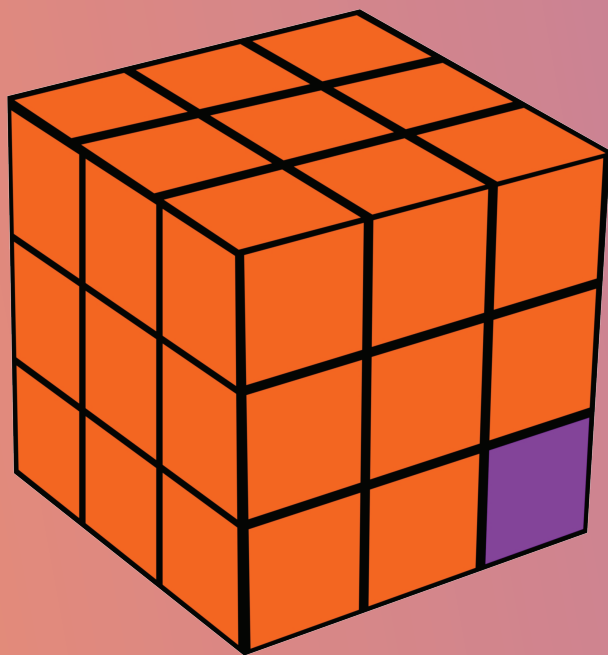


La littérature face au «politiquement correct»

Notions, pratiques et dérives



José Domingues de Almeida
Corina da Rocha Soares
(éds.)

www.apef.org.pt
www.flup.up.pt



FCT
Fundação para a Ciência e a Tecnologia



U. PORTO

Numéro spécial printemps-été

Carnets

revue électronique d'études françaises

Numéro spécial printemps-été 2011

Directeur de publication

Maria Hermínia A. Laurel

Secrétaire de la direction

Lénia Marques

Édition

José Domingues de Almeida

Corina da Rocha Soares

Comité scientifique

Ana Paula Coutinho

Franc Schuerewegen

José Almeida

Maria Hermínia A. Laurel

Maria João Reynaud

Couverture et mise en pages

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

JACQUES DE DECKER	
Les nouveaux idéologismes.....	5
JOSÉ DOMINGUES DE ALMEIDA	
La face (in)correcte du littéraire: considérations en guise d'avertissement.....	11
NICOLINA ALMEIDA	
Politiquement correct: tour d'horizon et acceptions.....	19
CYRIL VETTORATO	
The N-word: les usages du mot "nigger" dans la littérature africaine américaine.....	27
FRANCESCA FORCOLIN	
Christine Angot: le désir d'indigner le lecteur.....	51
PHILIPPE PIEDEVACHE	
Posture polémique de Richard Millet.....	63
CORINA DA ROCHA SOARES	
Michel Houellebecq et Jacques Chessex: parcours singuliers du politiquement incorrect.....	77
CÉCILE VILVANDRE DE SOUSA	
<i>Non</i> d'Eugène Ionesco ou l'affirmation d'une littérature de l'authenticité.....	101

LES NOUVEAUX IDEOLOGISMES

JACQUES DE DECKER

Secrétaire perpétuel de l'Académie royale de langue et littérature françaises de Belgique

Les rebelles ont toujours abondé dans les œuvres littéraires ou théâtrales. Des figures diverses s'imposent à l'esprit: Antigone face à Créon, Hamlet face à Claudius, Sorel face à l'institution, Meursault face à la société toute entière. Ni les uns ni les autres, et tant d'autres encore, n'étaient alignés sur les idées en place. Antigone ne se pliait pas à la loi, Hamlet s'opposait au crime d'Etat, Sorel en voulait à une société inique, l'Etranger était tout simplement opposé au monde. ...

Ce qui nous pose question, c'est au contraire l'intrusion de l'acceptation du système non pas par les personnages fictifs, mais par les artistes eux-mêmes, sous couvert d'attitudes qui souvent miment le contraire. Il ne s'agit pas des démarches artistiques qui avouent pleinement leur adhésion aux régimes sous lesquels elles se pratiquent. Il y a des cas limites, certes, comme celui du réalisme socialiste, mais quels régimes n'ont pas connu leurs chantres? Racine est aussi l'homme de l'alignement face à un pouvoir monarchique et religieux, et cela n'enlève rien à son génie. De grandes œuvres, surtout plastiques et musicales, on les doit à des créateurs stipendiés et dociles – parfois tout au plus marginalement ironiques – face à l'autorité. Lorsque Michel Ange peint la Chapelle Sixtine, que le Caravage travaille sur commande des chevaliers de Malte, que Händel compose pour la cour d'Angleterre, ils ne se privent pas d'une part de contestation, mais veillent à ce qu'elle ne compromette pas la correction de l'ensemble. Nombreux sont, dans les œuvres classiques, les "dei ex machina" qui, en catastrophe, reviennent mettre l'église au milieu du village. Dans le "Tartuffe", cette conclusion intervient de justesse, mais avec suffisamment de maladresse pour que personne ne soit dupe. En d'autres termes, ces créateurs sont "politiquement corrects", tant dans leur acceptation des conditions générales dans lesquelles ils oeuvrent que dans leur souci de les critiquer non pas pour les abolir, mais les améliorer. Il existe donc un "politiquement correct" positif, comme on parle du "bon" cholestérol.

Mais comment définir, dès lors, le mauvais "politiquement correct"? Il s'agit d'une tartufferie, de positions qui ne sont plus authentiques, à savoir spontanées et sincères, mais soucieuses de se conformer à un "air du temps". Un air du temps qui se perçoit dans une société particulière, à savoir la nôtre, où il est bon de penser non pas selon ses convictions premières, mais de ce qu'il est recommandé d'adopter comme la norme. Non sans hypocrisie, souvent, parce que les opinions professées ne s'harmonisent pas avec le mode de vie, avec les intérêts réels. Les exemples grossiers sautent aux yeux.

Rien de plus confortable par exemple, que de favoriser les flux migratoires parce qu'ils sont sans incidence sur sa propre situation professionnelle, ou d'approuver une politique d'assistance généreuse quand on sait qu'on n'en aura pas besoin soi-même, bref, et c'est le résumé le plus simpliste, de penser à gauche alors qu'on se comporte à droite. La gent intellectuelle emprunte le pas à cette tendance. C'est qu'elle part d'un présumé erroné: celui qui pose que l'artiste, le penseur seraient préservés d'une inscription dans le

système, qu'il bénéficierait, à l'intérieur de la société, d'une sorte d'extra-territorialité. Un artiste, en d'autres termes, ne saurait, par exemple, être bourgeois. Rubens l'était, Ingres l'était, mais depuis Picasso, même s'il est milliardaire, il ne peut plus l'être.

Dès lors, il pense non comme il est bien, mais comme il est beau de penser. Le paradoxe, dans la société moderne, c'est que les artistes de droite sont souvent des économiquement faibles, comme Céline, et ceux de gauche de bien nantis comme, à partir d'un certain moment de sa carrière, Aragon.

Le "politiquement correct", c'est l'adoption d'attitudes apparemment incorrectes (en fonction d'un ordre dominant postulé) pour des raisons d'opportunité esthétiques ou même, souvent, narcissiques. Une sorte de combinaison du confort de la vie courante et de l'inconfort apparent d'une pensée. Ce mal sévit particulièrement en France.

Au Portugal, une grande figure comme Pessoa a le mérite de ne pas tomber dans ce travers. Il peut soutenir un pouvoir fort sans être un réactionnaire, admettre le capitalisme sans être le moins du monde à ses bottes. Il est insituable, comme tous les génies. Qui sait ce que pensaient Shakespeare, ou Goethe, ou Tolstoï dans leur for intérieur? Ils étaient du côté de la vérité, de quelque bord qu'elle soit, dussent-ils pour cela se contredire ou décevoir une partie de leur audience. Le génie n'est pas celui qui est systématiquement pour ou contre, c'est celui qui est ailleurs...

Face à ces illustres exemples, on est en droit de se demander comment le "politiquement correct" a pu tant sévir, en France en particulier, et continuer de le faire. Le ton a été donné surtout après la deuxième guerre mondiale, époque où l'expression d'"intellectuel de gauche" a commencé d'être tenue pour un pléonasme, sottise que l'on a beaucoup entendue. Sartre a contribué à lancer le mouvement, avec des formules aussi sommaires que "le marxisme, philosophie incontournable" ou "il ne faut pas désespérer Billancourt". Les deux propositions sont des plus contestables. D'une part parce que le marxisme ne demeure vivant, et productif, que pour autant qu'il demeure discutabile, amendable, adaptable, mais pas conservé dans le formol. D'autre part parce qu'il n'y a pas de pire insulte à la classe ouvrière que d'estimer qu'elle ne puisse affronter le désespoir, comme si elle était insuffisamment mûre pour au contraire le gérer, prendre appui dessus, en oeuvrant, par exemple, à améliorer le communisme, à le remettre sur la bonne voie.

Sur les raisons de l'attitude sartrienne, les hypothèses abondent. Il y a celle de Dan Franck: Sartre se serait débordé dans la contestation à l'après-guerre parce qu'il se serait planqué durant celle-ci. Il est vrai qu'il a très peu résisté. Fait prisonnier, il s'est évadé, puis s'est accommodé de l'occupation pour progresser dans sa carrière d'écrivain, notamment de dramaturge. Du coup, après le conflit, il aurait voulu se racheter. L'interprétation est un peu courte, partielle, et sans doute injuste, mais pas négligeable.

Il est très tentant de dire, dès lors, que le “politically correct” est né avec Sartre. Il aura même son organe officiel, “Les Temps modernes”. Sartre verra par exemple une dissidence se profiler, le “nouveau roman”, et aura tôt fait de la récupérer avec sa préface à Nathalie Sarraute, et sa condamnation de Mauriac, qu’il désignera comme “romancier Dieu le Père”, assimilation facile puisque l’auteur du “Désert de l’amour” était croyant. Or, Mauriac est l’un des rares à ne s’être pas égaré idéologiquement, en restant distant de Pétain et en repérant, comme Malraux, de De Gaulle était le bon cheval.

De Gaulle aussi était un élément majeur dans l’installation du “politically correct”. Il s’agissait d’être contre, à tous les coups. Et celui qui le respectait, l’admirait, était nécessairement un ringard, un moins que rien. D’où l’exclusion de Mauriac, déjà cité, de Malraux, de Romain Gary du champ des intellectuels dominants pendant des décennies. Les choses semblent actuellement s’améliorer pour Gary qui prend peu à peu sa place d’écrivain majeur de son temps, éclipsant en particulier le Nouveau Roman, ou pour Malraux, entré au Panthéon, mais pas pour Mauriac, dont il est toujours de bon ton de ne prendre en compte que le journaliste, au détriment de l’œuvre romanesque.

A cet égard, les travaux que vous me faites l’honneur d’ouvrir s’inscrivent dans le grand courant de la réévaluation de l’héritage du XX^e siècle: il suffit de voir les noms des auteurs qui vont être évoqués.

Il y a, vous le voyez, du grain à moudre, mais l’organisation de cette journée est un très bon signe. Un signal de libération, d’émancipation à l’égard d’un amas d’idées reçues, dûment manufacturées par la bonne conscience, que j’appelle volontiers des “idéologismes”. Déjà que je me méfie des idéologies, que je compare à des cancers, parce qu’elles sont faites d’idées mortes comme les cancers sont faits de cellules mortes. Les idéologies, pour changer de métaphore médicale, ce sont les caillots d’idéologie qui bouchent les canaux de la pensée. Ils sont là, bien arrimés dans nos artères intellectuelles, et ils empêchent les courants d’idées de passer. Il faut les évacuer coûte que coûte. Ils sont des concentrés de “politically correctisme” solidifiés, bétonnés dans leur sûreté d’être du bon côté, de détenir le bon numéro. Ils sont, en fait, du prêt-à-porter de la réflexion, alors que chacun devrait réfléchir à sa propre mesure. C’est ce que font les écrivains évoqués en cette journée, c’est aussi le cas de Muray, de Nothomb, de Houellebecq, de Chessex, de Moix que j’aurais volontiers ajoutés au palmarès. Je connais un peu Nothomb, on ne se tutoie pas parce que dans son milieu cela ne se fait pas, mais je peux témoigner que s’il est quelqu’un qui pense en parfaite non-alignée, c’est bien elle. Muray, j’ai un peu correspondu avec lui, je le suivais depuis vingt ans, et il est sûr que j’ai toujours estimé qu’il était un des esprits les plus déliés, les plus délivrés de son époque. J’ai rencontré Houellebecq et l’ai trouvé très vrai, très authentique, nourri d’une insurrection intérieure, tranquille, mais déterminée. Chessex était un ogre débonnaire, ultra-sympathique. Et Moix est un chien fou dont on aura encore

beaucoup à attendre. Ils sont quelques repères des lettres françaises de notre temps, et je me devais donc de les citer à l'ouverture de ces débats.

LA FACE (IN)CORRECTE DU LITTÉRAIRE

Considérations en guise d'avertissement¹

JOSÉ DOMINGUES DE ALMEIDA

FLUP - ILC Margarida Losa

jalmeida@letras.up.pt

Résumé

L'auteur propose une synthèse critique et sémantique de l'acception et de la pratique du "politiquement correct" en tant qu'idéologie appliquée subtilement à la littérature et dont il devine quelques dangers.

Abstract

The author proposes a critical and semantic synthesis of the meaning and practice of the "politically correct" ideology subtly applied to literature, and its dangers.

Mots-clés: littérature, politiquement correct, idéologie

Keywords: literature, politically correct, ideology

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).

La thématique du “politiquement correct”, appliquée ou référée au fait littéraire peut sembler étrange, voire incongrue, au vu d’une approche de la littérature que a coutume de ne pas interroger le système dans lequel elle se meut, ni les retombées scripturales d’une idéologie sous-jacente, sournoise et potentiellement perverse, si l’on considère le propre de la création littéraire, notamment depuis la modernité. Mais, comme le rappelle judicieusement Christian Dufour: “Le politique se pense à la frontière du droit, de l’histoire et de la littérature – dans une certaine mesure aussi de la philosophie (...)” (Dufour, 2006: 13).

Né, comme bien des gadgets de la pensée et du dire, aux Etats-Unis, le concept de “politiquement correct” connaît chez nous un regain d’attention, d’acceptions et de mésusages ou d’abus depuis la fin des années quatre-vingt qui en fait un mot-valise, une bouée de sauvetage discursive et argumentaire quand le discours semble justement à bout d’arguments.

Le “politiquement correct”, souvent rendu en français du Canada par “rectitude politique”, entretient des accointances dangereuses avec des notions tout aussi floues et passe-partout, mais assumées par l’intelligentsia, comme “bienpensance” ou “pensée unique”. Et pour cause!

Le fait est que, paradoxalement, nos régimes démocratiques ont implicitement consenti à ce que, moralement parlant, certaines choses ne se disent plus, que certaines expressions soient bannies du vocabulaire public, qu’un phénomène d’euphémisation généralisée se substitue à la diction des différences, des discordances et des négativités.

Nous vivons, en effet, – société médiatisée et un certain journalisme aidant –, dans le monde du langage surveillé, du discours qui ne blesse pas, de l’innocuité langagière et de la langue de bois comme horizons et moyens du discours. Faut-il s’en inquiéter? Faut-il craindre une perte de négativité de la littérature comme discours opposé à la langue de la communication et de la correspondance sociale?

Certains théoriciens semblent le penser qui rejoignent çà et là quelques écrivains qui osent encore braver les interdits du moment, les conventions inoffensives du discours ambiant au profit d’une parole de dissension ou de différend.

