée que de façon interne à chaque forme esthétique. En l'envisageant sous le prisme de la rhétorique, Marc Escola prône que le tragique relève avant tout d'un effet; ce n'est donc pas dans l'objet lui-même mais dans la perception de cet objet que réside le tragique:

Le prédicat de 'tragique' nomme moins une qualité intrinsèque de l'événement qu'une façon de le percevoir ou de le configurer par sa mise en récit" (Escola, 2002: 12); Ce qui donne forme au tragique est ce qui lui donne sens (*idem*: 40).

La variabilité et l'ouverture de la notion est par ailleurs bien mise en évidence par Dinah Ribard et Alain Viala dans *Le Tragique*, de 2002 également, où l'acception dépasse le discours métalittéraire pour exhiber désormais sa présence dans le domaine médiatico-social – journalistique notamment –, se référant par exemple à des phénomènes comme la situation des clochards à Paris ou les attentats du 11 septembre. La notion est donc devenue une sorte de catégorie mentale "fix[ant] certaines manières de percevoir la réalité": "là réside [...] un des rôles de l'art en général, et de l'art littéraire en particulier: il trace des façons de ressentir, et donc ensuite de penser, qui sont un fonds commun à une culture" (Ribard, Viala, 2002: 316-318).

Si l'histoire voue le tragique à une multiplicité de significations et à une réactualisation permanente, c'est qu'il ne désigne plus un genre littéraire ou une convention poétique déterminés: il caractérise la crise de sens généralisée du monde moderne post guerres mondiales – qui fit vaticiner la fin de la littérature à des noms comme W. de Adorno, P. Celan ou Levinas, prolongeant l'image paradoxale du "chaos éternel" annoncé par Nietzsche dans *Le Gai Savoir*, à la fin du XIXe siècle.

Les propos de Camus produisent à ce titre des effets de résonance avec le roman *L'Acacia*, publié en 1989 qui inscrit la guerre à même le texte, dans l'écorce de la forme et la chair de l'écriture. C'est désormais au monde de se soumettre à la logique de l'œuvre, comme le suggérait le narrateur de *L'Herbe* (1958):

le propre de la réalité est de nous apparaître irréaliste, incohérente, du fait qu'elle se présente comme un perpétuel défi à la logique, au bon sens, du moins tels que nous avons l'habitude de les voir régner dans les livres (Simon, 1986: 71).

S'y profile un choix ontologique autant qu'esthétique entièrement cohérent avec le reste de l'œuvre, dont le maître mot est le *magma* – terme fréquent sous la plume de Claude Simon, depuis la préface d'*Orion aveugle* – et qu'il explique par ces termes dans son *Discours de Stockholm*:

lorsque je me trouve devant ma page blanche, je suis confronté à deux choses: d'une part le trouble magma d'émotions, de souvenirs, d'images qui se trouve en moi, d'autre part la langue, les mots que je vais chercher pour le dire, la syntaxe par laquelle ils vont être ordonnés et au sein de laquelle ils vont en quelque sorte se cristalliser (Simon, 2006: 25).

A l'image des œuvres qui l'ont précédée – *Les Géorgiques* (1981), *Histoire* (1967) ou *La route de Flandres* (1949), *L'Acacia* se nourrit de l'Histoire comme un arbre se nourrit de l'humus de la terre, du *magma* de l'Histoire avec un grand *h*, avec une *grande hache* puisque ce roman – un des derniers de Claude Simon – est aussi un tableau "immémorial, comme provenant des profondeurs de l'Histoire" (Simon, 1989: 241), de deux grandes guerres, identiques dans leur appétit dévastateur de:

... dévorer, d'engloutir tout vivants et pêle-mêle chevaux et cavaliers, sans compter les harnachements, les selles, les armes, les éperons même, dans son insensible et imperforable estomac d'autruche où les sucs digestifs et la rouille se chargeraient de tout réduire, y compris les mollettes aux dents aigües des éperons, en un magma gluant et jaunâtre de la couleur même de leurs uniformes... (*idem*, 243)

comme le dépeint ce passage de résonance apocalyptique où les cavaliers de 1940 affrontent cet ennemi bestial mais sans visage, qui n'est plus que "le cadavre noir de l'Histoire" (*idem*).

C'est cette monstruosité pénible à ordonner que Claude Simon veut donner à voir et faire ressentir à son lecteur, suivant une démarche moins descriptive que sensitive, toujours en interaction avec celui-là. Il l'explique par ces mots dans son discours de Stockholm: "Non plus démontrer (...) mais montrer, non plus reproduire, mais produire, non plus exprimer, mais découvrir" (Simon, 1986:29).

D'une histoire, l'autre... La trame de *L'Acacia* se confond avec la destinée tragique de deux générations bouleversées par le cours de l'histoire de la première moitié du XXe siècle, et la barbarie répétée de deux conflits mondiaux. Si l'on s'aventurait à donner un sous-titre à *L'Acacia*, celui-ci pourrait être *histoire tragique d'une famille d'une guerre à l'autre*. Le roman s'ouvre sur un tableau – mot important de l'esthétique romanesque simonienne, souvent rapprochée à la peinture, mais il faut rappeler qu'il s'agit aussi d'un mot du théâtre. Une

veuve assez jeune (“au-dessous de la quarantaine”), “le visage absent et fantomatique”, accompagnée de ses deux sœurs et d’un orphelin, formant une “théâtrale et ténébreuse unité” parcourt les champs dévastés de 1919, et cherche dans des cimetières aussi improbables que son espoir des traces de son mari, tombé au combat en août 1914. Elle a la pose et la résignation de l’héroïne tragique, aussi bien dans les images de jeunesse “comme si [...] elle se savait destinée à quelque chose d’à la fois magnifique, rapide et atroce qui viendrait en son temps” (Simon, 1989: 117) comme à l’autre bout de sa vie, au début du roman:

Elle ne se plaignait pas, ne récriminait pas. On aurait dit qu’elle accueillait l’inconfort, les charrettes, les camions, les chauffeurs de taxi qui la volaient, les plats grailonneux, les lieux d’aisances malpropres et les bols d’acre café avec une tragique satisfaction (Simon, 1989: 15).

Cette déconstruction de la linéarité ne s’accorde pas seulement au caractère remémoratif et fragmentaire du récit simonien; elle renforce la valeur intensive et itérative du temps affichée en exergue à *L’Acacia*, où Claude Simon cite T. S. Eliot:

Time present and time past
Are both perhaps present in time future,
And time future contained in time past.
{If all time is eternally present
All time is unredeemable}

Le roman se présente en effet tout entier régulé par la répétitivité. À précisément vingt-cinq ans d’écart, la date du 27 août marque aussi bien la mort du père (en 1914) que la mobilisation du fils (en 1939). Le dispositif analogique traduit le mouvement cyclique et tragique de l’histoire, indissociable de l’absolue fatalité de la guerre “comme si à vingt-six ans d’intervalle le désastre et la désolation devaient revenir frapper aux mêmes lieux” (Simon, 1989: 266). Le caractère itératif de l’incipit du roman: “*elles allaient d’un village à l’autre et dans chacun /.../ d’une maison à l’autre...*” confère au récit ce même mouvement tragique qui se joue dans la sphère familiale mais qui s’inscrit plus en profondeur dans le magma de l’Histoire évoqué par Claude Simon pour rappeler l’essence intemporelle de la guerre, qui est aux yeux du romancier la “couche la plus profonde de notre temps historique”.

Ils auraient pu être les premiers hommes, dans la première forêt, au commencement du monde (Simon, 1989: 353).

Aussi, le chapitre I (1919) ne se rapporte-t-il pas au début de la diégèse dont le thème serait la Première guerre mondiale, mais se place au contraire à son terme, en décrivant la recherche d'une tombe par trois femmes en voiles de deuil et un enfant. C'est seulement au chapitre III (27 août 1914), soixante pages plus loin, relatant la montée au front, puis la mort d'un capitaine, que l'on peut nouer le fil avec la première scène (p. 62), puis avec une troisième, presque à la fin du roman où l'on retrouve le même scénario de la mort du personnage et la même référence symbolique à l'arbre: "adossé contre un arbre le visage caché par une nappe de sang gluant" (Simon, 1989: 325). Le procédé est permanent et oblige le lecteur à assembler et à relier les tableaux entre eux. Si la chronologie est imbriquée, une panoplie de lieux sont également évoqués, traversés: de Madagascar jusqu'en Belgique, en Espagne ou à Moscou.

Pour comprendre cette esthétique qui rompt avec la linéarité narrative au profit du montage, il n'est pas inutile de rappeler les recherches des nouveaux romanciers pour contrarier les paradigmes narratifs dominants qui, à en croire Robbe-Grillet "impos/aient/l'image d'un univers stable, cohérent, continu, univoque, entièrement déchiffrable" (Robbe-Grillet, 1963: 31) et qui se résout, chez ce dernier, par des alliances avec la technique cinématographique. Or le travail de Claude Simon semble aller davantage dans l'ordre du montage pictural et littéraire, ce qui est particulièrement sensible dans les titres de chapitres qui superposent des niveaux temporels – dans un sens ascendant, comme au chapitre V (1880-1914) ou, dans un ordre inverse, comme c'est le cas du chapitre VII (1982- 1914) créant, à l'intérieur même de ces fragments des points de contact et des passages entre bribes textuelles. Il en résulte une dynamique visuelle qui nie le statique, le stable, le défini pour jouer sur les distorsions, les variations et les modulations à ressort spectaculaire, qui sollicitent tous les sens du lecteur. L'on saisit clairement la force dramatique d'une telle démarche dans le rythme et la structure intime de la phrase suivante, qui traduit la cadence foudroyante du train contre les rails, métonymie de la guerre grondante et inexorable, que rien ne peut arrêter:

il pourrait sans doute percevoir à travers le bruyant fracas des roues au-dessous de lui et leurs chocs réguliers à chaque jointure des rails comme un vaste et sourd grondement qui monterait du sol lui-même, comme si d'un bout à l'autre de l'Europe la terre obscure était en train de trembler sous les innombrables convois emportés dans la nuit, remplissant le silence d'un unique, inaudible et inquiétant tonnerre (Simon, 1989: 170)

Outre les verbes de sensation et de mouvement, l'adjectivation effrénée, les comparatives et le recours aux déictiques spatiaux placent le lecteur au cœur d'un scénario de fer et de feu.

Relié à la guerre, le deuil est une source constante de tension dans *L'Acacia* et renforce la conscience déchirante d'une unité recherchée et à toujours déchue. Un réseau sémantique très étroit se dessine, dès les premières pages, autour des mots 'noir', 'ténèbres' – et ses dérivés 'ténébreuse', 'enténébré' –, 'nuit', 'sombre', 'grisâtre', et participe à la construction d'un tableau "sombrement tragique" (Simon, 1989: 22). Il trouve son expression la plus symbolique dans le cri de l'oiseau, héraut de mauvais augure, qui vient rompre le silence pétrifiant du cimetière, à la fin du premier chapitre, pour révéler le dénouement fatal de la recherche des femmes. Une scène de reconnaissance de la vie dans ce qu'elle a de plus douloureux, de plus éphémère et de plus fragile, d'une génération à l'autre:

Quelque part dans les feuillages encore mouillés étincelant dans le soleil, un oiseau lançait son cri. Il n'y avait personne d'autre dans le cimetière que les trois femmes et l'enfant, c'est-à-dire la veuve et le garçon agenouillés et, un peu en arrière, les deux autres femmes debout /.../ immobiles, les lèvres immobiles, dans leurs immobiles visages ravinés... (Simon, 1989: 26)

Certes, comme il a été remarqué par la critique, la guerre et le deuil sont des thèmes obsessionnels dans l'œuvre de Claude Simon qui les a vécus au plus profond de soi, ayant perdu son père en 1914, sur les champs de bataille, sa mère, morte dix ans plus tard; ayant lui-même, à l'image de nombreux écrivains de sa génération, vécu le traumatisme de la Seconde Guerre et la débâcle de mai 1940. Claude Simon, est-il bon de le rappeler, est né en 1913, année qui constitue une sorte de borne symbolique, entre la Belle époque – douce et cruelle à la fois, comme on le sait – et la tragédie guerrière de 1914, vingt-cinq ans précisément avant la deuxième Grande Guerre et tous les désastres qui s'ensuivirent. On sait par ailleurs que le romancier a lui-même établi ce lien entre sa vie et son œuvre, confiant, en 1984 – soit cinq ans avant la parution de *l'Acacia*:

C'est à partir de *l'Herbe* que mes romans sont devenus pratiquement autobiographiques (Genin, 1997: 158).

Il n'est nullement question dans cet article de revenir sur le rapport entre fait et fiction dans *l'Acacia* où le je est tout simplement banni, au profit du *jeu* multiple qui se manifeste et se déploie dans le mouvement de la création: "Je est d'autres. D'autres choses, d'autres odeurs, d'autres sons, d'autres personnes, d'autres lieux, d'autres temps..." (Simon, 1947: 174-175) avançait Claude Simon dès *La Corde raide*, en reprenant une célèbre citation de

Rimbaud. Maints critiques, parmi lesquels Jean Starobinski ou Dominique Viart², ont bien montré l'insuffisance du label autobiographique pour une œuvre hybride et complexe, où le geste de l'écriture est de l'ordre du questionnement plus que du schéma préétabli, où *l'avènement* des sensations réelles, rêvées ou rebroussées l'emporte sur l'événement; où la "mémoire inquiète", au dire de Dominique Viart (1997) est à l'origine de l'écriture et en constitue l'élément catalyseur premier. Ce qui importe le plus c'est de comprendre comment l'écrivain supplée au réel chaotique par sa propre recreation verbale qui est censée apprivoiser ses souvenirs. C'est la mémoire, où souvenirs et sensations se bousculent dans un dédale confus que l'écrivain s'efforcera de loger, d'unifier dans la langue, comme il l'explique lui-même:

/il s'agit/ à partir de ce magma de souvenirs et de sensations qui est en moi et me constitue, [...] en tant qu'être sensible, de parvenir à un ensemble cohérent dans la langue qui me constitue en tant qu'être parlant et par conséquent pensant (Viart, 1997:36).

Si *L'Acacia* cristallise les obsessions de l'homme, l'enjeu véritable de l'écrivain est d'agencer ce magma disparate, de l'orchestrer dans le territoire de la langue, qu'il peut manier, épuiser, exacerber à sa guise, dans un geste qui, s'il ne conjure pas l'Histoire, peut, du moins, trouver une issue, comme l'a découvert, rappelons-le, Proust à la fin du *Temps retrouvé*... au seuil du roman moderne: "Là où la vie emmure, l'intelligence perce une issue". Ne peut-on trouver dans cet élan une tentative pour renverser, même provisoirement, le sentiment de perte, de deuil, en celui d'une joie primordiale et de "noces avec le monde", pour rappeler Camus? N'est-ce à cet enjeu à la fois éthique et esthétique que tient aussi bien le dessein de la *Recherche* de Proust que le projet du Livre "architectural et prémédité" de Mallarmé? Claude Simon, qui, à propos du rapport de l'œuvre à la réalité, a pu écrire que celle-ci "se présente comme un perpétuel défi à la logique" (Simon, 1986: 72) ne désavouerait pas la fameuse prémisse mallarméenne du "monde fait pour aboutir à un beau livre".

Animée d'un pouvoir exceptionnel, la littérature s'offre alors comme une *issue* qui s'ouvre la possibilité d'un jeu multiple de correspondances avec le monde tant il est vrai "qu'entre le moindre point de notre passé et tous les autres un riche réseau de souvenirs ne laisse que le choix de communications" (Proust, 1990:191). L'écriture devient plus que jamais le lieu virtuel, riche de tous les possibles – Mallarmé parle des "Glorieux mensonges" ou de la Fiction comme "le procédé même de l'esprit humain" (Mallarmé 1998: 504) – une

² Dominique Viart cite Jean Starobinski qui considère l'œuvre de C. Simon comme "la reconstitution d'un moi vivant à partir de ses ruines" (Viart, 1997:34).

promesse de sens qui célèbre le mystère des rapports des mots au monde, qui est aussi celui de l'homme à l'univers. Celui de la chair et de l'esprit.

Chemin faisant, le "démon de l'analogie" de la modernité convie à inventer de nouvelles formes et de nouveaux croisements génériques et interartistiques. Plus question de figer le récit dans une logique chronologique et linéaire, l'œuvre d'art devient multiforme, s'inventant de nouveaux modes de représentation au-delà de la traditionnelle *mimésis*. Ces principes que l'on retrouve déjà dans la production symboliste – l'art romanescque d'un Rodenbach à la croisée entre roman et poésie, le théâtre poétique de Mallarmé et de Maeterlinck – se retrouvent, comme nous le savons, au cœur des recherches du nouveau roman dont ressort peu ou prou l'œuvre Claude Simon. Nathalie Sarraute affirmait souvent ne pas pouvoir tracer de frontières entre roman et poésie. L'écriture de Claude Simon possède cette singularité particulière de s'offrir par tableaux, par bribes non recollées issues du magma intérieur – inquiet et douloureux – formé par les souvenirs et les sensations. Dans l'entretien avec Nathalie Sarraute, l'écrivain souligne ceci: "je ne comble pas les vides, ils demeurent comme autant de fragments" (Genin, 1997: 288) et revient sur ce sujet dans ses déclarations à Philippe Sollers en 1997, à l'occasion de la parution du *Jardin des Plantes*, en 1997:

A partir du moment où on ne considère plus le roman comme un enseignement, comme Balzac, un enseignement social, un texte didactique, on arrive, à mon avis, aux moyens de composition qui sont ceux de la peinture, de la musique ou de l'architecture³.

L'Acacia compose une fresque complexe et en douze tableaux non successifs dans l'ordre des événements. En rapport direct avec l'expérience historique de la guerre dont la portée tragique a marqué toute son œuvre, c'est le mouvement de la mémoire avec ses brèches, ses flous et ses crispations qui commande et façonne le récit, tout articulé avec l'Histoire – à cet égard Claude Simon se détache des nouveaux romanciers comme Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute ou même Michel Butor – mais que le processus esthétique constitue en édifice distinct et autonome. Un roman qui se heurte à ses propres limites "se rétrécissant ou plutôt se rétractant, redoublant d'éclat /.../ puis plus rien /.../ comme dans un théâtre où les machinistes auraient allumé, modulé des rampes successives de projecteurs" (Simon, 1989: 205), dirons-nous, reprenant à notre compte le début du chapitre VII (1982-1914) qui nous semble pouvoir illustrer le mécanisme générique de l'œuvre. Le sens tragique le plus profond a été réactivé dans *L'Acacia* étant donné que le roman met en avant la compassion et la terreur, deux éléments consubstantiels à la tragédie antique. Le

³Entretien avec Claude Simon", *Le Monde*, 19 septembre 1997 (disponible à l'adresse http://www.pileface.com/sollers/article.php3?id_article=317; article consulté le 18 octobre 2009).

'message', en tout cas, dépasse aussi bien le moment historique que le support esthétique, le *cri* que nous avons isolé plus haut prenant une résonance dramatique intemporelle. Vu de plus loin, il peut porter la voix de ce tragique inhérent à l'homme, ce "bruit et /cette/ fureur d'une histoire démentielle" qu'évoque Camus dans *L'Homme révolté*.

L'Acacia s'ouvre sur le deuil et se referme sur l'écriture. A la fin du roman (en 1940) le jeune brigadier de retour de la débâcle, s'efforce de revenir à la vie et d'y trouver un sens. C'est symptomatiquement le langage qui s'offre à lui comme le moyen vital pour sublimer la souffrance, permettant de faire renaître de ses cendres la substance de la mémoire, qui est l'essence de l'existence:

Quand il (le brigadier) fut à peu près redevenu un homme normal – c'est-à-dire un homme capable d'accorder /.../ quelque pouvoir à la parole, quelque intérêt pour les autres et lui-même à un récit, à essayer avec des mots de faire exister l'indicible (Simon, 1989: 348).

De même, l'écriture, comprise comme acte performatif qui fait exister ce qu'il désigne, est mouvement et devenir, forme et substance, à l'image de l'arbre. Ainsi le suggèrent les dernières phrases du roman, où les feuilles de l'arbre de l'acacia et celles de la page sont inextricablement reliées par le geste et le souffle humains:

Un soir il s'assit à sa table devant une feuille de papier blanc. C'était le printemps maintenant. La fenêtre de la chambre était ouverte sur la nuit tiède. L'une des branches du grand acacia qui poussait dans le jardin touchait presque le mur, et il pouvait voir les plus proches rameaux éclairés par la lampe, avec leurs feuilles semblables à des plumes palpitant faiblement sur le fond de ténèbres, les folioles ovales teintées d'un vert cru par la lumière électrique remuant par moments comme des aigrettes, comme animées soudain d'un mouvement propre, comme si l'arbre tout entier se réveillait, s'ébrouait, se secouait, après quoi tout s'apaisait et elles reprenaient leur immobilité (Simon, 1989: 380).

Au deuil et au désarroi initial, l'écrivain vient opposer ici la fécondité de l'acacia, arbre de printemps associé à toute une symbolique de vie et d'immortalité dans la tradition judéo-chrétienne – de l'arche de l'Alliance à la couronne du Christ. Son *choix*⁴ est d'autant plus singulier – d'autant plus artistique – que cet arbre aux fleurs mellifères – telles les aubépines de *La Recherche* – ne peut se développer sans le travail fourrageur des fourmis, qui en garantit la croissance. Où l'on rejoint encore Proust et les dernières pages du *Temps*

⁴ Je souligne. L'étymologie du mot s'inscrit dans le terme religieux *hérésie* (du grec αίρεσις). Il est utilisé par Mallarmé dans "Hérésies Artistiques" (1862), qui est un de ses premiers textes de réflexion méta-littéraire où Mallarmé commence par affirmer que "toute chose sacrée qui veut le demeurer s'enveloppe de mystère" (Mallarmé, 2003: 360).

retrouvé sur “la loi cruelle de l’art” qui se doit de *re-susciter* “l’herbe non de l’oubli mais de la vie éternelle, l’herbe drue des œuvres fécondes où les générations viendront faire gaîment, sans souci de ceux qui dorment en dessous, leur ‘déjeuner sur l’herbe’”. La douleur, le deuil intrinsèques à l’existence sont le magma mais aussi la source de la (re)naissance qui *palpite* en dessous des feuilles, les *éveille*, les *ébroue* et les *secoue* de l’intérieur.

Le livre devient “frémissant feuillage étendu, comme offrande” (Mallarmé, 2003: 476), pour revenir à Mallarmé. Et son sens se joue dans un *dés-équilibre*, par définition fragile, quelque part entre l’*arc* et la *corde* – où d’autres chercheront leur propre direction. Car aucun écrivain ne saurait contester l’ouverture de son œuvre, ni qu’une part d’invention revient au travail du lecteur.

Bibliographie

- CAMUS, Albert (1965). *Essais*, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade.
- _____ (1958). *Discours de Suède*, Paris: Éditions Gallimard, coll. NRF.
- _____ (1993). "Conférence prononcée à Athènes sur l'avenir de la tragédie" in *Essais*, Paris: Gallimard, coll. Bibl. de la Pléiade, pp. 1699-1709.
- ESCOLA, Marc (2002). *Le Tragique*, Paris: Flammarion, coll. "GF-Corpus".
- GENIN, Christine (1997). *L'Expérience du lecteur dans les romans de Claude Simon, lecture studieuse et lecture poignante*, Paris: Honoré Champion.
- MALLARME, Stéphane (1998) "Notes sur le Langage", 'Œuvres inachevées', in *Œuvres complètes*, I, Paris: Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, pp. 503-512.
- _____ (2003) "La fausse-entrée des sorcières dans *Macbeth*" (1897) in *Œuvres complètes*, II, Paris: Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, pp. 476-478.
- MICHEL, Bertrand (1987). *Langue romanesque et parole scripturale: essai sur Claude Simon*, Paris: Presses universitaires de France.
- MOUGIN, Pascal (1996). *Lecture de L'Acacia de Claude Simon: l'imaginaire biographique*, Paris: Lettres Modernes.
- NIETZSCHE, F. (1997). *Le gai savoir*, trad. Pierre Klossowski. Paris: Gallimard, coll. Folio.
- PETER, Janssens (1998). *Faire l'histoire: Claude Simon*, Villeneuve d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion.
- PROUST, Marcel (1990) *Le temps retrouvé* (1927), Paris: Gallimard, coll. "Folio classique".
- RIBARD, Dinah, VIALA Alain (2002). *Le Tragique*, Paris: Gallimard, coll. "La Bibliothèque Gallimard".
- ROBBE-GRILLET, Alain (1963). *Pour un nouveau roman*, Paris: Minuit.
- SIMON, Claude (1947). *La Corde raide*, Paris: Éditions du Sagittaire.
- _____ (1989). *L'Acacia*, Paris: Minuit.
- _____ (1986). *Discours de Stockholm*, Paris: Minuit.
- _____ (1986). *L'Herbe*, Paris: Éditions de Minuit, Coll. "Double".
- _____ (1999). "Dans l'arc du livre il y a toute la corde", entretien avec M. Calle-Gruber, *Nuit Blanche*, printemps 1999, n°74, pp. 55-60.
- STEINER, Georges (1996). "Tragedy, pure and simple", in: M.S. Silk (Ed.), *Tragedy and the Tragic: Greek Theatre and Beyond*, Oxford: Oxford University Press, pp. 534-547.
- VIART, Dominique (1997). *Une mémoire inquiète, La Route des Flandres de Claude Simon*, Paris: Presses Universitaires de France.
- VIART, Dominique (1999). *Le roman français au XXème siècle*, Paris: Hachette.



**v. Écriture, images et
phénomènes médiatiques**

L'ACTUALITÉ DE SARTRE SUR LA SCÈNE PORTUGAISE

ANA CLARA SANTOS

Université d'Algarve

anaclaravsantos@gmail.com

Résumé

Jean-Paul Sartre, prix Nobel de la littérature en 1964, a été le premier auteur à décliner, de plein gré, la distinction de l'académie suédoise: "Aucun artiste, aucun écrivain, aucun homme ne mérite d'être consacré de son vivant, parce qu'il a le pouvoir et la liberté de tout changer." Ce sentiment de liberté et d'indépendance absolue de la pensée et de la création a fait de lui, on le sait, l'un des écrivains les plus controversés de son temps et un classique incontournable du XXe siècle. Distingué par une œuvre dont l'esprit de liberté et la recherche de la vérité symbolise la vaste influence sur notre époque, Sartre garde encore toute son actualité. Ses écrits littéraires et philosophiques en langue portugaise chez plusieurs éditeurs au moment de la dictature continuent à être réédités. Ses pièces de théâtre, jouées et traduites au moment de la censure, continuent à attirer l'attention des artistes portugais et brésiliens au début du XXIe siècle. *Huis-clos*, *La putain respectueuse* et *Les Troyennes* constituent un trio édificateur sur la scène portugaise car il s'agit bien pour les artistes portugais d'élever un modèle dramatique sur l'engagement de l'individu dans une méditation sur le tragique et la condition humaine.

Abstract

Jean-Paul Sartre, awarded the Nobel prize in Literature in 1964, was the first author to willingly decline the distinction of the Swedish academy: "No artist, no writer, no man deserves to be consecrated in his lifetime, because he has the power and the freedom to change everything." This feeling of freedom and absolute independence of thought and creation, made him, as we know, one of the most controversial writers of his time and a major classic of the 20th century. Distinguished by a work in which the spirit of freedom and the search for the truth symbolize a major influence of our time, Sartre's work remains up-to-date. His literary and philosophic works translated into Portuguese and published through several editors at the time of the dictatorship continue to be republished. His plays, played and translated at the time of the censorship, continue to draw the attention of the Portuguese and Brazilian artists at the beginning of the 21st century. *Huis-clos*, *La putain respectueuse* and *Les Troyennes* establish an edifying trio on the Portuguese stage because it is indeed a question for the Portuguese artists of raising a dramatic model on the commitment of the individual to a meditation of the tragic and the human condition.

Mots-clés: Sartre, prix Nobel, réception, censure, actualité, Portugal

Keywords: Sartre, Nobel prize, reception, censorship, present, Portugal

L'écrivain est *en situation* dans son époque.

Sartre, *Les Temps Modernes*

Sartre et le prix Nobel

Le prix Nobel institué par testament par le chimiste suédois Alfred Nobel qui devait distinguer un lauréat, auteur d'une "œuvre littéraire faisant preuve d'un puissant idéal", est devenu la récompense la plus prestigieuse et la plus médiatique à l'échelle planétaire. Ce prix décerné depuis 1901 à des écrivains du monde entier a récompensé souvent des œuvres littéraires en langue française. On compte, entre le prix attribué, en 1901, à Sully Prudhomme et celui décerné à Jean-Marie Le Clézio, en 2008, 15 lauréats en français¹. Or s'il est vrai que ce prix contribue à la reconnaissance d'une œuvre et la singularité d'un projet d'écriture, il n'est pas moins vrai que certains écrivains vont décliner ce prix et cette distinction. Certains y seront obligés comme c'est le cas de Boris Pasternak, en 1958, sous la pression politique du gouvernement russe. Certains y renonceront de plein gré. Tel est le cas de Jean-Paul Sartre qui refuse le prix de l'Académie suédoise décerné, le 22 octobre 1964, "pour son œuvre qui par l'esprit de liberté et la recherche de la vérité dont elle témoigne a exercé une vaste influence sur notre époque"². Son refus du prix Nobel, en 1964, allait de pair avec la déclinaison de la Légion d'Honneur, en 1945, ou celle d'une chaire au Collège de France. Voici un extrait de la lettre qu'il envoya à l'Académie suédoise:

Je regrette vivement que l'affaire ait pris une apparence de scandale: un prix est distribué et quelqu'un le refuse. [...] J'y ai invoqué deux sortes de raisons: des raisons personnelles et des raisons objectives. Les raisons personnelles sont les suivantes: mon refus n'est pas un acte improvisé. J'ai toujours décliné les distinctions officielles. [...] Ce n'est pas la même chose si je signe Jean Paul Sartre ou si je signe Jean Paul Sartre prix Nobel. [...] L'écrivain doit donc refuser de se laisser transformer en institution même si cela a lieu sous les formes les plus honorables comme c'est le cas. [...] Mes raisons objectives sont les suivantes: le seul combat actuellement possible sur le front de la culture est celui pour la coexistence pacifique des deux cultures, celles de l'est et celle de l'ouest. Je ne veux pas dire qu'il faut qu'on s'embrasse, je sais bien que la confrontation entre ces deux cultures doit nécessairement prendre la forme d'un conflit, mais elle doit avoir lieu entre les hommes et entre les cultures, sans intervention des institutions. [...] Mes sympathies vont indéniablement au socialisme et à ce qu'on appelle le bloc de l'est, mais je suis né et j'ai été élevé dans une famille bourgeoise. [...] J'espère cependant bien entendu

¹ À titre d'exemple, cela représente 14,7% contre 26,4% pour les lauréats en langue anglaise.

² Ces propos ont été proférés lors de l'annonce du prix Nobel.

que “ le meilleur gagne “, c'est à dire le socialisme. C'est pourquoi je ne peux accepter aucune distinction distribué par les hautes instances culturelles, pas plus à l'est qu'à l'ouest, même si je comprends fort bien leur existence³.

Ce refus du Prix Nobel a été aussi, on le voit, une forme d'illustration du partage entre Sartre philosophique et Sartre homme politique. Institutionnalisés, ces honneurs auraient fait de lui, dans sa perspective, un instrument figé, aliéné de sa liberté. Il le réitère quelques années plus tard:

J'ai refusé le Prix Nobel de littérature parce que je refusais que l'on consacre Sartre avant sa mort. Aucun artiste, aucun écrivain, aucun homme ne mérite d'être consacré de son vivant, parce qu'il a le pouvoir et la liberté de tout changer. Le Prix Nobel m'aurait élevé sur un piédestal alors que je n'avais pas fini d'accomplir des choses, de prendre ma liberté et d'agir, de m'engager. Tout acte aurait été futile après, puisque déjà reconnu de façon rétrospective. Imaginez: un écrivain pourrait recevoir ce prix et se laisser aller à la déchéance, tandis qu'un autre pourrait devenir encore meilleur. Lequel des deux méritait son prix? Celui qui était au sommet et qui a redescendu la pente ou celui qui fut consacré avant d'atteindre le sommet? J'aurais pu être l'un des deux, et jamais personne n'aurait pu prédire ce que je ferais. On est ce que l'on fait. Je ne serai jamais récipiendaire du Prix Nobel, tant et aussi longtemps que je pourrai encore agir en le refusant⁴.