Pour la fiction narrative, une tradition de l’écriture du négatif ou de rupture par rapport à l’écriture de confort et de conformité sociale, qui va de Rabelais jusqu’à Denis Roche, en passant par Sade ou La Fontaine, mais qui connaît encore des émules dans la fiction narrative française contemporaine comme Eugène Savitzkaya, Valère Novarina, Eric Chevillard, Richard Millet ou Michel Houellebecq, comme naguère Pierre Guyotat, – “ceux qui merdrent”, pour reprendre Christian Prigent –, assure une veille éthique de l’écriture, et la sauvegarde par rapport au risque toujours menaçant d’une transparence et d’une évidence du message littéraire, trop souvent livré au goût du jour (Prigent, 1991: 11-29).

Prigent rappelle cette exigence éthique et esthétique placée au centre même de la dynamique moderne de la représentation: “Le surgissement du *moderne*, c’était donc le dénudement des conflits, la prise de parti dans ces conflits, la capacité, pour le langage littéraire, de prendre en charge ces conflits, de leur donner forme dans des écritures travaillées par leur violence” (*idem*: 23); raison pour laquelle cet auteur regrette et s’insurge contre la défaite de la pensée qui renonce à “affronter ce que Kafka appelait le négatif, Bataille, la part maudite et Artaud la cruauté” (*idem*: 25s).

Même constat angoissé pour la poésie contemporaine chez J.-Cl. Pinson pour qui “(...) toute vraie poésie est dissidence au regard des langages eux-mêmes préfabriqués dont nous sommes de plus en plus envahis (de cette langue molle et relâchée, ‘muesli’ (...)) qui gangrène le parler quotidien, à ces langues cybernétiques qui prolifèrent sur les écrans). – Dissidence aussi à l’encontre de tous les ‘poétismes’” (Pinson, 1999: 41).

Étrange paradoxe que celui où nous nous trouvons et qui justifie cette réflexion. Comment, alors que nous vivons et écrivons sous un régime politique fondé sur la plus large liberté d’expression qu’il soit, se soumettre à une logique d’évitement du signifiant, de court-circuitage du sens ou d’adhésion consciente ou inconsciente à une pensée unique qui, tout en ne heurtant personne, n’en fait pas moins patiner la fiction et la parole poétique dans un programme discursif auquel elles seraient censées se plier?

Des voix se font entendre, il est vrai, qui contestent cette idéologie du “ne pas dire” et du “ne pas écrire”, de la surveillance du discours et du consensus mou ou mièvre. De même, plusieurs dictionnaires du “politiquement correct” (Cf. Kahn, 2005) ont vu le jour qui illustrent et désavouent une sorte de ravissement du signe linguistique et le principe assumé d’une euphémisation obligatoire de la pensée, du discours, voire de la politique.

Pour ce qui est des textes narratifs, une certaine mouvance de la fiction romanesque contemporaine en français se fait en effet l’écho d’un même souci: pouvoir appeler les choses, les phénomènes et les gens par leurs noms; s’insurger contre une idéologie discursive consensuelle, souvent colportée par un journalisme bon marché, qui empêche d’envisager les faits sociaux, politiques et culturels sous un jour complexe et décomplexé; qui évitent d’approcher l’héritage historique sans craindre un devoir de repentance personnelle et ethnique²; concevoir une convivialité sociétale affranchie d’une logique de quotas et de minorisation des compétences, des savoirs et des pouvoirs; c’est-à-dire de prétextes et d’alibis sociaux. Cette même mouvance met parfois subtilement en scène, comme c’est le cas chez Michel Houellebecq, un désaveu grinçant des retombées politiques et civilisationnelles de l’application des modèles de gestions sociétales des différences,

² On se rappellera que, par exemple, l’argumentaire politique de la campagne présidentielle de Nicolas Sarkozy a intensément joué la carte du refus de la “repentance”, notamment de la relecture contrite de l’Histoire récente, notamment du fait colonial.

notamment le recours au concept de “discrimination positive”, lequel met à mal des décennies d'idéals d'intégration à la française (Cf. Schnapper, 2007 & Cf. Doytcheva, 2005: 23-30).

Cette approche n'est certes pas sans conséquences pour la culture telle que nous la concevons, ou sommes en passe de la concevoir çà et là. Paradoxe, à nouveau, c'est au nom des “French Theory” ou “French Studies”, à la matrice si peu “hexagonale”, que l'on a fomenté une dissémination, voire une ghettoïsation de la culture aux Etats-Unis, corolaire universitaire et scientifique d'une idéologie “politiquement correcte” où s'entassent des études féminines, sexuelles, homosexuelles, postcoloniales, lesbiennes, noires et tant d'autres... Autant d'embrasures attrayantes, il est vrai, d'un édifice culturel que l'on refuse ou évite d'intégrer par la grande porte.

D'aucuns n'hésitent même pas à mettre les Etudes Francophones dans ce sac culturel ambivalent et interrogent l'(in)aptitude hexagonale à mettre en perspective les écritures francophones périphériques selon ce prisme d'approche; ce qui reviendrait à considérer ce champ comme l'expression d'une manifestation littéraire minorisée, protégée ou tolérée quelque part par la pensée correcte bienveillante et inoffensive (Cf. Baetens, 2003: 39-47).

En fait, la pensée “politiquement correct”, si jamais elle existe en tant que telle et qu'elle dégage un discours sociopolitique cohérent, pointe aussi une difficulté à interroger les postures et les fondements idéologiques des pratiques pédagogiques et de l'éducation en général. On ne s'étonnera pas de voir plusieurs essais sur l'échec des politiques éducatives, basées sur le mythe du bon sauvage et des approches tautologiques et circulaires infinies de l'apprentissage: “apprendre à apprendre à apprendre à...” (le “pédagogiquement correct”) ou sur la déculpabilisation d'office de l'apprenant ou l'évitement facilitiste de l'effort mémoriel, et de l'effort tout court, provoquer les scandales, ou les remises en cause que l'on sait (Cf. Coignard, 2011)³.

On l'aura compris aussi: tout un discours décliniste hexagonal, et étranger sur le devenir de la culture française qui, depuis quelque vingt ans, vitupère contre l'état des lieux culturels de la France, mais qui touche aussi à l'organisation politique et sociale de ce pays, est sporadiquement en phase avec cette méfiance à l'égard d'une rectitude politique et culturelle, donc aussi “littéraire” quelque part, qui entrave une pensée différente, et ankylose le débat de société (Cf. Morrison, 2008 & Compagnon, 2008).

La littérature peut-elle encore être le lieu de cette dissidence par rapport à la pensée unique et à la communication, voire la “com”, comme les médias aiment à la désigner aujourd'hui pour mieux l'éviter? Est-elle encore à même de choquer alors que tout semble

³ L'idéologie bienpensante dans le système éducatif chez nous, Portugais, a pour nom “eduquês”; cette langue de bois programmatique dont s'entichent des “spécialistes” et qui produit thèses et colloques à l'envi.

avoir été écrit et lu? Quelle est sa marge de manœuvre, et quelle peut encore être la morale du littéraire?

Plusieurs écrivains français et francophones contemporains s'inscrivent en faux par rapport à cette rectitude politique et n'hésitent pas à remuer le couteau fictionnel dans la plaie discursive du moment. Aussi bien par le style que par la thématique, surtout, ils sont plusieurs à complexifier le débat et à enrichir la polémique sociétale. N'en déplaise à d'autres qui font plutôt dans le douillet et le calfeutré... Mais qui vendent bien également ! Il n'est pas que le scandale pour produire un scoop. Rappelons-nous Delerm ou Bobin pour faire court!

Ainsi, Richard Millet revendique fièrement sa francité. Est-ce un mal? Houellebecq nous renvoie souvent à la figure nos incohérences dans la gestion du modèle d'intégration et les ambiguïtés des générations formées dans la foulée de la pensée 68. Faut-il pour autant le mettre au ban de l'établissement littéraire alors que, belle reconnaissance, le Prix Goncourt vient de lui être décerné? De même pour Philippe Murray.

Par ailleurs, l'écriture narrative de Christine Angot ou d'Amélie Nothomb conçoit, tout comme d'autres écrivains du moment, Dieu merci, la pratique de l'écriture littéraire comme une provocation et indignation permanentes et subtiles; ce qu'une certaine taxinomie de la contemporanéité fictionnelle française a fort bien nommé "la tradition de l'insolence" et que Dominique Viart attribue au moment spécifique vécu par nos sociétés; à savoir un "désenchantement cynique et provocateur, parfois drôle dans la neutralité factuelle de ses constats et les 'court-circuits' de l'écriture" (Cf. Viart, 1996: 103).

N'est-ce pas cette capacité d'étonner et de provoquer que l'on attend toujours nostalgiquement et paradoxalement, surtout à l'étranger, quelque part des Français et de la France, comme le rappelle Perry Anderson:

L'idéologie des droits de l'homme, toute libérale qu'elle parût – n'avait-elle pas été le plat de résistance du banquet idéologique du Bicentenaire? –, ne constituait pas une politique. Succédané contemporain de ce qui avait été autrefois les idéaux du socialisme, elle savait la cohérence de la notion en tant qu'être collectif, et elle aboutissait à des exigences intrinsèquement contradictoires: droit à l'égalité et droit à la différence proclamés dans un même souffle (Anderson, 2005: 59).

Dans le même sens, plusieurs théoriciens de la géopolitique et géolinguistique française en contexte mondialisé n'ont de cesse de rappeler une spécificité francophone qui abhorre les consensus et qui pointe une "civilisation de langue française" que décrit tant par la diachronie que par l'histoire toute récente un Christian Dufour:

L'existence d'une vision francophone du monde à prétention universaliste assure un minimum de légitimité aux autres mouvements d'opposition, qu'un début de nouvel ordre international sous la houlette américaine associe automatiquement au terrorisme, ou aux aberrations bureaucratiques de l'ancien bloc soviétique (Dufour, 2006: 21).

La question est dès lors de savoir si cette tradition de l'insolence se dote du pouvoir de frapper au-delà des effets médiatiques et commerciaux, et si elle entend assurer une veille éthique de l'écriture dans le contexte contemporain; ce qui assignerait à la pratique littéraire, écriture et lecture confondues, une fonction incontournable dans la Cité globale.

Bibliographie

- ANDERSON, Perry (2005). *La pensée tiède. Un regard critique sur la culture française*. Paris: Seuil.
- BAETENS, Jan (2003). "Les 'études culturelles', encore une exception française?". In: L. D'Hulst et J-M. Moura (orgs). *Les études littéraires francophones: état des lieux*. Lille: Un. Lille 3, pp. 39-47.
- COIGNARD, Sophie (2011). *Le pacte immoral*. Paris: Albin Michel.
- COMPAGNON, Antoine (2008). *Le souci de la grandeur*. Paris: Denoël.
- DOYTCHEVA, Milena (2005). *Le multiculturalisme*. Paris: La découverte.
- DUFOUR, Christian (2006). *Le défi français. Regards croisés sur la France et le Québec*. Montréal: Septentrion.
- KHAN, Jean-François (2005). *Dictionnaire incorrect*. Paris: Plon.
- MORRISON, David (2008). *Que reste-t-il de la culture française?*. Paris: Denoël.
- PINSON, Jean-Claude (1999). *A quoi bon la poésie aujourd'hui?*. Paris: Ed. Pleins Feux.
- PRIGENT, Christian (1991). *Ceux qui merdRent*. Paris: P.O.L
- SCHNAPPER, Dominique (2007). *Qu'est-ce que l'intégration?*. Paris: Gallimard.
- VIART, Dominique (1996). "Le roman en question III". In: *Prétexte*, n° 11, pp. 63-68.

POLITIQUEMENT CORRECT: TOUR D'HORIZON ET ACCEPTIONS¹

NICOLINA ALMEIDA

Faculté des Lettres de l'Université de Porto

nicolealmeida@hotmail.fr

Résumé

Du *Political Correctness* américain à nos jours le code de bonne conduite est de rigueur. L'auteur aborde le politiquement correct sous différentes perspectives allant de la politique à l'humour en passant par la déclaration des Droits de l'Homme. Une vision large du concept qui n'omet pas de s'interroger sur les acceptions d'une expression bien souvent assimilée à l'hypocrisie ou encore à la langue de bois et qui conclut par un constat: la grande capacité d'adaptation de l'homme lui permettant de toujours développer de nouvelles stratégies oratoires.

Abstract

Ever since the rise of *Political Correctness* in America, the "code of good practice" is the proper procedure. The author approaches political correctness from different perspectives, from politics to the Declaration of the Rights of Man to humour. A general view of the concept is presented which includes a look into the meaning of the expression, very often associated with hypocrisy or with the "Langue de bois", leading to the conclusion that it is man's great capacity for adaptation that allows him to continuously develop new oratory strategies.

Mots-clés: politiquement correct, politique, humour, identité, nation

Keywords: political correctness, politics, humour, identity, nation

¹ Cette communication a été élaborée dans le cadre des "Rendez-vous de la Critique 2010" – *La littérature face au "politiquement correct"* de la Faculté des Lettres de l'Université de Porto.

Depuis le *political correctness* américain des années 70 et 80 imposant un code de langage aux locuteurs, le politiquement correct s'insère dans le discours bien pensant et convenable. Plus personne ne se risque à qualifier de "chômeur" un demandeur d'emploi, de "nain" une personne de petite taille ou encore de "vieillesse" le troisième âge. De fait, il est difficile de nos jours d'évoquer certains concepts et idées, alors bien souvent taxés de "sujets délicats", sans craindre d'encourir un politiquement incorrect que d'aucuns vont jusqu'à qualifier de "milice du langage" voire de "puritanisme verbal"².

Eric Zemmour est bien placé pour le dire. En effet, l'écrivain et journaliste politique français a fait les frais de son outrecuidance lors d'une émission diffusée sur Canal+ en mars dernier. La Ligue Contre le Racisme et l'Antisémitisme (LICRA) a poursuivi Éric Zemmour en justice pour ses propos dans l'émission *Salut les Terriens* présentée par Thierry Ardisson dans laquelle il faisait la promotion de son livre *Mélancolie française*. Il a déclaré que: "les Français issus de l'immigration étaient plus contrôlés que les autres parce que la plupart des trafiquants sont noirs et arabes... c'est un fait"³. A la suite des poursuites engagées par la LICRA, de nombreuses associations telles que le Club Averroès et le Mouvement contre le Racisme et pour l'Amitié entre les Peuples (MRAP) ont également saisi le Conseil Supérieur de l'Audiovisuel (CSA).

Ce cas concret illustre bien à quel point les propos tenus engagent toujours leur auteur et à plus forte raison dans un contexte médiatique qui, de part sa grande exposition, peut le conduire devant les tribunaux. Selon le philosophe Bertrand Vergely s'est donc mis en place "un mécanisme de terreur sociale" (*apud*, Castets: 2010) qui ne se contente pas "d'exclure les réfractaires au parler correct" (*idem, ibidem*) mais les oblige à rendre des comptes. Dans un tel contexte se pose alors légitimement la question de la liberté d'expression.

L'être humain constitué d'un ensemble de différences et de préférences se voit confronté à l'impossibilité d'affirmer sa pensée haut et fort sous peine d'un "abattage" médiatique pour ceux qui s'exposent, voire d'un lynchage en règle infligé par la Société qui contrôle toute la recevabilité de leurs propos. Il ne s'agit donc pas seulement d'exprimer une opinion mais également de la justifier sous peine de représailles. L'affrontement d'idées, le débat, deviennent alors les meilleurs moyens de désamorcer la situation dès lors que la Société est disposée à créer un espace de discussion et de liberté de ton inconditionnel.

Mais faut-il être une femme pour parler des femmes, juif pour s'exprimer sur les juifs ou encore séropositif pour évoquer la maladie? Dans quelle mesure peut-on combattre la

² V. Castets Caroline; Le Nouvel Economiste.fr (2010) – *Les dévoiements du politiquement correct*. Le site: <URL: <http://www.lenouveleconomiste.fr/we-have-a-dream/>>. (Consulté le 29/11/10).