Sartre traduit en portugais

La culture portugaise a su rendre hommage à l'œuvre sartrienne et a reçu ses idées philosophiques, ses écrits littéraires et ses pièces dramatiques avec enthousiasme. Lors des commémorations du centenaire de sa naissance, plusieurs colloques ont été organisés, notamment à Lisbonne et à Porto⁵. Il faut dire qu'il avait été accueilli de son vivant dans cet espace qui lui a rendu hommage en 2005. En

³ Il faut dire que ce n'était pas la première lettre qu'il adressa à l'Académie, car des mois auparavant, face à la possibilité de se voir décerné le prix, il envoya la missive suivante: “Monsieur le Secrétaire, D'après certaines informations dont j'ai eu connaissance aujourd'hui, j'aurais cette année quelques chances d'obtenir le prix Nobel. Bien qu'il soit présomptueux de décider d'un vote avant qu'il ait eu lieu, je prends à l'instant la liberté de vous écrire pour dissiper ou éviter un malentendu. Je vous assure d'abord, Monsieur le secrétaire, de ma profonde estime pour l'académie suédoise et le prix dont elle a honoré tant d'écrivains. Toutefois pour des raisons qui me sont personnelles et pour d'autres qui sont plus objectives, je désire de ne pas figurer sur la liste des lauréats possibles et je ne peux ni ne veux, ni en 1964, ni plus tard, accepter cette distinction honorifique”. Toutes les références ici citées peuvent être consultées en ligne sur <http://vietsciences.free.fr/nobel/litterature/sartre.htm>.

⁴ *Idem, ibidem.*

⁵ On fait référence ici au colloque organisé par Cassiano Reimão, à l'Universidade Nova de Lisboa (UNL), intitulé “Jean-Paul Sartre, uma cultura da alteridade: filosofia e literatura” et à celui co-organisé par Cristina Marinho et José Almeida, à la Faculté de Lettres de l'université de Porto (FLUP), subordonné au thème “Sartre, um filósofo na literatura”.

effet, un an après la révolution des œillets, il est invité, au début du mois d'avril 1975, par Arnaldo Saraiva et Isabel Pires de Lima, à l'université de Porto, à la suite de sa visite à l'usine en autogestion Sousa e Abreu à Guimarães⁶. Au moment de la dictature, malgré la censure qui pesait sur ces œuvres au Portugal, il a toujours fait l'objet d'une profonde admiration au sein de l'*intelligentsia* nationale qui continuait à le lire, en langue française, clandestinement. Le monde éditorial a contribué, par ailleurs, au Brésil et au Portugal, à la diffusion de son œuvre en langue portugaise. Comme on peut observer dans le tableau qui suit, grand nombre de ses œuvres ont été traduites et rééditées par trois grandes maisons d'édition nationales, Europa-América, Presença et Bertrand, au cours des deux dernières décennies de la dictature de Salazar, entre 1958 et 1974.

Date	Titre	Traducteur	Éditeur	Rééditions
1941	<i>As estátuas volantes</i>	Adolfo Casais Monteiro	Inquérito	
1951	<i>O diabo e o bom Deus</i>	Gabriela Alves Neves	Editores Associados	1976
1958	<i>A Náusea</i>	António Coimbra Martins	Europa-América Público	1965 (3 ^a), 1969, 1973, 1976, 1990, 2003
1960 (2 ^a)	<i>Reflexões sobre o racismo</i>	Difusão Europeia do Livro	1968 (5 ^a)	
1960	<i>As mãos sujas</i>	António Coimbra Martins	Europa-América	1962, 1965, 1972, 1982
1960	<i>Acuso</i>	Mário T. Alves, Gaspar Barbosa	Brasília	1969
1961	<i>A prostituta respeitosa</i>	Miroel Silveira		
1961	<i>Os sequestrados de Altona</i>	António Coimbra Martins	Europa-América	1963, 1973
1961	<i>Kean</i>	Fernando Midões	Presença	

⁶ Rappelons, au passage, que ce contact avec la culture portugaise donna lieu à un projet de publication intitulé "Portugal aujourd'hui" dans sa revue *Les Temps Modernes*. Il l'annonça dans une interview publiée par la revue *Árvore* (n° 1, mai 1975): "Je pense qu'en réalité il est important de parler un peu de ce qu'on a vu ici, et surtout il est important de pousser les portugais à le dire. On a l'intention de publier un numéro des *Temps Modernes*, avec la collaboration des portugais, qui sera dédié à "Portugal aujourd'hui".

1961	<i>Mortos sem sepultura</i>	Francisco da Conceição	Presença	1965, 1974
1962	<i>O existencialismo é um humanismo</i>	Vergílio Ferreira	Presença Bertrand	1970, 1972, 1978 2004
1962	<i>As Moscas</i>	Nuno Valadas	Presença	1965, 1974, 1979, 198-, 1983, 1986
1963	<i>Os dados estão lançados</i>	Maria Luísa Vieira Rosa	Presença	1971, 1972, 1976, 1983
1963	<i>A idade da razão</i>	Sérgio Millet	Bertrand	1975, 1981 (4ª)
1964	<i>Situações VI</i>	Valentina Trigo Sousa	Europa-América	1975
1965	<i>Situações VII</i>	Valentina Trigo Sousa	Europa-América	1976
1965	<i>Com a morte na alma</i>	Sérgio Millet	Difusão Europeia do Livro	1966, 1968 (4ª)
1965	<i>Esboço de uma teoria das emoções</i>	A.Pastor Fernandes, João Lopes Alves	Presença	1972
1966	<i>As Troianas</i>	Rolando Roque da Silva	Difusão Europeia do Livro	
1966	<i>As Palavras</i>	J. Guinsburg	Bertrand	1967, 1971, 1973, 1974, 1979, 1982
1968	<i>Situações I</i>	Rui Mário Gonçalves	Europa-América	1976
1968	<i>Situações III</i>	Rui Mário Gonçalves	Europa-América	1971
1968	<i>Situações IV</i>	Eduardo Prado Coelho	Europa-América	
1968	<i>Situações V</i>		T. Brasileiro	
1971	<i>O escritor não é político?</i>	António Pescada, António Serra, Guilherme Valente	D. Quixote	
1972	<i>A engrenagem</i>	Sousa Victorino	Presença	1980 (3ª)
197 1976 (2ª)	<i>Os caminhos da liberdade</i>	Sérgio Millet	Bertrand	1979, 1981, 1983
1973	<i>As Troianas</i>	Helena Cidade Moura	Plátano	

1974	<i>O diabo e o bom Deus</i>	Serafim Ferreira	Círculo de Leitores	
1975	<i>Pena suspensa</i>	Amélia Petinga	Bertrand	1982 (4 ^a)
1975	<i>Com a morte na alma</i>	Isabel de Brito	Bertrand	1985 (4 ^a)
1977	<i>Situações X</i>	Pedro Támen	António Ramos	
1977	<i>Entre quatro paredes</i>		Victor Civita	
1984	<i>Cadernos de Guerra</i>	Manuela Torres, Carlos Araújo	Difel	1985
1988	<i>A imaginação</i>	Manuel João Gomes	Difel	2002
1993	<i>O Ser e o nada</i>	G. Cascais Franco	Círculo de Leitores	

Sartre joué sur la scène portugaise

Du point de vue théâtral, la dramaturgie sartrienne marque son entrée en territoire national au cours des années 40 d'une façon emblématique car elle coïncide avec la première tentative dramaturgique de l'écrivaine Natália Correia. La pièce *Huis-clos*, traduite et jouée clandestinement par Natália Correia auprès d'un cercle restreint d'amis⁷ constitue effectivement, à notre connaissance, la première concrétisation de la dramaturgie sartrienne sur la scène portugaise⁸. Par la suite, cette pièce fera l'objet de nombreuses expériences dramaturgiques au sein du théâtre amateur, du théâtre scolaire et du théâtre expérimental⁹. Elle sera jouée à nouveau le 3 juillet 1978 sous le titre *Porta fechada* par le Grupo Teatro Hoje d'après une traduction de Fiamma Hasse Pais Brandão et la mise en scène de Jorge Listopad. S'il faut attendre, par la suite, le mois de mars 1990¹⁰ et le mois d'avril 1995¹¹ pour que des projets de théâtre s'intéressent à la pièce, il faut reconnaître qu'au début du XXIe

⁷ Il faut dire que la pièce compte avec la mise en scène de Carlos Wallenstein, la scénographie de João Santiago et les interprétations de Natália Correia, Maria Ferreira, Alexandre Castro Freire et Manuel de Lima. Le n° 35 du journal *Portugal Ilustrado* rend hommage à cette initiative culturelle à laquelle sont venues de nombreuses figures de la vie artistique, intellectuelle, mondaine et diplomatique portugaise telles que Francisco Sousa Tavares, João Gaspar Simões, Ruben Leitão, Isabel da Nóbrega et les écrivains Almada Negreiros, Urbano Tavares Rodrigues et Sofia de Mello Breyner, entre autres.

⁸ Rappelons que très peu d'années séparent la création de la pièce à Paris au théâtre du Vieux Colombier datée du 27 mai 1944 (mise en scène par Raymond Rouleau) et la représentation à Lisbonne chez Natália Correia.

⁹ Pour plus de détails, consulter l'annexe 1.

¹⁰ Cette pièce, traduite par Matilde Antunes, est insérée dans un projet du groupe Arte Viva, projecto Teatro e Comunicação du Barreiro et est jouée, d'après une mise en scène de Jorge Cardoso qui combine le texte de Sartre avec celui de José Régio, le 31 mars 1990, à l'Externato Manuel de Mello (Barreiro).

¹¹ *Huis-clos*, à *porta fechada* est un projet du groupe groupe Cenadro, Centro de Artes Performativas joué à l'école secondaire prof. Herculano de Carvalho à Olivais. Cette mise en scène de Fernando Oliveira, jouée, tout d'abord, du 28 avril au 8 mai, est rejouée à la Sociedade Filarmónica Recordação de Apolo, à Lisbonne, du 3 au 26 juin 1995.

siècle *Huis-clos* connaît un nouvel essor auprès de différentes troupes théâtrales professionnelles. Le 22 juin 2001, elle est mise en scène par Kot Kotecki, toujours sous le titre *A porta fechada*, au Théâtre Expérimental du Funchal (TEF) au Théâtre municipal Baltazar Dias à Madère. Le 17 février 2008, ce sera au tour du Grupo de Teatro O Grito de reprendre la pièce, cette fois-ci sous le titre *Huis-clos (Sem saída)*, dans le cadre de la 12^e édition de la Mostra de Teatro de Almada, au Forum municipal Romeu Correia (Auditório Fernando Lopes Graça, Almada)¹². Le 21 octobre 2009, Jorge Andrade de la troupe Mala Voadora met en scène la pièce, sous le titre *Huis-clos*, en réponse à l'illustration d'un cycle consacré aux prérogatives et aux limitations sociales et artistiques de l'identité (O Negócio – ZDB, Lisbonne, du 21 au 27 octobre).

Contrairement à *Huis-clos*, les pièces *Les séquestrés d'Altona* (1959) et *Les jeux sont faits* (1947) ont connu uniquement une mise en scène chacune: le 20 septembre 1979, *Os sequestrados de Altona* fut jouée par le Teatro Popular – Companhia Nacional 1 et le 29 mai 1986, ce fut au tour de *Os dados estão lançados* par le Grupo de Teatro Esteiros. La pièce *Les Mouches* a attiré, à son tour, l'attention des troupes universitaires. Elle fut choisie par les étudiants de 3^e année de l'Escola Superior de Teatro e Cinema et fut jouée, du 4 au 8 juin 1997, au Teatro Nacional D. Maria II, à Lisbonne, dans une mise en scène signée par Carlos J. Pessoa. La troupe théâtrale universitaire de l'université d'Algarve, Sin-Cera, joua *As moscas* lors de la 5^e édition des Rencontres de Théâtre Universitaire au Teatro Académico Gil Vicente à Coimbra. Cette mise en scène de Pedro Wilson sera reprise au Teatro Lethes à Faro, le 28 janvier 2004, et le 23 mai, au Teatro Municipal Maria Matos dans le cadre de la 5^e édition du festival annuel du théâtre académique de Lisbonne.

La Prostituée respectueuse bénéficia d'une fortune assez surprenante en langue portugaise. En effet, elle est jouée à Paris, au théâtre Antoine, le 8 novembre 1946 et, deux ans plus tard, elle était jouée en langue portugaise. Tout d'abord, au Brésil, dans une mise en scène présentée au théâtre Fénix, à Rio de Janeiro, le 5 décembre 1948. Le rôle de la protagoniste a été créé par Olga Navarro et repris, ensuite, par Maria Della Costa au Teatro Popular de Arte de Sandro Polloni. Après une tournée au Brésil, celle-ci viendra, en 1957, en tournée au Portugal¹³. En 1961, la traduction de la pièce a fait l'objet d'une publication au Brésil qui a circulé aussi au Portugal. Les éditeurs justifient la circulation de la pièce par son caractère actualisant du mélodrame et sa remise en cause d'un système social et politique décadents:

¹² Comme on peut voir dans l'annexe 1, cette mise en scène fut jouée à nouveau le 20 mars 2008 dans la 3^e édition de la Mostra de Teatro de Alverca dans l'Espaço Cegada et, enfin, au Teatro Extremo à Almada, le 10 septembre 2009.

¹³ Remarquons au passage que la représentation de la troupe brésilienne est censurée et interdite à Porto.

Dans la *Prostituta Respeitosa* qu'on publie maintenant en livre et qu'une bonne partie du public connaît déjà des représentations théâtrales, ou de l'adaptation cinématographique, le thème apparent est celui de la ségrégation raciale aux Etats-Unis — problème terrible et tragique que cette nation procure peser à travers des lois et des processus éducationnels. Mais, en vérité, celui-ci sert uniquement de toile de fond au drame particulier de Lizzie, la prostituée, qui découle du drame fondamental de notre époque: le conflit de base entre deux schémas de vie, le capitalisme et le socialisme¹⁴ (Silveira, 1961).

La pièce sera jouée ensuite par la troupe du Teatro Experimental do Porto (TEP), le 18 décembre 1998, dans une mise en scène de Norberto Barroca¹⁵. À propos de cette représentation portugaise de *A Respeitosa*, Carlos Porto renforce, dans sa critique du spectacle publiée dans le *Jornal de Letras*, le caractère extrêmement actuel de la pièce sartrienne:

Encore plus évidente dans les temps qui courent où le sexe domine et est dominé par la société et la politique nord-américaine, alors que le racisme continue présent dans l'une et dans l'autre. Pièce politique située entre le crime raciste et la corruption, entre la fausse morale et le royaume du mensonge (Porto, 1999).

Mais c'est sans doute son adaptation des *Troyennes* d'Euripide qui a atteint le plus grand succès auprès du public portugais. Cette pièce a été jouée, pour la première fois, le 17 novembre 1994, par le Projecto Teatral, Associação Cultural, d'après la traduction et la mise en scène de Maria Duarte et Elsa Valentim, au Centro Cultural de Belém dans le cadre du festival biannuel de jeunes créateurs d'Europe et de la Méditerranée. Quinze mois plus tard, João Mota accepte de revenir au Théâtre National D. Maria II, cette fois-ci comme metteur en scène, à la condition de pouvoir choisir une pièce: *Les Troyennes*. Or il est pour le moins étonnant que son choix retombe non pas sur le modèle grec, mais sur le modèle français, celui des *Troyennes* de Sartre d'après la traduction éditée en 1973 par Helena Cidade Moura¹⁶. Le public portugais découvre, le 15 février 1996, grâce aux grands acteurs de la troupe nationale tels qu'Eunice Muñoz, António Rama, João Grosso, Madalena Braga, Mafalda Vilhena, Manuela Couto, São José Lapa, Fernando Serafim et Helena Vieira une

¹⁴ La traduction de cet extrait des "Notes des éditeurs" a été faite par nous-mêmes, tout comme toutes les autres traductions du portugais insérées dans cet article.

¹⁵ La pièce, traduite par Norberto Barroca et Mário Dias Garcia, a été jouée, tout d'abord, au mois de décembre 1998, au Clube Fenianos Portuenses et, ensuite, à l'Audatório municipal de Vila Nova de Gaia, le 9 décembre 2000.

¹⁶ Il faut dire que cette traduction de l'adaptation sartrienne a fait l'objet du premier numéro de la collection "Teatro Vivo" de l'édition Plátano qui prétendait, à travers la publication de textes inédits, diffuser les grands classiques de la dramaturgie contemporaine afin de constituer une histoire vivante du théâtre.

pièce au féminin qui, selon le metteur en scène, offre une vision du monde martyrisé par la guerre:

Je n'ai pas oublié la guerre d'Angola, je n'ai pas oublié Timor, je n'ai pas oublié la Bosnie, je n'ai pas oublié les milliers de guerres en devenir. [...] Le choix de l'adaptation de Sartre et non pas de l'original se doit au fait que cet Auteur et surtout l'Homme a été très important dans ma formation et, ensuite, parce que sa réécriture d'Euripide nous conduit à éviter l'archéologie et à rencontrer l'essence vitale de la tragédie. Une fois encore le cercle: la mère-terre, le ventre de la mère, le Destin, les dieux, le Cosmos (Mota 1996: 9-10).

Pour l'artiste portugais, cette adaptation des *Troyennes* de Jean-Paul Sartre se situe donc entre le texte d'Euripide et celui de l'auteur français dans une volonté de préservation de l'écoute originelle d'un chant lyrique qui se fait entendre comme un "oratorio" institué, à côté de l'espace viril de la politique et de la guerre, comme l'espace féminin et des voix du deuil. Ces mécanismes ont été mis en place pour dramatiser la pièce afin que le public du XX^e siècle puisse ressentir, comme disait Sartre, "les vérités profondes exprimées par Euripide". Si la réécriture du mythe sous la plume de Sartre soulève, avant tout, comme l'a si bien démontré la critique, la question de l'avènement des régimes colonialistes en tant qu'arme de prévention et de réveil des consciences, il n'en reste pas moins évident que les manifestations du deuil féminin sont devenues la seule arme d'un combat désarmé et sans issue dans une méditation sur le tragique et la condition humaine.

Deux ans plus tard, le 3 octobre 1998, la troupe Contacto présente à nouveau la pièce dans le cadre de la 15^e édition du festival de théâtre amateur d'Évora. On le voit, les grandes troupes théâtrales professionnelles et les troupes de théâtre amateur ont bien succombé sous le charme de cette forme lyrique et emblématique de la pièce exploitée auparavant par le metteur en scène grec, Michel Cacoyannis, responsable de la mise en scène au Théâtre National Populaire¹⁷ (Palais Chaillot, le 10 mars 1965) et à New York:

La vision finale des ruines de Troie avec toutes les femmes déportées et l'assassinat du jeune Astyanax est suffisamment claire pour évoquer le souvenir de n'importe quel génocide, ancien ou récent. Il revient au public d'associer le génocide à telle ou telle image, à telle ou telle mémoire.

Bernard Pingaud a voulu comprendre, dans une interview que Jean-Paul Sartre lui a accordé en février 1965, quelques jours avant la première, cet intérêt de philosophe envers

¹⁷ Rappelons que la pièce compta alors avec l'interprétation de Jean Martinelli, Françoise Le Bail, Éléonore Hirt, Jean-Pierre Bernard, Judith Magre, Nathalie Nerval, Yves Vincent et Françoise Brion.

la tragédie “la plus statique, la moins théâtrale qui soit”. Pourquoi s’inspirer de ce “beau monument en ruine qu’on visite avec respect, sous la conduite d’exégètes scrupuleux, mais que personne n’aurait l’idée d’habiter”, de ce théâtre si “loin de nous” inspiré “d’une conception religieuse du monde qui nous est devenue complètement étrangère”? La réponse de Sartre est une vraie leçon sur l’art théâtral qui soulève non seulement les questions de la distinction entre traduction/adaptation¹⁸ et celle de la déconstruction (ce qu’il appelle “décomposition”), mais aussi la problématique de la nécessité d’une distance qui puisse mener à la réflexion. Pour lui, le drame de l’absurde d’un Beckett ou d’un Ionesco a accompli la même révolution que la tragédie d’Euripide par rapport à la tragédie d’Eschyle:

Les Troyennes ont été représentées pendant la guerre d’Algérie, dans une traduction très fidèle de Jacqueline Moatti. J’avais été frappé du succès qu’avait obtenu ce drame auprès d’un public favorable à la négociation avec le F.L.N. C’est évidemment cet aspect du drame qui m’a intéressé d’abord. Vous n’ignorez pas que, du temps même d’Euripide, il avait une signification politique précise. Il était une condamnation de la guerre en général, et des expéditions coloniales en particulier. La guerre, nous savons aujourd’hui ce que cela signifie: une guerre atomique ne laissera ni vainqueurs ni vaincus. C’est précisément ce que toute la pièce démontre: les Grecs ont détruit Troie, mais ils ne tireront aucun bénéfice de leur victoire puisque la vengeance des Dieux les fera périr tous. Que “tout homme sensé doive éviter la guerre”, comme l’affirme Cassandre, il n’était même pas besoin de le dire: la situation des uns et des autres en témoigne assez, J’ai préféré laisser à Poséidon le mot de la fin: “Vous en crèverez tous” (Sartre 1966).

En tant qu’auteur “engagé”, il lui fallait opérer dans un terrain neutre, qui ne soit ni à l’est ni à l’ouest, mais qui puisse toucher un public global, loin de l’institutionnalisation de la littérature, aussi bien les élites que le peuple:

Que signifie la littérature dans un monde qui a faim? Comme la morale, la littérature a besoin d’être universelle. L’écrivain doit donc se ranger aux côtés du plus grand nombre, des deux milliards d’affamés, s’il veut pouvoir s’adresser à tous et être lu par tous.

[...] Je voulais montrer comment un homme peut passer de la littérature considérée comme sacrée à une action qui reste néanmoins celle d’un intellectuel [...] Ce que je lui demande c’est de ne pas ignorer la réalité et les problèmes qui se posent [...]

¹⁸ “Entre la tragédie d’Euripide et la société athénienne du Ve siècle existe un rapport implicite que nous ne pouvons plus voir aujourd’hui que du dehors. Si je veux rendre ce rapport sensible, je ne peux donc pas me contenter de traduire la pièce, il faut que je l’*adapte*. Un langage de pure imitation était exclu; la transposition en français parlé moderne l’était également, car le texte doit aussi marquer sa propre distance par rapport à nous. J’ai donc choisi un langage poétique, qui garde au texte son caractère cérémonieux, sa valeur rhétorique — mais qui en modifie l’accent”.

Voyez-vous, l'écrivain contemporain doit écrire à travers ses malaises en essayant de les élucider (Sartre, 1964).

Que l'importation du modèle sartrien corresponde à une visée philosophique ou politique, elle a bien trouvé sa voie, dans les mains des artistes portugais, en pleine consonance avec la pensée sartrienne, au sein d'une conduite vers l'engagement de l'individu, l'interrogation sur le sens de l'action et le rejet du conformisme.

Bibliographie

MOTA, João (1996). “*As Troianas*”, in Teatro Nacional D. Maria II, *As Troianas. Eurípides. Jean-Paul Sartre*. Lisboa: TNDMII.

PORTO, Carlos, “Demasiado respeitosos”, in *Jornal de Letras*, 13.1.1999.

SARTRE, Jean-Paul (1964). *Le Monde*, 10 juillet.

SARTRE, Jean-Paul (1966). *Les Troyennes*. Paris: Gallimard.

SILVEIRA, Miroel (1961). *Sartre. A prostituta respeitosa, peça em um acto e dois quadros*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, “Biblioteca do leitor moderno”, vol. 23.

Sites consultés:

<http://vietsciences.free.fr/nobel/litterature/sartre.htm>

<http://expositions.bnf.fr/sartre/>

Annexe – Représentations de Sartre au Portugal

- 1957 – *Respeitosa*: Companhia de Maria Della Costa [Brasil]
- 3/7/1978 – *Porta fechada*: Grupo Teatro Hoje
- 20/9/1979 – *Os sequestrados de Altona*: Teatro Popular – Companhia Nacional 1
- 29/5/1986 – *Os dados estão lançados*: Grupo de Teatro Esteiros
- 31/3/1990 – *Embora os teus olhos sejam: Arte Viva*, Companhia de Teatro do Barreiro
- 17/11/1994 – *As troianas*: Projecto Teatral
- 28/4/1995 – *Huis-clos, à porta fechada*: Cenadro
- 15/2/1996 – *As troianas*: Teatro Nacional D. Maria II
- 4/6/1997 – *As moscas*: Alunos da ESTC
- 3/10/1998 – *As troianas*: Contacto – Companhia de Teatro Água Corrente
- 18/12/1998 – *A respeitosa*: TEP – Teatro Experimental do Porto
- 22/11/2001 – *A porta fechada*: TEF – Teatro Experimental do Funchal
- 22/11/2003 – *As moscas*: Sin-Cera
- 17/2/2008 – *Huis-clos (Sem saída)*: Grupo de Teatro O Grito
- 21/10/2009 – *Huis-clos*: Mala Voadora

L'ÉCRIVAIN SOUS LES FEUX DES PROJECTEURS

Étude d'un phénomène contemporain

dans le champ littéraire européen d'expression française

CORINA DA ROCHA SOARES
Universidade de Aveiro; F.C.T.
cgwenaelle@gmail.com

Résumé

Notre communication tâchera de présenter une analyse du phénomène médiatique qui atteint aujourd'hui l'écriture et la publication dans le champ littéraire européen d'expression française. Pour cela, nous identifierons plusieurs balises historiques, tout comme diverses manifestations du phénomène. Parallèlement, nous exposerons plusieurs visions critiques de la médiatisation des écrivains, et nous tenterons de dévoiler les instances ou les instruments médiatiques en action. Enfin, nous illustrerons ce phénomène médiatique avec l'exemple de romanciers d'expression française contemporains (Michel Houellebecq, Amélie Nothomb et Jacques Chessex).

Abstract

Our paper will try to present an analysis of the mediatic phenomenon that attains, today, the writing and the publication in the European francophone literary field. So, we will identify several historic bourns, as well as different manifestations of the phenomenon. In parallel, we will expose various critic visions of the writers' mediatisation and we will try to reveal the instances or the mediatic instruments in action. Finally, we will illustrate this mediatic phenomenon with the example of contemporaneous novelists of French expression (Michel Houellebecq, Amélie Nothomb and Jacques Chessex).

Mots-clés: littérature et médias, médiatisation de l'écrivain, instruments médiatiques

Keywords: literature and media, writer's mediatisation, mediatic instruments

Identification de plusieurs balises historiques¹

Dans les années soixante, la démocratisation de l'enseignement élargit le public-lecteur et augmente les tirages. Le monde littéraire s'industrialise de plus en plus², sous l'emprise des contraintes économiques de la logique marchande et commerciale.

Alors qu'ils ne cherchaient, auparavant, qu'un pouvoir symbolique, le livre et l'écrivain détiennent, aujourd'hui, un pouvoir commercial promu par des agents médiatiques. L'infiltration des médias dans le monde littéraire est, dorénavant, un phénomène acquis, comme le témoignent Rémy Rieffel: "le centre de gravité des pratiques culturelles s'est déplacé [durant le dernier quart du XX^{ème} siècle] vers le pôle audiovisuel." (Rieffel, 2005: 355)³ ou encore Germaine Brée et Edouard Morot-Sir:

A partir de 1920 la vie littéraire délaisse salons et cafés, au profit des grandes maisons d'édition, des revues et des collections qu'elles financent ainsi que des prix de plus en plus nombreux [...]. *Et vers les années soixante, un nouvel élément entre en jeu avec l'apparition à une échelle de masse de la télévision et le grand retentissement que connaissent les émissions littéraires.* (Brée et Morot-Sir, 1984: 37, c'est nous qui soulignons).

En effet, "Les médias se sont développés en relation constante avec la littérature, y compris les œuvres les plus classiques, en permettant leur diffusion, mais aussi des adaptations et, en un mot, leur vulgarisation." (Aron, Saint-Jacques et Viala, 2002: 363).

Roger Laufer observe déjà cette infiltration des médias au XIX^{ème} siècle, comme l'utilisation de la presse par Lamartine, Mallarmé ou Edgar Poe. (cf. Laufer, 1978: 8). Par ailleurs, comme le souligne Jean-François Louette (Louette, 2003: 7), la circulation et promotion de l'image/portrait d'un écrivain remonte au début de la photographie. Elle daterait même du XVI^{ème} siècle, puisque comme nous le signale Hervé Micolet, "Ronsard le premier fit représenter son portrait coiffé de lauriers en frontispice d'un de ses ouvrages." (Micolet, 2003: 145). Theodoro Adorno et Max Horkheimer, quant à eux, dénonçaient en 1947 l'alliance des industries culturelles, de la publicité et des médias (Adorno & Horkheimer, 1983).

¹ Ces balises, tout comme le restant de notre article, ne sont pas le résultat d'une analyse exhaustive, sans parler de notre optique, vu que nous ne sommes pas historienne...

² L'industrialisation du système éditorial date des années 1850/1860, d'après Jean-Yves Mollier (Mollier, 2000). Rémy Rieffel (Rieffel, 2005) parle encore d'une "industrialisation culturelle".

³ Il note aussi une "synergie de plus en plus marquée entre les industries de la culture, le secteur de la publicité et le monde des médias." (Rieffel, 2005: 320).

Il nous semble, quant à nous, qu'en France, les années 50/60⁴ ont donné plus d'ampleur et de vigueur à la médiatisation des écrivains. Ajoutons ici les observations de Jérôme Meizoz qui soulignent "un nouvel état du champ littéraire contemporain: la médiatisation des auteurs" (Meizoz, 2004: 202-203) ou celles de Fabrice Thumerel qui parle d'une "restructuration du champ littéraire dans les années 80" (Thumerel, 2002: 138). Quant à la Belgique et à la Suisse, l'exposition médiatique de leurs auteurs doit passer par Paris, ce que Roger Francillon appelle la contrainte du *lutétiotropisme*⁵.

À mi-chemin du XX^{ème} siècle, donc, de nouveaux modes de reconnaissance émergent. En matière d'exemples, en 1953, la télévision française lance l'émission-culte *Lectures pour Tous*. La même année, Hachette – responsable de l'apparition des Bibliothèques de Gare – propose son format "*Livre de Poche*" qu'imiteront d'autres maisons d'édition. Par ailleurs, en 1964, le public français a droit à sa seconde chaîne de télévision. En octobre 1975, paraît le premier numéro de la revue *Lire*, magazine composé d'extraits de livres, une autre manœuvre de promotion médiatique. Surgit, enfin, pour la première fois, la figure de l'attaché(e) de presse, reconnue officiellement en 1964. Cette profession – presque exclusivement féminine – aurait été introduite, pour la première fois dans le monde de l'édition, par René Julliard, selon Jean-Marie Bouvaist (Bouvaist, 1991: 182) et Edouard Brasey. En effet, "la première attachée de presse de l'édition, Yvette Bessis, fut recrutée en 1947 par René Julliard." (Brasey, 1987: 243).

Ainsi, la promotion littéraire se sert de nouvelles formes de divulgation et de différents supports médiatiques: outre les médias les plus classiques, on utilise les encarts publicitaires, les modules de présentation (le tourniquet), les catalogues semestriels, les signets ou des sacs en plastique personnalisés, la Publicité sur le Lieu de Vente (P.L.V.)⁶, etc. En décembre 1967, apparaissent aussi les premiers "jukebox" littéraires qui permettent d'entendre la voix de l'auteur parler de son livre. Par ailleurs, les radios commerciales font la publicité de la littérature.

Signalons qu'en 1972, Gallimard entreprend une grande stratégie de marketing de sa collection Folio, en utilisant "des campagnes spectaculaires d'affichage dans le métro parisien" (Lane et Slama, 1998: 602). *Le Diable au corps* de l'écrivain Raymond Radiguet, publié par Grasset en 1923, avait déjà été publicité par un petit spot qui passait au cinéma⁷. Quatre ans auparavant, Albin Michel utilisait déjà la "réclame" pour la sortie de *L'Atlantide* de

⁴ Notons aussi que Philippe Schuwer date des années 50/60 les "premières concentrations en rafales [...] des bouleversements stratégiques [du monde éditorial] qui devaient marquer les décennies soixante-dix/quatre-vingt-dix." (Schuwer, 1997: 425).

⁵ Quant à cette attraction de Paris, voir Francillon (dir), 1998: 28.

⁶ Selon Lane et Slama (Lane et Slama, 1998), en 1963, la P.L.V. (Publicité sur le Lieu de Vente) prouve déjà son efficacité: les livres présentés sur les tourniquets enregistrent des ventes de 15 à 20% supérieures à ceux placés dans les rayons.

⁷ Cf., à ce propos, les observations d'Hubert Nyssen (Nyssen, 2005: 92).

Pierre Benoît, (*sic* Assouline, 1984: 175). Notons tout de même que ces campagnes de jeu médiatique furent fortement contestées par leurs pairs, comme Georges Duhamel.

Enfin, le 13 mai 1974, la première FNAC est créée à Paris et en mars 1979, les Editions Promodis et le Cercle de la Librairie s'associent pour publier deux revues promotionnelles: *Livres Hebdo* et *Livres de France*. Ajoutons à cela les campagnes de publicité, comme l'indique Richard Dalia: "On peut faire toutes sortes de trouvailles dans les couloirs du métro. Désormais, depuis quelques temps, les romans s'y affichent." (Dalia, 2009).