³ V. Contrepoints (2010) – *Etat de la liberté d'expression en France*. Le site: <URL: <http://archives.contrepoints.org/Etat-de-la-liberte-d-expression-en.html>>. (Consulté le 29/11/10).

discrimination, le préjugé sans les nommer? Rappelons qu'Albert Camus disait: "mal nommer les choses, c'est ajouter aux malheurs du monde."

La Déclaration des droits de l'homme et du citoyen de 1789 constate la liberté d'expression dans son article 11: "(...) tout citoyen peut parler, écrire, imprimer librement (...) ⁴" mais la Convention européenne des droits de l'homme de nos jours nous dit aussi: "(...) l'exercice de ces libertés peut être soumis à certaines formalités, conditions, restrictions ou sanctions prévues par la loi (...) ⁵". Alors qu'en est-il de cette liberté d'expression? Est-elle limitée par la liberté de chacun, par les devoirs et responsabilités envers les autres ou bien pouvoir tout exprimer est-il un droit fondamental qui ne doit s'astreindre à aucune censure? Quelles frontières séparent le politiquement correct de l'euphémisme ou encore la langue de bois de l'hypocrisie? L'objectivité est-elle mise à mal par le politiquement correct? Autant de questions qui nous invitent à mener une réflexion, un débat pour lequel il nous convient de décider s'il doit rester politiquement correct ou non.

Telle est la question que doivent se poser de nombreux hommes politiques: jusqu'où puis-je aller? Quel est ce point, difficilement définissable, qui lorsqu'il est atteint n'offre pas de possibilité de retour? Il ne s'agit pas seulement de ce que l'on peut se permettre de dire mais également de ce que l'on est autorisé à faire sans oublier que tout dépend de celui qui écoute et observe. Et les citoyens français observent de loin les agissements de leurs hommes politiques. Héritiers d'une longue tradition de "favorites", ces derniers sont reconnus pour leurs "liaisons dangereuses".

Au cours d'une entrevue avec les auteurs de *Sexus Politicus*, un ouvrage polémique sur la vie privée des hommes politiques français, l'avocat et ministre Patrick Devedjean affirme que les députés, les ministres voire les présidents de la République française succèdent à Henri IV, Louis XIV, Napoléon dans les institutions issues "de la décadence romaine" contrairement à celles des américains créées par les descendants puritains du Mayflower.

Dans cet ouvrage, les auteurs Christophe Deloire et Christophe Dubois citent l'exemple de François Mitterrand qui réussit à garder le secret de sa double vie bénéficiant de la bienveillance de la presse et vont jusqu'à affirmer que:

"Nos présidents n'auraient pas le respect de leurs électeurs s'ils se comportaient d'une autre façon ⁶." (Deloire/Dubois: 2008, 181) Il est vrai que le "Monicagate" de Bill Clinton n'a pas choqué la France mais la fait plutôt rire... Il est vrai aussi qu'Outre-Atlantique la liberté sexuelle des dirigeants français semble être une légende...

⁴ V. L'Assemblée Nationale (2010) – *La Déclaration des droits de l'homme et du citoyen de 1789*. Le site: <URL: <http://www.assemblee-nationale.fr/histoire/dudh/1789.asp>>. (Consulté le 29/11/10).

⁵ V. le Conseil de l'Europe (2010) – *Convention de sauvegarde des Droits de l'Homme et des Libertés fondamentales*. Le site <URL: <http://conventions.coe.int/treaty/fr/Summaries/Html/005.htm>>. (Consulté le 29/11/10).

⁶ C'est nous qui traduisons.

Plus sérieusement, lorsque des voix discordantes s'élèvent telle que celle, toujours véhémement, de la vice-présidente du Front National se prononçant pour la suppression de la double nationalité, lorsqu'elle pointe du doigt Nicolas Sarkozy l'accusant de lui voler ses électeurs avec la proposition de suppression de la nationalité française à quiconque aggraverait la force publique... C'est ce que l'on pourrait qualifier aussi d'une attitude politiquement incorrecte mais dans ce cas ne pourrait-on pas admettre que cela fait partie de ses fonctions et du jeu politique? En effet, heurter l'opinion publique, la pousser dans ses retranchements et donc à prendre des décisions radicales lors de son passage aux urnes est l'une des stratégies de tous les partis de l'opposition et en particulier du Front National. En définitive, toucher à des concepts tels que ceux de la nation, de l'identité, de la culture et d'autres sujets sensibles pour l'opinion publique, conduit à une prise de risque que courent bien des hommes politiques, celle de ne pas être politiquement correct tout en évitant de tomber dans l'hypocrisie.

Pensons également aux humoristes dont pour certains la principale fonction est de flirter avec le politiquement correct leur cible de prédilection étant les politiques. Des hommes tels que Pierre Desproges et Guy Bedos, pour n'évoquer que les plus polémiques, en on fait leur spécialité. Alors que le premier laisse perplexe en visionnant son sketch "on me dit que des juifs se sont glissés dans la salle"⁷ voire honteux au moindre sourire esquissé, le second en mars dernier à l'occasion d'un spectacle truculent à Bobino, se fend d'un explicite bras d'honneur à l'encontre d'Eric Besson, le ministre de l'immigration. Alors que Dominique Strauss Khan, "victime" de Patrick Timsit, affirme que: "L'humour s'arrête là où la méchanceté commence"⁸, tous s'accordent à dire que le métier d'humoriste a changé depuis mai 2007, date qui coïncide avec l'élection de Nicolas Sarkozy.

L'interdiction le 14 septembre du port du voile intégral sur le sol national et l'expulsion des Roms n'aura pas arrangé les choses. Ces décisions auront terni l'image de la France dans le monde entier et la Commissaire Européenne, Viviane Reding, y aura à sa façon contribué.

Ce que le philosophe Bertrand Vergely appelle le "souci de l'image" aurait-il poussé cette dernière à ce discours moralisateur envers la France? Etais-ce "la peur de l'étiquette qui pousse à jouer la carte de l'indignation permanente, d'autant plus volontiers que celle-ci reste vendeuse"? (*idem, ibidem*) Cette dernière, pour le coup, dépasse les limites du politiquement correct dans la formulation de ses propos en employant le terme "déportation"

⁷ Lors de la rédaction de cet article, l'auteur a pu visionner le sketch sur l'Internet. Au moment de sa publication la diffusion de la vidéo avait déjà été interdite sous couvert de la mention: "Bloqué pour des raisons de droits d'auteurs."

⁸ V. France 24 (2010) – *A Bobino, festival de provocations d'humoristes contre le "politiquement correct"*. Le site <URL:<http://www.france24.com/fr/20100329-a-bobino-festival-provocations-dhumoristes-contre-le-politiquement-correct>>. (Consulté le 01/10/10).

mais pas dans son attitude lorsqu'elle se pose en défenderesse de l'opprimé critiquant ouvertement la politique du gouvernement français.

En effet, porter une accusation de discrimination raciale, émettre un jugement de valeur, c'est déjà stigmatiser et discriminer. On déplore, on désigne des attitudes impropres, tels sont les rapports politiques dans un monde communautaire auquel il faut rendre des comptes. Et c'est le cas de la France qui, traversant une crise identitaire, questionne la nationalité française et interroge les citoyens: "Qu'est-ce qu'être français?". Jean-François Khan, dans son *Dictionnaire incorrect* (2005), justement, nous livre sa propre définition:

Français. Plus de 80% des Français le sont "par inadvertance". Même Jospin, même Chirac. L'un et l'autre ont-ils choisi d'être français? Non, bien sûr. Ça s'est trouvé comme ça, par hasard, par la naissance: c'est-à-dire par le sol et par le sang. Querelle absurde, au fond que celle qui oppose les tenants des deux définitions de notre nationalité: car les plus "français", finalement, ne le sont ni par le sol – quoi qu'en pense la gauche –, ni par le sang – quoi qu'en prétende la droite –, ni même par la manifestation de la volonté (quoi qu'elle ne fasse pas de mal); mais par l'engagement. (...) Etre français, c'est peut-être tout simplement avoir apporté quelque chose à la France. (Khan, 2005: 283)

C'est bien là que le bât blesse. Les codes de bonne ou de mauvaise conduite diffèrent selon les partis politiques et Brice Hortefeux a son avis sur la question. Lorsqu'il résiste à la pression médiatique et lance une lutte ouverte à "un totalitarisme sexiste et violent", celui de la polygamie en France en écrivant au journal le *Monde*: "Je préfère déplaire au *Monde* que d'empêcher, par mon silence, la manifestation de la vérité, quelle qu'elle soit"⁹, il se soumet non seulement à l'opprobre de ce journal qui a suggéré sa "déchéance ministérielle", mais aussi à celle de tous les médias et résiste à un discours, une attitude politiquement corrects que ne manqueront pas de louer les partisans de la laïcité, opposés au port du voile.

Mais revenons à la définition de l'expression "politiquement correct". N'y a-t-il pas ici une redondance? "Politiquement" selon le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL) c'est déjà: "agir avec habileté, avec à propos". De même, selon le Trésor de la Langue Française Informatisé (TLFI) c'est agir "d'une manière fine, adroite, calculée, prudente." La notion de "correction" est-elle vraiment nécessaire ou renforcer l'idée est-il l'expression d'un inconfort devant une notion par trop dérangeante?

Soulignons que les Québécois, toujours engagés et méticuleux lorsqu'il s'agit de défendre de langue française, ne se sont pas contentés d'une simple traduction mot à mot

⁹ V. Le Jdd.fr (2010) – Hortefeux "préfère déplaire" au Monde – le site <URL: <http://www.lejdd.fr/Politique/Depeches/Hortefeux-preferer-deplaire-au-Monde-189348/>>. (Consulté le 01/10/10).

de l'anglais *politically correct*, ils lui ont choisi l'expression "rectitude politique" qui serait un équivalent plus "linguistiquement correct". Déjà, la "langue de bois" avait recours à l'euphémisation, le "politiquement correct", lui, semble se rassurer à coup d'adjectifs.

Aujourd'hui, on décline de nombreuses locutions dérivées de cette expression: "culturellement –, socialement –, sexuellement correct"... Sans oublier le: "grammaticalement correct" bien sûr. La définition s'est donc élargie. Selon le Larousse.fr: "le politiquement correct, se dit d'un discours, d'un comportement visant à bannir tout ce qui pourrait blesser les membres de catégories ou de groupes minoritaires en leur faisant sentir leur différence comme une infériorité ou un motif d'exclusion." A ne pas confondre avec la langue de bois.

En effet, selon Gérald Antoine, de l'Académie des sciences morales et politiques¹⁰, ce parent proche du "politiquement correct" comporte tout de même une nuance: le vrai sens du discours est renforcé à l'aide de l'euphémisme, du lieu commun et autre phraséologie mais n'est compris que d'une poignée d'initiés. C'est ainsi que, par exemple, ces derniers sauront décrypter la terminologie employée dans les domaines de l'économie, de la politique ou encore de l'entreprise.

Le "travailleur involontairement privé d'emploi" apparaîtra alors clairement comme un "chômeur victime d'un licenciement", tout comme "l'aménagement du territoire" reviendra simplement et surtout malheureusement à la "destruction du paysage existant". Le "miracle économique" comme l'interprète Noam Chomsky dans son ouvrage *L'An 501, la conquête continue* (2006), ne sera autre que: "(...) un ensemble intégré de belles statistiques macroéconomiques, de grands profits pour les investisseurs étrangers et de vie de luxe pour les élites locales; avec, en petits caractères, un accroissement de la misère pour la majorité de la population¹¹."

En définitive, l'on peut avancer que la grande maîtrise de la rhétorique propre aux Français, l'éloquence des hommes politiques dans leurs discours maniant l'art de bien dire avant même de persuader, en font des spécialistes du "parler correct". Le pouvoir des mots, de la parole, don précieux qui distinguait les héros grecs est toujours d'actualité, la rhétorique s'adaptant toujours aux nouvelles nécessités. Tant que l'homme aura la faculté de découvrir, de voir, d'observer ce qui l'entoure et de s'accommoder aux circonstances il développera de nouvelles stratégies oratoires.

¹⁰ V. Gerald, Antoine (2010) – Académie des sciences morales et politiques – *De la "langue de bois" au "politiquement correct"* –

Le site: <URL: http://www.asmp.fr/fiches_academiciens/textacad/antoine/languedebois.pdf>. (Consulté le 01/10/10).

¹¹ V. La Toupie (2010). *Langue de bois: quelques exemples en politique, économie, en entreprise...* Le site: <URL: http://www.toupie.org/Textes/Langue_de_bois_5.htm>. (Consulté le 1/10/10).

Bibliographie

DELOIRE, Christophe; DUBOIS, Christophe (2008). *Sexus politicus*. Porto: Ambar.

KHAN, Jean-François (2005). *Dictionnaire Incorrect*. Paris: Plon.

Webographie:

CASTETS, Caroline (2010). "Les dévoiements du politiquement correct". *Le Nouvel Economiste.Fr* [en ligne]. [Site consulté le 29 novembre 2010]. <URL: <http://www.lenouveleconomiste.fr/we-have-a-dream/>>.

CNRTL (2010). *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* [en ligne]. [Site consulté le 15 octobre 2010]. <URL: <http://www.cnrtl.fr/definition/politiquement>>.

WAGNER, Anton. (16 mars 2010), "Etat de la liberté d'expression en France". *Contrepoints* [en ligne]. [Site consulté le 29 novembre 2010]. <URL: <http://archives.contrepoints.org/Etat-de-la-liberte-d-expression-en.html>>.

CSA. (21 avril 2010), "Décisions du CSA – Propos d'Éric Zemmour sur France Ô: le Conseil répond au CRAN". *Conseil supérieur de l'audiovisuel* [en ligne]. [Site consulté le 15 octobre 2010]. <URL: http://www.csa.fr/actualite/decisions/decisions_detail.php?id=130951>.

AFP. (29 mars 2010), "A Bobino, festival de provocations d'humoristes contre le politiquement correct". *France 24* [en ligne]. [Site consulté le 01 octobre 2010]. <URL: <http://www.france24.com/fr/20100329-a-bobino-festival-provocations-dhumoristes-contre-le-politiquement-correct>>.

GERALD, Antoine (2010). "De la 'langue de bois' au 'politiquement correct'". *Académie des Sciences Morales et Politiques* [en ligne]. [Site consulté le 01 octobre 2010]. <URL: http://www.asmp.fr/fiches_academiciens/textacad/antoine/languedebois.pdf>.

LE JDD.FR. (28 avril 2010), "Hortefeux 'préfère déplaire' au Monde". *Le Journal du dimanche* [en ligne]. [Site consulté le 01 octobre 2010]. <URL: <http://www.lejdd.fr/Politique/Depeches/Hortefeux-prefere-deplaire-au-Monde-189348/>>.

L'ASSEMBLEE NATIONALE (2010). "La Déclaration des droits de l'homme et du citoyen de 1789". [Site consulté le 29 novembre 2010]. <URL: <http://www.assemblee-nationale.fr/histoire/dudh/1789.asp>>.

LAROUSSE.FR (2010). "Les expressions avec politiquement". [Site consulté le 15 octobre 2010]. <URL: <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/politiquement/62195/locution>>.

LA TOUPIE (2010). "Langue de bois: quelques exemples en politique, économie, en entreprise...". [Site consulté le 01 octobre 2010]. <URL: http://www.toupie.org/Textes/Langue_de_bois_5.htm>.

LE CONSEIL DE L'EUROPE (2010). "Convention de sauvegarde des Droits de l'Homme et des Libertés fondamentales". [Site consulté le 29 novembre 2010]. <URL: <http://conventions.coe.int/treaty/fr/Summaries/Html/005.htm>>.