Diverses manifestations du phénomène

Suite à ces marques historiques, tournons-nous vers diverses manifestations de la médiatisation de la littérature. Par association, rappelons que Pierre Assouline souligne l'année 1953 comme la date de "l'introduction de marketing dans l'édition", du matraquage publicitaire et de la "concentration" des maisons d'éditions:

1953 est vraiment une date charnière, pour Gallimard, mais aussi pour toute la profession en raison de motifs structurels. D'une part, on assiste [...] à l'introduction du marketing dans l'édition: certains, considérant que le livre est un produit comme un autre, entreprennent non seulement de le lancer mais de le 'fabriquer' comme tel. En fonction d'études de marché, au gré des goûts et de l'attente supposés du public. D'autre part, on voit déjà sourdre le phénomène qui bouleversera l'édition dix ans plus tard: la concentration. Grasset, Fayard et Stock seront absorbés par Hachette; Plon et Julliard se réfugieront aux Presses de la Cité tandis que Gallimard se penchera avec sympathie et intérêt sur le sort de Denoël, la Table ronde et le Mercure de France. (Assouline, 1984: 469)

Dans les années 60, avec son *La Littérature à l'estomac* (Gracq, 1961), Julien Gracq atteste la manifestation de la médiatisation des écrivains:

L'écrivain français se donne à lui-même l'impression d'exister bien moins dans la mesure où on le lit que dans la mesure où 'on en parle'. Il lui faut sans cesse relancer la presse prompte à s'endormir (et moins la critique encore que les échos, qui sont la récompense suprême) il faut tenir les langues en haleine. Un anxieux, un essoufflé 'Je suis là!... J'y suis – J'y suis toujours!' est parfois ce qui s'exprime de plus pathétique, pour l'œil un peu prévenu, au travers des pages de tel romancier en renom, auxquelles on se prend distraitement à souhaiter tout à coup que la poussière soit légère: ce n'est rien toutefois, ou du moins ce n'est pas forcément qu'il n'ait plus rien à

nous dire; mais c'est son livre annuel: il s'agit à nouveau de donner le branle, d'empêcher qu'il y ait prescription. (*idem*: 24)

Il se plaint d'une littérature contemporaine construite de forme industrielle, destinée à être mâchée par un public lecteur "domestiqué" par les médias⁸. Il dénonce le "tintamarre" médiatique ou "bruit de fond" qui accompagne un écrivain, en énonçant plusieurs stratagèmes utilisés par les médias, devenus les nouvelles instances de consécration littéraire – idée que d'aucuns contestent encore. De ce fait, selon Gracq, la notion de valeur littéraire se transforme et s'accroche de plus en plus à la notion de *médiatisme*: aujourd'hui, un écrivain doit être plus connu (à savoir, vu et entendu) que lu. Pierre Bourdieu, de son côté, rappelait aussi que la littérature est sous l'emprise des médias et du médiatisme:

Une part de plus en plus importante de la production culturelle – lorsqu'elle ne provient pas de gens qui, travaillant dans les médias, sont assurés d'avoir l'appui des médias – est définie dans sa date de parution, son titre, son format, son volume, son contenu et son style de manière à combler les attentes des journalistes qui la feront exister en parlant d'elle. (Bourdieu, 1992: 556).

Dans les années 70, l'éditeur Robert Laffont invoque "l'influence déterminante des médias, particulièrement de la télévision et de la radio, dans la promotion d'un livre. [...] La personnalité de l'auteur et son aisance d'élocution constituent un élément de poids dans le choix de ces médias et donc dans l'atteinte du public." (Laffont, 1977:15). Pour Rémy Rieffel, les médias sont un vecteur de renom et il cite Françoise Benhamou:

Le rythme de passage dans les médias est un instrument de mesure de la gloire. Le monde des célébrités s'exprime par les moyens de communication de masse, meilleurs véhicules de la fabrication des stars et de l'entretien de la renommée... En offrant des jugements certifiés, ces médias construisent les réputations; leurs sélections s'autorenforcent. (*apud* Benhamou, Françoise, *L'économie du star-système*, Odile Jacob, 2002).

⁸ "Tout d'abord le fait qu'un nom, ou une œuvre 'importante' de ce temps [...] se propose à moi au hasard de la conversation dix fois par jour, [...] ce seul fait m'impose à la fin, en dépit que j'en aie, tout au moins le sentiment aigu de son existence: il doit y avoir là quelque chose de comestible, puisque dix fois par jour on se met en posture de faire comme si j'en mangeais. C'est sur un certain plan, un signe de grande réussite pour un écrivain que de faire jouer à son endroit dans le public, à force de répéter une excitation même très faible, ce réflexe conditionné. [...] L'écrivain dispose aujourd'hui de mille manières de se manifester qui portent souvent infiniment plus loin que ses livres, il se trouve que sa mise en place gagne infiniment en rapidité à emprunter d'autres voies que la lente pénétration, la lente digestion d'une oeuvre écrite par un public que la faim ne dévore pas toujours." (Gracq, 1961: 25,46).

Dorénavant, le service de presse est primordial: avant la sortie du livre, les critiques littéraires reçoivent maintenant le “vient-de-paraitre” – qui est venu substituer l’ancien “prière d’insérer” qui incluait le résumé du livre –, ces “fiches techniques ou [...] véritables dossiers avec biographie, ou même interview de l’auteur, extraits, lettres de leaders d’opinion, etc.” (Bouvaist, 1991: 177). On notera quelques expériences intéressantes de cassettes sonores ou de vidéocassettes (proches des techniques de promotion réalisées dans le show-business avec les vidéoclips), présentant auteur et livre dans le cadre d’un entretien entre l’écrivain et un journaliste. (*Sic*, Bouvaist, 1991: 177). Les appels téléphoniques adressés à la communication sociale, avant la sortie d’un livre, sont une pratique de plus en plus utilisée (Bouvaist, 1991: 178) et les contacts avec plusieurs médias qui ne sont pas spécialement consacrés à la littérature s’intensifient. Ce qui amène à *populariser* la littérature, en la détrônant de son statut d’élitisme.

Par ailleurs, à la coutume qu’est la dédicace d’exemplaire offert aux agents médiatiques – qui fonctionneront, comme l’éditeur et l’écrivain l’espèrent, comme agents promoteurs du livre auprès du public... – vient s’ajouter la dédicace promotionnelle ou, plus vulgairement, séance d’autographes de l’auteur, où c’est l’écrivain lui-même qui doit travailler sa théâtralisation, sa mise en scène. Autre curiosité, la photo de l’auteur qui apparaissait au dos du livre, s’affiche de plus en plus sur la couverture, comme nous pouvons le voir dans les romans d’Amélie Nothomb.

Quant à la télévision, après l’émission pionnière de “Lectures pour Tous”, surgit, en 1975, l’émission-phare du monde littéraire: “Apostrophes” avec la naissance de l’effet Pivot⁹. Les années 90 donnèrent lieu à d’autres formats, tels que “Campus”, “Qu’est-ce qu’elle dit Zazie?” ou “Un livre, un jour”.

D’autres formes de promotion liées aux médias sont aussi des palmarès et des listes de best-sellers, les prix littéraires, les Salons du Livre ou la rencontre d’écrivains avec leurs lecteurs dans les écoles, à la Fnac, etc.

Conséquemment, l’écrivain se voit attribué un nouveau rôle, celui de “sixième roue du carrosse”¹⁰, qui exige de lui une nouvelle performance: être médiatique, porteur de “télégenie”¹¹! Ce nouveau visage du monde littéraire a aussi ses zones d’ombre. En effet, la

⁹ Cf. “[Bernard Pivot] a proprement créé des réputations et contribué à élargir le public de grands auteurs. [...] Il a élargi le cercle des lecteurs de ses invités les plus habituels. [...] Si elle prend le risque de sacrer l’écrivain au détriment de l’écriture, l’émission [Apostrophes] a le mérite d’inscrire sans complexe le livre dans le quotidien du téléspectateur. [Cette] émission littéraire reste un guide pour beaucoup et offre une promotion indispensable à une industrie du livre en difficulté.” (Jeanneney, 1999: 320, 419-420).

¹⁰ Cf. Françoise Xenakis (Xenakis, 1975), où nous pouvons lire aussi que le service de presse, dans une maison d’édition, n’est qu’un rouage dans “une énorme machinerie”.

¹¹ “La maison d’édition sélectionne elle-même [...] les nouveaux titres sur lesquels seront concentrés et les énergies et les budgets. La sélection s’effectue en tenant compte de la notoriété de l’auteur, des courants de mode, de l’actualité, de la valeur de l’ouvrage certes, mais aussi de la télégenie de l’auteur et de ses relations dans les médias.” (Bouvaist, 1991: 190).

médiatisation d'un auteur peut agir comme une force castratrice de sa créativité littéraire, en proie aux horizons d'attente du public-lecteur, lui-même aux mains des médias...

Le nouvel enjeu de nos écrivains contemporains est donc celui de *se faire connaître* par les médias, à grand fracas et Anna Boschetti établit ainsi une petite liste des stratagèmes utilisés par les auteurs¹² afin d'y aboutir:

Le goût de la provocation et de la transgression, les secrets de la surprise et du scandale, l'art de la mise en scène de soi-même et de ses propres œuvres. [...] Manifestes, tracts, procès publics aux grands hommes, insultes à la limite de la diffamation, enquêtes, conférences, manifestations dans la rue, offenses aux institutions, communiqués à la presse, expositions, collages et rapprochements sacrilèges. (Boschetti, 1986: 512).¹³

Impossible de ne pas associer Michel Houellebecq, Amélie Nothomb ou Jacques Chessex à ces stratégies...¹⁴

Cette nécessité de posture télégénique rejoint, ici, l'idée de *stratégie du succès (sic)* sur laquelle s'est penché Alain Viala (Viala, 1985: 184-185): il s'agit des manœuvres et des tactiques de l'écrivain qui cherche un succès foudroyant (mais, par contre, passager) auprès d'un plus large public, à la manière des best-sellers, utilisant les instruments médiatiques pour faire parler de lui.

Nolens, volens, le métier d'écrivain n'est plus le même, comme l'explique Xavier Darcos:

L'écrivain est donc obligé de collaborer étroitement avec ceux qui l'éditent et qui assurent sa promotion. [...] En se mêlant de plus en plus au monde des médias, l'écrivain doit sans cesse jouter, plaire, s'expliquer. [...] [Les écrivains] vivent [aussi] de ce qui est 'autour' de la littérature: traductions, adaptations, émissions de radio ou

¹² Notons que les auteurs visés ici par Anna Boschetti appartiennent aux avant-gardes.

¹³ Daniel Garcia suit cette logique lorsqu'il nous fait découvrir la recette actuelle pour se faire éditer: "Un futur auteur ne doit pas seulement proposer un bon texte, il doit aussi correspondre à d'autres critères: pas trop vieux, pas trop provincial, capable de se vendre à la télévision, de s'exprimer à la radio et de proposer ensuite d'autres romans pour édifier une oeuvre." (Garcia, 2005: 30).

¹⁴ A propos de Michel Houellebecq, retenons l'ironie mordante de cette constatation de Lilyan Kesteloot qui compare la promotion de Houellebecq à l'entreprise commerciale menée pour l'opération 'pokémon' (*sic*): "Dans les toutes dernières années (en octobre 2001 précisément) on assiste à une véritable conjuration de tous les médias normaux (radios, TV toutes chaînes, journaux, magazines) mais aussi des librairies, des 'tabacs' de gares et d'aéroports (!) pour lancer ce qu'on avait décidé devoir être le grand livre de l'année 2001: le roman sur le tourisme sexuel, *Plateformes*, de Houellebecq. Pendant trois semaines, l'auteur fut interrogé sur toutes les chaînes et plusieurs fois, cependant que ses interviews – portraits émaillaient toute la presse, et que son livre trônait dans toutes les vitrines. [...] Je pense que ce petit exemple montre bien le côté pervers de la médiatisation à outrance, orchestrée par des sponsors pour qui le livre et l'auteur ne sont plus que des objets à vendre, à l'instar des lessives 'lave-plus-blanc' ou des pâtes Panzani." (Kesteloot, 2003: 137, les fautes sont de l'auteur de l'article).

de télévision, lectures, critiques, journalisme, politique, etc. Aussi doivent-ils être parisiens, le plus souvent. (Darcos et al, 1989: 16)¹⁵

Subséquentement, la médiatisation des écrivains est la condition idéale pour que surgisse cet autre phénomène dans le monde littéraire: le “vedettariat” ou la “starisation” pointée par Régis Debray: “Le lectorat diminue sans cesse, et l’*aura* du livre [...] s’est reportée sur son auteur, fugacement, mais ‘réellement’, puisque c’est lui qu’on voit à la télé. Dévalorisation de l’écrit, starisation de l’écrivain.” (Debray, 1991: 286).

Visions critiques de la médiatisation des écrivains

Jean-Paul Sartre s’était déjà rendu compte de l’exigence, aujourd’hui, de la présence de l’écrivain dans différents espaces médiatiques, en affirmant: “Nous sommes beaucoup plus connus que nos livres ne sont lus. Nous touchons les gens, sans même le vouloir, par de nouveaux moyens. [...] Le journal, d’abord. [...] Ensuite la radio [...]. Le cinéma, enfin.” (Sartre, 1948: 293).

Voilà pourquoi ce philosophe témoigne du fait que la force médiatique est si forte que la création littéraire s’en voit influencée lorsqu’il soutient:

Il faut apprendre à parler en images, à transposer les idées de nos livres dans ces nouveaux langages. Il ne s’agit pas du tout de laisser adapter nos œuvres à l’écran ou pour les émissions de Radio-France: il faut écrire directement pour le cinéma, pour les ondes. (Sartre, 1948: 322-323).

L’importance prééminente du médiatisme des écrivains fut, par contre, désapprouvée par plusieurs, tels que Maurice Blanchot. Comme nous le résume Chantal Miche, “Blanchot a toujours dissocié l’écrivain, celui qui produit l’œuvre, de l’individu particulier qui est aussi ce même écrivain. Il déplore la tendance des médias à pénétrer dans l’intimité des écrivains et à traquer les anecdotes biographiques.” (Michel, Chantal, 2003: 104). De même, Nietzsche, dans un fragment d’*Humain, trop humain*, déclinait la présence de l’image de l’auteur sur le frontispice de son livre, réclamant qu’il diminuait la qualité seule du roman: “Dès que l’auteur se donne à connaître avec le titre, la quintessence se retrouve diluée par le lecteur dans l’élément personnel et même intime, et le but du livre manqué de ce fait.” (Nietzsche, 1968: 156).

¹⁵ Situation qui renvoie au concept de *lutétiotropisme*, de Roger Francillon, déjà abordé dans notre article.

Nathalie Heinich, critique de ce phénomène de la médiatisation, interroge la légitimité de la notoriété d'un écrivain médiatisé, puisqu'elle constate une "confusion entre l'oeuvre et la personne [...], entre valeurs marchandes et valeurs littéraires, visibilité médiatique et talent, littérature et divertissement." (Heinich, 2000: 159)¹⁶. Bref, une indéfinition entre valeur de renom et valeur de création, comme l'explique Rémy Rieffel:

Il semble bien que la confusion entre promotion et critique gagne du terrain et que la légitimité se confonde de plus en plus avec la visibilité. Les palmarès et les guides en tout genre qui fleurissent dans les colonnes de journaux s'apparentent en tout cas à de nouveaux instruments de légitimation et de consécration des artistes et des spectacles. (Rieffel, 2005: 340-341).

Pourtant, la conjoncture actuelle de l'espace littéraire est telle qu'elle impose le médiatisme comme condition de prise de poids concurrentiel, de légitimité littéraire¹⁷, comme le reconnaît un écrivain: "Vous n'êtes pas un écrivain si vous ne passez pas à la télévision, si on ne vous a pas vu aujourd'hui." (*apud* Heinich, 2000: 160). Fabrice Thumerel range ainsi les médias – comme la presse ou les prix littéraires médiatisés – du côté des instances de légitimation et de consécration contemporains: "On ne peut que constater que les auteurs publiés sont majoritairement reconnus par les instances de consécration spécifiques (presse littéraire, historiens de la littérature, critique universitaire...)." (Thumerel, 2002: 155). Quant aux prix littéraires, le sociologue confirme qu'ils "exercent un fort impact sur les ventes, [...] ils créent, confortent ou simplement confirment un succès commercial." (Thumerel, 2002: 159).

Nonobstant, nous ne pouvons négliger le fait que cette condition d'écrivain médiatisé peut être mal vécue par plusieurs auteurs, puisque le public tend à évaluer un livre non pas par son contenu, mais par la figure de son créateur: être jugé par son physique est une toute nouvelle exigence qui n'a plus rien avoir avec la littérature et qui dérange les plus pudiques. Heinich rejoint notre remarque lorsqu'elle examine les rencontres entre écrivains et lecteurs: "La rencontre avec les lecteurs réels est rarement décrite comme une expérience positive, mais plus souvent comme une corvée, ou une épreuve de dépersonnalisation." (Heinich, 2000: 156). Elle illustre ensuite cette observation avec un témoignage d'un écrivain anonyme qui rencontra ses lecteurs lors du Salon du Livre de Brive: "C'était terrible, parce que les

¹⁶ Elle ajoute que "Toute publicité faite à la personne ne peut que jeter la suspicion sur l'authenticité de sa création." (Heinich, 2000: 236)

¹⁷ Nathalie Heinich reconnaît, à ce propos, deux stades de reconnaissance littéraire: "Publié [...] c'est là le premier moment de la reconnaissance [...]. Mais l'ouvrage entre alors dans un espace de concurrence [...]: c'est – deuxième moment de reconnaissance – le problème de sa qualité relative, de sa place dans la hiérarchie littéraire." (Heinich, 2000: 226).

gens qui passent devant vous regardent le bouquin, puis regardent votre visage, puis regardent votre bouquin, le reposent, et au suivant!" (*apud, ibidem*).

Par ailleurs, dans son étude consacrée au Prix Goncourt (Boura, 2003), Olivier Boura observe une différence entre aujourd'hui et le temps de Malraux, où un écrivain apparaissait dans les médias avec engagement, pour des causes dites sociales. Les écrivains sont maintenant des produits publicitaires qui perdent de leur autorité intellectuelle et qui se soumettent aux engagements mercantilistes, tels que des participations sans densité à la télévision et sans poids sur l'opinion publique, des présences forcées aux salons du livre et des scoops médiatiques éphémères que sont les remises de prix littéraires.

Ce sont pourtant les écrivains qui cultivent leur figure médiatique, leur posture, leur image publique, comme la tenue vestimentaire d'Amélie Nothomb critiquée par Boura:

En haut comme en bas, c'est le culte de l'écrivain qui fonde la pérennité du système. [...] Le public veut des livres, mais plus encore des auteurs, qui soient des personnages, des figures. Comme il n'y a plus de guerre en Espagne on se rabat sur les chapeaux d'Amélie Nothomb et sur la nudité de Beigbeder. Leur talent n'est pas en cause, mais qu'ils doivent apparaître. (Boura, 2003: 202-203).

La posture de ces auteurs s'apparente à celle adoptée par les artistes du monde du spectacle, ou bien des célébrités de la presse *people*.

Déplorant ce nouveau conditionnement subi par les écrivains contemporains – ce *diktat* qu'est la médiatisation de l'auteur –, Julien Gracq protestait: "L'écrivain aujourd'hui se doit de représenter, comme on dit, une *surface*, avant même parfois d'avoir un talent." (Gracq, 1961: 23)¹⁸.

Une des conséquences de ce médiatisme est que le choix du lecteur est influencé par les rouages du marketing qui s'appuie sur les instruments de divulgation médiatique. Robert Escarpit notait que "Nous connaissons la littérature par ouï-dire beaucoup plus que par la lecture." (Escarpit, 1970: 161). "Ouï-dire" qui devient aujourd'hui, un "ouï-dire" à la télévision, à la radio ou dans la presse. Situation que plusieurs condamnent, puisque, le plus souvent, le lecteur ne s'en rend même pas compte, comme nous l'explique Roger Laufer:

Le lecteur croit choisir à son gré, inconscient du poids de la mode et de la tradition. [...] Le cycle production-consommation a entraîné la même abondance et la même inflation en littérature que dans les autres secteurs de l'économie. [...] Nous n'échappons ni à notre milieu, ni à notre marché [...]. Notre attention est attirée par un

¹⁸ Rappelons que cet auteur refusa d'être imprimé en livre de poche, rejeta le Prix Goncourt en 1951, s'insurgeant contre les médias, les critiques et les jurys qui contribuent, à ses yeux, à une confusion entre la littérature et le commerce. C'est au cœur et à l'esprit d'apprécier une œuvre écrite, non "à l'estomac".

compte rendu, un encart publicitaire, une interview; notre regard est accroché par une vitrine, un présentoir, les dos d'une collection, par l'image, la couleur, la typographie sur la face de la jaquette et, sur le dos, par le 'prière d'insérer', qui résume le contenu ou explique la portée de l'ouvrage. (Laufer, 1978: 42).

Le médiologue Régis Debray se prononce sur ces mêmes questions (Debray, 1979), en soulignant l'inversion des coordonnées spatiotemporelles de la création littéraire (c'est-à-dire que l'on assiste aujourd'hui à une surabondance de livres dont la notoriété médiatique est de courte durée, contraire à la postérité¹⁹). Tout comme l'amenuisement des options de l'écrivain lorsqu'il s'agit de rédiger une nouvelle œuvre, face à l'élargissement de son public. Régis Debray présente, à cet effet, un "ratio idéal" du temps de travail d'un écrivain:

Pour chaque auteur le ratio idéal des investissements en temps de travail et volume d'énergie se décomposerait ainsi: un quart pour la fabrication des manuscrits [...], un autre quart pour le travail de bureau chez l'employeur [...] et la moitié restante pour la distribution et vente (promotion du produit + publicité du producteur). Cette dernière moitié pouvant se décomposer [...] en déjeuners, 'télés', présentations, interviews, articles, tables rondes, polémiques de presse, communiqués, appels au pays, photos-cinéma, arrestations télévisées, manifestes, désordres sur la voie publique etc.. [...] Que la médiatisation du produit sur le marché ait pris le pas sur la production est un fait objectif. [...] Les articles sur mon livre ont plus d'importance que mon livre, le publiciste doit primer en moi l'écrivain. (Debray, 1979:158-161).

Selon Debray, il est désormais nécessaire d'acquérir la "capacité de se faire entendre, soit par voie de presse soit, encore mieux, par l'audio-visuel. La position médiatique est le couronnement logique d'une carrière intellectuelle. C'est elle aujourd'hui qui maintient les principautés et fait les rois." (Debray, 1979: 151). Cette situation est loin de rassurer Régis Debray qui interroge la légitimité littéraire de ces intellectuels médiatisés, ce qui le pousse à invectiver: "Sauf hugolienne exception, hit-parades et anthologies ne font pas bon ménage." (Debray, 1998: 181).

Voilà donc, comme nous l'avons déjà vu, une nouvelle performance que l'on attend chez les auteurs contemporains: être bateleur, pour ne pas dire batelier...

¹⁹ Idée partagée par Nathalie Heinich qui oppose les notions de *notoriété* et de *postérité* (Heinich, 2000: 232-234). Si nous voulions être succincte, sans être laconique, nous pourrions résumer le point de vue de Heinich: un écrivain médiatisé accède à la notoriété littéraire, laquelle peut être explosive et étendue dans l'espace géographique (comme est le cas des best-sellers internationaux), mais éphémère dans le temps; à l'inverse, ce médiatisme rend difficile le passage de l'écrivain à la postérité littéraire, panthéon qui ne s'atteint que par des instances de consécration et par des manœuvres inverses à la notoriété, mais qui a une proportionnalité temporelle et spatiale totalement contraire.

Pierre Jourde, quant à lui, s'insurge contre ce qu'il appelle la "soumission de l'écrivain aux médias qui lui demandent de se prostituer." (*apud* Kzino, 2002)²⁰. Il publie alors *La littérature sans estomac*²¹ (Jourde, 2002) pour "réagir à certaines perversions du système éditorial" (Jourde, 2002: 9), citant des organes littéraires responsables de la "médiocrité de la production littéraire contemporaine" comme *Le Monde des Livres* de Josyane Savigneau et Philippe Sollers (Jourde, 2002: 39). Quant au phénomène de la médiatisation des écrivains, il engendre des cas de "peoplisation" des auteurs: on achète "la star", plus que l'on la lit. Pierre Jourde ajoute qu'

il est légitime que l'écrivain cherche à se faire connaître, en passant par la télévision, la radio, les journaux. Simplement, en général, c'est le contraire qui se passe: le top model ou le journaliste, déjà célèbre, en profite pour accumuler un peu plus de valeur symbolique en faisant de l'écrivain. Il dispose à l'avance d'un capital de notoriété qui lui permettra de publier n'importe quoi. En outre, ce qui pose problème, c'est la marchandisation, c'est à dire la soumission de l'écrivain aux media qui lui demandent de se prostituer. Je veux bien qu'un écrivain utilise les media pour dire quelque chose de son œuvre. Au moins pour signaler qu'elle existe. Mais que l'œuvre devienne un prétexte pour parler de ses amours, de ses recettes de cuisine, de son goût pour le jardinage, c'est à dire pour alimenter le voyeurisme généralisé, je trouve cela répugnant. Alors la littérature devient une activité d'animation comme une autre, un simple auxiliaire du fétichisme de la célébrité. [...] On analyse le montage des coups littéraires et la fabrication des prix, on présente tel ouvrage en parlant de son auteur ou du sujet du livre, mais qui parle du texte? [...] J'ai précisément écrit cet ouvrage [*La Littérature sans estomac*] parce que j'étais las qu'on ne cesse de parler autour des textes et non pas des textes. (*apud* Kzino, 2002).

Les écrivains, de leur côté, ne sont pas dupes; ils connaissent trop bien les lois de concurrence de ce nouvel état du champ littéraire où se sont immiscées et installées les nouvelles instances de consécration médiatiques²². Nous pouvons même en lire la preuve

²⁰ Guy Konopnicki souligne cette situation en assurant que "les écrivains, eux, se couchent, mondianisent, espérant à leur tour bénéficier de la combine." (Konopnicki, 2004: 125).

²¹ Le titre fait allusion, comme de bien entendu, à l'article de Julien Gracq.

²² Nous reproduisons, à ce propos, cet extrait d'une interview de Philippe Sollers et Richard Millet, conduite par Minh Tran Hui:

"[Millet:] Nombre de jeunes écrivains utilisent le roman comme instrument de promotion sociale. Qu'un écrivain ait envie d'être connu et lu, c'est une chose tout à fait légitime. Mais nous avons basculé dans l'ordre de la performance – il n'est plus question de faire une œuvre ou même de se faire remarquer mais de rentrer dans un processus de starification. Le livre est devenu un produit [...]

[Hui:] Pour vous, Richard Millet, un écrivain d'aujourd'hui ne peut être à la fois sous la lumière des projecteurs, et dans le même temps construire une œuvre. Vous pensez que l'écrivain doit être dans une solitude essentielle, tandis que vous, Philippe Sollers, vous n'hésitez pas à utiliser les médias, suivant une stratégie que vous qualifiez de guerrière...

[Sollers:] Pensez à l'esprit des Lumières. Vous n'allez pas me dire que les Lumières se cachaient [...]? S'ils en avaient eu la possibilité, Voltaire et Diderot seraient allés à la télévision pour transmettre leur pensée, quand bien

dans des romans de Sollers ou *Chair à papier* de Suzanne Bernard (Bernard, 2002), pour ne citer que deux exemples. Un témoignage de l'écrivain Patrick Drevet est symptomatique:

C'est dire combien je suis mal à l'aise dans une société de communication et d'exhibition où [...] il faut en passer par le bruit, les gestes, les mimiques, les grimaces, les grimages, les coups de coude et les fais-moi-l'échelle. Où le photographe et le cameraman tendent à s'insinuer jusque dans les replis de la vie la plus intime [...], alors que ce qu'ils traquent se trouve dans les livres. Où, en ce qui concerne les auteurs vedettes, les biographies, les albums, les potins de concierge, les racontars de pisse-vinaigre [...] ont plus de lecteurs que leur œuvre. Il est clair que pour être reconnu dans ces conditions il n'est plus suffisant d'écrire. Il convient d'être doté de qualités tactiques et d'un sens de la prose qui rapprochent l'écrivain du comédien et de l'homme politique. Le portrait de l'écrivain est donné aujourd'hui avant ce qu'il écrit. [...] Il est incité à travailler une apparence propre à le caractériser. [...] C'est l'écrivain cathodique²³. (Drevet, 2003: 39-40).

Instances ou instruments médiatiques en action

Les médias, liés aux impératifs de la logique commerciale et aux règles du spectacle audiovisuel, ont modifié les formes traditionnelles de légitimation et de consécration littéraires. Les instances de médiatisation actuelles sont beaucoup plus nombreuses et variées que les simples organes de communication sociale que sont la presse, la télévision ou la radio. Il s'agit, en fait, de moyens de distinction qui permettent à l'écrivain de jouir d'une notoriété publique; en d'autres mots, des instruments agissant comme des véhicules de divulgation audiovisuelle et promotionnelle. Tâchons donc d'en dévoiler quelques-unes.

a) Le monde éditorial

A la fin du XX^{ème} siècle, les options du monde éditorial misent davantage sur la littérature de best-sellers, vouée au grand public²⁴ et cherchant la rentabilité à court terme:

même peu de personnes seraient à même de la saisir! Dans une émission où il y a, disons, deux millions de spectateurs, je cible les dix mille, ou les deux mille, ou peut-être même la dizaine qui va écouter un propos. Je ne crois pas aux grands silencieux..." (Hui, 2007: 92-95).

²³ Cette adjectivation nous renvoie à la classification des intellectuels élaborée en 1987 par Eduard Brasey: "Il existe ceux qui vont, qui courent ou qui refusent de se rendre à 'Apostrophes': l'absent: n'apparaît pas dans les médias; le râleur: apparaît pour les critiquer; *le cathodique*: se sert des médias avec modération, intelligemment et le clown: abuse des médias." (Brasey, 1987: 179-180, c'est nous qui soulignons).

²⁴ Nous n'entrerons pas dans la discussion pertinente qui pourrait s'installer sur les deux notions de *littérature à grand tirage* et de *littérature populaire* (Cf. Johannot, 1978: 48), mais il nous semble important de rappeler ici la définition de G. Bollème dans son *La Bible bleue* (Flammarion, 1975: 15): "L'idée de populaire jouerait sur une ambiguïté: la popularité d'un texte lui serait déclarée acquise d'une double façon, par le temps, succès de durée,

surgit, ainsi, la *littérature de supermarché*, dont les instances de légitimation favorites sont les moyens de communication sociale. Transformés par les enjeux économiques, les critères à observer pour le choix de publication ont changé. Selon Rémy Rieffel, “quand les biens culturels sont produits industriellement, [...] l’offre s’organise alors de telle sorte qu’il faut soit multiplier les nouveautés (les tubes, les scoops), soit mettre l’accent sur la personnalité unique de l’artiste et sur sa notoriété.” (Rieffel, 2005: 335).

L’éditeur recherche des liaisons étroites avec les deux pôles médiatiques d’aimantation identifiés par Anna Boschetti, à savoir, la critique spécialisée et le journalisme à sensation (Boschetti, 1986). Il ne s’agit pas tant de publier un écrivain à talent, mais plutôt une figure qui marquera de sa présence la scène médiatique, qui saura jouer sa mise en scène et qui, subséquemment, fera vendre ses livres. Comme l’observe Jean-Marie Bouvaist: “La maison d’édition sélectionne elle-même [...] les nouveaux titres sur lesquels seront concentrés et les énergies et les budgets. La sélection s’effectue en tenant compte de la notoriété de l’auteur, des courants de mode, de l’actualité, de la valeur de l’ouvrage certes, mais aussi de la *télégenie de l’auteur* et de ses relations dans les médias.” (Bouvaist, 1991: 190). Daniel Garcia affirme, à ce propos que “La première particularité d’un auteur bankable, c’est d’être ‘opéable’”, ce qui revient à le comparer à un commerce qui devra apporter des bénéfices (Garcia, 2005: 34).

Issu du monde éditorial, le phénomène de poche est une charnière dans l’histoire du champ littéraire. Le succès de ce type de collection est tel que, le 27 janvier 1963, le Syndicat des Librairies de Paris proclame une “Journée du livre de poche”. Par son prix, ses points de vente et sa maniabilité, entre autre, le format de poche a facilité l’accès du grand public à la littérature dite moins commerciale, l’auteur devenant plus proche du lecteur.

D’ailleurs, ce qui fit aussi l’originalité du livre de poche fut l’emplacement choisi pour le vendre. En effet, sa commercialisation sortit des librairies, au penchant élitaire, pour s’installer aussi dans des locaux plus vulgaires, tels que les kiosques, les épiceries ou les grandes surfaces commerciales, rendant ainsi le livre plus populaire et redimensionnant, par la même occasion, la médiatisation de son auteur. Les livres de poche sont exposés comme d’autres articles de presse, tels que les revues, dont ils partagent, d’ailleurs, la couverture colorée et attrayante, la vedettisation de l’auteur et la modicité du prix. Une attention particulière est portée sur la quatrième de couverture, avec, plus récemment, la couverture médiatique. L’importance est telle que les présentoirs et tourniquets du poche (qui ont l’avantage de pouvoir être posés partout, même sur le trottoir, afin d’accoster le passant) sont construits de manière à laisser voir la couverture et non plus, comme dans les éditions traditionnelles, le dos du livre.

et par un succès de vente ou de commercialisation. Autrement dit, ce serait à son succès, forcé ou pas, que l’on reconnaîtrait le caractère populaire d’un texte.” (*apud* Johannot, 1978: 107).

Retenons l'opinion de Jean-Paul Sartre qui souligne le rôle croissant de l'image du poche et de sa couverture, cette petite affiche publicitaire qui culmine, actuellement, avec l'affichage du portrait de l'auteur, autre signe du phénomène de la médiatisation de l'écrivain:

Au cours d'une interview en 1965 [*Temps modernes*, n°17, janvier 1965, p.195], J.P. Sartre, parlant du *poche*, disait: ' le livre-objet est un bel objet. On le garde parce qu'on aime le regarder [...]. Cet attrait est déjà un phénomène culturel. En invitant le public à *voir* les livres, les éditeurs ont éveillé une exigence esthétique qu'ils sont contraints de satisfaire s'ils veulent écouler leur marchandise.' La remarque est inattendue, de la part d'un objet dont la qualité esthétique repose uniquement sur la couverture [...]. Elle met bien en évidence l'importance primordiale que prend cette couverture, qu'on *voit* et qu'on exige attrayante. (Johannot, 1978: 107).

b) La télévision

Citant Sophie de Closets, "avec l'irruption de la télévision dans le domaine de la littérature, on passe d'un rapport écriture/lecture à une relation entre la personne de l'écrivain, son corps, ses paroles et l'écoute du téléspectateur. Le livre devient un prétexte à faire parler l'auteur, à le 'révéler'." (Closets, 2004: 108). La télévision est un véhicule de transmission du travail de l'écrivain, mais aussi un moyen de promotion de la figure de l'auteur qui ne parle plus uniquement de son dernier livre, mais aussi de sa vie privée ou sur des thèmes qui n'ont rien à voir avec la littérature²⁵.

Un autre bémol est que les programmes télévisés sont obligés de répondre à l'attente d'un public habitué au sensationnalisme, afin de gagner la bataille des audiences²⁶. Subséquemment, la télévision engendre une spectacularisation de la littérature et, en ce qui concerne le choix des écrivains à inviter sur les plateaux télévisés, la préférence est donnée aux "passe-bien-à-la-télévision" (*sic*, Bourdieu, 1996: 54), aux dits *cathodiques* ou *clowns*, selon l'appellation d'Edouard Brasey (Brasey, 1987: 179-180).

Tout comme leurs œuvres, la posture des écrivains est, de ce fait, primordiale, aussi bien au niveau de la communication verbale (par la parole, le ton ou le niveau de langue), qu'au niveau implicite non verbal (par les regards, par les silences, par les gestes, par les mimiques, les mouvements des yeux) (*sic*, Bourdieu, 1996: 34). Il est facile de distinguer l'image projetée dans les espaces médiatiques de l'être "mal dans sa peau" de Michel

²⁵ Selon Lylian Kesteloot, "l'un des problèmes maintes fois constaté lors d'interviews d'écrivains [...] se résume dans cette phrase de Sheila Minar bien connue de RFI: 'Les écrivains, on les sollicite à propos de tout et de n'importe quoi!'. C'est si vrai: élections, conflit israélo-palestinien, antimondialisme, euro et Europe, cours de la bourse, et jusqu'au football et la coupe du monde! Et ils se croient obligés de répondre. Il est normal qu'on leur fasse dire des sottises. Ou des banalités, encore une fois." (Kesteloot, 2003: 140).

²⁶ Cf. la "mentalité Audimat", expression de Sylvie Ducas-Spaës (Ducas-Spaës, 2003: 76).

Houellebecq, l'apparence gothique d'Amélie Nothomb, toujours vêtue de noir avec ses chapeaux extravagants ou l'aspect campagnard de Jacques Chessex. Plus intéressant encore est le fait que ce genre de posture correspond tout à fait au contenu de l'œuvre de chacun d'eux²⁷.

c) L'effet Pivot

Si l'on parle de télévision, impossible de ne pas s'arrêter sur la figure emblématique de Bernard Pivot, dont l'influence marqua le champ littéraire français et mondial avec ses émissions *Ouvrez les guillemets* (émission littéraire, entre 1973 et 1974, sur la première chaîne de l'ORTF, où alternaient des interviews d'auteurs avec de petits sujets filmés), *Apostrophes* (l'émission la plus paradigmatique, sur Antenne 2 et France 2, de 1975 à 1990) et *Bouillon de culture* (à partir de 1991, tous les vendredis soir, une émission culturelle qui touchait d'autres domaines que seule la littérature, comme le cinéma, le théâtre, les arts plastiques, la mode ou même la gastronomie, même si elle continua à donner la prééminence au livre).

L'influence de Bernard Pivot – ou *l'effet Pivot* – est si marquée que l'on est en droit d'affirmer que ce journaliste, avec l'effet propulseur de ses émissions, s'avère une instance de médiatisation à part entière, parvenant même à incorporer la fonction d'agent de consécration littéraire. Il fallait passer chez Pivot, se soumettre, ainsi, à la médiatisation télévisuelle, afin d'être reconnu écrivain. Il suffit de penser, par exemple, à la publicité pour la marque *Rodier* dans *Lire* de mars 1987: “dans une chambre en désordre, une jeune femme nue serre contre son corps une robe accrochée à un cintre, tandis qu'en encadré au-dessus d'elle, une phrase [...] nous livre l'objet de ses pensées intimes: ‘J'écrirais bien un livre, mais je ne sais pas quoi mettre pour aller chez Pivot.’” (Brasey, 1987: 232-233).

d) La radio

Quant à la présence de la littérature sur les ondes radiophoniques, elle remonte à l'année 1938, où Radio-37 diffusait tous les mardis une émission intitulée *Le quart d'heure de la NRF*. Jusqu'au début des années soixante, les programmes littéraires radiophoniques étaient rattachés à une culture plutôt classique du livre, sans sensationnalisme exacerbé. Les émissions radiodiffusées les plus célèbres étaient *Le Masque et la Plume* sur Paris Inter

²⁷ Lire, à ce propos notre article “Michel Houellebecq, Amélie Nothomb et Jacques Chessex: *performances* sous contexte médiatisé” (Soares, 2010).

et sa concurrente *Panorama* sur France-Culture. Les plus récentes sont *Radioscopies* et *Le Bon Plaisir*.

Les ondes hertziennes ont le mérite de nous faire entendre un extrait, une critique ou, tout bonnement un "vient de sortir" d'une œuvre littéraire. Et ce, partout, puisque les appareils radio sont facilement transportables (surtout avec les innovations technologiques que sont les MP3, les MP4 ou les téléphones portables avec radio intégrée...). Mais on écoute aussi la voix de l'auteur et, qui plus est, de petites anecdotes biographiques et privées.

Aussi, même si son audience est plus confidentielle et élitiste, "si elle déclenche rarement des résultats commerciaux massifs, elle [la radio] n'est pas un simple support d'appoint pour l'information sur le livre et sa promotion, et le public est friand des interviews d'écrivains qu'elle diffuse." (Bouvaist, 1991: 174). Enfin, plusieurs émissions radiophoniques permettent au public d'entrer en contact en direct, par téléphone (ou en diffusé, par courriel, par exemple) avec l'écrivain invité. L'intimidation du contact visuel étant éliminée, la proximité et l'intimité auteur/public se voient donc majorées par ce type d'instance médiatique qu'est la radio.

d) La presse

Les maisons d'éditions réservent une grande part de leur budget à la presse – avant même la parution du livre²⁸. Plus communément connu sous le nom de *service de presse*, cet investissement a son *media-planning* respectif²⁹. En effet, la presse a le pouvoir de *forcer* le choix de lecture du public, devenant une nouvelle instance d'influence³⁰ et de légitimation littéraire.

Notons qu'il semblerait que se soit la presse française qui permet un retentissement international plus marqué en ce qui concerne les lettres d'expression française. En guise d'illustration, nous citerons le journal *Le Monde*³¹ avec son supplément littéraire de Josyane

²⁸ Selon Rémy Rieffel, "il faut donc [...] obtenir un compte rendu dans un grand quotidien national ou un newsmagazine, une reprise dans la presse régionale, plusieurs participations à des émissions de radio et de télévision, celles-ci n'étant pas toujours exclusivement consacrées aux livres." (Rieffel, 2005: 325).

²⁹ Rappelons, à ce propos, l'étude attentive effectuée par Jean-Marie Bouvaist sur les relations qui nouent le monde éditorial et la presse lorsqu'il est question de la promotion du livre (Bouvaist, 1991: 173-198).

³⁰ Alain Viala parlait déjà, se référant au passé, d'un "échange, où les écrivains éduquaient leurs destinataires autant qu'ils en subissaient l'influence [et qui] s'accomplissait à travers plusieurs instances [dont] la presse" (Viala, 1985: 24).

³¹ Le pouvoir symbolique de ce journal est aussi commenté par le médiologue Régis Debray qui renforce son rôle de panthéisation: un écrivain ne sera reconnu et consacré comme tel que par le libellé de cet organe de la presse écrite, que s'il est mentionné dans *Le Monde* ou *Le Monde des Livres*: "un événement, une mise au point, un communiqué, une manifestation n'existent pas tant que *Le Monde* n'en a pas donné acte par voie d'impression. C'est donc *Le Monde* qui sert de registre d'état civil pour toutes les productions symboliques émises sur le territoire national." (Debray, 1979: 177).

Savigneau, *Le Figaro*³² et son *Figaro littéraire*, *Libération*, *L'Express*, *Le Nouvel Observateur*. On y trouve des critiques littéraires, ou simplement une sélection des meilleures ventes. Il existe aussi des revues culturelles ou littéraires comme *Lire*³³, *Le Magazine littéraire* ou *La Quinzaine littéraire*. A cette presse spécialisée vient se joindre des magazines plus populaires, liés à la programmation télévisée tels que *Télérama* ou *Télé 7 Jours*, ou liés au public féminin comme *Elle* et *Marie-Claire* mais qui laissent la place aux écrivains...

Néanmoins, comme le remarque Anne Pitteloud,

les journalistes, sous pression, doivent souvent écrire davantage d'articles et on leur demande des papiers plus courts, plus attrayants, qui mettent en avant la personnalité de l'auteur, favorisant parfois l'anecdote et la polémique au détriment du jugement argumenté sur les œuvres. L'interview, par exemple, est un genre moins exigeant en termes de temps qu'une critique élaborée. (Pitteloud, 2008)

e) Les prix littéraires

Un autre instrument de médiatisation est l'institution des prix littéraires. Bien qu'ils soient, officiellement, la marque de reconnaissance d'un écrivain par ses pairs, les prix littéraires subissent aussi les pressions du marché économique et du médiatisme. Le journaliste Guy Konopnicki ne sentencie-t-il pas qu'«Est admis au titre de romancier, celui qui, postulant aux prix d'automne, parvient à se faire connaître du public.» (Konopnicki, 2004: 98)? Les prix ont derrière eux tout un rouage de marketing – de *magouille*, selon l'essai incisif de Guy Konopnicki (Konopnicki, 2004) –, auquel les auteurs eux-mêmes doivent se soumettre s'ils veulent atteindre au rang d'écrivain à succès et de notoriété publique.

Aujourd'hui, on assiste à une multiplication des prix littéraires; rien qu'en France, on en compte déjà 1150... On y trouve le *Goncourt*³⁴, celui de *l'Académie française*³⁵ (dont les jurés sont formés d'écrivains, des rivaux patronnés par des groupes de journalistes), le *Femina* (un prix féminin qui paraît à la mi-septembre, à la veille du *Goncourt* et du *Renaudot*), le *Renaudot* (cette «deuxième chance au beau milieu des prolifique Années folles» (Konopnicki, 2004: 16), créé en 1926, dont le jury était composé, à l'origine, de journalistes chroniqueurs littéraires qui attendent la délibération du jury du prix *Goncourt*)

³² Nous pourrions, d'ailleurs, démontrer le rôle propulseur de ce journal pour un écrivain en rappelant qu'Edouard Rod, parrainant F. Ramuz, y fit paraître une des nouvelles de ce romancier suisse. (Cf. Meizoz, 2004: 122).

³³ Rappelons l'importance et le rôle joué par ce magazine dans la médiatisation de Michel Houellebecq.

³⁴ Décerné à Jacques Chessex, en 1973, pour son roman *L'Ogre*.

³⁵ Grand Prix du Roman pour Amélie Nothomb, en 1999, avec *Stupeur et tremblements*.

l'*Interallié* (réservé à des journalistes mais qui fut décerné, par exemple, à Malraux) ou le *Flore*³⁶. Ainsi, la plupart sont rattachés au monde journalistique.

Être lauréat d'un prix littéraire aide à la notoriété de l'écrivain ainsi médiatisé et fait croître les ventes de son œuvre. En outre, un prix littéraire est aussi un "label d'exportation" (Konopnicki, 2004: 41) qui permet une internationalisation, qu'elle soit en version originale ou par le biais de traductions.

Toutefois, un prix littéraire incombe aussi une marque du caractère "éphémère" et bref qui contraste avec le caractère pérenne de la littérature classique. Un prix littéraire hautement médiatique légitime-t-il l'auteur consacré ou, au contraire, le banalise-t-il, aux dépens des lumières de la célébrité? Jérôme Meizoz, faisant référence au prix Goncourt, et à l'inégalité du verdict du jury, parle même d'un paradoxe, expliquant que

ce prix a bien de la peine à maintenir un quelconque effet de sacré, profané par les compromissions et donc profane qu'il est devenu, selon certains. Ainsi, peu de gens impliqués professionnellement dans le monde des lettres accordent-ils une croyance systématique en l'excellence du choix du jury Goncourt: parmi le public, le taux maximal d'adhésion-croyance à ce prix est constaté chez les autodidactes non spécialistes, l'adhésion minimale chez les 'academics' dotés d'un capital culturel élevé et spécialisés dans le domaine des lettres. (Meizoz, 2004: 217).

f) Autres

Enfin, à ces instances médiatiques plus classiques, nous devons ajouter d'autres, comme la publicité et les campagnes de propagande³⁷, les clubs du livre, les Foires du livre, les séances d'autographes, la référence dans les programmes scolaires ou le septième art³⁸, qui, grâce aux adaptations cinématographiques d'ouvrages littéraires, médiatise les écrivains tels qu'Amélie Nothomb ou Michel Houellebecq. Un cas paradigmatique est celui du film *Stupeur et Tremblements* de Alain Corneau en 2003, adaptation fidèle du roman homonyme

³⁶ Attribué à Michel Houellebecq, en 1996, pour son deuxième recueil de poèmes intitulé *Le sens du combat*.

³⁷ L'introduction de la publicité à la télévision date de 1968. Les années 50 assistaient déjà à l'intromission du monde publicitaire dans le champ littéraire, avec l'apparition d'une "campagne de propagande collective en faveur du livre" (Lane et Slama, 1998: 605). Dans les années 80, ces campagnes de propagande seront financées par le Ministère de la Culture et elles seront suivies, dans les années 90 d'autres, telles que "Fureur de Lire", "Le Temps des livres" ou "Un livre est unique. Son prix aussi".

³⁸ Anna Boschetti (Boschetti, 1986) souligne les corrélations entre le monde de la littérature et celui des médias, notamment en ce qui concerne le septième art, la radio et la presse. L'union entre le cinéma et la littérature fut marquée par des collections comme *Cinario* – où l'on trouvait des scénarios élaborés par des écrivains renommés –, *Cinéma romanesque* – c'est-à-dire des livres écrits à partir de films à succès (comme l'a fait Raymond Varinot à partir du film *L'alibi* de Pierre Chenal) – ou encore par la création, en 1936, de la société *Synops*, chargée de l'adaptation au cinéma d'ouvrages édités par Gallimard.

d'Amélie Nothomb et qui a servi à intensifier la lumière médiatique projetée sur la romancière belge. D'autres feront une analyse contraire de cet événement: en effet, la célébrité et la notoriété publiques d'Amélie Nothomb ne favoriseraient-elles pas le succès du film et non l'inverse? Nous pourrions, en outre, décalquer cette situation sur le cas de Michel Houellebecq et de l'adaptation de ses trois romans *Extension du domaine de la lutte* (réalisation de Philippe Harel en 1999 avec José Garcia en premier rôle), *Les particules élémentaires* (d'Oskar Roehler en 2006) ou *La possibilité d'une île*, celui-ci réalisé par l'écrivain lui-même en 2008³⁹. Notons qu'à propos de ce dernier, l'écrivain avait déjà négocié les droits d'adaptation cinématographique de son roman alors qu'il n'en avait pas encore écrit une seule ligne!⁴⁰

La chanson est une autre forme de médiatisation à laquelle ont adhéré ces deux romanciers⁴¹, faisant d'eux ce que Patricola désigne comme des "transécrivains" (Patricola, 2005: 88). Enfin, Internet est, de loin, l'instrument médiatique qui rapproche le plus les lecteurs de l'écrivain, grâce aux sites officiels, aux forums, aux téléchargements de documents audiovisuels des auteurs, etc. A ce propos, Rémy Rieffel souligne que

l'essor des nouvelles technologies et la vogue d'Internet ont facilité [...] la réussite du système. Par l'accès qu'elles offrent à des informations inédites sur les vedettes (qui disposent de leur propre site [...]), par l'interactivité qu'elles déclenchent entre diffuseurs et consommateurs [...], elles contribuent indéniablement à ouvrir la voie à cette démultiplication de la notoriété. (Rieffel, 2005: 346).

A l'inverse, Anne Pitteloud présente le revers de la médaille, i.e., le manque de crédibilité et d'impartialité de la diffusion électronique:

Le problème d'internet est qu'il est très réactif, et les propos spontanés sont aux antipodes de la critique. On lit souvent sur les forums des anathèmes ou des 'coups de cœur', extrêmes dans leur violence ou leur enthousiasme, dans lesquels l'argumentation n'est pas admise. [...] Il devient impossible de partager sur le plan de la raison, mais uniquement sur celui de l'émotion. (Pitteloud, 2008).

Il en reste bien d'autres comme l'institution scolaire, les parrainages entre célébrités ou la critique, par exemple; mais nous devons abréger.

³⁹ Michel Houellebecq pourrait peut-être même être taxé d'"écrivain-cinéaste", figure datant des années 60, où les écrivains commencèrent à passer plus régulièrement derrière la caméra, suivant le chemin emprunté quelques années plus tôt par Jean Cocteau.

⁴⁰ Jacques Chessex, auteur de notre corpus, vit son roman *L'Ogre*, vainqueur du Prix en 1973, adapté par Simon Edelstein en 1986.

⁴¹ Houellebecq chante et il inspire Iggy Pop; Amélie Nothomb écrit les paroles de la chanteuse Robert.

Conclusion

Alors que, jusqu'ici, la mort de l'auteur était préconisée, la figure médiatique de l'auteur a actuellement pris le dessus, ce qui menace l'autonomie du champ littéraire, dorénavant aux prises avec des forces médiatiques et des enjeux mercantiles. Force est de constater que la littérature contemporaine a affaire aux contraintes du champ économique, une situation que déplore, de manière sarcastique, Guy Konopnicki: "*Un bouquin, c'est comme une culotte, c'est fait pour vendre. Il y a même des soldes. [...] Le règne de la marchandise s'impose après deux siècles et plus d'apothéose littéraire.*" (Konopnicki, 2004: 79, 85, c'est nous qui soulignons). Sur le même registre, Jérôme Meizoz déclare: "On achète tous Marc Lévy, Yasmina Reza ou Eric-Emmanuel Schmitt comme on achète tous la lessive X ou Y. Simplement parce que cette lessive est partout, en murailles de cartons, en images et en sons." (Meizoz, 2008).

Apparaître sous les feux des projecteurs serait devenu la forme de consécration – pour ne pas dire de légitimation – littéraire des écrivains contemporains, quel que soit le contenu de leurs œuvres...⁴²

Les forces économiques et le médiatisme agissent aujourd'hui comme un étai qui se resserre autour de la liberté créatrice. Ce qui engendre une frustration du désir de liberté et d'indépendance littéraires des auteurs.

Il s'agit là d'une évolution historique du marché littéraire puisque, comme le remarque Nyssen, "les lecteurs commencent à juger les livres avant d'en avoir tourné les pages." (Nyssen, 2005: 111). Ce qui devient dangereux, car les avis sont forcément faussés par les instruments promotionnels et médiatiques – par l'*épitexte*⁴³: on risque d'acheter chat en poche.

Le lecteur est une victime de la médiatisation qui façonne ses goûts littéraires et l'induit à acquérir le livre de cet écrivain dont on parle à la télévision, même s'il n'aura pas l'intention de le lire: il suit le mouvement, acheminé par les performances développées par l'écrivain à travers ses alliés que sont les instruments médiatiques.

On ne serait donc plus en position de choisir librement nos lectures, notre regard étant ébloui par les flashes médiatiques qui troublent notre sens d'objectivité⁴⁴. L'abasourdissement est tel qu'il est devenu difficile à un lecteur de dire qu'il s'est procuré un ouvrage uniquement pour sa valeur littéraire, libéré des contraintes promotionnelles, du

⁴² Cf. Lylian Kesteloot: "L'interview, la radio, la télé encouragent l'exhibitionnisme. Et le voyeurisme aussi. On en arrive facilement au *reality show*; l'auteur polarise l'attention sur sa personne, il devient plus intéressant que son œuvre." (Kesteloot, 2003: 140-141).

⁴³ Notion de Nyssen (Nyssen, 2005).

⁴⁴ Cf., à ce propos, ce *coup de gueule* de Guy Konopnicki: "Mais qui songe au plaisir du lecteur? On sacre, on salue, on brosse-à-relire. Quitte à gêner l'auteur." (Konopnicki, 2004: 57).

“tintamarre éditorial”, et du “concert médiatique” (*Sic*, Nyssen, 2005)⁴⁵. Selon Rémy Rieffel, “on ne parle pas d’un livre uniquement pour son intérêt intrinsèque, pour ses qualités propres, mais pour le ‘bruit’ qu’il fait engendrer, la résonance médiatique qu’il peut provoquer.” (Rieffel, 2005: 327). Et les écrivains, s’ils ne détiennent pas la baguette du chef d’orchestre, souhaitent, du moins, être le premier violon. Ainsi,

On ne peut plus contester [...] que les écrivains [...], non seulement acceptent aujourd’hui d’être leur propre exégètes, mais s’offusquent quand ils n’en sont pas sollicités. Ils savent que, désormais, l’existence de leurs livres en dépend. Ils ont admis [...] qu’il ne suffit plus d’écrire avec talent [...], il faut encore être là. Jamais on n’a autant [...] jugé l’œuvre à son homme, à son aspect. (Nyssen, 2005: 105).

Inséré dans une société médiatisée comme la nôtre, ou médiatico-publicitaire comme l’appelle Olivier Donnat⁴⁶ (Donnat, 1984), le discours littéraire pourrait-il être tout autre? En témoigne cette sombre conclusion d’Hubert Nyssen:

Aujourd’hui, l’image l’emporte [...] de loin sur le mot. C’est elle, avec son cortège de gestes, de mimiques, voire d’éclats – elle et non plus les mots! –, qui est constitutive de la figure de l’auteur. La pipe de Georges Simenon, la barbe d’Alexandre Soljenitsyne, ont peu à peu remplacé la verdeur de langage de Flaubert, l’alacrité d’André Gide. [...] C’est la figure qui désormais habilite l’œuvre. Dans les parages du texte, les mots ont perdu une part de leur pouvoir. Le masque l’emporte sur la plume. (Nyssen, 2005: 106).

Situation qui nous donne alors le droit de nous interroger, tout comme le fit Edouard Brasey, voilà déjà plus de vingt ans: “est-il logique de juger davantage les écrivains sur leur télégenie que sur leurs œuvres?” (Brasey, 1987: 193).

Nous vous proposons alors d’en faire l’expérience, en observant ces trois extraits d’interviews télévisées de Michel Houellebecq, d’Amélie Nothomb et de Jacques Chessex.

⁴⁵ Cf. “Il faudrait au lecteur une attention sans cesse en éveil et une grande vigilance critique pour n’être pas conduit à juger les livres en fonction du concert qui les accompagne, concert dont lui (lecteur) a toutes raisons de penser que l’auteur est l’inspirateur ou le complice.” (Nyssen, 2005: 98).

⁴⁶ Il observe la montée en puissance, depuis 1980, de l’“économie médiatico-publicitaire” accompagnée d’un renouvellement des voies de consécration.

- **Michel Houellebecq** chez *Tout le monde en parle* de Thierry Ardisson, le 10 septembre 2005⁴⁷
- **Amélie Nothomb**, invitée de *Les livres de la huit*, le 28 mai 2008⁴⁸
- **Jacques Chessex** dans *Pardonnez-moi*, le 17 février 2008⁴⁹

⁴⁷ http://www.dailymotion.com/video/x2i276_michel-houellebecq-chez-ardisson-12_news

⁴⁸ <http://www.youtube.com/watch?v=-h4Tf2NOQgg>

⁴⁹ <http://www.tsr.ch/tsr/index.html?siteSect=500000#tab=search;vid=8749568>

Bibliographie

- ADORNO, Theodoro et HORKHEIMER, Max (1983). *La dialectique de la raison*. Paris: Gallimard.
- ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis et VIALA, Alain (2002). *Le dictionnaire du littéraire*. Paris: P.U.F.
- ASSOULINE, Pierre (1984). *Gaston Gallimard, un demi-siècle d'édition française*. Paris: Seuil.
- BERNARD, Suzanne (2002). *Chair à papier*. Pantin: Le Temps des Cerises.
- BOSCHETTI, Anna (1986). "Légitimité littéraire et stratégies éditoriales". In CHARTIER, Roger, et MARTIN, Henri Jean, (ed). *Histoire de l'édition française*, vol.4 "Le livre concurrencé (1900-1950)". Paris: Promodis, 1986, pp. 481-527.
- BOURA, Olivier (2003). *Un siècle de Goncourt*. s/l.: Arléa.
- BOURDIEU, Pierre (1992). *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil.
- BOURDIEU, Pierre (1996). *Sur la télévision, suivi de L'empire du journalisme*. Paris: Liber, col. "Raisons d'agir".
- BOUVAIST, Jean-Marie (1991). *Pratiques et métiers de l'édition*. Paris: Editions du Cercle de la Librairie.
- BRASEY, Eduard (1987). *L'effet Pivot*. Paris: Ramsay.
- BREE, Germaine et MOROT-SIR, Edouard (1984). "Du surréalisme à l'empire de la critique". In *Littérature française*, vol.9. Paris: Les Editions Arthaud.
- CHARTIER, Roger, et MARTIN, Henri Jean, (ed) (1986). *Histoire de l'édition française*, vol.4 "Le livre concurrencé (1900-1950)". Paris: Promodis.
- CLOSETS, Sophie de (2004). *Quand la télévision aimait les écrivains, Lecture pour Tous 1953-1968*. Bruxelles: de Boeck.
- DALIA, Richard (2009). "La parole ou l'image: faut-il choisir?" [en ligne]. In: *Zone littéraire*, n° 114, 5 au 20 janvier [disponible le 20/01/2009] <URL:http://www.zone-litteraire.com/zoom.php?art_id=237>.
- DARCOS, Xavier et al (1989). *Le XXème siècle en littérature*. Paris: Hachette.
- DEBRAY, Régis (1979). *Le pouvoir intellectuel en France*. Paris: Ramsay.
- DEBRAY, Régis (1991). *Cours de Médiologie générale*. Paris: Gallimard.
- DEVRET, Patrick (2003). "Paraître sans paraître". In LOUETTE, Jean-François et ROCHE, Roger-Yves (dir). *Portraits de l'écrivain contemporain*. Seissel: Editions Champ Vallon, pp. 37-46.
- DONNAT, Olivier (1994). *Les Français face à la culture. De l'exclusion à l'éclétisme*. Paris: La Découverte.
- DUCAS-SPAES, Sylvie (2003). "Prix littéraires créés par les médias. Pour une nouvelle voie d'accès à la consécration littéraire?". In: *Réseaux*, n°117.
- ESCARPIT, Robert (1965). *La révolution du livre*. Paris: Unesco et PUF.
- FOUCHE, Pascal, (ed.) (1998). *L'Édition française depuis 1945*. Paris: Editions du Cercle de la Librairie.
- FRANCILLON, Roger (dir.) (1998). *Histoire de la Littérature en Suisse romande*, vol.4 "La littérature romande aujourd'hui". Lausanne: Editions Payot Lausanne.
- GARCIA, Daniel (2005). "Comment se faire éditer". In *Lire*, n°333, mars, pp. 28-37.
- GRACQ, Julien (1961). *Préférences*. Paris: José Corti.
- HEINICH, Nathalie (2000). *Être écrivain: Création et Identité*. Paris: La Découverte.
- HERON, Pierre-Marie (dir.) (2003). *Les écrivains et la radio*, actes du colloque international de Montpellier, 23-25 mai 2002. Université de Montpellier: Institut national de l'audiovisuel.
- HUI, Minh Tran (2007). "Quel avenir pour la littérature? Débat entre Philippe Sollers et Richard Millet". In: *Le Magazine littéraire*, n° 470, décembre, pp.90-95.

- JEANNENEY, Jean-Noël (1999). *L'écho du siècle: Dictionnaire historique de la radio et de la télévision en France*. Paris: Arte Editions.
- JOHANNOT, Yvonne (1978). *Quand le livre devient poche*. s/l.: Presses Universitaires de Grenoble.
- JOURDE, Pierre (2002). *La littérature sans estomac*. Paris: L'Esprit des Péninsules.
- KESTELOOT, Lilyan (2003). "La médiatisation des écrivains". In: HERON, Pierre-Marie (dir) (2003). *Les écrivains et la radio*, actes du colloque international de Montpellier, 23-25 mai 2002. Université de Montpellier: Institut national de l'audiovisuel, pp.135-143.
- KONOPNICKI, Guy (2004). *Prix littéraires: la grande magouille*. Paris: Jean-Claude Gawsewitch Editeur, col. Coup de Gueule.
- KZINO (2002). "Pierre Jourde en interview" [en ligne] [disponible le 22/10/2008]
<URL: <http://livres.fluctuat.net/pierre-jourde/interviews/446-uppercut.html>>
- LAFFONT, Robert (1977). *Vient de paraître*, bulletin d'information des éditions Robert Laffont. n° 167, janvier.
- LANE, Philippe et SLAMA, Marie-Gabrielle (1998). "La promotion du livre". In: FOCHE, Pascal, (ed.) (1998). *L'Édition française depuis 1945*. Paris: Editions du Cercle de la Librairie, pp. 595-627.
- LAUFER, Roger, et al. (1978). "La diffusion du livre". In *Littérature et langages*, vol.5. Paris: Fernand Nathan.
- LOUETTE, Jean-François et ROCHE, Roger-Yves (dir.) (2003). *Portraits de l'écrivain contemporain*. Seissel: Editions Champ Vallon.
- MEIZOZ, Jérôme (2004). *L'œil sociologique et la littérature*. Genève: Slatkine Erudition.
- MEIZOZ, Jérôme (2008). "Presse et littérature: le règne des 'meilleures ventes'" [en ligne]. In: *Le Courrier*, 26 avril [disponible le 21/2/2009]
<URL:<http://www.lecourrier.ch/index.php?name=NewsPaper&file=article&sid=439341>>
- MICOLET, Hervé (2003). "L'homme au solex: Jacques Réda". In: LOUETTE, Jean-François et ROCHE, Roger-Yves (dir.) (2003). *Portraits de l'écrivain contemporain*. Seissel: Editions Champ Vallon, pp. 145-163.
- MICHEL, Chantal (2003). "Maurice Blanchot". In: LOUETTE, Jean-François et ROCHE, Roger-Yves (dir.). *Portraits de l'écrivain contemporain*. Seissel: Editions Champ Vallon, pp. 99-110.
- MOLLIER, Jean-Yves (2000). *Ecrire, lire, publier aujourd'hui*, [en ligne], conférence du 15 novembre, Université de Versailles-Saint-Quentin [disponible le 26/01/2007]
<URL:<http://www.ac-versailles.fr/pedagogi/Lettres/jymelpa>>
- NIETZSCHE, Friedrich (1968). *Humain trop Humain*. Paris: Gallimard.
- NYSSSEN, Hubert (2005). *Du texte au livre, les avatars du sens*. Paris: Armand Colin.
- PATRICOLA, Jean-François (2005). *Michel Houellebecq ou la provocation permanente*. Paris: Ecriture.
- PITTELOUD, Anne (2008). "Sous les feux de la critique". [en ligne] In: *Le Courrier*, 26 avril [disponible le 21/02/2009] <URL:<http://www.lecourrier.ch/index.php?name=NewsPaper&file=article&sid=439337>>
- RIEFFEL, Rémy (2005). *Que sont les médias?*. Paris: Gallimard, coll. Folio actuel.
- SARTRE, Jean-Paul (1948). *Qu'est-ce que la littérature?*. Paris: Gallimard.
- SCHUWER, Philippe (1997). "Nouvelles pratiques et stratégies éditoriales". In: FOCHE, Pascal, (dir.), (1998). *L'Édition française depuis 1945*. Paris: Editions du Cercle de la Librairie, pp.425-459.
- SOARES, Corina da Rocha Soares (2010). "Michel Houellebecq, Amélie Nothomb et Jacques Chessex: performances sous contexte médiatisé". [en ligne] *Fórum Culturais literárias: novas performances e desenvolvimento*, 2 e 3 de Outubro de 2008. [disponible le 31/01/2010]
<URL: <http://portal.doc.ua.pt/journals/index.php/Carnets/issue/view/29>>
- THUMEREL, Fabrice (2002). *Le champ littéraire français au XXème siècle. Eléments pour une sociologie de la littérature*. Paris: Armand Colin.
- VIALA, Alain (1985). *Naissance de l'écrivain*. Paris: Les Editions de Minuit.