LICRA (2010). "La République requiert la condamnation d'Eric Zemmour". [Site consulté le 15 janvier 2011]. <URL: [http://www.licra.org/fr/communiquer/r%C3%A9publique-requiert-condamnation-deric-zemmour](http://www.licra.org/fr/communiquer/C3%A9publique-requiert-condamnation-deric-zemmour)>.

AFP. (11 mars 2010), "Zemmour accusé de racisme: après le Mrap, le club Averroès saisit le CSA". *Le Mouvement contre le Racisme et pour l'Amitié entre les Peuples* [en ligne]. [Site consulté le 15 octobre 2010]. <URL: <http://bonjour.news352.lu/edito-20956-zemmour-accuse-de-racisme-apres-le-mrap-le-club-averroes-saisit-le-csa.html>>.

TLFI (2010). "Trésor de la Langue Française Informatisé". [Site consulté le 15 octobre 2010]. <URL: <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/generic/cherche.exe?15;s=1554208425>>.

THE N-WORD

Les usages du mot “nigger” dans la littérature africaine américaine

CYRIL VETTORATO

Université Paris-Sorbonne

cyril.vettorato@gmail.com

Résumé

La littérature africaine américaine moderne, née au début du vingtième siècle sous le double patronage de W.E.B. Du Bois et de jeunes auteurs plus provocateurs comme Zora Neale Hurston ou Langston Hughes, est inextricablement liée au développement du politiquement correct aux Etats-Unis. L'usage que ces écrivains ont fait du mot “nigger”, insulte suprême que les Noirs se sont appropriée pour en faire un symbole de leur identité, en est la preuve. Si l'on observe l'histoire littéraire du vingtième siècle, il apparaît que ce terme cristallise les évolutions de l'idée et de la pratique de la littérature noire, mais aussi la manière dont chaque écrivain s'est inventé une manière propre de s'accommoder des héritages de l'Histoire, à travers des poétiques qui jouent avec le politiquement correct, le transgressent ou le détournent.

Abstract

Modern African American literature, birthed in the early twentieth century by W.E.B. Du Bois and other, more provocative authors such as Zora Neale Hurston or Langston Hughes, is intertwined with the development of political correctness in the United States. The way these writers use the word “nigger”, the most offensive among racial slurs, that African Americans have turned into a symbol of their identity, is a good illustration of that idea. The literary history of the twentieth century shows us that this word embodies the evolutions of the concept and the practice of black literature, as well as the way each writer invented his or her own way to deal with the legacies of History, crafting aesthetics which play with political correctness, violate it, or give it a new twist.

Mots-clés: Littérature africaine américaine, subversion, Amiri Baraka, Paul Beatty

Keywords: African American literature, subversion, Amiri Baraka, Paul Beatty

Cherchant à définir en quoi consiste le politiquement correct, l'historien de la langue Geoffrey Hughes explique: "Dans son essence, le politiquement correct consiste à nommer, ou plutôt à renommer." (Hughes, 2010: 15) On a souvent désigné cette tendance moderne comme une idéologie: il faudrait plutôt y voir une pratique de transformation du langage, certes sous-tendue par certaines tendances idéologiques, mais dépourvue d'unité doctrinaire comme de porte-paroles historiques. Etant privé de tels modes d'apparition, c'est dans la langue et elle seule que le politiquement correct se manifeste à nous. Dès lors, comment aurait-il pu épargner la littérature, lieu par excellence du travail sur les mots? L'évidence de cette collision historique entre le politiquement correct et la littérature se fait plus éclatante encore dans le cas de la littérature africaine américaine. Les Etats-Unis, et en particulier la question raciale qui a tant marqué leur Histoire, sont inséparables de la tendance contemporaine à substituer des mots aux autres pour éviter de heurter les sensibilités de groupes sociaux perçus comme minoritaires. La littérature, qui a accompagné l'émergence de la voix noire au sein d'une société moderne et multiculturelle ainsi que les luttes parfois brutales qui ont permis cette évolution, en dit nécessairement long sur les problématiques qui se posent aux écrivains dans un tel contexte de glissements des normes linguistiques. Car il y a, entre ce moment littéraire et le politiquement correct, une troublante coïncidence chronologique – mais pas seulement. On pourrait aller jusqu'à avancer que tous deux ont participé à se façonner mutuellement.

L'acte de "renommer" a beaucoup à voir avec la quête d'identité qui caractérise la littérature africaine américaine, tant dans ses thèmes et son style que dans son articulation avec l'ensemble de la sphère culturelle et sociale des Etats-Unis. Cela ne devra pas nous surprendre concernant une communauté qui a vu ses désignations changer au fil du temps, passant de "Colored" à "Negro", puis à "Black", et enfin plus récemment à "Afro-American" et "African American". L'Homme noir américain n'est pas seulement une personne, prise dans l'histoire et ses injustices: il est aussi un problème pour la pensée. Le pays de Martin Luther King, en particulier à partir de 1865, se trouve pris dans un mouvement de questionnement profond de sa propre identité. Les interrogations qui caractérisent la condition de l'Homme noir américain s'articulent avec celles du pays dans son intégralité: qui sommes-nous, quelle est notre Histoire, notre culture? La valse des désignations identitaires que l'on a pu observer au cours du vingtième siècle – et qui a fait du "Blanc" un "Caucasien" ou un "Euro-Américain" et de l'Amérindien un "Natif" – doit être comprise, non comme une simple mode passagère née dans les années 1980 sur les campus, mais comme un symptôme de ce travail d'interrogation sur les identités. Notre compréhension de ce qu'est le politiquement correct doit être élargie et recontextualisée.

Plutôt que d'adopter une perspective générale sur cette question, nous nous proposons d'observer ce phénomène à travers un exemple extrêmement précis. Puisque le

phénomène qui nous occupe ici se manifeste dans les mots, il s'agira d'observer les usages d'un mot, et un seul, mais qui semble condenser en lui toutes les problématiques que nous venons d'évoquer brièvement: le mot "nigger". Ce terme, utilisé dès les premiers temps de l'esclavage pour désigner les Noirs américains, s'est chargé autour de 1800 de connotations extrêmement négatives pour devenir l'insulte raciale par excellence. Mais son histoire ne s'arrête pas là, puisqu'il est rapidement transformé à nouveau, fidèle à sa nature "protéenne" (Kennedy, 2003: 3). Au cours du dix-neuvième siècle, la communauté noire se le réapproprie, faisant de lui un terme interjectif aux accents fraternels. D'où un véritable dilemme pour les écrivains noirs, confrontés au regard désapprobateur du politiquement correct: faut-il bannir ce mot aux accents racistes, ou se faire l'écho du jeu de retournement ironique qui caractérise la voix de leur communauté? Cette question de nature poétique sous-tend la littérature africaine américaine, qui n'a jamais véritablement résolu la question de son positionnement problématique entre les luttes politiques de son peuple et sa contre-culture orale et provocatrice, entre Martin Luther King et Richard Pryor. Afin de rendre compte des manifestations de ce problème tant sur le plan de l'histoire littéraire que sur celui du style, nous partirons d'un panorama chronologique pour aboutir à une proposition de typologie des usages du mot "nigger" en littérature, avant de conclure par une illustration précise à travers l'examen d'œuvres d'Amiri Baraka et de Paul Beatty.

Entre père et mère: une perspective historique

Le dilemme fondateur de la littérature africaine américaine, que nous illustrons à travers les images contrastées de Martin Luther King et Richard Pryor, peut être attribué aux conditions de naissance de ladite littérature. On pourrait voir dans les figures de W.E.B. Du Bois et Zora Neale Hurston un couple parental porteur de cette problématique: le premier, auteur d'une œuvre exigeante et élitiste, met son écriture au service de la cause noire, rejetant les dimensions contre-culturelles et politiquement incorrectes de son héritage culturel; la seconde, électron libre, férue de folklore et d'argot, préfère jouer le rôle d'une chambre de résonance de son peuple jusque dans ses excès, quitte à s'attirer les foudres de ses contemporains. Cette tension entre les modèles littéraires incarnés par Du Bois et Hurston a longtemps hanté, et hante toujours, la littérature africaine américaine.

Evidemment, cette problématique littéraire ne peut être séparée de la culture dans son ensemble, qu'elle relève des arts visuels, de la musique ou du domaine audiovisuel. Preuve en est des remous qu'a connus la société américaine en 2007, et que les médias ont qualifié de "Ban the N-Word Movement" ("Mouvement pour bannir le mot en N"). Ces événements ont été déclenchés par un scandale qui, a priori, ne mettait pas en cause la communauté noire en tant que telle: l'acteur et humoriste Michael Richards, agacé lors d'un

de ses spectacles par de jeunes hommes noirs qui ne semblent pas apprécier son humour, lâche à plusieurs reprises le mot “nigger”, banni de tout usage par une personne qui n’est pas elle-même noire. Les images, captées par des téléphones mobiles, tournent vite en boucle à la télévision. On y voit, certes, une preuve de la persistance du racisme au sein de la communauté blanche: mais, très vite, ce n’est pas avec les Américains blancs que les Noirs américains vont régler leurs comptes, mais avec eux-mêmes. La culture noire, entend-on et lit-on, est en grande partie responsable de la situation qui a engendré ce dérapage verbal. A force de répéter, à longueur de chanson de rap et de films de gangsters, le mot “nigger” comme s’il était un terme comme un autre, les artistes noirs l’auraient banalisé – voire même popularisé. Cette culture populaire, qui a fait entrer dans les foyers de l’Amérique blanche les chansons de N.W.A. (“Niggaz With Attitude”) et la série policière *The Wire*, porterait en elle des résidus de l’aliénation et de la haine de soi qu’a léguées l’esclavage aux Noirs des Etats-Unis. Le 9 juillet 2007, l’association historique de défense des droits des Noirs fondée par Du Bois, la N.A.A.C.P. (National Association for the Advancement of Colored People), organise à Détroit un enterrement symbolique du mot “nigger”, afin de convaincre les artistes de leur communauté qu’il faut l’abandonner pour tourner pour de bon la page de l’Histoire ouverte par l’esclavage. Un contrat est même créé, par lequel chacun peut s’engager à cesser d’employer le terme incriminé.

Les réactions qui suivent cette campagne médiatique sont très caractéristiques du débat permanent entre activisme respectable et culture populaire frondeuse qui a marqué l’histoire culturelle africaine américaine. De nombreux rappeurs et humoristes fustigent le politiquement correct obsolète et élitiste de leaders hypocrites et coupés des réalités quotidiennes; lesquels répliquent en pointant du doigt la lâcheté et l’égoïsme d’artistes qui perpétuent les stéréotypes dont les Noirs sont victimes, dans le seul but de faire fortune au sein de ce qu’Ellis Cashmore appelle très justement l’“industrie de la culture noire” (Cashmore, 1997). Le mot “nigger”, aujourd’hui comme en 1920, cristallise les tensions entre une classe moyenne parfois perçue comme “blanchie” en raison de son parler châtié, et une partie de la population qui s’identifie profondément aux cultures populaires, quitte à faire l’impasse sur certains questionnements d’ordre politique ou social. D’un côté, un progressisme intégré, qui cherche inlassablement à ouvrir la voie à un avenir plus radieux; de l’autre, une “sensibilité tragi-comique et consciente des héritages de l’Histoire”, comme l’a écrit le poète Clarence Major (Major, 1970: 84).

Tout comme, on l’a vu, cette tendance à remodeler le langage que l’on appelle le politiquement correct n’est guère une mode apparue *ex nihilo* à la fin du vingtième siècle, la sensibilité populaire douce-amère dont parle Major n’est pas née du jour au lendemain dans la bouche du rappeur Eazy E ou de l’humoriste Dave Chappelle. On trouve déjà des usages fréquents du substantif “nigger” dans la culture populaire orale des Noirs américains au

siècle d'Abraham Lincoln. Que l'on observe par exemple ce chant de travail du dix-neuvième siècle:

A col' frosty mo'nin'
De niggers feelin' good
Take yo' ax upon yo' shoulder
Nigger, talk to de wood (Levine, 1977: 7).

Il n'en va pas autrement après 1865, comme en témoigne ce chant de révolte datant de la fin du siècle:

Nought's a noughts, figger's a figger
Figger for the white man, nought for the nigger.
Nigger and white man playin' seven up,
Nigger won the money but was feard to pick it up (Levine, 1977:).

Enfin, cet esprit gouailleur et ce recours au “mot en N” se retrouve dans de nombreuses chansons populaires du début du vingtième siècle, telle celle-ci:

Niggers gettin' more like white folks everyday
Niggers learnin' Greek n' Latin
Niggers wearin' silk n' satin (Levine, 1977: 245).

Les premiers Africains Américains à accéder à la fonction d'écrivains marquent très nettement leur différence avec ces formes orales et populaires de créativité langagière, adoptant en plein la posture et les codes de la littérature de leur époque. Ni les poèmes de Phillis Wheatley ou Jupiter Hammon au dix-huitième siècle, ni même ceux d'un Paul Laurence Dunbar pourtant nourri au dialecte populaire à la fin du dix-neuvième, n'emploient le mot “nigger”. Le best-seller de Frederick Douglass *Narrative of the Life of Frederick Douglass*, paru en 1845, en comporte quelques occurrences, mais toujours entre guillemets, dans le seul but de transcrire la parole de personnages racistes: “It was a common saying (...) that it was worth a half-cent to kill a ‘nigger’” (Douglass, 2009: 37). De la même manière, certains écrivains blancs font un usage récurrent du mot “nigger” en discours rapporté; mais leur propos est parfois bien différent. Ainsi, un mouvement littéraire sudiste destiné à défendre l'idéologie esclavagiste et la hiérarchie des races voit le jour en 1852, en réaction au succès de la *Case de l'Oncle Tom* d'Harriet Beecher Stowe. Cette littérature dite “de plantation” met en scène des Noirs humbles et soumis, qui n'ont de cesse de clamer leur attachement à leurs maîtres et à la structure esclavagiste. Dans leur discours, la scansion du

mot “nigger” vient rappeler sans cesse qu’ils sont, et se considèrent comme, inférieurs. “The difference between a white man and a nigger, or an Ingin, is that a white man was made to gather substance about him, and a nigger and an Ingin was made to waste it”, fait dire William Gillmore Simms à l’un de ses personnages (Simms, 1852: 213). Chez Caroline Lee Hentz, une femme noire décrit sa prise de conscience de sa propre infériorité en répétant *ad nauseam* le mot tant décrié:

I thought if I got among free folks I'd be de fine lady, equal to de white folks; but I'm noting but a nigger after all. (...) Don't know how to take care of myself--folks 'pose on me. White folks call us niggers brudders and sisters way off; but when dey close to us I dey find out we noting but niggers. Please ask your massa to buy me (Hentz, 1854: 267).

C’est au début du vingtième siècle qu’une véritable littérature africaine américaine se fait jour: avec Du Bois et les auteurs de la “Renaissance de Harlem” des années 1920, telle Hurston, l’idée d’une perspective spécifiquement noire s’impose peu à peu. Le premier, auteur en 1903 d’un ouvrage devenu un classique, *The Souls of Black Folk*, place le salut de son peuple dans l’accession d’une élite noire à des fonctions intellectuelles et politiques élevées. Pour ce faire, il n’hésite pas à l’affirmer: “Tout Art est propagande, et doit toujours l’être. (...) J’ai toujours utilisé les quelques facultés que j’ai à écrire dans des buts de propagande afin que les Noirs obtiennent le droit d’aimer et de vivre correctement” (Du Bois, 1986: 1000). L’écrivain met sa plume au service de la lutte pour l’égalité: nous sommes à l’aube du politiquement correct et de la future vague américaine du multiculturalisme, qui en est inséparable. Le langage de Du Bois reflète ce double idéal d’efficacité politique et d’élitisme culturel. Classique, animé d’élans romantiques, parfois sentencieux, il ne se présente comme un langage “noir” que dans la mesure où il invite à adopter la perspective existentielle du Noir américain, caractérisé par sa “conscience double” (“double consciousness”). Dès lors, quand Du Bois emploie le terme “nigger”, c’est toujours par le truchement du discours rapporté; il fait notamment dire à un vieil homme: “White man sit down whole year; Nigger work day and night and make crop; Nigger hardly gits bread and meat; white man sittin' down gits all. It's wrong” (Du Bois, 1994: 92). Première véritable figure littéraire noire du siècle, Du Bois porte en lui les débats à venir autour du politiquement correct.