XENAKIS, Françoise (1975). *L'Écrivain ou la sixième roue du carrosse*. Paris: Julliard.

RÉFLECTIONS PRÉLIMINAIRES À UNE ÉTUDE DU THÈME DE L'EAU ET DE L'EXTASE DANS LA LITTÉRATURE ET LE CINÉMA VIETNAMIENS

GEORGES VAN DEN ABBEELE
Northeastern University, Boston
g.vandenabeele@neu.edu

Résumé

Le thématique de l'eau dans la littérature et le cinéma franco-vietnamiens semble désigner un lien profond et intime entre le corps et le "lieu" vietnamiens (il ne s'agit évidemment pas des poncifs occidentaux de terre et de sol). Condensée par Nguyễn Du dans la scène célèbre du Truyện Kiều, ce texte fondamental à la culture du Viêt-nam, l'image du corps féminin dans son extase aquatique dépasse toute captation simplement voyeuriste ou vulgairement lubrique pour nous tracer la voie "sans traces" du chemin fluvial qui remonte vers l'âme profonde (comme on dit "pays profond") du dât nuộc. Il s'agit donc d'un topos à lire dans sa spécificité culturelle, au delà de toute idéalisation de "sang et sol", vers une expression on ne peut plus lyrique d'identité localisée, une affirmation du chez soi collectif et donc d'une résistance limpide mais inlassable à toute imposition de l'extérieur.

Abstract

The thematics of water in Franco-Vietnamese literature and film describes a deep and intimate link between the body and place in Viet Nam (without in any way referencing Western stereotypes of place and ground). As represented by Nguyễn Du in a famous episode from the Truyện Kiều, that key text of Vietnamese culture, the image of the feminine body in an aquatic ecstasy rejects any simply voyeuristic or vulgarly lascivious reception to trace the "traceless" path of the fluid route that leads back up to the inner heart (or "heartland") of the dât nuộc. The topos is to be read in its cultural specificity, far beyond any idealization of "blood and soil," as the lyrical expression of localized identity, an affirmation of collective being together and, hence, of a limpid but indefatigable resistance to any external impositions.

Mots-clés: Viet-nam, littérature et cinéma, poétique de lieu, corps féminin

Keywords: Viet Nam, literature and film, poetics of place, feminine body

Georges Van Den Abbeele, "Réflexions préliminaires à une étude du thème de l'eau et de l'extase dans la littérature et le cinéma franco-vietnamiens", *Carnets*, D'un Nobel l'autre..., numéro spécial automne-hiver 2010-2011, pp. 215-243.

<http://carnets.web.ua.pt/>

ISSN 1646-7698

Vers le milieu d'*Une histoire d'amour* (1995), film que sa réalisatrice Trinh T. Minh-ha présente comme une "traduction" libre, sous forme de "haïku", du célèbre poème de Nguyễn Du, le personnage de Kiêu rappelle quelques moments où la conduite autrement vertueuse de son homonyme littéraire s'avère plutôt blâmable:

Par exemple, Kiêu ose visiter son Romeo, Kim Truong, la nuit chez lui – démarche ultra-extraordinaire pour une femme aussi bien élevée. Puis, le poète nous régale d'une scène érotique où un de ses amants l'entrevoit se baignant nue au clair de la lune. Enfin et surtout, Kiêu reste, malgré le pathos de sa vie, une créature dont les pulsions de la passion l'amènent à aimer non pas un seul, mais trois hommes – avec un amour différent pour chacun. (Minh-ha, 1999: 18).

On voit bien que ce sont ces quelques actes de transgression que Trinh Minh-ha met en relief afin de démentir une interprétation traditionnelle de Kiêu qui insisterait sur les sacrifices que demande sa fidélité confucéenne à la famille aussi bien que les vertus de sa passivité bouddhiste à la loi du Karma. Pour Trinh Minh-ha, loin d'être la simple victime des circonstances maléfiques qui s'accumulent entre un destin néfaste et une société impitoyablement patriarcale, Kiêu montre une volonté et un esprit d'autonomie, qui, certes, restent passablement circonscrits par les forces du destin et de l'ordre social (seul, l'Occident semble imaginer que l'expression d'un tel esprit suffit pour réaliser le fantasme d'être "maître de son destin"). Au contraire, le génie de Nguyễn Du est d'avoir su, par un syncrétisme on ne peut plus vietnamien, intégrer une tradition indigène de femmes fortes (qui remonte aux sœurs Truong) avec les importations religieuses de la Chine (Confucius) et de l'Inde (Bouddha). Le scandale du Kiêu qui est aussi à l'origine de son succès littéraire est d'avoir su mettre en scène un modèle de persévérance humaine (féminine en l'occurrence) qui donne de l'espoir contre tous les obstacles que la nature ou la société puissent élever contre nous. Cela, c'est encore le message explicite des vers ultimes du poème: "Et si un lourd Karma pèse sur notre destin, ne récriminons pas contre le ciel et ne l'accusons pas d'injustice. La racine du bien réside en nous-mêmes. Cultivons cette bonté du cœur qui vaut bien plus que le talent." (Du: 173, v. 3249-3252; c'est moi qui souligne).

Revenons à la scène de la baignade en tant qu'une des transgressions "exemplaires" de Kiêu. A vrai dire, dans cette transgression, s'il faut l'appeler ainsi, il ne s'agit pas vraiment d'une action directe de sa part comme dans les deux autres, mais comme nous allons voir, c'est son être même qui se trouve en jeu. Voici la scène telle qu'elle paraît dans la traduction française de Kim-Vân-Kiêu réalisée par Xuân Phuc et Xuân Viêt:

Cependant, sous la lune, les râles d'eau lançaient leurs appels à l'été. Par-dessus les murs scintillaient les flammes des grenadiers en fleur. Dans la chambre tendue de gaze, par une belle heure de loisir, elle fit tomber les rideaux roses pour baigner son corps de fleurs dans une décoction d'orchidées. Idéale structure, ce temple d'amour, façonné par les dieux, se dresse en sa blancheur d'ivoire, en sa pureté de jade. Le jeune homme, émerveillé, ne put cacher son admiration. (Du: 93, v. 1307-1313; traduction modifiée)

Le rideau rose est-il tombé par mégarde, suscitant ainsi l'œil intrusif du voyeur? Ou bien, est-ce par dessein afin de provoquer le jeune homme, Thuc, par un spectacle qui expose la beauté divine ("façonné par les dieux") du corps féminin? Le texte, comme il l'est souvent le cas dans le poème de Nguyễn Du, reste bien ambigu en ce qui concerne les intentions de Kiêu quelles qu'elles soient, louables ou bien blâmables.

Que ce soit transgression volontaire ou pas, ce que dévoile cette baignade c'est Kiêu dans l'intimité de son être, dans le plaisir d'une autonomie privée et tout à fait à l'intérieur où elle ne dépend de personne, un espace sacré on ne peut plus loin des déceptions et des compromis auxquels elle doit se livrer journallement, ne fût-ce que pour survivre. Mais cette arrière-boutique personnelle n'est pas qu'un simple refuge, car l'endroit où son corps se révèle dans toute sa splendeur architecturale ("idéale structure, ce temple d'amour"), où elle se livre à l'extase de se baigner dans une eau parfumée de fleurs, ce lieu de recueillement est là aussi où en se ruisselant jusqu'à devenir liquide, elle recèle, selon le poème, une force redoutable, un "étrange pouvoir de la beauté dont la vague dévastatrice renverse sur son passage comme en se jouant, maisons et palais" (v. 1301-02). Cette vision de la femme marée haute, voire "tsunami" prévoit, certes, le moment bien ultérieur où Kiêu, devenu le compagnon du grand guerrier Tù-Hai, prend sa vengeance, exacte et sanglante, sur les divers personnages qui lui ont fait mal au cours de ses aventures. (Bien que Trinh ne la mentionne pas parmi les transgressions de Kiêu, cette scène n'a pas manqué aussi de soulever maintes discussions sur la conduite parfois moins que vertueuse de l'héroïne.) D'autre part, ce pouvoir féminin qui dans le contexte rappelle aisément les grands exploits des sœurs Truong et d'autres guerrières vietnamiennes dans la lutte contre la domination chinoise, démarque un au-delà de la maîtrise humaine, voire masculine, qui reste malgré tout un attrait irrésistible pour les hommes, tel le jeune Thuc qui tombe éperdument amoureux de Kiêu, si bien qu'il lui écrit "un poème de forme classique [Duòng]". Malgré ce grand effort lyrique, Kiêu ne lui donne pas l'accueil qu'il cherchait:

Les sentiments que vous exprimez me touchent profondément. Ce ne sont que paroles de perle et de jade, ce ne sont que sentences de brocart. Selon mes faibles moyens, j'aurais dû vous donner la réplique en improvisant les mêmes rimes. Mais la

nostalgie dont je souffre m'en empêche. Mon cœur est là-bas avec les nuages dorés du pays natal. Quant au poème en réponse, je vous demande donc grâce pour aujourd'hui. (v. 1315-20).

L'exilée Kiêu ne peut (ou ne veut) pas répondre aux désirs de Thuc, parce que son "cœur" reste dans son pays natal, "sous les nuages d'or" selon un proverbe traditionnel chinois. La baignade au clair de lune est donc aussi une sorte de retour à la patrie pluvieuse, une relève rituelle et privée de la souffrance de l'exil. Comme nous le rappelle Kim Lefèvre, "dans la langue vietnamienne pays s'écrit 'Dât-Nuóc', mot qui signifie 'Terre et Eau.'" (Lefèvre, 1990: 149). L'expression prend tout son sens dans la topographie du Viêt-nam, pays coincé entre les hautes montagnes de la cordillère annamite qui s'élève à plus que trois mille mètres de hauteur et une côte longue d'environ trois mille kilomètres, entre lesquelles se frayent les cours d'à peu près un millier de fleuves, y compris les grands systèmes riverains: le Rouge, des Parfums, le Mékong, ou pour les appeler par leurs noms vietnamiens, sông Hồng, sông Hương, Cuu Long. L'eau de la mer condensée en montagne laisse tomber d'énormes pluies (les moussons) qui gonflent les eaux tumultueuses des rivières. Climat idéal pour la culture du riz, nourriture aussi fondamentale et symboliquement féconde que ne l'est le pain chez les Occidentaux, si bien que la rizière, ou lúa nước, représente bien le pays profond et profondément aqueux du dât nước. Allégorie du pays, le corps ruisselant de Kiêu se baignant affirme une identité vietnamienne que l'on garde à fond et qu'aucun pouvoir proxénète, colonialiste, impérialiste ou totalitaire ne pourra jamais arriver à "déterrer." Loin de se faire approprier par un quelconque regard de l'Autre, l'extase de l'eau nous laisse entrevoir la source profonde d'une résistance efficace et imbattable, une résistance à la sông khuyh thành.

La scène de la baignade de Kiêu se reproduit textuellement dans le film de Trinh Minh-ha. On entend chanter le texte du Kiêu en voix "off" tandis qu'on voit le dos d'une femme qui se baigne en pleine nuit. Elle remplit tasse après tasse d'eau qu'elle laisse alors couler sur son corps. Son plaisir est évident, mais le plan suivant, en changeant d'angle de prise, nous laisse entrevoir aussi la silhouette d'une femme (sans doute la tante, chez qui habite Kiêu) qui regarde avec intérêt cette femme, que nous reconnaissons maintenant être bien le personnage principal de Kiêu elle-même, bien que celle-ci semble ignorer tout à fait qu'on la regarde. En remplaçant le regard du jeune homme par celui de la vieille, Trinh Minh-ha semble insister davantage sur l'autonomie féminine dans une intimité qui ne dépend d'aucun homme.

Ce même plaisir se voit aussi au moment où Kiêu se retire de l'appartement de son ami photographe, Alikan, au moment où elle l'a surpris en train de prendre des photos pornos d'une jeune blanche étalée cuisses ouvertes au dos d'une motocyclette. Visiblement

gênée par ce qu'elle vient de voir, Kiêu remonte à l'extérieur, claque la porte derrière elle et traîne un peu sur le seuil, tandis qu'il commence à pleuvoir. On entend encore chanter des vers du Kiêu sur la douleur du lot des femmes. Lentement, elle se rend compte de la pluie, et comme si elle se retrouvait, elle se plaît à se faire mouiller par les gouttes qui tombent. On passe à un nouveau plan, cette fois du point de vue subjectif, scène de la mémoire de Kiêu où nous la voyons comme petite fille jouant au bord de l'eau, plan dont la nostalgie évidente pour la terre-eau du Viêt-nam se trouve encore brusquement interrompue par la voix de son autre ami, Minh (nom qui veut dire "sagesse" en Vietnamien) qui l'appelle par son nom. Comme réponse, elle lui explique que "lorsqu'il pleut, l'odeur de la terre et de l'herbe [lui] donne toujours de la nostalgie de chez [elle]." Il la ridiculise, puis il lui propose de monter sur son vélo -- version innocentée du motard pervers? -- avant qu'elle ne se trouve, dit-il, "toute mouillée." Elle accepte son offre sans enthousiasme, puis commence à s'amuser quand même en redirigeant son attention vers la pluie qui tombe sur elle et son copain, jusqu'à ce qu'ils commencent à rire ensemble tous les deux.

Passe au plan suivant qui nous montre Kiêu s'éveillant seule dans son lit. On entend toujours la même sonorité de la pluie qui tombe, et Kiêu qui sort de l'abri pour mieux l'éprouver. Voici les indications scénographiques que donne Trinh Minh-ha: "She enjoys getting wet. With both hands, she spreads the water on her face and neck, making her nightshirt cling to her body. We SEE her absorbed in feeling the rain falling and wetting her chest. She sensually spreads the water on her arms and chest." (Minh-ha, 1999: 114). Ici, il n'y plus de spectateur en scène et le plaisir extatique de Kiêu est plus qu'évident dans la mesure où il ne s'agit que d'un plaisir privé et personnel pour elle seule, où elle se retire et se réaffirme sans ambages. Dans la scène suivante, elle refusera définitivement de poser nue pour le photographe, Alikan, et poursuit avec de plus en plus d'acharnement ses enquêtes du Kiêu et du destin de son homonyme en tant que modèle de résistance.

Trinh Minh-ha est loin d'être le seul interprète contemporain de cet épisode du Kiêu. Un traitement différent se voit dans le film de Tran Anh Hung, *L'odeur de la papaye verte* (1993). On nous y présente la vie d'une jeune servante réfugiée qui travaille pour une famille saïgonnaise. Arrivée à l'âge adulte, "Mui" est congédiée et passe dans la maison de Khuyen, jeune compositeur riche et très francisé qui passe ses jours à jouer du Chopin au piano et les soirs à sortir avec sa fiancée bien bourgeoise. On voit Mui en train de préparer les repas, à nettoyer et à coudre, etc. Puis, dans la scène la plus célèbre du film, on la voit, à travers une série de coupes multiples en faux raccord, prendre un bain nocturne, tout en prenant plaisir dans ce moment d'intimité personnel, dans cette "heure de loisir", où elle n'aura plus à répondre aux besoins du maître. Aucune indication directe que l'on observe effectuant cette reprise du Kieu, mais dans les scènes suivantes on voit le jeune homme s'ennuyer de plus en plus de sa fiancée pour prendre un intérêt de plus en plus accru pour sa servante. Cet

intérêt s'expose concrètement quand il compare un vieux buste indochinois avec la figure de la belle Mui, et dessine son portrait d'après le buste de façon à renforcer cette identité entre la figure de Mui et celle d'un Viêt-nam traditionnel. D'un côté, le désir qu'il éprouve pour sa servante ne peut sembler qu'une projection esthétique, voire esthète, annoncée déjà par la scène de la baignade, qui présente Mui pour la première fois dans le film comme être belle et désirable. Mais en même temps, la métaphore architecturale qui décrit la beauté de Kiêu en tant que temple idéal "façonné par les dieux" nous prépare aussi pour l'association de la beauté de Mui avec le buste pierreux et ancien d'une divinité de temple. D'autre part, cet éveil esthétique à la beauté de Mui est aussi pour Khuyen un rappel à ses origines vietnamiennes, représentées par Mui/Kiêu. Se sentant de plus en plus négligée par Khuyen, sa fiancée sort de la maison pour se retrouver sous une pluie ardue. Ne pouvant réprimer sa curiosité, elle retourne regarder par la fenêtre son fiancé qui joue au piano tandis que Mui fait ses affaires, vision qui propose l'image d'une joie domestique dont elle est dorénavant exclue. On la voit donc qui se retourne devant nous et se met sous la drache à pleurer sans consolation. La scène propose donc une inversion structurale de la baignade de Kiêu: c'est maintenant la femme trempée dans l'eau qui se trouve à l'extérieur et qui, sans qu'on la voie, regarde à l'intérieur l'homme (et la rivale) bien à l'abri. A noter aussi que pour la femme occidentalisée, l'eau tombante n'est plus source de confort et de plaisir mais image pathétique ou état d'âme de la tristesse, comme si la référence littéraire n'était plus le poème national vietnamien mais le symbolisme de Paul Verlaine: "Il pleure dans mon cœur comme il pleut sur la ville" (*Romances sans paroles*).

Par contre l'image vietnamienne de l'eau extatique est reprise dans la scène suivante où l'on voit encore Mui se baignant la nuit (toujours avec le même style de découpage en faux raccord), séquence qui précède la grande scène où Khuyen ose enfin entrer dans la chambre de Mui. Devenus amants, Khuyen apprend donc à lire à Mui, qui dans la scène ultime du film lit un poème vietnamien qui reprend encore une fois le thème de l'eau en tant que "source" de l'identité:

L'eau de la source, blottie dans un trou de roche, miroite doucement quand on la remue. Les tremblements du sol ont donné naissance à de fortes vagues qui s'abattent dans une houle irrégulière, à la surface, sans déborder. S'il y a un verbe qui veut dire, "se mettre en mouvement harmonieusement," il faudrait l'employer ici. Les cerisiers, pris dans les ténèbres, s'étendent et se rebroussement, se balancent et se tordent, toujours au rythme de l'eau. Mais l'intéressant c'est: quoi qu'ils changent, ils gardent toujours la forme d'un cerisier.

L'affirmation d'une identité vietnamienne à travers le thème de l'eau s'affiche bien évidemment aussi dans le récit de l'écrivaine eurasienne, Kim Lefèvre, *Retour à la saison des pluies* (Paris: Aube, 1995), dont le titre déjà nous invite à faire cette association. Pour Lefèvre, non seulement le retour à son pays natal se décrit-il comme une remontée d'eau: "comme un long fleuve dont l'amont serait si éloigné qu'il ne paraît à présent enveloppé de brume" (p. 131). Sa vie, dit-elle, "menée ailleurs que sur le sol vietnamien" se définit comme un séjour à l'étranger, "flottant à des milles de l'endroit où j'ai pris ma source" (p. 13). Plus profondément, le souvenir du Viêt-nam de son enfance, quand il s'avère positif (et non celui négatif, des malheurs soufferts par elle en tant qu'enfante eurasienne ou "mètèque blanche"), ce souvenir positif, dis-je, tend à s'identifier avec l'expérience de l'eau et de la pluie. Déjà dans *Mètèque blanche* (1989), elle nous avait fait part de son souvenir le plus primordial et aussi le plus réconfortant:

C'était une nuit d'automne à Hanoi. Je me souviens de la fraîcheur pénétrante du crachin – cette petite pluie fine tonkinoise --, de la douce sensation du dos nu de la nourrice, de sa peau tout à la fois flasque et élastique. Accrochée à sa chair comme à un hamac chaud et soyeux, je savourais le bonheur de la route sans fin. J'eusse aimé que ma vie entière fût ce voyage sans destination, suspendue à la peau chaleureuse de ma nourrice, tandis que la mienne s'offrait avec gratitude au crachin tonkinois. (15)

Et voici, comme elle décrit son débarquement à l'aéroport de Saigon presque cinquante années plus tard:

Un dernier coup d'œil à la foule en attente et me voici à l'air libre. Il pleut, c'est la saison des moussons. Une pluie lourde, violente. Je repense à d'autres pluies semblables, lorsque enfant je me précipitais joyeusement sous les trombes d'eau qui dégringolaient du toit. En quelques instants la rue s'est transformée en rivière charriant des bulles à la dérive et la grande personne que je suis aujourd'hui regarde avec nostalgie cet écoulement d'eau trouble en frissonnant. (Lefèvre, 1995: 139-40)

Si l'eau, et surtout l'eau sous forme de pluie, la ramène à une enfance vietnamienne perdue, il ne faut pas non plus y imposer des images occidentales et prudes d'une supposée innocence enfantine. Car l'enfance retrouvée dans l'expérience du corps mouillé propose non seulement l'attachement au sol vietnamien (ou plutôt, devrait-on dire, sol et eau vietnamiens: dât nuòc viêt nam) mais une continuité sans gêne et sans contradiction aucune avec l'extase corporelle. Voici comme Kim Lefèvre décrit sa sœur Oanh, non pas mètèque eurasienne comme elle mais "pleinement" vietnamienne, belle à susciter de l'inquiétude chez sa mère: "Ma mère croyait qu'à l'instar de Kiêu, la beauté de sa fille ne pouvait lui apporter

qu'une vie de malheurs et de souffrances" (p. 102). La mère se soulage dès que Oanh perd pourtant de sa beauté tout en agrandissant un peu, mais voici l'image érotisée de Kiêu baignant qui revient tandis que la narratrice dénombre les "plaisirs simples" qui occupent sa sœur tels "se dénuder sous l'averse" ou celui-ci: "Elle passait des heures à verser de l'eau fraîche sur la peau moite, les paupières closes, tout entière absorbée par ses sensations. Puis, un jour, je la vis serrer étroitement entre les cuisses un oreiller tandis que sur sa figure s'irradiait une volupté extatique" (p. 104).

Corps privé de la femme qui s'adonne à son plaisir, corps national du Viêt-nam dont les eaux fraîches ruisselantes des montagnes nourrissent les rizières: "Je retrouve dans cette image de terre et d'eau le Viêt-nam de mon enfance," dit Kim Lefèvre, tout en reconnaissant qu'en partant, elle "ne laisser[a] plus de trace dans ce paysage d'eau où il recommence à pleuvoir" (221-22). Ne parlons pas des "rêveries" qu'apporteraient les eaux selon la thèse de Gaston Bachelard ni de la "mécanique" féministe des liquides selon Luce Irigaray, la thématique de l'eau dans la littérature et le cinéma vietnamiens semble désigner un lien profond et intime entre le corps et le "lieu" vietnamiens (il ne s'agit évidemment pas des poncifs occidentaux de terre et de sol). Condensée par Nguyễn Du dans la scène célèbre du Truyện Kiều, ce texte fondamental à la culture du Viêt-nam, l'image du corps féminin dans son extase aquatique dépasse toute captation simplement voyeuriste ou vulgairement lubrique pour nous tracer la voie "sans traces" du chemin fluvial qui remonte vers l'âme profonde (comme on dit "pays profond") du dât nuộc. Il s'agit donc d'un topos à lire dans sa spécificité culturelle, au delà de toute idéale de "sang et sol", vers une expression on ne peut plus lyrique d'identité localisée, une affirmation du chez soi collectif et donc d'une résistance limpide mais inlassable à toute imposition de l'extérieur.

Bibliographie

- ANH HUNG, Tran (1993), *L'odeur de la papaye verte / Mùi du du Xanh*. France/ Viet Nam, 104 minutes.
- BACHELARD, Gaston (1942), *L'eau et les rêves*. Paris: José Corti.
- DU, Nguyễn (1802/1961). *Truyện Kiều / Kim-Vân-Kiều*. Traduction Xuân Phuc et Xuân Viêt, Paris: Gallimard/Unesco.
- IRIGARAY, Luce (1977), *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris: Minuit.
- LEFEVRE, Kim (1989). *Métisse blanche*. Paris: Bernard Barrault.
- LEFEVRE, Kim (1995). *Retour à la saison des pluies*. Paris: Aube.
- MINH-HA, Trinh T. (1995). *A Tale of Love / Une histoire d'amour*. USA, 108 minutes.
- MINH-HA, Trinh T. (1999). *Cinema Interval*. New York: Routledge, 1999.
- VERLAINE, Paul (1874): *Romances sans paroles*. Paris: Léon Vanier.

PETITS TOURS: REPRESENTAÇÕES DO CIRCUITO TURÍSTICO EM LAWRENCE DURRELL, DAVID LODGE E DIDIER VAN CAUWELAERT

ISABEL PEIXOTO CORREIA

Universidade do Minho e Escola Secundária de Vila Verde

isabelpeixotocorreia@gmail.com

SANDRA RAQUEL SILVA

FCT, Universidade do Minho e Escola Secundária Camilo Castelo Branco

silva.sandrraquel@gmail.com

Resumo

O *grand tour* cedeu, progressivamente, lugar a pequenos circuitos. As grandes paisagens inexploradas quase desapareceram. Ao grande aristocrata sucedeu o turista. O contacto com os autóctones não passa de um simulacro, amiúde encenado para conferir cor local. O exotismo desapareceu e a aventura acantona-se em actividades radicais – ou, até, na esfera virtual. À semelhança da rainha Charlotte, para quem a contemplação do quadro expressamente encomendado a Johann Zoffany, *The Tribuna of the Uffizi*, substituía a visita *in loco* à galeria florentina, os turistas a que faremos referência, a partir de três narrativas de Lawrence Durrell, David Lodge e Didier Van Cauwelaert, contentam-se em consumir os roteiros, as paisagens e a gastronomia de locais-bilhete postal. Em contrapartida, este tipo de férias propicia o estudo atento dos companheiros de viagem, pelo que a análise antropológica e sociológica se centra no *homo turisticus* (Lipovetsky) e constitui uma heterotopia (Foucault).

Abstract

The *grand tour* gave way, progressively, to the small circuits. The great untamed landscapes are almost gone. The great aristocrat paved the way to the tourist. Contact with the indigenous is but a simulation, often rehearsed to confer local flare. The exotic disappeared and adventure seeks refuge in extreme activities – or even in virtual reality. Just like queen Charlotte, to whom contemplating the painting commissioned to Johann Zoffany, *The Tribuna of the Uffizi*, replaced the *in loco* visit to the Florentine gallery, the tourists we shall mention, based on three novels by Lawrence Durrell, David Lodge e Didier Van Cauwelaert, limit themselves to the consumption of routes, landscapes and gastronomy of postcard places. Meanwhile, this holiday allows the careful study of the travel companion, thereby allowing the anthropological and sociological analysis to center in the *homo turisticus* (Lipovetsky), and thus constituting a heterotopy (Foucault).

Palavras-chave: viagem, circuito turístico, simulacro, heterotopia

Keywords: voyage, touristic circuit, simulation, heterotopy

Dos três autores em análise, o mais nobelizável teria sido Lawrence Durrell, cujo nome foi várias vezes apontado como um favorito. Porém, a morte antecedeu a atribuição do Nobel. David Lodge tem contra si factores de peso: uma carreira académica prévia e a circunstância de não tratar problemas candentes do género humano. O seu sucesso editorial e a atracção pela paródia não oferecem garantias de que a cerimónia do Nobel – demasiado próxima, se pensarmos nisso, dos colóquios que constituem o pano de fundo de alguns dos seus maiores sucessos – não viesse a ser, ela própria, objecto de paródia. Didier van Cauwelaert é um autor de sucesso em França, tendo recebido, em 1994, o Prémio Goncourt com *Un aller simple*. A sua obra é extensa e parece manifestar a intenção de focar assuntos da actualidade. Não recua perante temas tabu – criando personagens tão díspares como uma estrela de filmes pornográficos e uma fada que trabalha num hipermercado – nem perante novos suportes, como o ecrã do telemóvel. O filme *A educação das fadas*, de José Luis Cuerda, foi adaptado do livro *L'éducation d'une fée*. Por outro lado, as personagens e as temáticas veiculam preocupações sociais. O facto de as suas obras serem estudadas no âmbito do Francês Língua Materna e Estrangeira em diferentes países pode, por paradoxal que possa parecer, constituir um entrave a uma eventual atribuição do Nobel, já que resultaria numa sobreexposição mediática que a agenda oculta do júri do prémio, nos últimos anos, não parece contemplar¹.

Centremo-nos, agora, nos livros e autores que seleccionámos, não apenas por se tratar de eventuais candidatos ao prémio Nobel, mas também pelo facto de, do ponto de vista temático, apresentarem perspectivas acerca da evolução cronológica que a viagem organizada sofreu dos anos 70 até aos anos 90 do século passado.

A partir de finais do século XVI, uma das etapas fundamentais da aprendizagem dos jovens aristocratas ingleses, o *grand tour* – viagem através da França, da Suíça e da Itália – foi-se disseminando a camadas sociais cada vez mais abrangentes, dando origem a uma extensa lista de guias, mas também a algumas paródias, de entre as quais se destaca *Sentimental Journey Through France and Italy by Mr. Yorick*, do inglês Lawrence Sterne.

De então para cá, o *grand tour* continuou a exercer fascínio, manifestando-se em fenómenos espúrios como o ano sabático que muitos jovens norte-americanos abastados realizam antes de ingressar na Universidade; ou em epifenómenos como as viagens à Europa efectuadas por brasileiros ricos²; *inter-rails* concebidos pelas próprias companhias de caminho de ferro; cruzeiros; e circuitos turísticos. A massificação da viagem tê-la-á desvirtuado, e a sequência de obras que nos propomos apresentar vem demonstrá-lo.

¹ Nos últimos anos, a imprensa especializada aponta a prevalência, na atribuição do prémio, de critérios geopolíticos.

² Leia-se, por exemplo, *Leite Derramado*, de Chico Buarque de Hollanda.

Com efeito, *Sicilian Carousel*, publicado em 1977, assemelha-se a um diário de viagem que o escritor e diplomata Lawrence Durrell efectuou através da Sicília, integrando um circuito turístico epónimo adquirido numa agência de viagens. Tratando-se de uma autoficção, o narrador coincide com o autor empírico, como se depreende do episódio de reconhecimento no qual o prefeito francês se lhe apresenta³; ou, ainda, quando alude à redacção de um dos volumes do *The Alexandria Quartet*⁴, *Justine*.

O narrador, a vários títulos, um especialista, afirma que parte da sua subsistência advém do jornalismo de viagens⁵, tem profundos conhecimentos históricos e consciência de que os turistas são “modern pilgrims” (Durrell, 1977: 55), citando, ainda, um (proto)*grand tour*⁶, bem como célebres livros de viagens, como *Promenades en Rome*, de Stendhal (Durrell, 1977: 88) e *Viagem a Itália*, de Goethe (Durrell, 1977: 39, 47, 184).

Sicilian Carousel (1976) é também uma peregrinação sentimental, no sentido em que o narrador evoca Martine Gainsborough, uma amiga que o convidara insistentemente a visitá-la na Sicília, pedido a que ele não acedeu. Mas Martine, entretanto, morrera, sendo as suas cartas um dos hipotextos da obra durrelliana. É ao longo do percurso que o narrador vai demonstrando a sua crescente insatisfação com os inconvenientes e limitações que este tipo de circuitos comporta.

O caso de *Paradise News* (1991), de David Lodge, é substancialmente diferente. Em primeiro lugar, trata-se de um relato ficcional, em que a crítica – assaz contundente – às viagens organizadas é um dos fios da trama narrativa, a par de outros mais característicos da narrativa lodgiana, como a investigação académica, o sexo ou a religião. Curiosamente, a investigação que um dos turistas leva a cabo tem a ver, precisamente, com a viagem como substituto do ritual religioso. Embora David Lodge desenvolva um aparato crítico sofisticado, a personagem principal, Bernard, não se integra no circuito a tempo inteiro, dadas as vicissitudes que a sua vida pessoal e familiar sofre. Ainda assim, vamos acompanhando o desenrolar de duas semanas de férias de vários ingleses no Havai. Nos dois decénios que separam a publicação destas duas obras, o número de viagens organizadas e de turistas, a mecanização e folclorização dos rituais turísticos e da autenticidade e genuinidade nativas, a pressão urbanística e ambiental, aumentaram exponencialmente, surgindo de forma crítica e mordaz na obra de Lodge.

A matriz de *Un aller simple* (1994), de Didier van Cauwalaert, também difere das anteriores. A viagem surge como falso expatriamento de um falso cigano para o seu (falso) país de origem, Marrocos. A viagem organizada manifesta-se lateralmente. Contudo, *Un*

³ “Be assured. Your anonymity is safe with me and my wife. Nobody shall ever know that Lawrence Durrell is with us.” (Durrell, 1977: 61)

⁴ “I showed her a half-finished novel called *Justine*.” (Durrell, 1977: 49)

⁵ Cf. 18

⁶ “Somehow there was a tug towards Greece, and the young Romans must have made a sort of Grand Tour of the now ruined and blasted land” (Durrell, 1977: 73)

aller simple entabula um diálogo com as duas obras anteriores, às quais parece oferecer a única solução viável: uma ruptura radical. A guia-socióloga, cuja tese versa sobre a agressividade em grupo, abandona os turistas da “Morocco Tours”, quando estes se sublevam contra si e provocam uma escaramuça com o grupo da “Oasis Travel”. A narrativa, primeiro oral e depois escrita, surge como a verdadeira viagem e é na Lorraine, numa localidade paradigmaticamente anti-turística e anti-exótica, que os dois narradores se fundem.

Sicilian Carousel: os primórdios do pacote turístico

A estrutura narrativa de *Sicilian Carousel* decorre do percurso pré-estipulado no circuito turístico empreendido pelo narrador⁷. Embora o texto se inicie com uma preterição (“nobody has ever had better reasons than I for not visiting the island.” – Durrell, 1977: 17), uma prolepse que tece uma apreciação normalmente remetida para o *explicit* (“but you seem to be enjoying it very much. I was.” – *idem*: 17) e um excuro alusivo à morte de Martine e à amizade que a unia ao narrador, a breve trecho, a narrativa seguirá uma cronologia sequencial.

A convite de um editor de Nova Iorque, que lhe solicita artigos de viagem sobre a ilha, o autor empírico visita uma agência de viagens e escolhe o “Carrossel Siciliano”, circuito aconselhado pelo seu agente habitual. Face à afirmação “The thing for you [...] is the Sicilian Carrousel – every advantage from your point of view. You will have Roberto as guide and a fine bus” (Durrell, 1977: 20), a reacção é incisiva: “My soul contracted.” – (Durrell, 1977: 15). O cepticismo do narrador não se fica por aí: “I did not need French commercial prose to excite me.” – Durrell, 1977: 16. Pese embora a profissionalização crescente dos circuitos turísticos, mais patente nas duas outras obras, o grupo que integra o *Carrossel* já é identificado com pequenas rosetas (Durrell, 1977: 23), participa em degustações (Durrell, 1977: 159), e partilha com os restantes elementos do grupo música dos respectivos países (Durrell, 1977: 181).

O narrador inicia uma observação atenta dos viajantes, os quais, embora possam ter como modelo pessoas reais, formam um sistema de personagens coerente e verosímil (passe o paradoxo). Simpatiza de imediato com o coronel Deeds, descobrindo afinidades e percursos de vida semelhantes, ou, até, coincidentes. A descoberta de que Deeds conhecera Martine propicia uma descrição alternativa desta. Deeds, tal como Martine, alude aos privilégios de classe da amiga do narrador, que a própria tenta minimizar, graças,

⁷ “Arrival→Catania→Syracuse→Agrigento→Selinunte→Erice→Segesta→Palermo→Taormina”

precisamente, a um tipo de viagem que tem por modelo um *grand tour* voluntariamente despojado:

I found [...] that I was becoming hopelessly spoiled by money, birth and upbringing. I decided to stop being a society fashion-plate and start trying to realize myself. But how, when you haven't much talent? I started with this journey, which I did entirely by bus and train. I avoided all the Embassies and all my compatriots. (Durrell, 1977: 25)

Desde logo, o narrador partilha com Deeds as suas apreensões: “I shall loathe the group, I feel it.” (*idem*: 25). Tipicamente, os turistas são acolhidos “by a man with a hat reading ‘Guide’.” (Durrell, 1977: 29), sentam-se em lugares previamente marcados e devidamente assinalados e começam a viajar num pequeno autocarro vermelho, conduzido por um motorista eficaz. O grupo é heterogéneo, constituído por ingleses, franceses, alemães, japoneses e italianos. Apesar da heterogeneidade do grupo, em breve este começa a “degelar” (Durrell, 1977: 34).

O guia, Roberto, fora “a university lecturer in history; but the boredom of academic life with its endless intrigues had sent him in search of something more suitable to a lively nature. He had found it in becoming guide, philosopher and friend to the travellers on the Carousel.” (Durrell, 1977: 35).

A dado ponto, Roberto é substituído por um guia local, possivelmente “a university professor in classics who had become bored with retirement” (Durrell, 1977: 90). Ambos são competentes, mas Roberto tem consciência das limitações do seu ofício, “saying that one was always telling people something they already knew or something they did not wish to know.” (Durrell, 1977: 42). Com efeito, enquanto a família “Microscópio” se desinteressa facilmente das explicações, outros turistas preparam-se cuidadosamente, consultando o *Guide Bleu* (Durrell, 1977: 45), o *Baedeker* (Durrell, 1977: 101), outros guias da ilha em inglês e francês (Durrell, 1977: 48); e ainda Goethe (Durrell, 1977: 39, 47, 184) ou Stendhal (Durrell, 1977: 88).

Martine já advertira epistolarmente o narrador: “The present guide lacks poetry, and the existing starsystem devised for ruins is rather unsatisfactory” (Durrell, 1977: 48). Deeds encontra uma explicação para a insuficiência classificatória dos guias: “its the sheer multiplicity of the subject matter. The damned island overflows with examples of the same type of thing.” (Durrell, 1977: 48). Para obviar a esta dificuldade, Deeds concebe o seu próprio sistema de classificação, com “symbols which strongly suggested the Sikel alphabet or Linear B. Intrigued, I asked him what they represented [...] Together they form the word Moss. M is for must, O is for ought really, SH is for should really, and SK is for skip.” (Durrell, 1977: 78).

Se a tudo isto juntarmos as cartas de Martine, que vão pontuando a narrativa, bem como as numerosas digressões histórico-filosóficas, da autoria do narrador, verifica-se que *Sicilian Carousel* constitui um texto híbrido, simultaneamente guia turístico polifónico e narrativa literária convencional. Tanto assim é que, ao longo da obra, deparamos com descrição de personagens, intrigas e desgostos amorosos, dilemas existenciais (“the Anglican Bishop who had developed Doubts.” – Durrell, 1977: 34), ou enigmas (as causas da fuga e morte “programada” de Beddoes). Naturalmente, as motivações que levam os turistas/personagens a viajar vão-se desvendando lentamente: “In the case of the officer Deeds you know his young brother is buried in that little cemetery where he told us about the locust-beans – one the commandos he mentioned.” (Durrell, 1977: 216). Roberto tem uma explicação mais abrangente: “Travelling isn’t honest. Everyone is trying to get away from something or else they would stay at home” (Durrell, 1977: 216).

O registo quase onírico do narrador revela o cariz autoficcional do texto: “(I am talking in my sleep to Martine with one half of my mind; with the other I am trying to rough in the outlines of the pocket history which she had once demanded for her children.)” (Durrell, 1977: 68). “[I] would build something more like a companion to landscape than a real history.” (*idem*). Num dos seis poemas que se encaixam na narrativa, “Taormina”, pode ler-se o seguinte: “She⁸ rides at last to lend/ A form and fiction to our loving wish.” (Durrell, 1977: 206).

Se uma pesquisa aos nomes de Martine ou do conde francês se revela infrutífera, é de supor que, em traços gerais, a viagem de Durrell terá acontecido, mas que este salvaguardou a identidade dos seus acompanhantes/personagens, cumprindo assim o desiderato de Martine.

Michel Le Bris, em “Une littérature-monde”, refere-se ao *travel writing* como um género híbrido, e transcreve a afirmação de Chatwin, segundo o qual se trata de “appliquer au réel les techniques de narration du roman pour restituer la dimension romanesque du réel.” (Le Bris, 1997: 27; Le Bris, 2004: 60).

Ora, o real em que se insere *Sicilian Carousel* corresponde à fase II da sociedade de consumo de massa, de acordo com a taxonomia de Lipovetsky⁹. “Pela primeira vez [ao longo das três décadas do pós-guerra] as massas acedem a uma procura material mais psicologizada e mais individualizada, a um modo de vida (bens duradouros, actividades de lazer, férias, moda), até então exclusivo das elites sociais.” (Lipovetsky, 2007: 29). Os turistas e o guia têm consciência das limitações do turismo programado. Roberto afirma,

⁸ A amiga ausente.

⁹ “Marcada por um excepcional crescimento económico, pela subida do nível de produtividade do trabalho, bem como pela extensão da regulação fordiana da economia, a fase II corresponde àquilo que chamámos de «sociedade da abundância». Triplicando ou quadruplicando o poder de compra dos salários, democratizando os sonhos do Eldorado consumista, a fase II apresenta-se como um modelo puro da «sociedade do consumo de massa».” (Lipovetsky, 2007: 28)

sarcasticamente, “But we will do the two essential things so that you can tell your friends if they ask that you have seen the Duomo and St. Nicolo.” (Durrell, 1977: 42) Os turistas são comparados a um rebanho de ovelhas “hardly more intelligent either, you might have thought, to watch us mooching about.” (Durrell, 1977: 46)

Considerando que a Grécia se tornara “o modelo do vulgar” (Durrell, 1977: 73), e protestando “petulantly against the tourism of his day” (*idem*), Pausânias inspira ao narrador durrelliano a imagem do “little red bus with Mario at the wheel, and the twenty or so captives of tourism tip-toeing around monuments they do not comprehend with a grave piety they do not feel.” (*idem: ibidem*). Deeds contribui com uma “pequena homilia” (Durrell, 1977: 184) para uma consciência crítica do turismo programado: “Nowadays [...] one drives straight up to these places by bus and so one doesn’t get the pleasure of the effort. One just rapes them.” (*idem*). Este trecho – onde os vocábulos *fake* e *pretend* surgem quatro vezes, numa antecipação da teoria baudrillardiana do simulacro – é sintetizado na afirmação do narrador: “And suddenly I felt nothing but pure hate for the Carousel” (Durrell, 1977: 184). Como se não bastasse, os turistas deparam com um casal de velhos incomparavelmente distintos recitando grego antigo. A “quiet aristocratic commiseration” (Durrell, 1977: 185) e o desdém com que a personagem masculina profere “*Poor tourist scum*” (Durrell, 1977: 185) constitui o culminar da atitude crítica face às viagens organizadas de toda a obra.

Além disso, os “pacotes de viagens” são heterotopias¹⁰. “it is no use pretending that travelling in a bus does not gradually begin to feel cramping, restricting.” (Durrell, 1977: 163). Guia, turistas e motorista têm picos de humor, amam¹¹, embora também experimentem momentos de harmonia. Em todo o caso, todos parecem partilhar uma atracção por viagens assaz diferentes (“And I think we poor tourists felt a subconscious tug towards the freedom and adventure of the Romany life – it contrasted so radically with our own.” (Durrell, 1977: 164).

A síntese surge via Deeds: “This trip is only a spot reconnaissance.” (Durrell, 1977: 198). Mais tarde, o narrador principal apropria-se desta ideia e desenvolve-a, dizendo

I realized then that Sicily is not just an island, it is a sub-continent whose variegated history and variety of landscapes simply overwhelms the traveller who has not set aside at least three months to deal with it and its overlapping cultures and civilizations. (Durrell, 1977: 215)

¹⁰ Em “Des espaces autres” (Foucault: 1984, 46-49), Michel Foucault define os espaços heterotópicos como: “[certains emplacements qui] ont la curieuse propriété d’être en rapport avec tous les autres emplacements, mais sur un mode tel qu’ils suspendent, neutralisent ou inversent l’ensemble des rapports qui se trouvent, par eux, désignés, reflétés ou réfléchis.”, constituindo uma “espèce de contestation à la fois mythique et réelle de l’espace où nous vivons” e sendo “une constante de tout groupe humain”.

¹¹ Parecem “a gaggle of wattle-wagging turkeys.” (Durrell, 1977: 154); “I felt a twinge of regret; but I also felt a twinge of relief – for it would have been unthinkable to extend this mode of travel a longer space of time without coming to dislike, even to hate, it.” (Durrell, 1977: 199).

Numa *mise en abyme* ao vulcão, o *explicit* alude à combustão das cartas de Martine e termina com o narrador em meditação junto ao Etna. A peregrinação sentimental havia chegado ao fim.

Paradise News: a paródia

A estrutura narrativa de *Paradise News*, do escritor e académico inglês David Lodge, segue *pari passu* um grupo de turistas que adquiriu um pacote de férias para o Havai. O *incipit* remete imediatamente para uma rejeição da viagem organizada, emitida por Leslie Pearson, gerente da Travelwise Tours: “What do they see in it, eh? What do they see in it?” (Lodge, 1992: 3). O questionamento será repetido um pouco mais tarde¹². Desta feita, porém, a pergunta obtém uma resposta que, de alguma forma, lembra o acrónimo *Moss* criado pelo coronel Deeds. Aqui, Trevor Connolly refere-se cinicamente a três esses (sol, sal e sexo). Está dado o tom parodístico do texto. Voltando ao sistema classificatório de Lipovetsky, passamos para a fase III do hiperconsumo, caracterizada pela emergência do turismo enquanto primeira indústria mundial (Lipovetsky, 2007: 53), em que “a civilização do objecto foi substituída por uma «economia da experiência», das actividades de lazer e do espectáculo, do jogo, do turismo e da distração...” (Lipovetsky, 2007: 54), já para não mencionar o “simulacro da aventura” (Lipovetsky, 2007: 58).

O carácter heterotópico das viagens organizadas – que, no decurso da obra, não se virá a verificar, dados os vários pontos de fuga introduzidos na narrativa¹³ – é dado nas observações feitas pelos dois representantes da agência. “They [passengers] are still relatively fresh: their bright, casual clothes are clean and pressed, their cheeks smooth from the recent application of razor or make-up, their hair groomed and glossy.” (Lodge, 1992: 3-4); “Eighteen and a half hours cooped up in one of those oversized sardine cans? Must be mad. They’re all mad, if you ask me.” (Lodge, 1992: 5). O diálogo destas duas personagens, que cedo irão desaparecer (embora façam uma breve aparição no vídeo final), constituirá o pretexto para a primeira descrição dos participantes no pacote de viagem.

À parafernália que os turistas costumam transportar consigo – que em *Sicilian Carousel* era apenas constituída por “Binoculars, scarves, Thermos, flasks, picnic baskets and cameras; we carried all this lumber with us like modern pilgrims do” (Durrell, 1977: 55) – adiciona-se, agora, um acessório de monta, uma câmara de vídeo portátil, que registará quase todos os momentos-chave das férias do casal Everthorpe, dando origem a diversas

¹² “What do they see in it? he says again. “What are they after?” (Lodge, 1992: 4)

¹³ Ainda assim, quase no final da obra, Bernard descreve os momentos que passa no Waikiki Surf rider como “a kind of capsule, a bubble in time and space, this room, where there’s no gravity, where the normal rules of life are suspended.” (Lodge, 1992: 349-350)

peripécias e culminando num vídeo caseiro exibido quase no final da narrativa, permitindo, assim, completar analepticamente todas as peripécias sofridas pelos turistas.

O grupo também é constituído por personagens assaz heterogéneas. A família Best, por exemplo, assemelha-se, pelas suas queixas e reclamações¹⁴, à família Microscópio da narrativa durrelliana. As duas inglesas, Dee e Sue, desempenham, no seu conjunto, função análoga à de Miss Lobb. E, embora Roger Sheldrake pudesse desempenhar o mesmo papel que o narrador de *Sicilian Carousel*, sendo objecto das conjecturas dos operadores turísticos – “he’s on a freebie. Usually it means a journalist. Travel writer. – Lodge, 1992: 7) – na prática, ele constitui um pretexto para inserir na narrativa análises económicas, sociológicas e antropológicas ancoradas em teorizações efectivas de investigadores dessas áreas. Porém, o académico é objecto de uma paródia, como frequentemente sucede nas narrativas lodgianas. Aliás, se bem que integre o circuito turístico com privilégios especiais (limusina, garrafas de champanhe, fruta e flores no quarto), o investigador põe-se, desde logo, sob a égide oculta de Lévi-Strauss¹⁵, dizendo a Bernard: “I never go on holiday [...] I always hated holidays, even as a kid.” – Lodge, 1992: 75-76. Num trecho posterior, redige um “Draft intro” (Lodge, 1992: 242), no qual cita, de forma explícita, este antropólogo.

Segundo Roger Sheldrake, “sightseeing is a substitute for religious ritual.” (Lodge, 1992: 75). Sheldrake constitui, pois, a par de Bernard e de Yolande, um narrador informado, desvendando, ao longo da obra, a realidade das viagens organizadas que prometem o paraíso, mas, na prática, o destroem¹⁶. O mote é dado ainda em Inglaterra, quando Leslie inicia a longa metáfora continuada da desconfiguração do paraíso que a obra, no seu todo, empreende: “We’re like guardian angels, wafting them over to the other side.” (Lodge, 1992: 8). São, porém, anjos-da-guarda cépticos, que caracterizam o seu rebanho como “gente pirosa” (Lodge, 1992: 5) e afirmam que “You got to keep going further and further to get away from the Joneses” (Lodge, 1992: 5)¹⁷. Sendo Sheldrake, cujo livro seguinte versa acerca do turismo e o mito do paraíso, quem elenca de forma obsessiva todas as ocorrências do vocábulo, será Bernard o mais expedito a encontrá-las e a explicá-las.

O grupo completa-se com três casais, o primeiro dos quais jovem e em lua-de-mel, mas desavindo; um segundo, que documenta obsessivamente a sua segunda lua-de-mel, de câmara em riste e poses estudadas; e, por último, um casal de idade que viaja a convite do filho, para conhecer a sua “pessoa especial”, que não é a nora que esperavam, mas um surfista australiano. Os dois últimos casais encontram afinidades no estilo de vida, designadamente no que diz respeito à fuga aos impostos. A familiaridade entre os dois

¹⁴ “Some customers are never satisfied, says Leslie. I know the type. Tell'em a mile off.” (Lodge, 1992: 13)

¹⁵ O qual inicia *Tristes trópicos* com a frase “Odeio as viagens e os exploradores.” (1986: 11)

¹⁶ “Tourism is wearing out the planet.” (Lodge, 1992: 78). Cf. também p. 79.

¹⁷ É essa também a temática satirizada por Claire Bretécher em “Robinson”. (Bretécher, 2007: 34-35)

maridos torna-se mais patente a partir do momento em que ambos descobrem um avatar de *pub* inglês em pleno Havai.

Um dos motivos recorrentes na obra é a questão dos simulacros e da falta de autenticidade. Do ponto de vista arquitectónico, além do *pub* inglês, assinala-se a existência de dois escritórios, que constituem uma “simulation of office life in some commercial capital of the northern hemisphere.” (Lodge, 1992: 198), o de Mr. Bellucci e o de Simcock Yamaguchi, cuja sala de compra e venda é um simulacro de Wall Street... (Lodge, 1992: 222) e de um shopping vitoriano (Lodge, 1992: 231). Em contraponto a este *kitsch* (a palavra surge explicitamente na narrativa), descreve-se o hotel Moana como “the real thing, a Beaux Arts building in wood of real grandeur and distinction, now beautifully restored, with polished hardwood floors and William Morris textiles.” (Lodge, 1992: 232)

As alusões ao Havai como Disneylândia surgem, inclusivamente, no discurso de personagens mais ou menos insuspeitas, como Sue, que designa, assim, o Centro Cultural Polinésio (Lodge, 1992: 133). Naturalmente, Yolande refere-se ao Havai como a “Fantasilândia” (Lodge, 1992: 233), de onde tudo o que era constitutivo – e, para uma feminista, verdadeiramente atraente na cultura polinésia – da utopia do “free love and nudity.” (Lodge, 1992: 234) foi rechaçado pelos marinheiros e pelos missionários.

Por último, refira-se um simulacro recorrente nas viagens organizadas reais e literárias, ou seja, a cerimónia tradicional (neste caso, o *luau*), através da qual se demonstra que o exótico e o autêntico, procurados pelos turistas, são meros sucedâneos:

It had been a bit of a shock at first to discover that something like a thousand people had been bused to Sunset Cove for the evening, to be seated at plastic topped refectory tables, laid out in rows as if in some kind of refugee camp. (Lodge, 1992: 137).

Cumprido, agora, fazer novamente um ponto da situação quanto às estratégias narrativas. Como vimos, em diversos momentos, deparamos com os pontos de vista, ou mesmo fragmentos textuais, da responsabilidade das personagens-narradores Bernard Walsh e Roger Sheldrake, que se demarcam da representação do Havai enquanto paraíso e que se posicionam nos antípodas do *homo turisticus* e do *homo festivus*. (Lipovetsky).

Yolande e Ursula, tia de Bernard, também assumem uma voz crítica ao longo da narrativa. Yolande, com formação académica adquirida nos Estados Unidos, residente no Havai desde que o ex-marido, geógrafo climatologista, aceitou o cargo de professor associado na Universidade do Havai¹⁸, toma uma posição crítica quanto a este país de sonhos, ideal para *peessoas pirosas passarem a lua-de-mel*. Num jantar informal com

¹⁸ Lewis Miller conheceu Roger Sheldrake numa “interdisciplinary conference on tourism.” (Lodge, 1992: 342).

Bernard, Yolande afirma que “The history of Hawaii is the history of loss. [...] Paradise stolen. Paradise raped. Paradise infected. Paradise owned, developed, packaged, paradise sold.” (Lodge, 1992: 177)¹⁹. Esta técnica textual dá azo ao desenvolvimento de uma teoria histórica, sociológica, urbanística e antropológica do Havai visto por uma residente particularmente informada.

Já Ursula desempenha o papel de testemunha do estilo de vida que os americanos, voluntariamente radicados em Honolulu, levavam em meados do século XX: “How I wish you’d come before, when I was well!” (Lodge, 1992: 261). É ela também que alude a aspectos práticos como o chamado “paradise tax”, que resulta de quase tudo ser importado. (Lodge, 1992: 121)

Além destas quatro instâncias narrativas críticas (que, nos casos de Bernard e de Sheldrake, se traduzem não apenas nos diálogos, mas também em fragmentos textuais, notas, listas e diários), no final da segunda parte, há uma quebra tipográfica que permite a inserção no texto da correspondência enviada pelos restantes turistas. Desta maneira, instaura-se a polifonia da narrativa, que culminará no visionamento do vídeo caseiro dos Everthorpe. Parte do filme, exibido em modo acelerado, constitui uma espécie de *mise en abyme* do circuito percorrido pelo grupo, que é elidido ao leitor, dado que este acompanhou as peripécias vividas por Bernard:

As if sensing the audience’s restiveness, Beryl herself requested Brian to ‘gee it up a bit’, and he rather reluctantly pressed the fast-forward button on his remote control. This certainly had the effect of making the film more amusing. At Pearl Harbor, a naval cutter surged out towards the *Arizona* with the speed of a torpedo boat, and disgorged a cluster of tourists who swarmed all over the Memorial for a few seconds before being sucked back into the vessel and returned abruptly to shore. (Lodge, 1992: 338)

Assim, o vídeo aponta para a circularidade da narrativa, ou, se quisermos, do circuito que as personagens realizaram, tal como acontecia no *Carrossel Siciliano*. Sheldrake alude à circularidade dos roteiros turísticos, particularmente visível quando o território a visitar é uma ilha, seja ela a Sicília ou uma ilha havaiana. A metáfora a que recorre é a da correia de transmissão, destinada a “conveying people from one tourist trap to the next, one lot leaving as the other lot arrives. The same applies to cruise itineraries, charter flights” (Lodge, 1992: 334). Comparação análoga havia sido tecida por Bernard aquando do transbordo em Los Angeles: “[The passengers] stood dumbly on moving walkways, like objects on a conveyor belt” (Lodge, 1992: 66).

¹⁹ Note-se a convergência do verbo “to rape” nos textos de Durrell e Lodge em escopo.

Em maior ou menor grau, todas as personagens explanam a sua decepção face ao pretense paraíso. Ainda assim, perante um novo vídeo promocional exibido pela Travelwise, uma parte dos turistas deixa-se hipnotizar com promessas de um novo paraíso, dando assim razão à teoria de Roger Sheldrake, segundo a qual “the mere repetition of the paradise motif brainwashes the tourists into thinking they have actually got there, in spite of the mismatch between reality and archetype.” (Lodge, 1992: 163)

A intenção de Sheldrake, ao iniciar a viagem, era desconstruir a colagem da ideia de paraíso aos pacotes de férias, ideia essa que é declinada por várias personagens em diversos passos da narrativa. Para o investigador, as férias não passam de um ritual supersticioso que surgiu em força “just as religion went into decline. It’s the new opium of the people, and must be exposed as such.” (Lodge, 1992: 79). Aproveitando todas as benesses que a agência de viagem, julgando que ele é jornalista (Lodge, 1992: 343), lhe concede, afirma que fará ao turismo “what Marx did to capitalism, what Freud did to family life.” (Lodge, 1992: 76). A sua tese será revista “Oh, I’ve rejigged the thesis of that, to some extent. [...] I’ve decided that the paradise model is inevitably transformed into the pilgrimage model under the economic imperatives of the tourist industry.” (Lodge, 1992: 334).

Roger Sheldrake nunca abandona a postura e o discurso de académico, o que propicia a inserção na narrativa de dados concretos e objetivos sobre a evolução do turismo no Havai²⁰. Não obstante, é no monólogo interior e nas conversas que Bernard entabula com as outras personagens que surgem as perspectivas mais interessantes e originais acerca do turismo de massas. Na verdade, ele apenas opta pela modalidade pacote de viagens por este ser o meio mais barato de visitar Ursula, a sua tia doente em fase terminal. As reflexões de Bernard situam-se, por inerência de formação, na esfera da Teologia e da Literatura, assemelhando-se, em certas passagens, ao narrador durreliano²¹. Mesmo as suas observações iniciais, destituídas de intuitos académicos, revelam-se mais fundamentadas do que as de Sheldrake²². É Bernard quem explica, sem ostentar erudição, as teorias mais interessantes acerca do paraíso, do ponto de vista teológico, literário e vivencial.

²⁰ “In 1988 approximately 6.1 million tourists visited Hawaii spending 8.14 billion dollars and staying for an average of 10.2 days. This compared with 4.25 million visitors in 1982, and only 0.7 million visitors in 1965. The step rise in the volume of visitors was clearly related to the introduction of the jumbo jet in 1969” (Lodge, 1992: 56)

²¹ “His education, his work, his whole life and outlook, had been imprinted with the shape of a much smaller and more populous sea, the Mediterranean. How far had the early growth of Christianity depended on the assumption of believers that they lived at the ‘centre of the world’?” (Lodge, 1992: 31)

²² “[...] Bernard glanced through a heap of brochures. They seemed extraordinarily repetitive. [...] Majorca looked the same as Corfu and Crete looked the same as Tunisia. [...] Like so much else, the popular concept of holiday seemed to have mutated in his lifetime. [...] This idea of ordering a fortnight’s standardized bliss from a printed catalogue was strange to him, though he could see the convenience of it, and the prices seemed very reasonable.” (Lodge, 1992: 32-33)

Com efeito, após exaustivas perspectivas críticas, oriundas das diversas personagens, que completam a visão do Havai como uma neo-disneylândia, Bernard conclui com uma perspectiva mitigada, ao citar *Notícias para o Oráculo de Delfos* de Yeats e comentando: “The Neoplatonics assumed there was no sex in heaven [...] Yeats thought he had news for them.” (Lodge, 1992: 340)

Tanto em *Sicilian Carousel* como em *Paradise News*, há duas personagens que sofrem dilemas de fé e ambos encontram, graças à sensualidade, uma dimensão que os reconcilia, Bernard *dixit*, com o *festim da vida* (Lodge, 1992: 340). Apesar da crise de fé, Bernard é teólogo e discute com Ursula questões religiosas (uma das temáticas recorrentes na obra lodgiana). Dado que Ursula está prestes a morrer, ambos discutem a vida depois da morte, o que opera a ligação ao tema do paraíso, não já o paraíso terreno, mas o seu referente religioso. Bernard explana teorias dos novos teólogos, que confundem a tia. Por isso, ele simplifica, aludindo às “últimas quatro coisas” (Lodge, 1992: 259) do catecismo, linguagem que, para Ursula, é perceptível: “Death, Judgement, Hell and Heaven” (*idem*). Na aula que lecciona no fim da narrativa, Bernard retoma e complexifica a teorização, nomeando, explicitamente, os teólogos que subjaziam à conversa (Lodge, 1992: 352-356). Bernard não recupera a fé e recusa definitivamente o conceito de “sobrevivência do indivíduo à própria morte” (Lodge, 1992: 352), ou seja, a ideia de paraíso. Porém, admite um “humanismo secular”, que deriva do cristianismo. (Lodge, 1992: 355)

É Bernard, pois, quem opera a fusão de quatro temáticas, aparentemente desligadas entre si, que percorrem a narrativa: Religião, Turismo, Morte e Doença, Amor e Sexo. As dificuldades com que se debate nestes quatro domínios serão resolvidas. Com efeito, encontra a serenidade numa ética cristã, encara o Havai como uma terra não desprovida de encanto (vejam-se a ida à praia (Lodge, 1992: 204) e a vista do mar a partir do alto da colina em Diamond Head (Lodge, 1992: 318), de onde decorre também a perspectiva pacificada da morte (para si e para Ursula) e, finalmente, a resolução dos seus dilemas sexuais e afectivos.

Tão complexas como este entrecruzar de temas são as várias fundamentações para o título da obra.

Numa primeira ocorrência, ele surge como título de uma publicação grátis que Bernard retirou de um expositor no aeroporto (**Turismo**).

Na segunda ocorrência, Bernard refere-se ao seu ofício de padre, numa longa e complexa comparação que alia religião e turismo: “The Good news is news of eternal life, Paradise news. For my parishioners, I was a kind of travel agent, issuing tickets, insurance, brochures, guaranteeing them ultimate happiness.” (Lodge, 1992: 190) (**Religião**).

Por fim, a carta que Yolande lhe escreve, narrando a morte de Ursula (**Doença e Morte**) e a sua decisão de o visitar, não pondo de parte a hipótese de virem a viver juntos

(Amor e Sexo), constitui para Bernard uma espécie de notícia do paraíso. (Lodge, 1992: 369).

Desta forma, as quatro temáticas – Religião, Turismo, Morte e Doença, Amor e Sexo – unem-se graças a uma utopia comum, embora revestida de aspectos muito diferentes: o Paraíso. Um olhar ingénuo para qualquer uma destas questões, tem-no como horizonte possível. Na acepção religiosa tradicional, constitui a recompensa; no turismo, é promessa; na morte, é salvação; no amor, é esperança.

***Un aller simple*: a recusa da viagem organizada**

O narrador de *Un aller simple* é uma personagem a quem foi retirado o enquadramento familiar. Adoptado por um cigano que atropelou e matou os seus pais, Aziz, cujo nome resulta de uma corruptela da designação do carro em que viajavam (Ami 6), é desenraizado e desterritorializado. Vivendo no meio dos ciganos desde então, Aziz foi sempre considerado um *gadjo*, razão pela qual é vítima de uma trama que envolve a sua família de adopção, um joalheiro da Place Vendôme e as autoridades francesas, as quais o vão utilizar como exemplo de repatriação humanitária.

Com a escolaridade incompleta, vivendo de expedientes na periferia de Marselha, com um nome de ressonância árabe mas inventado quase aleatoriamente, a ninguém ocorre que Aziz não seja, efectivamente, magrebino. A viagem que vai empreender é, pois, completamente diferente das atrás analisadas. Se as duas primeiras partem de uma desvirtuação burguesa do ideário do *Grand Tour*, esta é uma viagem forçada, ditada por uma agenda política, dado que nenhum dos clandestinos até então aprisionados pela polícia revelava o seu local de origem. Aziz é expatriado por três motivos: os seus falsos papéis identificam-no como marroquino, é fotogénico e não parece árabe, propiciando boas fotografias para a reportagem *simpática* (van Cauwelaert, 1994: 40) que a *Paris-Match* iria fazer sobre ele²³. Por último, Aziz é oriundo de Marselha “Et samedi l'émission ‘Marseille, ville arabe’ a fait trente pour cent de parts de marché, alors c'est d'ici qu'on lance l'opération” (van Cauwelaert, 1994: 33). Desta forma, o governo lança uma operação de charme destinada a contentar a opinião pública e a comunicação social no que se refere às questões levantadas pela imigração ilegal em França.

Assim, para Aziz, esta viagem é um pseudo-expatriamento. Para Jean-Pierre Schneider, o “attaché humanitaire” que o acompanha, trata-se de uma viagem de trabalho forçada, quer do ponto de vista pessoal, quer do ponto de vista profissional. Na verdade,

²³ De acordo com Pignol, o polícia que é seu amigo de infância, “comme par hasard, ils [...] prennent un qui a plus l'air d'un corse que d'un arabe. Comme ça c'est moins raciste!” (van Cauwelaert, 1994: 36).

Schneider descobrira que o seu superior hierárquico o tinha incumbido desta missão, porque se tinha envolvido com a mulher dele.

É a partir do momento em que Schneider perde o contacto telefónico com a França, ou mais concretamente, com a mulher, que encara a viagem sob um outro ponto de vista. Inicialmente, tratava-se, apenas, de conduzir Aziz ao seu pretense território de origem, “car le seul moyen de stopper le flux migratoire en provenance du Maghreb est de vous construire un avenir *chez vous*, par une vraie politique d’incitation au développement, tant sur le plan industriel que sur le plan des ressources humaines...” (van Cauwelaert, 1994: 33). Para a personagem, trata-se de uma maçadora tarefa burocrática. Porém, ainda no decurso da viagem, Aziz desperta no “attaché humanitaire” uma vontade de evasão.