Cela devient particulièrement évident à partir des années 1920, où l’émergence d’une nouvelle génération d’auteurs noirs va forcer Du Bois à prendre position sur certains points d’ordre littéraire. Ces jeunes écrivains, désignés comme les hérauts de la “Renaissance de Harlem”, n’ont souvent que faire de l’élitisme promu par leur aîné. Pour beaucoup d’entre

eux, la création littéraire noire se doit de refléter la culture populaire de leur peuple, y compris lorsque celle-ci n'entre pas dans les cadres préétablis de la lutte pour l'égalité. Cela pose de réelles questions langagières, comme dans le cas du mot "nigger". Faut-il se l'interdire, de peur d'entrer en contradiction avec la mission d'élévation entreprise par la jeune bourgeoisie noire? Ou faut-il au contraire se faire l'écho de ses riches potentialités poétiques? Les débats internes à la communauté ne seront pas toujours des plus apaisés. Du Bois, fondateur de cette même N.A.A.C.P. qui invitera plus tard à bannir le mot "nigger", représente une sorte d'ancêtre de l'attitude politiquement correcte à venir. Lorsque Carl Van Vechten publie en 1926 son roman *Nigger Heaven*, Du Bois s'en prend à lui. Dans un article paru dans le journal *The Crisis*, organe de presse de la N.A.A.C.P., il explique que le mot "nigger" ne doit certes pas être systématiquement banni, mais que son usage peut poser de graves problèmes: en donnant une image stéréotypée et grotesque des Noirs de Harlem, présentés comme de joyeux fêtards irresponsables, les écrivains ne peuvent que nuire à la lutte pour l'égalité (Lewis, 1995: 106). Le débat se pose à nouveau deux ans plus tard, lorsque l'écrivain jamaïcain Claude McKay publie *Home to Harlem*: Du Bois voit dans ce roman dépeignant la vie nocturne du plus célèbre quartier noir des Etats-Unis un texte si nauséabond qu'après l'avoir lu il aurait "ressenti clairement le besoin de prendre un bain." (Du Bois, 1928: 202). Ce vocabulaire hygiénique traduit le dégoût de l'écrivain engagé vis-à-vis d'une littérature ancrée dans le parler populaire et la vie nocturne la plus licencieuse, quitte à se voir taxer par beaucoup de ses contemporains de mépris pour les siens. Du Bois avait en vue, non la production d'œuvres reflétant les coutumes des Noirs américains, mais la transformation de la société. Robert Williams a d'ailleurs démontré que dans certains de ses textes, sur le thème de l'éducation notamment, Du Bois avait été l'inventeur de formes de pratiques multiculturelles, un demi siècle avant les "guerres culturelles" ("Culture Wars") du politiquement correct.

La période qui va des années 1920 aux années 1960 est ainsi tout à fait décisive en vue de l'apparition progressive de ce dernier. Il faut se garder de penser que le politiquement correct est l'enfant des luttes identitaires des années 1970. Si ces dernières l'ont propulsé sur le devant de la scène, c'est bel et bien l'apparition progressive de l'idée multiculturelle à partir de 1920 qui l'a façonné. Outre les débats que nous venons d'évoquer, on peut songer à cette campagne de presse qui, en 1930, vise à imposer une majuscule au mot "Negro"; à cette autre campagne qui, en 1939, a conduit les producteurs du film *Autant en emporte le vent* à retirer le mot "nigger" de ses dialogues; à cette dernière, enfin, qui a poussé les éditeurs à censurer le titre d'Agatha Christie, *Ten Little Niggers*, en 1939 également (Kennedy, 2002: 114-115). Dès 1949, bien avant les "guerres de la culture", Simone de Beauvoir attaque dans *Le Deuxième Sexe* le langage, dont elle estime qu'il est le reflet et l'outil d'une domination masculine. Le travail de reformulation des désignateurs groupaux est

bien antérieur au politiquement correct, puisque le terme “Amerindian” apparaît dans l’anglais des Etats-Unis en 1955, et le terme “Caucasian” en 1960. Ce que nous nommons le politiquement correct n’est que la phase la plus récente d’une évolution de notre rapport au langage que l’on peut faire remonter à la reformulation par Franz Boas du concept de culture: rejetant l’idée raciale, l’anthropologue de l’Université de Columbia a ouvert la porte à une conception pluraliste de la culture, et donc à des littératures de minorités qui ne se contentent pas de reproduire des types d’écriture perçus comme “eurocentriques”. Il n’est d’ailleurs pas anodin que Zora Neale Hurston ait été son étudiante et sa disciple.

Féru du folklore du Sud, Hurston avait tout pour déplaire. Inclassable, plutôt conservatrice politiquement, elle sera l’anti-Du Bois au sein de cette lutte interne entre invention d’une esthétique et luttes politiques. Avec elle, la nette dissociation entre culture écrite et orale, savante et populaire, vole en éclats. Il était donc logique qu’elle déclenchât, à l’instar de Van Vechten et de McKay, les foudres de ses contemporains. A la parution de son *Their Eyes Were Watching God*, imprégné du parler noir dans toute sa très incorrecte expressivité, Richard Wright ne mâche pas ses mots. Peu sensible à l’invention d’une écriture ancrée dans l’oral, le très militant romancier y voit “un spectacle ridiculisant les Noirs, destiné à faire rire les Blancs” (Burt, 2003: 365). Le mot “nigger”, il est vrai, y apparaît souvent: “De nigger woman is de mule uh de world so fur as Ah can see.”, dit par exemple la grand-mère du personnage principal, Janie (Hurston, 1998: 14). Hurston, de par son attachement au Sud et à son parler, avait tout pour déplaire aux premiers défenseurs du politiquement correct, comme l’ont noté plusieurs spécialistes. Mais elle n’était pas, de loin, la seule à tenter d’inventer un style littéraire noir américain, pétri d’oralité. Du côté de la poésie, nombreux sont ceux qui l’ont accompagnée dans cette aventure, quitte à glisser parmi leurs vers le fameux “mot en N” – ainsi Langston Hughes en 1930 et Sterling Brown en 1932:

Strange,
That in this nigger place,
I should meet Life face to face (Hughes, 1994: 128).

Ain’t got no woman,
Nor no Man O’ War,
But dis nigger git
What he’s hankering for (Brown, 1996: 50).

Faut-il voir là l’invention d’une “esthétique noire”, pour reprendre l’expression popularisée aux Etats-Unis par Addison Gayle (Gayle, 1972)? Ce serait là une affirmation

par trop expéditive. Ce n'est en effet qu'à la fin des années 1960 que les écrivains se proposeront de rejeter intégralement la pensée "blanche" au profit d'une vision du monde et donc d'un mode d'écriture authentiquement africains américains. Certes, il y a chez Hurston comme chez Hughes et Brown une volonté d'affirmer des traits culturels noirs. La première, s'étant plutôt illustrée dans le domaine de l'anthropologie, s'est contentée d'évoquer certains poètes en les réinscrivant dans la tradition poétique orale noire, tel Langston Hughes dans "Characteristics of Negro Expression". Brown, lui, l'a fait de façon plus suivie, dans son travail de recherche et d'enseignement comme dans ses essais. Hughes, enfin, a accompli ce travail de façon plus polémique, en publiant en 1926 l'article "The Negro Artist and the Racial Mountain". Toutefois, ces esquisses de poétiques nouvelles, qui replacent l'usage du mot "nigger" dans une démarche littéraire identitaire, n'invitent pas à un réel séparatisme culturel, ni à faire trembler dans ses fondements l'édifice de la culture "blanche". Ce n'est qu'à partir de 1965, avec la naissance du "Mouvement des Arts Noirs" ("Black Arts Movement"), que ces idées apparaîtront, et que les tentatives précoces de Brown et Hughes seront revendiquées au sein d'une démarche nouvelle, "afrocentrée". Durant cette période de combats souvent brutaux, la création littéraire noire se radicalise, et l'usage du mot "nigger" devient bien plus qu'un jeu sur l'inscription de la parole populaire dans le texte comme c'était le cas chez Hurston et Hughes. "Nigger" devient un étendard incarnant l'identité noire, dans sa capacité à renverser les conventions, à détruire les codes de la bienséance blanche, à renvoyer au visage de la société son horreur et sa barbarie raciste. L'un des principaux théoriciens de ce mouvement, Amiri Baraka, emploie le mot "nigger" à longueur de vers; un autre, H. Rap Brown, va jusqu'à intituler son autobiographie-manifeste de 1969 *Die Nigger Die!* Du Bois a perdu: le langage est plus ordurier que jamais, et le mot "nigger" est répété jusqu'à la saturation. C'est ainsi que la nouvelle d'Henry Dumas "Double Nigger", parue en 1965, comporte une soixantaine d'occurrences de ce mot, soit une dizaine par page. Le nouvelliste entend s'imprégner du parler de la rue, et emploie ce mot tantôt au sein de discours rapporté, tantôt dans sa bouche propre: "We was all sweaty with that squiggly nigger by now, and gettin tired of the game." (Beatty, 2006: 173). Outre le domaine narratif, le théâtre et la poésie voient s'inscrire profondément dans leur lexique le mot "nigger", comme dans ces poèmes publiés par Leslie Powell en 1965 et par Don L. Lee en 1969:

watching Old Josh go about his business going straightway across the summer day
with no one to guide him and no cops to stop him and we knew he must be a Bad
Nigger cause God the Om-ni-po-tent won't even fuck with him (Henderson, 1972:
356).

blonds had more fun-
with snagga-tooth niggers
who saved pennies & pop bottles for week-ends
to play negro & other filthy inventions." (Henderson, 1972: 338).

Le mot d'ordre du mouvement est clair: toute distance entre l'écrivain et l'homme de la rue doit être abolie. Le langage doit être nettoyé de toutes ses dimensions "blanches" – c'est à dire élitistes, rationalistes, abstraites – au profit d'une poétique strictement orale, modelée sur le parler du "peuple noir". La distance entre littérature et culture populaire s'estompe: l'emploi du mot "nigger" par les Last Poets ou les personnages des films de Blaxploitation entrent en écho avec celui effectué par Baraka, Nikki Giovanni ou encore Sonia Sanchez. Cette posture littéraire décroisée sera la seule chose à survivre à la mort du mouvement, au milieu des années 1970. La nouvelle génération d'écrivains, si elle voit éclore de grands noms comme le prix Nobel de littérature Toni Morrison ou le poète-acteur internationalement reconnu Saul Williams, abandonne en grande partie la dimension politique du mouvement des arts noirs. Ou plutôt, il la redéfinit: dans des Etats-Unis désormais dominés par l'idéal multiculturel, les écritures noires conservent une tonalité orale et parfois engagée, mais dans un éclatement absolu des poétiques et des postures. Il n'existe plus de mouvement, mais des écrivains revendiquant une inaliénable singularité: entre Ntozake Shange, Paul Beatty, Percival Everett, Staceyann Chin, Sapphire et Carl Hancock Rux, il y a autant de différences qu'entre Philip Roth, John Updike et Paul Auster. Autrement dit, si l'idée de problématiques et de façons d'écrire propres à l'écrivain noir n'a pas disparue, elle a été réinvestie dans une manière de concevoir l'écriture dégagée des impératifs militants et groupaux des années 1960. Les remous des années de lutte pour les droits civiques ont largement répandu l'idée d'une pluralité de points de vues, que le politiquement correct, désormais, défend bec et ongles. La jeune génération s'insère dans ce moment historique, mêlant sa voix à des perspectives féministes ou homosexuelles, ou à la voix d'autres minorités (Asiatique, Hispanique, Juive, Amérindienne). L'oralité est toujours au goût du jour, et avec elle l'emploi du mot "nigger": mais elle ne se donne plus à entendre dans la rue et son agitation. C'est désormais sur le plateau de l'émission d'Oprah Winfrey, sur les planches du *Nuyorican Poets Cafe* et même à Broadway que l'on peut entendre ces paroles de Lamar Manson:

The look of no hope
on me and my niggas faces
like
the Lord over-looked us
when

He handed down his graces (Simmons, 2003: 19).

De la même manière, c'est dans un film à succès, *Slam*, récompensé notamment en 1998 par le grand prix du jury du festival de Sundance, que le poète Saul Williams peut préférer les mots "doggone niggers plotted this shit lovely". L'idée selon laquelle les groupes ethniques américains sont dotés d'une culture propre n'est plus l'enjeu d'un combat à mener, elle est au contraire devenue dominante. Plus encore: elle est devenue un produit, mis en avant par les maisons de disque et d'édition. On songera à la satire d'un Percival Everett, qui raconte dans *Erasure* l'histoire d'un écrivain noir à qui les éditeurs intimement d'écrire "comme un vrai noir", le poussant à adopter parodiquement un parler digne des pires films de Blaxploitation, ponctué de "niggers" permanents. Un scénario qui n'est pas si fantaisiste que cela, quand l'on se souvient que le poète Paul Laurence Dunbar s'était vu intimement d'abandonner la poésie de forme classique au profit de poèmes dialectaux et folkloriques par ses éditeurs blancs. On le voit, même si les écrivains africains américains ont repris à leur compte le terme raciste "nigger" au sein d'un mouvement littéraire de revendication d'une identité et d'une écriture propre, le regard blanc n'est jamais loin. L'idée caricaturale d'une "libération" accomplie vis à vis de la société blanche et des images qu'elle véhicule est utopique. Le mot "nigger", pour tout ironique que soit son emploi, n'en porte pas moins jusque dans sa sonorité même les traces d'un racisme virulent. On ne peut en aucun cas résumer son inscription dans la littérature à un mouvement progressif de destruction par les écrivains noirs des idées racistes qu'il comporte. Il conviendrait plutôt, forts de cette première perspective chronologique, de tenter de proposer une illustration des différents usages qu'en ont fait les écrivains au sein de leurs poétiques respectives.

Typologie des usages littéraires du mot "nigger"

Il y a toujours plusieurs perspectives à partir desquelles il est possible d'évoquer un phénomène littéraire. On peut adopter un point de vue historique, inscrivant ce phénomène dans son contexte d'apparition. On peut également quitter ce plan d'ensemble pour s'attarder sur les manifestations singulières de ce phénomène: généralement, cette démarche amène, à juste titre, à la conclusion selon laquelle il n'existe que dans chacune de ces poétiques, de ces démarches singulières. Même si l'on peut retracer l'apparition historique de la forme du poème en prose, n'y a-t-il pas autant de types de poèmes en prose qu'il y a d'écrivains? Les *Illuminations* de Rimbaud, les *Petits poèmes en prose* de Baudelaire et *Le parti pris des choses* de Francis Ponge, proposent des mises en œuvre fort différentes de l'idée de poème en prose. Il n'en va pas autrement concernant les usages du terme politiquement incorrect de "nigger" dans la littérature africaine américaine. Si l'on y

regarde de très près, chaque écrivain a intégré dans des propositions romanesques, poétiques et dramatiques propres ce terme à la forte charge émotionnelle. La perspective historique dessine un cadre, constitué d'une série d'évolutions anthropologiques, culturelles, théoriques, institutionnelles, sociales et politiques. Mais cet arrière-fond n'est pas l'alpha et l'oméga du littéraire: il s'agit seulement, comme le dit le philosophe David Scott, de "l'espace-problème" ("problem-space") auquel chaque œuvre constitue une forme de réponse (Scott, 1999: 9). En d'autres termes, le contexte donne sens à l'œuvre dans la mesure où il détermine le type de problématiques littéraires qui se posent à l'écrivain; mais ce dernier, dans l'élaboration de son style et de ses œuvres, fait advenir le phénomène littéraire de façon unique. Afin de lire de façon satisfaisante l'intrication entre le politiquement correct et les usages du mot "nigger", il convient donc de se pencher plus spécifiquement sur les textes en tant que tels. Nous avons vu que les démarches de ces écrivains s'inscrivaient dans une évolution historique des pratiques littéraires: lorsque nous examinons la manière dont ils inscrivent le mot "nigger" dans leurs textes, trois modèles différents apparaissent.