Com efeito, apesar da sua baixa escolaridade, ele é o que se denomina *homem de um só livro*. Neste caso, trata-se de um *Atlas des Légendes du Monde*, que conhece de cor e utiliza como uma bíblia, citando as suas “parábolas” e usando-as como norma de vida, para uso próprio e alheio.

Desenraizado, é nas histórias que conta que Aziz encontra um território: “j’étais en route dans les nuages vers un pays inconnu où j’avais planté ma légende en guise de racines” (van Cauwelaert, 1994: 51) e, até, uma vocação: “il m’avait déjà réinséré: j’étais conteur arabe” (van Cauwelaert, 1994: 52). Entre Aziz e Jean-Pierre Schneider desenvolve-se uma relação com carácter simbiótico, uma vez que o último tem absoluta necessidade de sonho e evasão para olvidar as frustrações matrimoniais, o malogro das ambições de escrita e a traição às origens familiares. Apesar da dependência das histórias de Aziz, Schneider mantém a ilusão da sua superioridade, daí o título que concebe para o livro que pretende escrever: *Le Bagage accompagné*. O *attaché humanitaire* é, pela amostra do seu discurso falado e escrito, excessivamente idealista e propenso a lugares-comuns. Embora Schneider intente fazer uso da história de Aziz, independentemente de se tratar de uma história verdadeira ou de uma efabulação, será este a apropriar-se do “Carnet de mission”, do manuscrito, e, inclusivamente, da família daquele.

Ainda em Marselha, Aziz percepção as similitudes entre uma França proletária e marginal e Marrocos. A partir do momento em que entra no avião, essas semelhanças acentuam-se. As temáticas abordadas por escritores marroquinos de segunda geração – como Fouad Laroui – que se prendem com o facto de se sentirem estrangeiros quer no país de origem, quer no território de acolhimento, encontram aqui um paralelo *a contrario*. Referimo-nos ao francês como língua veicular e ao desconhecimento da língua pretensamente materna, à ignorância face às tradições de um e outro país (veja-se o facto de Aziz se servir da mão esquerda para comer, comportamento considerado indigno em Marrocos). Ainda assim, tem consciência de que o comportamento humano apresenta regularidades, e assim é que considera que a multidão em Rabat “ressemblait à celle de

Marseille, à part la couleur des uniformes” (van Cauwelaert, 1994: 58), e trata como *colegas* os vendedores marroquinos. (van Cauwelaert, 1994: 65).

Por conseguinte, a forma como os narradores das três obras viajam põe-nos em contacto com duas manifestações do Outro. Nos meios de transporte “sociopètes” (referimo-nos à categoria teorizada por T. S. Hall em *La dimension Cachée*), a saber: o autocarro em *Sicilian Carousel* e o avião em *Paradise News* e *Un aller simple*, os narradores observam o Outro, o turista, oriundo do mesmo local, mas com uma concepção de viagem diferente da nossa. Quando, no decurso da viagem, se abrem pontos de fuga, contactam com o Outro, o autóctone. Porém, em todas as narrativas se verifica que, afinal, o Outro – turista e autóctone – é como nós.

Jean-Pierre Schneider opera, de certa forma, a síntese entre turista e autóctone, no sentido em que passa de viajante vestido de explorador (van Cauwelaert, 1994: 75), que conhece a vulgata turística (linguística, alimentar, ritual) e quer imbuir-se de cor local, numa gradação crescente, que começa na gastronomia (van Cauwelaert, 1994: 91 e 101), passa pela rejeição dos hotéis de luxo em favor da apologia dos alojamentos “chez l’habitant” e termina na adopção de comportamentos de risco que o conduzem à morte.

A dado momento, surge uma personagem feminina que constitui o exacto contraponto de Schneider. Trata-se de uma guia que, na sequência de uma sublevação do grupo de turistas que acompanha, os abandona, sendo contratada pela dupla Aziz-Schneider. A loura Valérie d’Armeray Villeneuve é natural de Marrocos, usa uma linguagem despudorada e tem um comportamento sexual liberal. Schneider, que afirma “redoute[r] presque autant la banalité que le lirisme” (van Cauwelaert, 1994: 94), mas que é banal e lírico, sonha com uma Valérie nos antípodas do que ela (van Cauwelaert, 1994: 86) realmente é e interpreta erroneamente o comportamento e o discurso da guia (van Cauwelaert, 1994: 95).

Até certo ponto, Valérie também é o oposto especular de Aziz, porquanto, em termos académicos, tem formação superior. Com o seu patronímico genuíno, é, de forma igualmente genuína, uma marroquina que fala árabe. O sistema de personagens da narrativa configura, assim, um circuito interno, em que (i) o cigano é, sucessivamente, um *gadjo*, um francês e um marroquino; (ii) o árabe ilegal é europeu e só fala francês; (iii) a caucasiana é marroquina e fala árabe; (iv) a d’Armeray de Villeneuve é uma mulher desassombrada; (v) o expatriado torna-se turista no pretense país de origem; (vi) o desenraizado é acolhido pela família que Schneider rejeitara; (vii) o aspirante a escritor nunca escreverá senão rascunhos e (ix) o iletrado tornar-se-á plumitivo.

Un aller simple é, das três narrativas em apreço, aquela em que os turistas são objecto de uma crítica mais feroz, uma paródia a uma realidade não artística compartilhada pelos leitores. O mesmo sucede em *Paradise News*, mas não em *Sicilian Carousel*, onde

surgem apenas breves sátiras. Embora as diferentes formas de viajar não constituam verdadeiros hipotextos, estes três autores inserem de forma explícita na narrativa principal outros textos alusivos à temática da viagem: panfletos turísticos (van Cauwelaert, 1994: 64); textos literários de índole variada, em Durrell e Lodge; textos científicos sobre turismo, em Lodge; e textos sobre comportamento de grupo em Didier van Cauwelaert. Durrell e Lodge aludem explícita e criticamente ao Club Méditerranée. Lodge declina em vários tons o tema do paraíso e Cauwelaert faz-lhe uma alusão *en passant*. Em maior ou menor grau, os três autores, pela voz de diferentes narradores, rejeitam o circuito organizado como forma de viagem.

Se uma crítica comum às três obras consiste na falta de autenticidade, é por esta via que o circuito turístico surge parodiado em *Un aller simple*. A genuinidade do que se vê, bem assim como do que se compra. O que desencadeia a ruptura entre a guia e o grupo são as compras, *souvenirs* e contrafações de marcas francesas. Num apontamento sobremaneira verosímil, que já tínhamos presenciado em *Sicilian Carousel*, a guia conduz os turistas, que empreendem um *tour-express* do Magrebe em seis dias, a uma loja, a da esquerda. Por cansaço, por espírito de contradição (de que encontramos inúmeros exemplos nas duas outras obras) o grupo da *Morocco Tours* revolta-se e decide ir a outra loja, a da direita. Entretanto, chega um autocarro idêntico, com um grupo em tudo semelhante, excepto no nome: *Oasis Travel*. Ora, o guia destes excursionistas tinha um acordo com a loja da direita e o conflito estala, pois todos querem ir para a loja da direita. A guia tenta dissuadi-los, mas o grupo subleva-se. Valérie insulta-os e abandona-os, sendo acolhida, como já referimos, por Aziz. É assim que ela se torna a guia da dupla Aziz-Schneider. A escolha desta profissão deve-se a razões práticas, pois Valérie prepara uma tese em sociologia sobre a agressividade em grupo. Tal como reiteradas vezes afirmámos a propósito de Lodge e Durrell, também aqui a sustentação teórica da investigação de Valérie tem um referente científico verificável, os trabalhos do académico Konrad Lorenz. Assim, verifica-se que os três autores recorrem a diferentes *auctoritas* para conferir verosimilhança à crítica a este subtipo de viagem. É difícil, senão impossível, conceber um leitor que, após a leitura das três obras, não rejeite o circuito turístico como uma forma espúria da viagem.

As três narrativas em análise rejeitam, num crescendo de virulência, a viagem organizada. Verifica-se, pois, que o imaginário do *grand tour* se mantém, embora se revista de novas formas. De facto, seria impossível recriar o modo como William Beresford e os seus contemporâneos se deslocavam. Actualmente, assistimos à emergência de novas formas de turismo cujo objectivo é conferir aos seus cultores a sensação de que se distinguem dos demais, numa progressão que, actualmente, ultrapassa as barreiras do planeta Terra, culminando no turismo espacial.

Bibliografia

- BAUDRILLARD, Jean (1991). *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d'Água.
- BRETÉCHER, Claire (2007). *Tourista*. Paris: Dargaud.
- BRIS, Michel le (1997). "Écrivain-voyageur". In: *Magazine littéraire*, nº 353, avril 1997, pp. 24-28.
- BRIS, Michel le (2004). "Une littérature-monde". In: *Magazine littéraire*, nº 432, juin 2004, pp. 58-62
- DIDIER, van Cauwelaert (1994). *Un aller simple*. Paris: Albin Michel.
- DURRELL, Lawrence (1977). *Sicilian Carousel*. New York: Marlowe&Company.
- FOUCAULT, Michel (1984). "Des espaces autres". In: *Architecture, Mouvement, Continuité*, nº 5, pp. 46-49.
- HALL, Edward T. (1971). *La dimension cachée*. Paris: Éditions du Seuil.
- LEVI-STRAUSS, Claude (1986). *Tristes Trópicos*. Lisboa: Edições 70.
- LIPOVETSKY, Gilles (2007). *A Felicidade paradoxal. Ensaio sobre a sociedade o hiperconsumo*. Lisboa: Edições 70.
- LODGE, David (1992). *Paradise News*. London: Penguin Books.

GESTES ET VISAGES

Nicolas Bouvier et le regard de l'autre

LÉNIA MARQUES

CEMRI – Universidade Aberta

lenia.marques@ua.pt

Résumé

Depuis très tôt dans sa vie, Nicolas Bouvier (Genève, 1929-1998) s'est consacré au voyage et à l'écriture. Cette analyse porte sur le regard de l'autre dans l'œuvre écrite et photographique du voyageur. Écriture et photographie sont deux modes d'expression qui se complètent et qui jouent à merveille la fonction de véhicule des soucis de l'écrivain suisse envers l'Humanité, tout en étant de véritables témoins d'une philosophie de vie qui embrasse et se nourrit de la rencontre entre cultures. Le geste et le visage jouent un rôle fondamental dans l'éternel cheminement vers la découverte de la richesse de l'être humain.

Abstract

From early on, Nicolas Bouvier (Geneva, 1929-1998) dedicated himself to travel and writing. This paper proposes to investigate Bouvier's look on alterity through his writings and photographs, two complementary forms of expression used to put out his concerns towards humankind. Furthermore, writing and photography bear witness to a philosophy of life which embraces and nurtures itself from the encounter of cultures. The gesture and the face play a primal role in the continuous process of unearthing human being's richness.

Mots-clés: Nicolas Bouvier, Voyage, Photographie, Écriture, Visages, Rencontre, Altérité

Keywords: Nicolas Bouvier, Travel, Photography, Writing, Faces, Encounter, Alterity

Cependant n'oublie pas que c'est au monde, au monde entier que tu es né, que tu dois naître, à sa vastitude. À l'infini ton immense, dure, indifférente parenté.

Henri Michaux

... et ce bénéfice est réel, parce que nous avons droit à ces élargissements, et, une fois ces frontières franchies, nous ne redeviendrons jamais plus tout à fait les misérables pédants que nous étions.

Emerson

Un des plus grands partages de Nicolas Bouvier (Genève, 1929-1998)¹ consiste dans sa philosophie du voyage qui peut se résumer en quelques mots:

On ne voyage pas pour se garnir d'exotisme et d'anecdotes comme un sapin de Noël, mais pour que la route vous plume, vous rince, vous essore, vous rende comme ces serviettes élimées par les lessives qu'on vous tend avec un éclat de savon dans les bordels. (Bouvier, 1996: 53-54)

La route, le voyage réduisent et éliminent les traits de superficialité. Tout ce dont on n'a pas besoin est progressivement éliminé, que ce soit d'une façon plus ou moins violente et chaotique, que ce soit dans un silence et une attente à peine perceptibles. L'être humain atteindrait ainsi par le biais du processus du voyage un état plus pur, plus naturel et plus en harmonie avec ce qui l'entoure.

C'est dans ce processus que nous cherchons à comprendre quel est cet autre qui se place au cœur de l'œuvre de Bouvier, œuvre qui ne pourrait exister sans cette altérité toujours présente, ne fût-ce que de manière voilée. Ainsi, cette étude se propose d'analyser le regard de l'autre dans l'œuvre scripturale et visuelle de Nicolas Bouvier. Écriture et photographie sont en effet deux modes d'expression qui accompagnent le voyage, et même le dépassent dans une certaine mesure.

Le rapport à l'autre est souvent temporaire, encore que riche de signifiés et d'émotions. Les gestes et les visages jouent dans ce cadre un rôle prépondérant. Cette analyse cherchera ainsi à dessiner les contours d'un voyage empreint d'un large éventail de gestes et de visages, pont entre gens et cultures, qui gagne de l'expression par le mot et par l'image; par la plume et par le déclencheur.

¹ Cet article s'encadre dans un projet de post-doctorat subventionné par la Fundação para a Ciência e a Tecnologia, dans le cadre du Programa Operacional Ciência, Tecnologia e Inovação (POCTI), Quadro de Apoio III (POCTI-SFA-18-500).

1. Nicolas Bouvier révélé

Nicolas Bouvier, voyageur, écrivain, journaliste, photographe, iconographe, commença à voyager et à écrire très tôt dans sa vie. L'acte d'écriture, d'abord sous la forme épistolaire, a accompagné le voyage depuis son début.² De même pour la littérature et les réflexions qui en découlent. Blaise Cendrars, Bruce Chatwin, Charles-Albert Cingria, Henri Michaux, Henri Miller, Kenneth White, Montaigne, Vladimir Holan, parmi tant d'autres, sont des références parsemées de manière récurrente dans l'œuvre comme dans la vie de Bouvier.

Le premier grand voyage en état nomade se fait en Asie. C'est en 1953, en Fiat Topolino, que le départ de Genève a lieu. Le but est d'abord de rencontrer, en Yougoslavie, son ami peintre, Thierry Vernet, pour ensuite continuer le voyage. Vernet décrit en ces termes la rencontre qui marque le début du chemin ensemble:

Le voilà, pâle et les traits tirés. La route était longue et il a fait très chaud. On se jette dans les bras l'un de l'autre, très émus. On ne dit rien. On se reprend. Il va se laver les mains. Ouf! Je dis ouf! C'est tout un monde qui arrive avec lui [...]. (Vernet, 2006: 86)

Après quatre ans de route, Bouvier retourne seul en Suisse. En effet, ce grand voyage peut se diviser en quatre étapes, bien marquées littérairement: la première, avec Vernet jusqu'au Khyber Pass, correspond à son premier récit *L'Usage du monde*; la deuxième est la descente de l'Inde, tout seul en voiture, et dont il ne reste que quelques textes épars et des émissions radiophoniques;³ la troisième consiste en son séjour à Ceylan, prolongé sur plusieurs mois, et qui, une vingtaine d'années plus tard, a donné origine au récit *Le Poisson-Scorpion*; la dernière correspond à son premier séjour au Japon, qui, avec d'autres,⁴ aura comme résultat *Japon / Chronique japonaise*.⁵

Entre le déplacement physique et l'acte d'écriture, il y a souvent un décalage temporel significatif. L'acte d'écriture exige du temps, il est douloureux, voire maladif. Tel l'a été le processus de fabrication du *Poisson-Scorpion*:

² La correspondance échangée avec Thierry Vernet en est un des meilleurs exemples (Bouvier et Vernet, 2010).

³ À ce propos, cf. Bouvier, 2004b: 433-494; Laut, 2008: 101-108.

⁴ Bouvier y retournera en effet plusieurs fois: "je savais que j'y retournerais. J'y avais laissé mon cœur" (Bouvier, 2004d: 1331). Sur le Japon de Nicolas Bouvier, cf. Shoda-Fujizane (2007: 143-154).

⁵ *Japon* est le titre d'une publication commandée qui réunit photographie et texte (Bouvier, 1967). Quelques années plus tard, le voyageur-écrivain la reprend avec quelques changements et lui donne le titre de *Chronique japonaise*, livre qui a d'ailleurs connu des versions quelque peu différentes (Bouvier, 1997).

J'ai écrit ce livre quasiment en transe, sur des flots de whisky et de musique. [...] J'étais obligé de l'écrire pour me débarrasser de ce mal. [...] C'était vraiment ce que j'appelle 'l'écriture-exorcisme'." (Bouvier, 2004d: 1330)

Si Nicolas Bouvier est acclamé comme un jalon de la littérature de voyages, ses écrits sont célébrés par leur beauté. Pourtant, ses premiers pas ont été bien difficiles. Vers le début des années soixante, Bouvier se voit refuser la publication de *L'Usage du monde*. C'est donc à compte d'auteur qu'en 1963 paraît le récit avec des dessins de Thierry Vernet. Comme l'a affirmé Bouvier, Vernet et lui avaient deux approches, deux manières de percevoir la même réalité. Les dessins dans *L'Usage du monde* ne se limitent pas à une illustration. Leur présence établit "une sorte de dialogue entre l'image et le texte" (Bouvier, 1963). Ainsi, déjà dans l'approche de ce travail conjoint entre mot et image, la posture de l'auteur commence à se révéler. Plus tard, et pour son propre travail de photographe et même d'iconographe, sa philosophie des rapports entre texte et image parvient à s'afficher d'une manière plus accentuée.

Si l'on revient à *L'Usage du monde*, sa réception en 1963 a plutôt été un échec. Ce ne sera donc qu'en 1981, avec la parution du *Poisson-Scorpion*, que Bouvier commencera d'être connu dans la littérature de voyage. En 1985, la réédition de *L'Usage du monde* marque définitivement le succès de Bouvier, voyageur-écrivain. D'ailleurs, en 1986, l'écrivain genevois reçoit le Prix des Belles-Lettres et l'année suivante il se voit reconnu par le Prix de la Ville de Genève. D'autres titres et d'autres prix ont suivi.

Jusqu'à sa mort en 1998, Nicolas Bouvier continua de publier et d'entamer plusieurs projets. Non seulement il a longtemps eu comme métier être "chercheur d'images" (Bouvier, 2001a: 49), mais, vers les dernières années de sa vie, le dialogue entre texte et image semble se faire d'une manière plus puissante, dans le sens où le voyageur cherche progressivement à faire des ensembles signifiants entre ses textes et ses images. Certains de ces projets n'ont aboutit qu'après sa mort, donnant ainsi lieu à des publications posthumes auxquelles Bouvier a en effet activement participé.⁶

L'Usage du monde et *Le Poisson-Scorpion* sont les titres les plus vastement connus, mais l'écrivain-voyageur nous a aussi laissé de belles pièces d'écriture comme *Japon / Chronique japonaise*, *Journal d'Aran*, *L'Échappée belle* ou le court et dense livre de poèmes *Le Dehors et le dedans*. L'ensemble de son œuvre, mais surtout sa philosophie de vie et sa philosophie du voyage, ont inspiré d'autres à produire différents ouvrages (souvent après un départ) qui vont du film documentaire à l'hommage par l'écrit et/ou par la photographie.⁷

⁶ Cf. eg. Bouvier (1998).

⁷ Cf. Bouvier et Plattner (1993); Kühn (2005); Rechsteiner (2005); Calmettes et Bauer (2008); Lecloux (2008); Métroz (2008).

Donc, derrière l'acte de prendre la plume ou d'appuyer sur son déclencheur, Bouvier s'est construit une philosophie de vie, dans laquelle ses principes sur le voyage sont compris.

2. Notes pour une philosophie du voyage

Une des questions que l'on pourrait se poser concerne exactement l'apport de Bouvier à la littérature de voyage. Finalement, il n'a pas été le seul à mener à bout des voyages en Orient, bien au contraire. Or, une des particularités les plus marquées de Bouvier est sa conception du voyage, reflet de ses pratiques. Avant de se considérer comme photographe ou écrivain, Nicolas Bouvier se voit avant tout comme un voyageur. Voilà donc le point de départ constant dans son œuvre. Le voyage, n'importe lequel, que ce soit à l'autre bout du monde ou juste quelques mètres plus loin, vit en lui et marque sans aucun doute le parcours de sa vie.

Le voyage est ainsi vécu intensément, mais il est le contraire d'une aventure exotique. En effet, le "regard du voyageur de Bouvier ne se situe pas sur le même plan que celui du regard distrait et superficiel du touriste en quête d'exotisme" (Laurel, 2006: 200). L'auteur détrompe d'ailleurs son lecteur lorsqu'il écrit, tout au début de *L'Usage du monde*, dans un extrait vastement connu: "Un voyage se passe de motifs. Il ne tarde pas à prouver qu'il se suffit à lui-même. On croit qu'on va faire un voyage, mais bientôt c'est le voyage qui vous fait, ou vous défait" (Bouvier, 2001b: 12).

C'est ainsi que dès son premier grand récit, le voyageur genevois souligne l'action inéluctable du voyage sur le sujet, une action qui se révèle à double tranchant: il construit comme il détruit. Les motifs sont ainsi réduits à l'insignifiance, puisque le binôme construction/destruction se passe moins au niveau extérieur (objets observés) qu'au niveau intérieur (construction du sujet). Plutôt que par un acte de révolte ou poussé par le mirage d'un répertoire exhaustif de motifs, le voyage se fait par besoin d'autre chose: "J'ai pris le large parce que j'en avais besoin, mais c'était une fuite positive, une course vers des choses dont j'avais besoin, que j'ai cherchées et trouvées" (Bouvier, 2004d: 1341).

Le voyage est ainsi le moyen d'ouvrir de nouveaux horizons, de chercher son épanouissement en tant qu'être humain; de connaître le monde pour mieux pouvoir le recevoir: "Le voyage devient ainsi l'espace de la découverte de l'essentiel, de la quête du sens de ce qui remplit nos journées [...]. Quête qui exige la fusion du narrateur-voyageur dans le monde" (Laurel, 2006: 203). Le voyage n'est aucunement un épisode dans la vie du sujet, il "est avant tout un état d'esprit avant d'être une pratique spatiale" (Ridon, 2007: 10); il constitue une véritable *façon d'être* dans le monde: "Pour Vernet et pour moi, le voyage était une façon de vivre, un mode de vie plus intense et lyrique que la vie sédentaire [mais] qui n'est pas le contraire de la vie sédentaire" (Bouvier, 1963). C'est pour cette raison que

s'affirmant toujours comme le voyageur qu'il était, Nicolas Bouvier a gardé des liens en Suisse, son "port d'attache".⁸

Au fond, le voyage fait partie d'une quête incessante dont le sujet ne peut qu'espérer atteindre des moments de pleine extase et d'harmonie parfaite avec le monde qui l'entoure: "On voyage pour faire apparaître le monde et connaître avec lui, comme avec une femme, de trop brefs instants d'unité indicible et de totale réconciliation" (Bouvier, 1996: 50). Unité qui ne peut être dite – limite du pouvoir des mots – et réconciliation absolue avec le monde: fusion momentanée entre le dehors et le dedans, rare et pour cela même précieuse, mémorable, indicible, secrète. Le silence de Bouvier sur son séjour en Inde peut trouver dans l'indicibilité sa raison d'être...

C'est à souligner donc le caractère transformateur du voyage, qui fait apparaître le monde et qui permet non seulement de le connaître, mais d'entrer dans une intimité profonde avec lui. Voilà grande ouverte la porte qui sépare intérieur et extérieur, dedans et dehors.

3. Le regard de l'autre

Le voyage permet ainsi de construire des ponts, d'établir des liens entre le sujet et autrui, entre le sujet et le monde environnant. Que ce soit du point de vue de l'écriture, que ce soit par rapport à la photographie, le regard porté sera toujours vers l'extérieur et nécessairement subjectif. C'est dans ce sens que Jean-Xavier Ridon écrit que "Bouvier ne cachera jamais le lieu à partir duquel il prend la parole, à savoir, et pour caricaturer un peu, celle d'un jeune Blanc en vacances. Il ne prétendra jamais non plus parler pour les autres" (Ridon, 2007: 10). Donc, le voyageur genevois est bien conscient de sa position et de sa place dans des endroits différents.

Il est *l'étranger*, celui qui n'est pas dans son lieu d'origine, qui est en dehors de cet univers spécifique. En effet, il note dans *Chronique japonaise*: "Et puis, c'est un concept ambigu, l'étranger, et dont on peut aisément inverser le signe" (Bouvier, 2004a: 641). Il est en même temps cet être déterritorialisé, détaché de son environnement familial. Cet exercice de détachement, d'épuration et de fécondation de liens renouvelés au monde se manifeste dans le regard de l'autre. Au cœur de cette formule – regard *de* l'autre – se trouve l'ambivalence fertile de la préposition "de". L'œuvre de Bouvier témoigne profusément de la même ambivalence en ce qui concerne le regard. En effet, le "regard de l'autre" comprend simultanément l'autre que Nicolas Bouvier regarde et lui-même, étranger qui est regardé, c'est-à-dire qui est objet du regard de l'autre.

⁸ "J'ai toujours eu de longues périodes de sédentarisme dans cette maison: tout bateau a besoin d'une cale sèche et d'un port d'attache dont le nom figure sur l'étrave" (Bouvier, 2004d: 1380).

Ainsi, sa manière de voir et de raconter le monde, son Histoire et celle de ses gens, passe dans une large mesure par le regard et la perception de l'altérité – deux éléments qui, mis ensemble, résultent tout au moins en deux mouvements différents: le premier, le regard qui va de celui qui s'exprime (l'écrivain ou le photographe) à celui qui est observé; le second, la présence nette du regard de cet autre porté vers le sujet qui s'exprime. Ainsi, chez Bouvier, l'observateur occupe souvent aussi la place de l'objet observé. En outre, un autre phénomène a souvent lieu: la co-présence de ces deux mouvements. En effet, plus qu'opposés, ils sont montrés et vécus comme complémentaires, encore qu'ils se situent à des niveaux tout à fait distincts.

Toutefois, et vu que l'écrivain assume explicitement son point de vue (bien qu'il tente d'éviter une présence égocentrique et fermée), il est bien évident que le regard que l'autre porte sur Bouvier est paradoxalement exprimé par Bouvier lui-même. En écriture, ce processus laisse plus de traces qu'en photographie, même si le regard perçu dans la pellicule est soumis à des choix subjectifs toujours opérés par Bouvier. Ainsi en est-il que, en dernière instance, l'expression du regard *de* cet autre est toujours le résultat d'un regard *sur* l'autre: Bouvier regarde celui qui le regarde regarder.⁹ L'acte est un jeu: d'abord, la conversation; puis un accord; et finalement l'entrée dans le jeu avec gaieté (*cf.* Bouvier, 1984). Nous nous trouvons donc face à un mouvement circulaire et riche, mais toujours subjectif. C'est d'ailleurs ce qui rend l'expérience encore plus captivante. Dans ce sens, Bouvier va au-delà de la simple description et de l'anecdote basée sur une observation qui se veut dénouée, épurée, sans contraintes, objective. Or Bouvier va plus loin dans le sens où, malgré les différences avouées et parfaitement conscientes entre lui et cet autre, il cherche sans cesse à repérer le point où la communion est (serait) possible.

En même temps, l'expérience de l'altérité et du monde environnant en est une du passage: le temps qui passe, le monde qui change, la vie qui continue. L'être humain, et dans le cas spécifique de Bouvier, le voyageur, est confronté en permanence à un sentiment de vide et de plein:¹⁰

Comme une eau, le monde vous traverse, et, pour un temps, vous prête ses couleurs. Puis, se retire, et vous replace devant ce vide qu'on porte en soi, devant cette espèce d'insuffisance centrale de l'âme qu'il faut bien apprendre à côtoyer, à combattre, et qui, paradoxalement, est peut-être notre moteur le plus sûr. (Bouvier, 2001b: 418)

⁹ Les portraits que l'on peut contempler dans *Le Japon de Nicolas Bouvier*, par exemple, en sont de beaux exemples (Bouvier, 2002).

¹⁰ À ce propos, référons les notes de Bouvier sur le Japon qui ont été publiées sous le titre *Le Vide et le plein* (Bouvier, 2009).

Au cœur de ce mouvement de traversée, l'écriture est un moyen de raconter, certes trop lent et parfois ingrat. La photographie surgit alors comme une solution différente, moins difficile, moins lente et avec des caractéristiques qui permettent d'exprimer ce que les mots parfois n'ont pas le pouvoir de dire. Écriture et photographie correspondent à des états d'esprit, des besoins et des urgences différents. L'écriture est un acte lent, voire rituel, obligé lors d'une pression trop forte que Bouvier n'est plus en mesure de contrôler; pour la photographie, il faut tout un entraînement, perceptif et technique aussi: "Il y a une interaction très intéressante entre la photo et l'écriture, mais on ne peut pas les pratiquer dans le même temps. [...] [Pendant son séjour au Japon] Il y avait des jours pour la photo et des jours pour le texte. Je le sentais en me levant" (Bouvier, 2004d: 1314).

Selon Laurence Guyon, "[i]l semble que face aux lacunes et aux imperfections de la pratique littéraire, l'alternative soit photographique. Un des modes d'accès privilégié à ce visage du monde qui nous est dérobé, c'est peut-être précisément pour Nicolas Bouvier la photographie et plus notablement encore le portrait photographique" (Guyon, 2008: 492). Le voyageur suisse en est d'ailleurs parfaitement conscient:

Je suis portraitiste. [...] [C]e qui m'intéresse avant tout, c'est le visage des gens et encore plus, ce qui se passe entre le photographe et le modèle au moment où prend place cette opération à caractère magique.

D'abord, il faut que le photographe s'efface complètement. [...] Il faut attendre de voir monter toutes les émotions qui ont été réprimées, les projets, les souvenirs. Les visages se remplissent comme une chambre vide que l'on meublerait en hâte pour un hôte inattendu. Cette émergence est extrêmement touchante. (Bouvier, 2004d: 1309-1310)

De nouveau apparaît le double mouvement du vide et du plein, cette fois-ci au niveau des émotions, des projets, des souvenirs – donc de la vie. La fonction du photographe, de cette figure dont le regard se cache, est de, "à force de patience et d'humilité, [...] faire apparaître le contour intérieur d'un visage" (Bouvier, 2004c: 702).

Si la photographie a ce pouvoir, dans l'écriture, les gestes, les têtes, les visages et le regard partagent de ce même esprit de révélation: "Les mâchoires plombées étincellent et les visages commencent à briller: tannés, ridés, les traits tout écornés comme ceux des bouddhas de cimetière; mais ce qu'il en reste est très doux et les regards ont quelque chose de direct et d'espiègle que je n'ai pas trouvé souvent ici [en Suisse]" (Bouvier, 2004a: 650).

Ainsi, pour Bouvier le visage qui se révèle et la possibilité de saisir des émotions, que ce soit par la plume ou par la pellicule, acquièrent un sens qui dépasse l'expérience

esthétique et touche à l'expérience humaine à travers la construction de ponts entre les gens et entre les cultures.

4. Des ponts solides à l'insolubilité des obstacles

Le visage devient une porte d'accès à l'altérité; la photographie une manière de l'exprimer: "L'image photographique implique le désir de voir plus, de voir au-delà, de voir à travers. Le portrait est, pour l'auteur, un élément totalisant, par le biais duquel il est possible d'accéder à une conversion culturelle immédiate" (Marchetti, 1994: 61). L'échange interculturel est ainsi facilité. Par ailleurs, il faut penser également que la porte d'entrée vers l'altérité se dédouble et devient le miroir d'un "je" qui se cache, qui cherche à disparaître, mais qui est, quand même, toujours présent: "Le voyage que Nicolas Bouvier effectue vers le noyau de l'altérité le conduit dans la direction du moi en tant qu'ellipse pure" (Marchetti, 1994: 64).¹¹

Établir des liens entre le voyageur et l'autre (normalement l'habitant du lieu) apparaît à Bouvier comme acte essentiel à un esprit ouvert. Le poème d'Hafiz que Bouvier et Vernet décident d'inscrire, en persan, sur la portière de la voiture qui les accompagnera tout au long du voyage, en est le témoin:

*Même si l'abri de ta nuit est peu sûr
et ton but encore lointain
sache qu'il n'existe pas
de chemin sans terme
Ne sois pas triste
(cité dans Bouvier, 2001b: 251)*

Ces mots du poète persan ont servi comme un pont interculturel effectif, un signe de paix et d'ouverture à l'autre, en même temps qu'ils affichent les principes éthiques et poétiques des voyageurs. Le poème d'Hafiz a plusieurs fois ouvert un passage vers des cultures où la communication pourrait, du moins à première vue, s'avérer difficile.