Le premier type d'usage du "mot en n", et le plus fréquent, est sa mise en scène dans le cadre du discours rapporté. L'œuvre littéraire y imbrique, au sein de l'acte énonciatif du locuteur principal, une seconde parole. Cette dernière peut servir à illustrer la psychologie d'un personnage, ou faire à avancer l'intrigue d'un récit; depuis les écoles réalistes et naturalistes du dix-neuvième siècle, elle constitue aussi souvent la spectacularisation d'un parler situé, évoquant un groupe social bien précis. Le mot "nigger", on l'a vu, puise sa complexité expressive dans la plasticité qui caractérise ses différents usages. Pour Geoffrey Hughes, c'est même la ce qui fait de ce terme l'incarnation parfaite des mécanismes du politiquement correct, puisque "le contexte et le locuteur deviennent aussi importants que le mot lui-même en terme de signification et d'impact" (Hughes, 2010: 30) Dès lors, ce mot offre des potentialités intéressantes aux écrivains dans l'optique d'une mise en scène de la société et de son langage. L'auteur peut ainsi dresser un tableau des tensions raciales de son pays et des parlers hauts en couleurs du peuple. S'il met en scène la parole raciste du Blanc, le mot "nigger" lui permet de rendre palpable les sentiments qui l'animent de par sa charge agressive; et s'il met en scène la parole du Noir, le même mot devient dans sa musique même le véhicule d'un nihilisme, d'une désillusion et d'une ironie amère. Il ne faut donc pas s'étonner que ce procédé ait été si fréquent dans la littérature américaine. On peut citer, au dix-neuvième siècle, *La case de l'oncle Tom* d'Harriet Beecher Stowe, *Les aventures d'Huckleberry Finn* de Mark Twain et *Au cœur des ténèbres* de Joseph Conrad; au vingtième, *L'adieu aux armes* d'Hemingway ou encore *Sa majesté des mouches* de William Golding. Dans tous ces cas, il est évident que le terme, avec toutes ses connotations, n'est pas assumé par le narrateur, et donc encore moins par la figure auctoriale. Le personnage fait office de garde-fou: sa dimension fictionnelle protège l'auteur

d'éventuelles conséquences liées au tabou social qui entoure l'usage de l'injure raciale. Par ailleurs, la charge subversive de ce mot est atténuée au sein d'un tel dispositif énonciatif, puisque la langue littéraire semble artificiellement protégée de la menace d'une contamination par la langue orale, argotique et familière. Même si ce parler s'invite bien au cœur de l'œuvre, les guillemets isolent cette dernière, préservant en apparence son langage sanctuarisé. C'est ainsi que le mot raciste peut être intégré à l'énonciation poétique, créant un effet de dénonciation associé à un travail sur la polyphonie, comme dans le poème "Incident" composé par Countee Cullen en 1925:

Now I was eight and very small,
And he was no whit bigger,
And so I smiled, but he poked out
His tongue, and called me, "Nigger." (Randall, 1971: 98).

La parole rapportée peut aussi se proposer d'exploiter les ressources du parler africain américain, faisant de la mise en scène du mot "nigger" l'emblème d'un mode d'expression vivant, en mouvement permanent. Au cœur de la tourmente du mouvement des arts noirs, Sapphire met ainsi en évidence ces dialogues vifs et sarcastiques au cours desquels les Noirs américains ironisent sur leur propre situation, en jouant avec les désignations sociales: "How'd niggers get black? he asked. / Got poured black paint on 'em" (Sapphire, 1994: 128). Ici, ni le narrateur ni l'écrivain ne prennent en charge ce mot directement, mais la manière dont le terme s'incruste dans le texte témoigne d'une sympathie envers le groupe représenté ainsi que d'un goût pour les ressources expressives de son langage. Ce procédé apparaît plus clairement encore au théâtre, où les personnages sont représentés par leurs paroles au sein d'un dispositif polyphonique. La pièce à succès de Ntozake Shange *For Colored Girls Who Have Considered Suicide*, représentée pour la première fois en 1974, se présente elle-même comme un "choréopoème" ("choreopoem"), polyphonie de voix féminines noires dans lesquelles le mot "nigger" voit sa fonction rythmique mise en avant. Les monologues sont rédigés comme des partitions au sein desquelles les mots s'entrechoquent dans toute leur musicalité:

there goes my love my toes my chewed
up finger nails / niggah / with the curls in yr hair /
mr. louisiana hot link / i want my stuff back (Shange, 1997: 50).

Un stade supérieur est franchi lorsque le mot "nigger" est employé par le narrateur même de l'œuvre – ce qui constitue le second type d'usages existant. L'emploi au sein de

discours rapporté, certes, n'est pas la garantie d'un hermétisme absolu entre la voix auctoriale et celle des personnages: le politiquement correct peut toujours se manifester, comme le prouve le choix récent d'un spécialiste de Mark Twain, Alan Gribben, de faire paraître aux éditions New South des versions de *Tom Sawyer* et *Huckleberry Finn* expurgées de toutes leurs occurrences du mot "nigger". Ceci dit, de nombreuses œuvres comportant des usages de ce mot en discours rapporté son lues et enseignées dans les lycées sans que cela ne pose de problèmes particuliers, car ce dispositif induit des manières différentes de lire l'œuvre littéraire. Dès lors que l'instance énonciative principale ne se cache plus derrière le personnage et assume le mot "nigger", les codes de la réception se trouvent bouleversés. Sur le plan de l'histoire littéraire, on l'a vu, ce procédé se banalise surtout à partir de 1965, dans le sillage de mouvements politiques radicaux animés par l'idéologie du nationalisme noir. Tout comme le nationalisme romantique allemand avait induit un intérêt pour le folklore, conçu comme le site où peut se percevoir l'âme d'un peuple, d'innombrables moments littéraires appartenant à des traditions différentes ont été puiser dans l'oralité afin d'asseoir une identité de groupe. Les exemples ne manquent pas: Brendan Behan a composé des pièces et des poèmes inspirés du parler de son Irlande natale, l'écrivain indien Bhai Vir Singh en a fait de même avec les traditions sikhes du Penjab, tout comme le néo-zélandais Hone Tuwhare avec la tradition maorie. En Suisse, Ramuz incorpore le parler du Canton de Vaud qui lui est cher à son écriture, dans une optique régionaliste. En somme, l'écriture de groupes en quête de légitimité culturelle en vient souvent à brouiller les frontières entre écrit et oral – à faire disparaître le garde-fou des guillemets pour inviter le populaire en plein cœur du littéraire, sans masques aucuns. Bien évidemment, ce procédé nourri de nationalisme ne manque pas de rendre sensible l'ambiguïté constitutive de ce type de pratiques. Dans le cas de la littérature africaine américaine surtout, n'y a-t-il pas toujours un risque, pour l'écrivain dialectal, de renouer avec la tradition de la littérature de plantation et ses représentations grotesques du parler noir? Où se situe réellement la limite entre écriture orale noire et travestissement à la manière des spectacles de "blackface"? Ces divertissements si populaires au dix-neuvième siècle, durant lesquels des acteurs blancs se maquillaient en Noirs afin de se moquer de ces derniers, perpétuant les plus humiliants des stéréotypes, ne peuvent manquer de nous venir à l'esprit. Il ne faut pas perdre de vue que le parler noir qui irrigue les écrits d'auteurs des années 1960, mais également contemporains, résulte tout autant d'un travail d'écriture que la langue populaire d'un Louis-Ferdinand Céline. De nombreux écrivains phares du mouvement noir des années 1960 et 1970 étaient originaires de la classe moyenne, et n'ont en rien baigné dans l'univers de la rue dont ils se prévalent. Amiri Baraka, héraut du mouvement des arts noirs, était issu d'une famille relativement aisée, et a commencé sa carrière littéraire au sein de la bohème blanche du Greenwich Village dans les années 1950. D'abord peu préoccupé

par son identité noire, il fréquentait ce milieu insouciant et hédoniste, beatnik parmi les beatniks. Ce n'est qu'en 1965, suite à l'assassinat de Malcolm X, que celui qui se faisait encore appeler Leroi Jones adopte un nom à consonance africaine, revêt un dashiki et appelle à la révolution noire. Autant dire que le parler noir du ghetto qu'il met en scène ne va pas de soi pour cet amateur de Dante diplômé de philosophie et de littérature allemande. Cela est plus net encore concernant l'auteur de *For Colored Girls Who Have Considered Suicide*: Ntozake Shange, Paulette Williams de son vrai nom, a grandi dans un milieu aisé, bien loin du parler noir populaire qu'elle met en scène. Son père, chirurgien réputé dans l'armée de l'air, et sa mère travaillant dans la psychiatrie, l'ont fait durant son enfance voyager aux quatre coins du monde, et sa famille faisait figure de notables dans le New Jersey, ce qui lui a permis de recevoir des personnalités aussi prestigieuses que W.E.B. Du Bois ou Miles Davis. Pour ces auteurs, l'usage répété du mot "nigger" n'est pas naturel mais procède d'un travail d'identification avec leur "peuple", conçu comme le porteur unique de l'authenticité – à l'inverse des respectables défenseurs du politiquement correct, accusés pour leur part d'être des "traîtres raciaux" ("racial traitors") assimilés à la bienséance blanche.

L'insertion du mot "nigger" dans la parole du narrateur littéraire constitue donc le plus souvent un signe fort d'identification de l'auteur avec le "peuple" dont il entend devenir la voix, dans tous les sens de ce terme. Le poème "Slim in Atlanta", publié en 1932 par Sterling Brown, traduit ainsi les efforts de l'écrivain-théoricien pour inventer une tradition esthétique africaine américaine:

Down in Atlanta,
De whitefolks got laws
For to keep all de niggers
From laughin' outdoors (Beatty, 2006: 158).

Cette démarche trouve des échos jusqu'à la poésie la plus contemporaine, comme chez Georgia Me. Celle-ci, au paroxysme du politiquement correct et de l'idée multiculturelle, ne commet guère un acte très subversif en employant directement le mot "nigger" au sein de son discours. Sa parole est reçue par tous comme une illustration de la diversité des langages au sein d'une société multiethnique, qu'il convient de respecter et de consommer, en musique comme en littérature. Son poème "Nig-Gods", paru en 2003, participe d'une forme de fierté noire dépolitisée, empreinte de mièvrerie et d'un parler de rue stéréotypé:

I love the way a nigga walks and talk
How the maneuvers when he gets caught

Sheer poetry in motion when a nigga puts down game
Ain't too many nigga's lame
Maybe insane,
But only to those who can't understand what it's like to be a Blackman (Simmons,
2003: 39).

Il est clair ici que dans les années 2000, le mot politiquement incorrect de “nigger” peut parfaitement s’insérer dans des discours politiquement corrects au possible. Nous sommes loin de l’appel à la révolution d’un Baraka, avec cette défense et illustration de pseudo-particularismes martelés par les médias de masse. Tout se passe comme si le système culturel contemporain était parvenu à digérer les formes poétiques issues de la période révolutionnaire des années 1960 pour les rendre inoffensives et consommables. L’oralité subversive, réinvestie notamment dans certaines formes de rap, est devenue un bruit de fond comme un autre: le mot “nigger” accompagne chacun dans son quotidien, qu’il allume une chaîne télévisée diffusant des clips musicaux ou qu’il entende la radio dans un centre commercial. Victoire de l’idée multiculturelle? Il est permis d’en douter. Dans son documentaire *Hip-Hop: Beyond Beats and Rhymes*, le réalisateur Byron Hurt interroge de jeunes gens blancs des beaux quartiers à propos de leur goût pour le rap. Pourquoi écoutent-ils cette musique violente et saturée d’usages du mot “nigger”? La réponse de deux d’entre eux est éloquente: c’est pour découvrir “une autre culture”, la culture des “gens de couleurs”, qu’ils ne connaissent pas du tout. Lorsque le cinéaste leur demande de préciser en quoi consiste cette culture, la réponse en dit long: “les gangs, les armes à feu, les fusillades en voiture.” Le politiquement correct, tout en imposant l’idée d’une valorisation des identités minoritaires, risque peut-être de réduire celles-ci à de grossiers stéréotypes aisément commercialisables. L’usage littéraire direct du mot “nigger” par un narrateur ne saurait plus être perçu en soi comme un acte fort et signifiant: le politiquement correct a intégré jusqu’à son contraire. C’est ainsi que le critique littéraire africain américain Henry Louis Gates, grand défenseur très politiquement correct de l’idée multiculturelle, est venu en 1992 à la défense du groupe de rap 2 Live Crew, dont les chansons ordurières s’étaient attiré les foudres des ligues de vertu et des féministes. A la barre, l’universitaire a expliqué que ces paroles violentes et misogynes faisaient partie de l’héritage culturel noir américain, qu’il convenait de protéger. On pourrait dire que l’usage direct de mots politiquement incorrects, “nigger” en particulier, est devenu depuis la fin des années 1980 le symbole de la schizophrénie du politiquement correct, pris dans les feus croisés des droits et des particularismes parfois contradictoires qu’il entend faire respecter.

Enfin, un troisième et dernier type d’usages du mot “nigger” existe: il s’agit de l’usage autonymique, qui n’a pour sa part aucun lien spécifique avec une époque ou un mouvement

donnés. Dans ce cas, le mot “nigger” n’est pas intégré à un discours rapporté ni à celui du narrateur, mais désigné en tant que tel. Ce mot, avec toute son histoire, a joué un rôle si important dans la culture américaine que de nombreux créateurs ont fait retour sur lui dans un mouvement réflexif. Même les rappeurs, qui l’utilisent sans cesse, ont composé des chansons dans lesquelles ils réfléchissent à ce terme et à son usage: on peut penser à “Sucka Nigga” du groupe A Tribe Called Quest (1993) ou à “The Kramer” du rappeur Wale (2008). En littérature, l’usage autonymique a souvent visé à attaquer les implications essentialistes de ce mot, qui fonctionne comme une assignation identitaire, quelle que soit en réalité la personne qui le profère. Même dans l’usage ironique qu’en font les Noirs américains, le “nigger” est synonyme de virilité, d’authenticité, de culture de rue, autant d’éléments auxquels on ne saurait réduire un huitième de la population américaine. D’où l’usage poétique d’une Sonia Sanchez, qui invite à se libérer de ce mot comme s’il constituait un sortilège:

nigger.
 That word ain't shit to me
 Man.
 Don't u know
 Where u at when
 U call me a nigger?
 Look.
 My man. I'll
 Say it slow for you.
 N-I-G-G-E-R-
 That word don't turn
 me on man (Randall, 1971: 232).

Ici, marteler le mot “nigger” sert à lutter contre son pouvoir. En faisant rouler ce mot dans sa bouche, la narratrice décompose le terme si puissant, si efficace. Jusqu’à le débiter, le découper, le réduire à une suite de lettres. L’usage autonymique se veut critique tout autant que poétique: il vise à “changer la vie”, comme l’aurait dit Rimbaud, mais aussi à rendre sensible dans la polyphonie du langage poétique l’aliénation du sujet contemporain, ballotté entre les désignations que la société lui impose. La narratrice du poème affirme l’inefficacité émotionnelle du mot “nigger” sur elle, mais elle l’affirme si fort que cela donne au contraire le sentiment d’une profonde ambivalence entre fascination identificatoire et auto-définition. Comme si la litanie du mot “nigger”, destinée à se purifier de lui, finissait par paradoxalement célébrer sa puissance.

Richard Wright, dans le domaine romanesque cette fois, a proposé un usage proche de ce terme. Mettant en scène l'enfant qu'il était dans son autobiographie *Black Boy*, l'écrivain nous présente une sorte de mise en situation du mot, rendant palpable la manière dont celui-ci s'invite dans les situations les plus inattendues pour rappeler au Noir la place que la société lui a attribué. Le petit garçon, qui travaille au service d'un homme blanc aisé, est passionné par la lecture. Evidemment, il ne lui est pas permis d'emprunter des livres à la bibliothèque, en ces temps de rigoureuse ségrégation. Il imagine donc un stratagème qui lui permettra de duper la bibliothécaire:

I finally wrote what I thought would be a foolproof note: Dear Madam: Will you please let this nigger boy--I used the word "nigger" to make the librarian feel that I could not possibly be the author of the note--have some books by H. L. Mencken? I forged the white man's name. (Wright, 1945: 291).

Il convient de voir ici bien davantage qu'une illustration de la ruse d'un enfant victime de racisme ou qu'un témoignage sociologique. Souvenons-nous de ce que disait Jean-Paul Sartre: "L'important n'est pas ce qu'on fait de nous, mais ce que nous faisons nous-même de ce qu'on a fait de nous." (Sartre, 2010) Wright en propose ici une convaincante illustration: l'insertion dans sa narration du terme "nigger" en usage autonymique mime la manière dont le sujet s'approprie la désignation sociale pour s'inventer une identité propre. Déjà attiré par la littérature, le jeune Wright adopte la voix du Blanc, dans un jeu de ventriloquie raciale qui vise à définir lui-même son identité et son avenir. Autant dire que pour accéder à cet emblème de l'auto-définition qu'est l'acte de publication littéraire et l'acquisition du statut d'écrivain – dont Nathalie Heinich disait qu'il consiste à "se faire un nom" (Heinich, 2000) – il faut passer dans un premier temps par la parole de l'autre, la parole du maître. Les mots de la société sont les seuls dont nous disposons, et de la même manière que le petit garçon noir ne peut ignorer son statut de "nigger" s'il souhaite réellement le changer et acquérir un autre statut, l'écrivain ne peut composer qu'avec les mots de tous, quitte à les combiner d'une manière nouvelle, quitte à les déformer ou à les torturer.

Impossible, on le voit, pour les écrivains noirs de faire l'impasse sur le fameux "mot en N", qui est évidemment bien plus qu'un mot. On a d'ailleurs peine à penser à un auteur moderne qui ne l'aurait pas employé: que ce soit en discours rapporté, dans la parole du narrateur ou en autonymie, ce terme imprègne les œuvres les plus diverses, intégré dans des stratégies littéraires qui doivent beaucoup à leur époque, mais ne s'y laissent en aucun cas réduire. En dernier lieu, nous l'avons dit, chaque écrivain invente une manière propre de jouer avec ce mot, l'intégrant à un projet littéraire plus global. Deux auteurs emblématiques

illustrent parfaitement cette dimension singulière des démarches poétiques, à savoir le très infréquentable Amiri Baraka et le pince-sans-rire Paul Beatty.

Le mot “nigger” chez Baraka et Beatty, de l’agit-prop au “lit-hop”

Amiri Baraka et Paul Beatty sont un exemple assez parlant de l’extrême diversité du champ littéraire africain américain. Le premier, véritable pape du nationalisme noir des années 1960, a inventé une poétique de la vocifération, quelque part entre Antonin Artaud et Malcolm X. Ses provocations permanentes, entre tirades antisémites et homophobie assumée, en font le dernier véritable écrivain politiquement incorrect, de ce politiquement incorrect que même les médias de masse et la société de consommation ne parviennent pas à récupérer. Son dernier fait d’armes fut, en 2001, d’affirmer dans son poème “Somebody Blew Up America” que ses concitoyens juifs avaient été prévenus à l’avance des attentats du World Trade Center, leur permettant de se mettre à l’abri pendant que leurs collègues non-juifs étaient massacrés. Ces propos conspirationnistes ont valu à leur auteur d’être qualifié d’antisémite par la Anti-Defamation League et menacé de perdre son titre de “Poet Laureate of New Jersey”. De la part de cet ancien Beatnik dont beaucoup d’amis proches, mais également l’épouse étaient des Américains juifs dans les années 1950, ces provocations relèvent autant d’une crise identitaire que d’une quête permanente de la transgression. Converti sur le tard à la lutte pour les droits des Noirs, Baraka bascule dans une esthétique de l’injure qui lui fait associer au pouvoir blanc toutes sortes d’identités elles-mêmes minoritaires. Beaucoup plus que les fameux “W.A.S.P.” (“White Anglo-Saxon Protestants”) majoritaires dans le pays, l’écrivain parsème ses écrits, tels les poèmes de *Black Magic*, d’épithètes fleuris concernant les “wops” (“ritals”), les “jewboys” (les Juifs) et les “fags” (“pédés”). Cette rhétorique haineuse, qui stigmatise les autres groupes minoritaires sous prétexte d’attaquer le pouvoir majoritaire, se situe aux antipodes de celle de Paul Beatty, romancier et poète ayant éclos sur la scène littéraire au début des années 1990. Partisan du scepticisme, du multiculturalisme et surtout d’une libération par le rire, celui-ci prend nettement ses distances avec la figure de Baraka, dont il n’hésite pas à se moquer dans son roman *The White Boy Shuffle* comme dans certains de ses poèmes. Lorsqu’on l’interroge sur son identité noire, il répond par l’humour: “Oui, je suis noir et je suis un écrivain, donc je suis un écrivain noir. Mais j’ai aussi des lunettes et de gros pieds.” (Caveney, 2000) Pour lui, hors de question de se laisser réduire à cette “âme noire” revendiquée par ses prédécesseurs les plus radicaux: son écriture est empreinte des cultures russe et japonaise, qu’il admire, mais aussi de culture populaire – jeux vidéos, séries télévisées et *telenovelas* hispaniques s’invitent au sein du texte poétique. Cette écriture postmoderne, semblable à une

centrifugeuse stylistique charriant des paroles multiples en une cacophonie rythmée, a souvent été comparée à du rap: nous sommes passés, en somme, de l'agit-prop au "lit-hop".

Il y a pourtant bien un point commun qui saute aux yeux à la lecture de ces deux auteurs diamétralement opposés, et il s'agit, on l'aura deviné, du mot "nigger". Il faut dire que tous deux ont baigné dans une époque où ce mot était fort utilisé, loin des idéaux de certains partisans du politiquement correct. Dans les années de lutte pour le pouvoir noir, Malcolm X fustige les "house niggers" dans ses discours enflammés, tandis que les Last Poets chantent "Niggaz are Scared of the Revolution" et que le héros du *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* de Melvin Van Peebles se présente comme "a badass nigger's comin' back to collect some dues". La fin du siècle, baignée dans la musique hip-hop, ne présente pas un tableau fort différent, entre le "Real Niggaz Don't Die" de N.W.A., le "Niggas Bleed" de Notorious B.I.G. et le "Bitch Niggas" de Dr Dre. Baraka comme Beatty élaborent des poétiques branchées sur les mots de la société et sur l'oralité, garante de vivacité et d'inventivité. Ces discours s'insinuent donc au sein de leurs textes, en particulier le mot "nigger". Mais ils le font sur des modes tout à fait différents, témoignant de l'irréductibilité des styles à un courant ou à une inscription historique. Tous deux se servent de la charge émotionnelle de ce mot, mais en l'insérant dans des stratégies poétiques dissemblables.

Le scandaleux Baraka profère le mot "nigger" dans une optique subversive, révolutionnaire même. On pourrait dire qu'il le crache au visage de ses ennemis, les Noirs assimilés, ceux qui ne le suivent pas dans son combat radical: cette classe moyenne politiquement correcte qui refuse ce mot, qui refuse la manière dont le peuple noir se l'est approprié, est sans cesse prise à parti dans *It's Nation Time*, l'emblématique ouvrage de 1970 dans lequel le poète appelle à la formation d'une nation noire. Au sein de sa poétique nationaliste, Baraka adopte un ton prophétique. Le mot "nigger" y apparaît sans cesse, devenant presque une sorte de parole mystique dont la vocifération permettrait de transformer les âmes et les nations. Martelé à ses interlocuteurs, le terme raciste les accuse à la fois d'être délibérément ce que ce mot impliquait dans la bouche des maîtres, et les invite à devenir ce que ce mot signifie dans les bouches frondeuses du peuple noir, à savoir un homme fier:

you dress so high
Wallachs nigger
Nigger in a cowboy hat (...)
Doctor nigger, please do something on we
Lawyer nigger, please pass some laws about us
Liberated nigger with the stringy-haired mind (Baraka, 1970: 8).

Les Africains Américains de la classe moyenne, peu désireux de s'identifier à la lutte du mouvement pour les droits civiques, sont ainsi rappelés à leurs responsabilités. "Nigger" ils sont aux yeux des Blancs, qu'ils le souhaitent ou non. Fidèle à la tradition orale noire du "flipping", qui consiste à retourner le sens des mots, Baraka réinvestit le mot "nigger" en lui conférant une dimension cosmique, qui devient la base imaginaire de la future nation qu'il appelle ses interlocuteurs à édifier:

raise up christ nigger
 Christ was black
 krishna was black shango was black
 black jesus nigger come out and strike (...)
 It's Nation
 Time! (Baraka, 1970: 23).

Dès lors, la parole poétique, portée par un souffle épique, fonctionne à la manière d'un exorcisme visant à extirper l'aliénation blanche des corps noirs pour les ramener à leur nature profonde, celle d'êtres en harmonie avec le monde, privés de la maladie de l'abstraction et du rationalisme, ne faisant qu'un avec le cosmos en une danse des mots et des corps:

you in your wilderness blood
 Is the nigger
 Yes the sweet lost nigger (...)
 You can dance Nigger I know it
 dance on to freedom
 You can sing Nigger sing
 sing about your pure movement (Baraka, 1970: 11-16).

Rien de tel lorsque Paul Beatty s'amuse avec le scandaleux "mot en N". Chez l'auteur du recueil poétique *Joker Joker Deuce*, les identités n'ont rien de mystique ni de naturel: elles se font et se défont au fil des modes, des pratiques d'auto-définition et des rencontres. Il y a chez Beatty quelque chose comme un baroque racial, un mouvement permanent des images et des reflets si tourbillonnant que toute idée d'origine est perdue. La parole autoritaire de Baraka, en raison notamment de son insertion dans une lutte historique majeure, se constituait comme un centre, un point de repère. Sa voix, lorsqu'elle reprenait les mots du peuple – "nigger" en particulier – se présentait comme le miroir stable d'une réalité immuable. A l'inverse, le travail de Beatty est plutôt celui d'un "sampleur", ces appareils utilisés dans la musique hip-hop pour construire de nouveaux morceaux à partir

d'échantillons de morceaux anciens. Il n'y a plus de centre, mais seulement une tornade jubilatoire de paroles qui ne font que passer. Chaque poème possède plusieurs narrateurs qui se répondent et s'interrompent, envoyant au visage du lecteur des usages du mot "nigger" toujours différents, nés de contextes multiples hors desquels ils n'ont plus aucune signification. Cette poésie est à la fois très située, très localisée, et déterritorialisée: elle nous entraîne dans des multiplicités de contextes pour rendre palpable la valse des désignations et des modèles identitaires auxquelles se trouve soumis le sujet contemporain, quel qu'il soit. Derrière chaque usage singulier, se dessine une conscience individuelle charriée entre les concepts dont les médias la bombardent:

multiculturalisms
sunblock jargon
doesnt protect
against big brother sun rays
on days when niggas went to the beach and wore socks
to cover up the lack of respect for the blackfeet (Beatty, 1994: 4).

but i wouldn't give a shit about nuna dis
if i could just say
im a nigger who has enough room (Beatty, 1994: 17).

didn't todays horoscope
say
mars is in the house
and niggas like us
are on the cusp of being in vogue (Beatty, 1994: 42).

La démarche de Beatty, si elle se situe dans les marges du politiquement correct, n'en est pas pour autant une démarche de subversion. Détaché de toute lutte politique, l'écrivain emploie les mots scandaleux comme "nigger" dans un but strictement littéraire. Lorsqu'il a soumis son roman *Tuff* à son éditeur, Beatty souhaitait ainsi intituler le texte *Nigger Tuff*. Son but, affirme-t-il à longueur d'entretiens, n'était pas de choquer, mais bien de mettre en scène la puissance de ce mot, puisque sa présence dans le titre de l'œuvre, l'effet qu'elle aurait eu sur le lecteur, aurait constitué une sorte d'équivalent poétique de la perception que le personnage titre a de lui-même. Chez Beatty, le politiquement correct n'est pas un ennemi à abattre, mais un courant social de plus à incorporer à son travail de collage sonore réalisé à partir du monde social. Dire "nigger", c'est toujours pour lui ponctionner le réel pour en isoler un moment, un instantané qui permet de faire voir combien le sujet

contemporain est pris dans un mouvement perpétuel de désignations et de tabous. L'important, au final, étant d'en rire, seule véritable forme de transcendance dans une société incapable de régler ses problèmes identitaires.

“But Can You Kill The Nigga In You?”: en guise de conclusion

Au terme de ce parcours, il apparaît que l'intrication entre la littérature africaine américaine et le politiquement correct est bien plus profonde qu'il n'y paraît, et ne se réduit pas à une simple coïncidence historique. Les textes d'un Du Bois ont participé à faire naître le mouvement “P.C.”, tandis que ce dernier a beaucoup influé sur les poétiques des auteurs, en leur fournissant une norme à transgresser pour affirmer des postures contre-culturelles ou des motifs de satire langagière. Reste à savoir si la posture de la N.A.A.C.P. est la bonne: faut-il, au nom du politiquement correct, bannir le mot “nigger”? Le rappeur Nas, en 2008, a fait face à la fronde d'une certaine intelligentsia noire américaine (Oprah Winfrey, Will Smith, Jesse Jackson, Al Sharpton, la N.A.A.C.P.) lorsqu'il a annoncé son intention d'intituler son nouvel album “Nigger”. Face aux pressions, il a du renoncer. Faut-il se réjouir de la perspective d'un bannissement? Un autre rappeur, le très engagé Chuck D, a résumé sa pensée en une formule: “But Can You Kill The Nigga In You?” Effacer ce mot, et lui seul, ne fera pas disparaître toute l'histoire dont il procède, avec ses aliénantes conséquences psychologiques. Le terme “nigger” n'est que le fossile rappelant une Histoire traumatique: supprimer ce terme n'aurait aucun effet sur elle. Le renversement des dominations historiques peut se faire, non en abandonnant du jour au lendemain les concepts et les mots du passé, mais en les réinvestissant pour les transformer de l'intérieur. Se contenter, comme le fait le politiquement correct, de rendre invisibles les problèmes, de les dissimuler sous des détours langagiers, est le meilleur moyen de ne jamais avoir le moindre effet sur le monde réel. On ne sort pas du langage, et notre seule ressource est de le travailler de l'intérieur, avec toutes les ressources que nous offre notre imagination.