Mais tout n'est pas positif. Le voyage est un médaillon qui présente en effet, et comme Bouvier l'a largement souligné, deux côtés. D'une part, la connivence et une sorte de communion ne sont possibles que lorsqu'il y a un partage complet, du positif autant que du négatif: "On ne peut pas comprendre les gens si on ne partage pas entièrement leur vie, côté positif et côté négatif" (Bouvier, 1963). D'autre part, souvent la communion, la

¹¹ Cette ellipse est au cœur de la poétique de la disparition dans l'œuvre de Bouvier (cf. Hambursin, 1997 et Ridon, 2002).

compréhension et les gestes d'empathie ne trouvent simplement pas leur place. L'intégration n'est pas toujours possible, moins encore évidente. À Ceylan, les difficultés à ce niveau sont notoires. À cet endroit, un ensemble de circonstances participe en effet à l'impossibilité affichée et permanente de tisser des liens: "Nos rapports se réduisent donc à cette tolérance réciproque, hésitante et timorée. [...] Tout de même c'est beau [...] ce lieu qui ne ressemble à rien de ce que j'ai connu, cette tanière d'où je prends les deux pouls de la ville, celui des hommes et celui des insectes" (Bouvier, 1996: 61). Ici, hommes et insectes sont observés de l'extérieur comme contribuant au même flux de vie. Outre le personnage fantomatique du Père Alvaro, la seule exception positive à la "tolérance" est la Circé, l'épicière, qui, devinant ses pensées et peut-être son cœur, lui offre le poisson-scorpion qu'il admire.

Pour conclure

L'œuvre de Bouvier, écrite comme photographique, témoigne de beaux moments de rencontre avec l'autre, moments où se donne un véritable partage d'identités et de cultures, individuelles comme collectives. Toutefois, le voyage n'est pas que succès; il nous apprend l'échec et l'humilité; l'essentiel et l'humain. Les émotions ressenties et exprimées sont toujours éléments d'un équilibre qui, lorsqu'atteint, ne peut qu'être fragile:

La littérature et la photographie, dans leur interdépendance, sont pour Nicolas Bouvier, de véritables sésames, qui ouvrent momentanément les portes de l'ineffable et permettent à l'individu qui s'absente à lui-même d'accéder à l'arrière-plan métaphysique de l'Univers, ou du moins, d'en avoir passagèrement l'intuition (Guyon, 2008: 495).

Dans ce processus, le geste et surtout le visage jouent un rôle fondamental dans l'éternel cheminement vers la découverte de l'essence de l'être humain. Tout voyage (du dehors comme du dedans) n'est finalement qu'un jeu composé de divers moments – on s'attache, on s'arrache –,¹² au bout duquel, pourrait-on dire avec Cingria, un autre voyageur suisse qui a inspiré Bouvier, "[i]l y aura autre chose" (Cingria, 1967-1978: 54).

¹² "La dialectique de la vie nomade est faite de deux temps: s'attacher et s'arracher. On n'arrête pas de vivre ce couple de mots tout au long de la route" (Bouvier, 2004d: 1290).

Bibliographie

- BOUVIER, Nicolas (1963). "L'Usage du monde", Émission télévisée "À livre ouvert", TSR (Télévision Suisse Romande) du 28/11/1963, avec le journaliste Maurice Huelin, [consulté le 15/03/2010] <URL: <http://archives.tsr.ch/dossier-bouvier/personnalite-bouvier2>>.
- BOUVIER, Nicolas (1967). *Japon. s.l.* Éditions Rencontre.
- BOUVIER, Nicolas et PLATTNER, Patricia (1993). *Le Hibou et la Baleine* [livre et enregistrement vidéo]. Genève-Carouge: Zoé.
- BOUVIER, Nicolas (1984). "L'Image et ses leçons", Émission télévisée "Visiteurs du soir", TSR (Télévision Suisse Romande) du 17/02/1984, [consulté le 15/03/2010] <URL: <http://archives.tsr.ch/dossier-bouvier/personnalite-bouvier4>>.
- BOUVIER, Nicolas (1996). *Le Poisson-Scorpion* [1982]. Paris: Gallimard.
- BOUVIER, Nicolas (1997). *Chronique japonaise* [1975]. Paris: Payot.
- BOUVIER, Nicolas (1998). *Entre Errance et éternité. Regards sur la montagne*. Genève: Zoé.
- BOUVIER, Nicolas (2001a). *Histoires d'une image*. Genève: Zoé.
- BOUVIER, Nicolas (2001b). *L'Usage du monde* [1963]. Paris: Payot.
- BOUVIER, Nicolas (2002). *Le Japon de Nicolas Bouvier*. Paris: Hoëbeke.
- BOUVIER, Nicolas (2004a). *Chronique japonaise* [1975]. In: Nicolas Bouvier. *Œuvres*. Paris: Gallimard, pp. 495-669.
- BOUVIER, Nicolas (2004b). *L'Inde*. In: Nicolas Bouvier. *Œuvres*. Paris: Gallimard, pp. 433-494.
- BOUVIER, Nicolas (2004c). *Notes en vrac sur le visage*. In: Nicolas Bouvier. *Œuvres*. Paris: Gallimard, pp. 701-706.
- BOUVIER, Nicolas (2004d). *Routes et déroutés* [entretiens avec Irène Lichtenstein-Fall]. [1992] In: Nicolas Bouvier. *Œuvres*. Paris: Gallimard, pp. 1249-1388.
- BOUVIER, Nicolas (2005). *Charles-Albert Cingria en roue libre* (textes réunis par Doris Jakubec). Genève: Zoé.
- BOUVIER, Nicolas (2009). *Le Vide et le plein. Carnets du Japon 1964-1970*. [2004] Paris: Gallimard.
- BOUVIER, Nicolas et VERNET, Thierry (2010). *Correspondance des routes croisées. 1945-1964* (texte établi, annoté et présenté par Daniel Maggetti et Stéphane Pétermann). Carouge-Genève: Éditions Zoé.
- CALMETTES, Joël et BAUER, Olivier (2008). *Nicolas Bouvier, le vent des mots* [1999] [DVD]. France: Arcades Vidéo (45').
- CINGRIA, Charles-Albert (1967-1978). *Graffiti*. In: *Œuvres complètes*, t.VI. Lausanne: L'Âge d'Homme, pp. 52-54.
- GUYON, Laurence (2008). "'C'que c'est beau la photographie!'" . In: Jean-Pierre Montier, Liliane Louvel, Danièle Méaux et Philippe Ortel (éds.) (2008). *Littérature et photographie*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, pp. 487-495.
- HAMBURSIN, Olivier (1997). "Voyage et exercice de disparition: les dangers du *Poisson-Scorpion* de Nicolas Bouvier". In: *Les Lettres romanes*, n°3-4, t. LI, pp. 275-287.
- KÜHN, Christophe (2005). *Nicolas Bouvier – 22 Hospital Street* [DVD]. Suisse: Filmkollektiv (83').
- LAUREL, Maria Hermínia Amado (2006). "De *L'Usage du monde* comme itinéraire identitaire", in *Cadernos de Literatura Comparada* 14/15, *Textos e Mundos em deslocação*, t.1, Porto: Edições Afrontamento / Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, pp. 185-207.
- LAUT, François (2008). *Nicolas Bouvier. L'Œil qui écrit*. Paris: Payot.
- LECLOUX, Frédéric (2008). *Usure du monde: Hommage à Nicolas Bouvier*. Manosque: Le Bec en l'Air.
- MARCHETTI, Marília (1994). "Voyage, mémoire et représentation dans l'œuvre de Nicolas Bouvier". In: Yves Bridel (coor.) (1994). *La Suisse ouverte: Nicolas Bouvier. Cahiers francophones d'Europe Centre-Orientale*, 4, A.E.F.E.C.O.

- METROZ, Gaël (2008). *Nomad's land: Sur les traces de Nicolas Bouvier* [DVD]. Suisse: Tipi'images Productions (90').
- RECHSTEINER, Eric (2005). *Indigo street: sur les routes de Nicolas Bouvier* (préface de Gilles Lapouge et textes de Nicolas Bouvier). s.l. Éditions de la Boussole.
- RIDON, Jean-Xavier (2002). "Pour une poétique du voyage comme disparition". In: N. Laporte, C. Albert et J.-Y. Pouilloux (2002). *Autour de Nicolas Bouvier. Résonances*. Carouge-Genève: Zoé, pp. 120-135.
- RIDON, Jean-Xavier (2007). *Le Poisson-Scorpion. Nicolas Bouvier*, Carouge-Genève: Zoé.
- SHODA-FUJIZANE, Yasuko (2007), "Invitation à la 'vie immédiate': *Chronique japonaise de Nicolas Bouvier*". In *Actes du Forum APEF 2006. Espaces de la Francophonie en débat* [online]. APEF, pp. 143-154 [consulté le 15/03/2010] <URL: <http://www.apef.org.pt/actas2006/YF122006.pdf>>.
- VERNET, Thierry (2006). *Peindre, écrire. Chemin faisant*. Lausanne: L'Âge d'Homme.



vi. Essai

D'UN NOBEL L'AUTRE
Mutations culturelles et évolutions esthétiques de la littérature narrative
en France

BRUNO BLANCKEMAN
Université de la Sorbonne Nouvelle Paris III
bruno.blanckeman@univ-paris3.fr

De 1985 à 2008, d'un Nobel l'autre, la durée, même relative, permet de prendre la mesure du devenir culturel et esthétique de la littérature, ses mutations à l'orée d'un siècle nouveau, mais aussi ses éléments de continuité. Une page d'histoire conséquente se tourne, celle de la modernité et de ses innombrables arabesques, ce qui ne signifie toutefois pas qu'elle s'efface, le temps à bien des égards cyclique du littéraire ne se ramenant pas à celui, calendaire, de l'histoire. Si personne ne songe à rapprocher les oeuvres de Claude Simon et de Le Clézio, nul ne saurait toutefois ignorer ce que leur itinéraire d'écrivain possède en commun. C'est que l'un et l'autre appartiennent à une même ordre de littérature, celui dont justement on peut dire qu'à l'échelle des siècles il fait la littérature elle-même, la fait avancer, fût-ce en en malmenant les formes. L'un et l'autre sont entrés par la force en littérature, opposant aux formes fixes sclérosant l'écriture et la pensée une poétique de la fracture, marquée dans les deux cas mais avec un décalage d'une génération, par l'ombre tutélaire du Nouveau Roman et, plus généralement, par la veine expérimentale du roman moderne. Passé le temps de cette régénération musclée des pratiques narratives, chacun d'eux, l'un plus que l'autre, a évolué vers une écriture romanesque pacifiée, aucun ne se satisfaisant des jeux virtuoses de la littérature formaliste ou des apories nihilistes de la déconstruction. C'est donc avant tout parce que l'un et l'autre s'affirment à des degrés différents comme des explorateurs de formes que leurs oeuvres respectives non seulement stimulent l'imaginaire mais aussi polarisent les consciences autour de certains enjeux majeurs débordant la seule littérature. Claude Simon est l'un des principaux écrivains mémorialiste et penseur de ces deux guerres mondiales qui clivèrent le XXe siècle et en constituent aujourd'hui les archives à charge; Le Clézio, l'un des premiers écrivains moralistes d'un fin et d'un tournant de siècle dont il pointe, en termes de civilisation, de rapport à autrui et d'intégration dans un milieu ambiant, les aberrations quelque peu suicidaires.

C'est cela, me semble-t-il, que consacrent à distance – une page dans le XXe siècle, une autre dans le XXIe – ces deux Prix. Une oeuvre, certes, mais surtout à travers elle, une certaine conception de la littérature, telle qu'elle éprouve les formes de la langue, du récit, de la fable, c'est-à-dire notre façon de penser le monde, et une certaine représentation du rôle de l'écrivain dans la cité, tel qu'il s'affirme comme mémoire de la communauté et conscience critique de son temps. Considérations esthétiques et considérations politiques interfèrent en l'occurrence dans l'attribution de cette dignité que représente un Nobel. C'est donc aux confins de l'une et de l'autre, ce qui fait de la littérature à la fois un art et une discipline, un lieu de création spécifique mais aussi un foyer intellectuel au sens large que se situera mon approche: qu'en est-il aujourd'hui de la littérature, et plus particulièrement de la littérature narrative en France? quelle place est la sienne dans la société, quel est son champ d'action public, quels discours d'escorte l'accompagnent? mais quels horizons imaginaires, quelles

orientations esthétiques la caractérisent, au travers desquels certains écrivains agissent sur leur époque en même temps qu'ils aident à la représenter?

Plusieurs générations d'écrivains confèrent aujourd'hui à la littérature française une vitalité réjouissante. C'est la génération des grands aînés, écrivains sexagénaires, sinon septuagénaires, dont l'oeuvre en voie de classicisation, à l'image de celle de Le Clezio, se poursuit depuis plusieurs décennies: Patrick Modiano, Pascal Quignard, Jean Échenoz, Pierre Michon, Annie Ernaux, Pierre Guyotat, Assia Djebar, Philippe Sollers, Olivier Rolin, François Bon entre autres. C'est la génération des quadra- et quinquagénaires dont on commence à célébrer les oeuvres comme majeures pour certains, même sur le mode de la controverse – Michel Houellebecq, Sylvie Germain, Marie Ndiaye, Patrick Chamoiseau, Laurent Mauvignier –, ou qui peinent encore à se faire pleinement reconnaître malgré leur réelle puissance – Antoine Volodine, Éric Chevillard, Linda Lê, Régine Detambel, Nicole Caligaris. C'est la génération nouvelle, celle de trentenaires sur lesquels, à côté des seuls coups médiatiques, on peut tenter un pari: Tanguy Viel, Chloé Delaume, Pierre Senges, par exemple. Des oeuvres d'intérêt se distinguent ainsi de la production de masse en cela qu'elles travaillent les formes littéraires, entre autres dans les domaines magnétiques de la fiction romanesque et des récits de soi, ouverts sans tabous, sans interdits esthétiques, à l'exploration de l'histoire collective comme aux postulations de la mémoire individuelle, à la représentation des identités culturelles autant qu'aux énigmes de la personnalité intime.

Et pourtant il est un paradoxe foncier quand on parle aujourd'hui de la littérature en France: le discours qui prévaut est celui de la déploration. Critiques et essayistes de Jean-Marie Domenach – *Le Crépuscule de la culture française*, 1995 – à Jean Bothorel – *Chers imposteurs*, 2008 – via Tzevan Todorov – *La Littérature en péril*, 2007 – entonnent à intervalles réguliers un refrain qui, avec ses quatre couplets progressifs, constitue un seul et même chant du déclin. Premier couplet: le dépérissement du roman – on le disait déjà à l'époque où Proust achevait *La Recherche*, il est plaisant de l'entendre encore alors que Le Clézio reçoit le Nobel. Deuxième couplet, où l'on passe d'un genre à la discipline même dont il relève, la disparition de la littérature, son invisibilité culturelle – et pourtant, les lieux de rencontre, de manifestations, de débats, de signatures, de conférences, de résidences n'ont cessé en vingt ans de se multiplier. Troisième couplet, où l'on passe de cette discipline à la sphère civile dans laquelle elle s'inscrit et dont elle constitue l'emblème, la mort de la culture française – formule qui fit la une du Times Magazine en 2007. Quatrième et dernier couplet, où l'on passe de cette sphère civile aux figures qui l'incarnent: le silence des intellectuels, dénoncé par Elisabeth Badinter dès 1983 dans un article du "Monde", leur absence de la scène publique, et s'ils se taisent, s'ils font défaut, c'est peut-être tout simplement parce qu'ils sont morts avec les années 1980 (Sartre, Barthes, Aragon, Lacan, Beauvoir). Ce procès s'apparente en quelque sorte à une nouvelle trahison des clercs dont les termes

inverseraient ceux formulés à la fin des années 1920 par Julien Benda à l'encontre des écrivains les plus illustres de son temps, dans son célèbre pamphlet ainsi intitulé. Pour Benda, les intellectuels des années 1920 auraient trahi leur vocation de clercs en délaissant l'univers éthéré des principes atemporels et des valeurs universelles, en devenant des intellectuels engagés, en prenant parti ou s'affiliant à un parti. Nouvelle trahison des clercs aujourd'hui, inversée: les écrivains et intellectuels préféreraient à toute prise de position idéologique, à toute forme d'intervention politique le huis clos d'une Tour d'ivoire relookée en quelque clinquant plateau médiatique. Ce chant du déclin n'est pas le privilège des seuls critiques et l'on connaît quelques écrivains – et non des moindres, comme Richard Millet – qui l'inscrivent à leur répertoire, façon pour eux de camper dans la posture prestigieuse du dernier des Mohicans.

Deux questions se posent alors: pourquoi une telle vision des choses et de quoi ce discours négativiste est-il le symptôme? comment, à l'encontre de ce constat d'impuissance, se manifestent aujourd'hui à même les oeuvres une action, sinon un activisme, de l'écrivain, et dans quels domaines propres à intéresser la chose publique?

Le sentiment d'une défection de la littérature, d'une mise sur la touche des écrivains résulte en fait de la normalisation de la place qui leur est accordée dans une société qui les a pendant plusieurs siècles valorisés à l'extrême. En ce sens, c'est moins ce processus actuel qui devrait surprendre que la surdétermination antérieure du rôle public de la littérature en France. En d'autres termes, on assiste depuis une trentaine d'années à un phénomène de désacralisation du littéraire: une banalisation de l'objet-livre depuis l'entrée dans une société dite de consommation, une relativisation de la figure culturelle de l'écrivain avec l'entrée dans une société dite du spectacle. Ce sont ces deux évolutions de société conjointes qui suscitent l'impression que la littérature, tenue pour l'expression-culte du génie français, et l'écrivain, considéré comme le maître à penser de l'intelligence nationale, se sont évanouis dans la nuit des temps – d'où l'attitude qui consiste à déplorer d'une part, à stigmatiser de l'autre. La littérature est *aussi* devenue une branche annexe de l'industrie des loisirs, sans cesser d'être pour autant un mode ambitieux de création, l'écrivain est devenu un acteur social *parmi d'autres*, sans cesser pour autant de participer à la vie publique: fin d'une certaine exception française en la matière, historiquement déterminée donc nécessairement transitoire, le plus étonnant étant peut-être qu'elle ait pu durer à peu près quatre siècles. La sacralisation du livre ne fut pas en effet un vain mot: elle s'est marquée à l'origine par la synonymie entre le livre et le Livre, la Bible, puis au fil des siècles par les différents substrats qui investissent l'objet livre d'une valeur transcendante, qu'elle s'identifie, au dix-septième siècle, à la vérité révélée des classiques, qu'elle se convertisse au dix-huitième siècle en un absolu laïc et génère une bible des temps modernes, l'Encyclopédie, ou qu'elle consacre à partir du dix-neuvième siècle un genre littéraire alors tenu pour mineur, le roman, qui se

légitime lui-même comme un univers conçu, ordonné, créé à l'image du nôtre par quelque romancier, démiurge et omniscient, à l'image de Dieu, donc, et cela à des fins de révéler des vérités universelles. De Proust à Claude Simon, de Roussel à Quignard, les modernes ont moins renoncé à ce modèle qu'ils n'ont joué de façon plus ou moins dissonante avec lui et en ont entretenu la nostalgie, dans des formes sphériques plus ou moins piégées. Quant à la surdétermination du rôle de l'écrivain dans la cité française, elle commence dès la Renaissance, lorsqu'un monarque éclairé – François 1^{er} – coopère avec des poètes pour forger de toute pièces une langue nationale alors inexistante, le français, alors concurrencé à l'écrit par le latin, langue savante, à l'oral par les multiples dialectes. On sait comment un siècle plus tard, avec la Monarchie absolue, cette reconnaissance publique de l'écrivain s'institutionnalise, devient une mission d'intérêt général en même temps que la littérature une académie, qu'il convient d'encadrer pour qu'elle puisse à son tour cadrer les pratiques et diffuser les valeurs, qu'elle fonctionne comme un diffuseur idéologique central. À partir du XVIII^e siècle, c'est toute la capacité de la littérature à s'ériger comme contre-pouvoir à part entière qui s'instaure, d'abord avec la figure du philosophe des Lumières, puis, du Romantisme à Tel Quel, avec la figure de l'écrivain d'avant-garde, enfin, d'une fin de siècle à l'autre et de Zola à Sartre, avec la figure de l'intellectuel engagé. C'est la fin d'une telle hypostasie culturelle – celle du livre, celle de l'écrivain – qui explique en partie la nostalgie que trahit le discours sur la mort de la littérature et la désertion des écrivains. À la base de ce discours il est donc un contresens: un phénomène de relativisation culturelle est interprété comme un phénomène de déperdition esthétique et intellectuel – une perte générale de la valeur des oeuvres – mais aussi politique – une perte collective de l'intérêt des écrivains pour le débat d'idées et le combat des valeurs.

Peut-être s'agit-il alors de déshistoriciser notre vision de la littérature pour mieux être en mesure de la repolitiser. La déshistoriciser: ne plus la penser de façon idéalisatrice comme cette institution qui a longtemps fonctionné comme instance symbolique centrale, comme espace-modèle de la vie publique. La repolitiser, au sens premier du mot politique, comprendre comment peuvent agir les écrivains dans la Cité aujourd'hui, quelles nouvelles modalités d'intervention sont les leurs depuis leur maîtrise des formes littéraires, quelles nouvelles figures d'autorité et quelles pratiques à elles associées, quelles nouvelles mythologies aussi peut-être, se mettent en place. Ainsi, par exemple, de l'idée d'engagement: sous ses formes anciennes, avec ses imageries propres – Sartre juché sur son tonneau et harangant des ouvriers grévistes –, elle semble appartenir à un autre temps. À défaut de s'engager, les écrivains n'ont toutefois pas renoncé à s'impliquer dans la société. Cette idée d'implication me semble davantage en mesure de définir leur pouvoir d'intervention actuel que la notion caduque d'engagement. Question de perspective: à la figure de l'écrivain engagé est traditionnellement associée une attitude de surplomb par

l'esprit, de domination par le verbe, de souveraineté par le savoir, un magistère, disait-on naguère; celle de l'écrivain impliqué suppose au contraire la totale immersion de celui qui écrit dans le corps social, une expérience quotidienne de la porosité, sinon de la solubilité, dans une société qui ne devient Cité, c'est-dire ne peut être représentée comme un ensemble identifiable, avec ses caractéristiques saillantes, saisie dans ses évolutions les plus visibles comme dans ses valeurs sous-jacentes, que si elle est pleinement éprouvée par le biais de situations communes. C'est parce qu'il sont rendus à un anonymat relatif que les écrivains peuvent proposer une figuration, une vision, un imaginaire singuliers de leur société. Plusieurs modèles d'intervention possibles se dégagent d'un certain nombre d'oeuvres et suscitent un certain type de textes, appellent un travail littéraire, comme se développent plusieurs figures nouvelles de l'autorité actuelle des écrivains – au sens premier du terme, ce qui fait l'auteur, autorité qui n'est pas arrogance mais voix singulière par laquelle il se qualifie. Quelques figures parmi d'autres, mais plus que d'autres peut-être, me semblent représentatives de ces nouvelles formes d'autorité: celle du témoin en situation, qui par l'écriture se fait aussi, parfois, partisan; celle du conteur, entretenant par l'imaginaire notre sens de l'éthique; celle du passeur, qui, en transmettant sa mémoire des oeuvres, ses lectures, interroge aussi les systèmes de savoir et de communication actuels.

Figure du témoin en situation, tout d'abord: le témoin est celui qui assiste à, qui atteste de, mais aussi dispose, oriente, interprète. Il peut se vouloir un témoin de l'ordinaire, qui renseigne sur les pratiques collectives, les modes de vie, les automatismes du temps, les contrastes culturels, pour peu qu'à l'image d'Annie Ernaux dans ses journaux "extimes", il le consigne et le décrypte simultanément, en prélève des segments et les inscrit dans un dispositif qui fait sens politiquement¹. Ainsi expérimente-t-elle une écriture mixte, "ethnotexte" dit-elle, qui déplace les marges de la littérature vers celles de la sociologie, comme avec elle l'espace de l'écrivain se déplace de Paris – la capitale, ville fétiche des romanciers – vers la banlieue – la périphérie – à l'image du décentrement culturel, du glissement de terrain symbolique, que connaît la littérature elle-même. Attitude proche, mais levée en fiction et filtrée par l'ironie, chez un écrivain comme Jean Echenoz qui, dans plusieurs de ses romans, excelle à composer, depuis son acuité à l'infra-ordinaire, formule empruntée à Perec, les premiers portraits satiriques de nos temps de société-spectacle. Ces témoins de l'ordinaire se veulent aussi, parfois, témoins d'exception: ainsi du travail mené dans les années 1990 par Hervé Guibert depuis l'expérience de sa maladie, expérience littéraire tout aussi bien puisque le texte se lit à la fois comme un document pleinement clinique, qui expose les différentes phases de développement d'un sida à des fins de révélation publique, mais aussi comme une oeuvre pleinement romanesque, la fiction de soi,

¹ Annie Ernaux, *Journal du dehors*, Gallimard, 1985.

l'autofiction constituant la seule approche possible d'une maladie dont alors on ignore tout. C'est aussi parfois en considérant le fait divers non plus comme un événement hors norme, qui fait sensation, mais comme une situation on ne peut plus commune, comme le basculement potentiel de tout état supposé normal en une crise meurtrière, que d'autres écrivains comme Emmanuel Carrère, avec *L'Adversaire*, interrogent la vulnérabilité des structures de société et du principe de civilisation: de quels monstres si apparemment dociles, si étonnamment conformes à nous-même au point qu'on ne les voit pas notre monde accouche-t-il²? Témoins d'exception, aussi, tel Jean Hatzfeld avec sa trilogie rwandaise, *Dans le nu de la vie*, *Une saison de machettes*, *La Stratégie de l'antilope*, qui collecte et entrelace des récits de rescapés et des tueurs, les voix des victimes tutsis et des bourreaux hutus³. Témoins de l'impossible, pour d'autres, adeptes d'une littérature spectrale: ils écrivent, à la manière de Modiano, depuis une mémoire qui précède leur naissance, celle des années sombres, guerres mondiales ou coloniales, déportations, dont ils se font les intercesseurs, inventant des scènes de hantise, une fois passé le temps des témoins réels, ceux de la première génération. Exemple symptomatique: deux romans dont on a beaucoup parlé beaucoup fin 2009 sont justement des romans qui n'ont rien de saisonnier mais se fondent comme réappropriation d'une mémoire collective et d'une histoire internationale dont leurs auteurs, tous deux nés en 1967, entendent témoigner en tant que ses héritiers directs, ses dépositaires en âge second: Yannick Haënel, avec *Jan Karski*, interroge la figure même d'un des témoins du film de Claude Lanzmann, *Shoah*; Laurent Mauvignier, avec *Des Hommes*, reconstitue la mémoire de la Guerre d'Algérie en partie refoulée par ceux qui l'ont vécue, dans sa propre famille, la génération de son père⁴.

Ces scènes de cauchemar, on les trouve aussi dans des oeuvres qui puisent aux sources de la littérature, réinvestissant la puissance tragique des mythes ou régénérant celle, cruelle, des légendes immémoriales. La figure de l'écrivain-témoin le cède alors à celle de l'écrivain conteur. L'oeuvre de Volodine se développe ainsi comme la mémoire-épouvante des chaos totalitaires du siècle dernier, celle d'Assia Djebar, dans son entrelacs de contes, de séquences historiques et de scènes d'actualité, comme la mémoire convulsive du fait colonial, de ses débuts – la prise de l'Algérie –, à sa fin – la décolonisation –, mais aussi à ses séquelles -les années noires de la toute fin du XXe siècle. Quant à un Pierre Michon ou une Linda Lê, un Pierre Bergounioux ou un Patrick Chamoiseau, ils jouent tantôt du registre de la légende, tantôt de celui de l'épopée pour mettre en scène la mémoire des filiations qui

² Emmanuel Carrère, *L'Adversaire*, POL, 2002.

³ Jean Hatzfeld, *Dans le nu de la vie*, Point Seuil, 2000; *Une saison de machettes*, 2003; *La Stratégie des antilopes*, Point Seuil, 2007.

⁴ Laurent Mauvignier, *Des hommes*, Minuit, 2009. Yannick Haënel, *Jan Karski*, Gallimard, 2009. On se reportera aussi à l'entretien oral accordé par Yannick Haënel à Marc Dambre dans le cadre du séminaire doctoral du Ceracc, animé par Marc Dambre et Bruno Blanckeman, à l'Université de la Sorbonne Nouvelle Paris III, et enregistré par radio Isorbonne (enregistrement accessible sur le site de cette université, entrée "isorbonne").

se perdent, qu'elles s'enracinent dans une France rurale, la Creuse, le Cantal, ou un empire colonial, le Cambodge, les Antilles, la première en déshérence, le second rayé de la carte depuis les années 1950-1960. C'est à une seule et même question que les écrivains renvoient la société, celle de ses propres origines, historiques, généalogiques, symboliques, à une époque où la représentation du passé se montre aussi fuyante que la figuration de l'avenir improbable. Pas plus de socle ne garantit notre discours sur l'histoire quand, de millénaires en millénaires, les fondements de celle-ci sont aspirés dans la nuit des temps, dans une impensable préhistoire, pas plus d'assise, donc, ne garantit notre vision de la chose historique que de finalité, théologie ou téléologie, n'en garantit l'accomplissement, n'en assure l'avenir. La conscience des temps présents s'écrit entre ces deux lignes de fuite temporelles. Cette question des origines, d'autres écrivains-conteurs la posent pourtant en termes de transcendance, comme pour entretenir par les récits, à rebours d'une époque qui s'en est désaccoutumée, un souci spirituel, marqué par son inspiration chrétienne – Sylvie Germain, Frédéric Boyer – ou un sens du sacré détaché de toute religiosité – Le Clézio, Marie Ndiaye. L'art du conte relaie un souci éthique, quelle qu'en soit la couleur dominante, historique, politique ou spirituelle.

Cette inquiétude des origines, la littérature l'éprouve à son corps défendant, dans une société qui perd l'emprise des lettres, lit ailleurs, surfe sur le *Net* ou s'affriole de blogs. Loin des histoires littéraires, plusieurs écrivains investissent les multiples mémoires du phénomène littéraire. Quand la littérature implose, seuls restent des livres, projetés hors des hiérarchies de genres, d'époques, de disciplines, dont certains ramassent en pilleurs d'épaves les éclats, les rassemblent dans quelque forme nouvelle, en réinventent l'histoire, aux portes de la légende. Pascal Quignard, Philippe Sollers, mais aussi Gérard Macé, Alain Nadaud, Lydie Salvayre incarnent cette figure de l'écrivain-passeur, passeur de signes et de savoirs. C'est un savoir second, syncrétique, personnalisé à l'extrême, qu'ils transmettent aux lecteurs, un savoir lui-même mis en oeuvre, objet de fiction et de rêverie, qui reconstruit par l'illusion des songes et la médiation des récits les bibliothèques de jadis. À la liberté du passeur se mêle parfois la sagacité de l'herméneute: l'écrivain interroge les systèmes de sens, ensembles de signes et jeux de codes sur lesquels les disciplines du savoir et les secteurs en pointe du monde social fondent leurs pratiques. Il s'agit d'interroger les lieux de décision culturels actuellement dominants depuis leurs propres discours et de soumettre à la question littéraire la langue du "communicationnel", de l'"entrepreneurial", des courriels et SMS, tout ce qui relève des "novlangues" et autres "médialectes" (lire à cet égard les expérimentations narrativo-discursives de Jean-Charles Massera). Il s'agit aussi d'affirmer la puissance créatrice de l'écrit quand les pratiques de l'époque privilégient l'image sur les mots, quand l'iconsphère tend à supplanter la logosphère. Un écrivain comme Pascal Quignard ne cesse ainsi d'établir des liens et de susciter une effervescence de pensée entre

des disciplines dont la spécialisation scientifique se gagne au prix de la sectorisation culturelle, de faire pression sur elles pour comprendre comment de nouvelles anthropologies se découpent, de nouveaux imaginaires de l'être au monde sont en attente de forme pour les énoncer et les comprendre.

Un Nobel de littérature, quel que soit le regard détaché que l'on porte sur tout hochet, exerce une fonction fédératrice. Il rassemble des lecteurs de tous horizons autour d'une oeuvre et cet effet tout littéraire, tout laïc, de communion me semble particulièrement manifeste dans la popularité de le Clézio. Est-ce un hasard si celui-ci nous entretient de la question de la communauté difficile, sinon impossible, qui est l'un des motifs obsessionnels de la littérature actuelle, et cela depuis Blanchot, depuis les lendemains de la Seconde Guerre mondiale? Combien d'écrivains évoquent, d'une façon ou d'une autre, une société brisée en autant d'îlots, une humanité disséminée en autant de solitaires... *Opéra muet* de Sylvie Germain en constitue au plus près de nous le conte le plus intense. C'est dans le rapport à la langue que se noue cette problématique, parce qu'elle constitue le lien premier qui rassemble ou exclut, la force commune qui unifie ou désagrège la communauté, parce qu'il n'est d'identité, personnelle ou collective, que par les mots que l'on emploie au quotidien pour parler de soi à l'autre, entretenir en soi la conscience de l'autre, tenir ces propos et échanger ces récits au travers desquels notre personnalité se construit à l'échelle d'une vie avec les autres. Cette langue, les écrivains évoqués la travaillent comme un lieu de tensions entre des discours incompatibles, de fractures entre des usages distincts, de dialogue assourdi par des effets de polyphonie ambiants, mais aussi, depuis sa propre syntaxe, ses registres composites, son histoire au long court et au verbe haut, comme un lieu de mémoire, de transmission, de partage, d'expérimentation.