Bibliographie

- BARAKA, Amiri (1970). *It's Nation Time*. Chicago: Third World Press.
- BEATTY, Paul (1994). *Joker Joker Deuce*. New York: Penguin Poets.
- BEATTY, Paul (2006). *Hokum: An Anthology of African-American Humor*. New York: Bloomsbury.
- BROWN, Sterling (1996). *The Collected Poems of Sterling A. Brown*. Evanston: Northwestern University Press.
- BURT, Daniel (2003). *The Novel 100: A Ranking of Greatest Novels All Time*. New York: Checkmark Books.
- CASHMORE, Ellis (1997). *The Black Culture Industry*. Londres: Routledge.
- CAVENEY, Graham (22 Juillet 2000). "Sweet Talk and Fighting Words.". In: *The Independant*.
- DOUGLASS Frederick (2009). *Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave*. Cambridge: Harvard University Press.
- DU BOIS, W.E.B. (Juin 1928). "Two Novels: Nella Larsen, Quicksand & Claude McKay, Home to Harlem.". In: *Crisis*, n° 35, p. 202.
- DU BOIS, W.E.B. (1986). *Writings*. New York: Library of America.
- DU BOIS, W.E.B. (1994). *The Souls of Black Folk*. New York: Dover Publications.
- GAYLE, Addison (1972). *The Black Aesthetic*. New York: Doubleday.
- HEINICH, Nathalie (2000). *Être écrivain: création et identité*. Paris: La Découverte.
- HENDERSON, Stephen (1973). *Understanding the New Black Poetry: Black Speech and Black Music as Poetic References*. New York: William Morrow and Company.
- HENTZ, Carole Lee (1854). *The Planter's Northern Bride*. Philadelphie: T. B. Peterson and Brothers.
- HUGHES, Geoffrey (2010). *Political Correctness: A History of Semantics and Culture*. Chichester: Wiley-Blackwell.
- HURSTON, Zora Neale (1998). *New York: Their Eyes Were Watching God*. Harper Perennial.
- KENNEDY, Randall (2002). *Nigger: The Strange Career of a Troublesome Word*. New York: Pantheon Books.
- LEWIS, David L. (1995). *The Portable Harlem Renaissance Reader*. New York: Penguin Books.
- MAJOR, Clarence (1970). *Dictionary of Afro-American Slang*. New York: International Publishers.
- RANDALL, Dudley (1971). *The Black Poets*. New York: Bantam Books.
- SAPPHIRE (1994). *American Dreams*. New York: Vintage Books.
- SARTRE, Jean-Paul (2010). *Saint Genet comédien et martyr*. Paris: Gallimard.
- SCOTT, David (1999). *Refashioning Futures: Criticism after Postcoloniality*. Princeton: Princeton University Press.
- SHANGE, Ntozake (1997). *For Colored Girls Who Have Considered Suicide When The Rainbow is Enuf*. New York: Scribner Poetry.
- SIMMONS, Danny (2003). *Def Poetry Jam on Broadway*. New York: Atria.
- SIMMS, William Gilmore (1852). *The Sword and the Distaff: Or, "Fair, Fat, and Forty." A Story of the South, at the Close of the Revolution*. Philadelphie: Lippincott, Grambo, & Co.
- WILLIAMS, Robert (Janvier 2004), "W.E.B. Du Bois and the Socio-Political Structures of Education". In: *The Negro Educational Review*, vol. 55, n°1, pp. 9-26.
- WRIGHT, Richard (1945). *Black Boy: A Record of Childhood and Youth*. Cleveland et New York: The World Publishing Company.

CHRISTINE ANGOT: LE DESIR D'INDIGNER LE LECTEUR

La société violée par l'(auto)fiction

FRANCESCA FORCOLIN

Université de Turin – Université de Nantes

francesca.forcolin@gmail.com

Résumé

Christine Angot, “reine de l'*autofiction*”, met sur la page ses pensées les plus intimes, les expériences extrêmes de son double de papier, à travers une écriture ambiguë qui se contredit et s'annule. En se déclarant homosexuelle et puis homophobe, elle a des propos offensifs, qui font de son écriture un geste d'irrévérence sociale. Le lecteur est ainsi obligé de se poser des questions, sur la notion de “politiquement correct”, sur la société et ses tabous. Nous montrerons que la volonté de provoquer, afin de déclencher une réponse, peut être considérée comme une sorte d’“engagement” post-moderne. Le lectorat, indigné, est obligé de réfléchir sur ses préjugés et de les combattre, même si cela comporte pour l’auteur le risque d’un rejet définitif.

Abstract

Christine Angot, “queen of *autofiction*”, writes down her most intimate thoughts. Her writing has always been characterised by the ambiguity of its context, renowned for an abundance of contradictions. By declaring herself homosexual and homophobe, her injurious confessions made her writing an example of social irreverence. The reader is obliged to think again and reflect on what society and its restraints consider to be “politically correct”. We will show how her will to shock in order to have a reaction could be considered a kind of post-modernism “engagement” of the writer. The reader is obliged to think about his own prejudices and to fight them, even if there is for the author the risk of a definitive reject.

Mots-clés: Angot, autofiction, engagement, tabous, inceste, homosexualité

Keywords: Angot, autofiction, engagement, taboos, incest, homosexuality

Christine Angot, “la bâtarde libre” (Guichard, 1997: 18), place son écriture sous le signe de la transgression, de l'insolence. Le but est faire parler de soi, avoir une réponse – soit-elle positive ou négative – de la part des lecteurs. En partant de l'hypothèse de ce “politiquement incorrect”, j'examinerai en particulier deux de ses romans – les romans-pivots – le premier de 1993, *Léonore, toujours*, le deuxième de 1999, *L'Inceste*, romans où la présence envahissante, proliférante du je de l'auteure nous semble un aveu narcissique de son omniprésent double, “Christine”.

La volonté est de bouleverser ce qu'il faut dire, ce que la société nous a imposé de dire, la volonté de détruire de l'intérieur le “politiquement correct”, éliminant exprès toute attention verbale envers les catégories mineures – par exemple sexuelles. C'est un “politiquement incorrect” qui se traduit par la volonté médiatique de créer le scandale à travers le manque d'autocensure, à travers une écriture parfois érotique, parfois androgyne, qui met au centre – en les attaquant – les tabous de la société.

Subvertir donc les canons, aller contre le bien-dit, les *speech codes*, contre, on pourrait dire, l'hypocrisie sociale ou la cosmétologie verbale – comme dirait Umberto Eco, qui voit dans le “politiquement correct” une solution outrageuse qui change le nom mais ne résout pas le problème¹ –, utilisant donc des formes verbales qui gênent et font trembler les paladins (ou bien la société entière) des bonnes normes, afin que cette insolence, en troublant, puisse déclencher une réponse. Attentat au bon goût ou énonciation sans censure de pensées que partagent la plupart des gens, mais qui restent intimement cachées sous les conventions sociales?

Pour cette analyse, les axes méthodologiques seront deux: en premier lieu, il sera question de la *contradiction*, ou jeu d'opposition entre réalité et fiction; deuxièmement, de la *réponse du public* – dans la double déclinaison de l'acceptation et du refus.

Le point de départ de notre analyse est la déclaration faite en 1993, dans le roman *Léonore, toujours*, où Angot, en se référant à sa fille, affirme:

Mais si j'en fais une homosexuelle, quel échec! Quel dommage! Si on me donne le choix entre violée et lesbienne, je prends le viol. Violée, les déchirures se succèdent. Anales, vaginales, tout y passe, la bouche, le sillon des seins. [...] Je suis une mère normale qui veut une fille normale (Angot, 1993: 37).

Une déclaration où les notions clés à examiner sont celles de: *homosexualité*, *viol* et *normalité*.

“She is renowned for making statements that are not politically correct” (Rye, 2004:

¹ Umberto Eco traite la complexité de la notion de “politiquement correct” dans l'article intitulé “Pistola dell'Ostrega”, paru le 1 juillet 2004 dans l'hebdomadaire *L'Espresso*. Il y analyse brièvement l'histoire du mot, ses contradictions et l'importance de la liberté linguistique.

123), affirme le critique Gill Rye. Dans *Léonore, toujours*, qui a la forme d'un journal relatant les événements du lundi 8 mars au mercredi 31 mars, la narratrice parle de son bébé Léonore de huit mois et imagine toutes sortes de futurs possibles pour elle. Angot décrit son rapport avec sa fille qui vient de naître – un rapport ambigu très proche de celui décrit par Marie Darrieussecq dans *Le mal de mer* (Darrieussecq, 1999) – en insistant sur l'ambivalence des sentiments, les joies et les douleurs, mais surtout sur la difficulté à gérer maternité et écriture. Mais il est impossible de ne pas penser qu'il s'agit d'un rapport ayant une veine morbide. Angot écrit: "Je ne veux pas faire d'inceste avec elle physiquement. Mais dans la tête, ce n'est pas possible autrement" (Angot, 1993: 11).

Angot mêle à la manière d'un *stream of consciousness* joycien ses pensées et ses fantaisies – fantaisies sexuelles, désirs, idées qui dans l'esprit occupent l'espace d'un instant, flash intimes qui montrent la *jouissance maternelle*, selon les mots de Julia Kristeva, un désir souvent caché, un élément émanant d'un ordre social patriarcal. C'est un rapport mère-fille sous le signe de la transgression; *Léonore, toujours* est loin d'être un texte doux-amer, au contraire, Angot dit ce qu'il ne faut pas dire, ce qui est considéré inadmissible.

La question de l'inceste est la première contradiction sur laquelle nous butons. En effet, l'inceste occupe une place centrale dans l'écriture d'Angot, c'est le fil rouge de tous ses romans. L'inceste avec son père – la présence obsessionnelle du père dans son écriture nous porte à parler d'une sorte de "récit de filiation"² dans le sillage de Dominique Viart – occupe en particulier le dernier chapitre du roman homonyme, inceste qui a eu lieu pendant deux ans, de ses quatorze à ses seize ans. A partir de cette expérience naît chez Christine la culpabilité, pour avoir éprouvé un plaisir physique qu'elle ne cache jamais, mais en même temps se manifeste chez elle la nécessité d'utiliser l'écriture comme instrument thérapeutique. Elle écrit: "Prendre le pouvoir, avoir le dessus. Et maintenant, je l'ai. Moi j'ai le dessus sur l'inceste. Le pouvoir, le pénis sadique, ça y est, grâce au stylo dans la main sûrement, essentiellement" (Angot, 1999: 152).

Peut-on préférer le viol, l'inceste, à l'homosexualité? Peut-on accepter que l'écrivaine même qui dit avoir vécu ce trauma puisse affirmer qu'elle choisirait un tel futur pour sa fille? Ici, le lecteur se heurte à la deuxième contradiction.

En effet, au début de *L'Inceste*, Angot se déclare homosexuelle. Elle écrit: "J'ai été homosexuelle pendant trois mois. Plus exactement, trois mois, j'ai cru que j'y étais condamnée. J'étais réellement atteinte, je ne me faisais pas d'illusions" (*idem*: 11).

Tout le long du texte, Christine fait allusion à cette prétendue homosexualité en

² "Cette forme littéraire a pour originalité de substituer au récit plus ou moins chronologique de soi qu'autofiction et autobiographie ont en partage, une enquête sur l'ascendance du sujet. [...] Les écrivains remplaçaient l'investigation de leur intériorité par celle de leur antériorité familiale. Père, mère, aïeux plus éloignés, y sont les objets d'une recherche dont sans doute l'un des enjeux ultimes est une meilleure connaissance du narrateur de lui-même à travers ce(ux) dont il hérite" (Viart, 2009: 96).

parlant de son rapport lesbien avec le médecin Marie-Christine, une femme plus âgée qu'elle, et elle déclare même que l'homosexualité l'a toujours fascinée, bien qu'elle ait un mari, Claude, et une fille. La passion physique est décrite sans détours: "Pour faire la chose que je ne fais jamais, lécher je peux le dire, j'espérais en être dégoûtée à jamais. Elle n'a pas voulu du tout qu'on fasse l'amour. [...] C'est la vie mais ça réagissait, quand elle me léchait. Positif." (*idem*: 22). Toujours dans *L'Inceste*, au début du deuxième chapitre, "Noël", Angot définit l'homosexualité en citant le *Dictionnaire de la psychanalyse* d'Elisabeth Roudinesco et Michel Plon. Voilà ce qu'on y dit de l'homosexualité:

Freud conserva le terme perversion pour désigner des comportements sexuels déviants par rapport à une norme structurale (et non plus sociale) et il rangea l'homosexualité. [...] Elle a pour origine chez la fille une fixation infantile à la mère et une déception à l'égard du père. [...] Il n'y a là rien dont on doive avoir honte, ce n'est ni un vice, ni un avilissement et on ne saurait la qualifier de maladie; nous la considérons comme une variation de la fonction sexuelle, provoquée par un arrêt du développement sexuel. [...] C'est une grande injustice de persécuter l'homosexualité comme un crime, et c'est aussi une cruauté. [...] L'homosexualité dans sa version féminine comme une identification à un pénis sadique (*idem*: 118-119).

Cette "variation", nommée aussi "perversion" (*idem*: 119), est souvent associée au nazisme: "Le nazisme, je persécute Marie-Christine parce qu'elle est homosexuelle, alors que c'est juste une variation, provoquée par un arrêt du développement sexuel" (*idem*: 129).

Dans ces définitions Angot utilise le langage freudien pour donner une explication clinique et médicale de l'homosexualité, pour convaincre les gens à ne pas marginaliser ceux qui, dans la plupart des cas, ne sont pas considérés comme des personnes "normales". Et pour insister sur sa prétendue homosexualité, Angot nous parle des difficultés que rencontrent gays et lesbiennes dans la vie quotidienne, des situations problématiques qu'elle dit vouloir vivre au cours de la relation avec son partenaire, et elle en parle comme d'une différente forme d'amour: "L'appartement, les PACS, tout ce qui est à elle que ça me revienne. [...] Je rêve: nous avons une maison. [...] Léonore est là. Personne ne peut rien trouver à redire" (*idem*: 23 et 42).

Ici, Angot est donc très proche des homosexuels en se déclarant telle, et en utilisant aussi des expressions qui ne sont pas blessantes pour le lecteur. Mais comment peut-on expliquer ce changement radical, cette prise de position qui, d'un texte à l'autre, semblent même être prononcés par deux auteurs différents? A-t-on devant soi toujours la même Christine? Et encore: est-ce qu'on peut considérer la déclaration d'homosexualité comme un véritable aveu dans la page fictive du texte littéraire?

Dans le premier chapitre de *L'Inceste*, la déclaration d'homosexualité est un calque

de l'incipit de *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* d'Hervé Guibert, "autobiographie homosexuelle" publiée en 1990, où l'auteur évoque son combat contre le sida, dévoilant aussi les circonstances de la mort de Michel Foucault, qui y figure sous le pseudonyme du professeur Muzil. Guibert écrit: "J'ai eu le sida pendant trois mois. Plus exactement, j'ai cru pendant trois mois que j'étais condamné par cette maladie mortelle qu'on appelle sida" (Guibert, 1990: 9).

On voit donc la stricte analogie avec le roman d'Angot, qui reprend ce texte en remplaçant la maladie par l'homosexualité, en se déclarant "atteinte" comme Guibert par le virus. Même si les passages sont réécrits sans guillemets ou notes, on est loin de pouvoir considérer ces emprunts comme un plagiat, un vol, il s'agit plutôt d'un hommage à un écrivain à qui Angot doit beaucoup. En effet, le jeu intertextuel est explicite, il est bien mis en évidence par Angot qui est définie par le critique Demoulin comme "la petite sœur d'Hervé Guibert" (Demoulin, 2002: 643). Elle utilise toutes les pistes à sa disposition pour rendre compréhensible sa démarche: ces emprunts sont pour la plupart détachés du contexte; ils comportent des éléments hétérogènes qui les démasquent, et sont situés à un endroit très visible, comme l'aveu d'homosexualité en tête de page. L'écriture de Guibert est un modèle pour Angot, et elle le déclare explicitement dans *Léonore, toujours*: "Je veux faire exactement comme Hervé Guibert avec le sida" (Angot, 1993: 17).

A travers l'emprunt guibertien, et si l'on prend pour vrai le jeu fictif du texte, on peut supposer que l'homosexualité d'Angot durera plus que trois mois. En effet à partir du titre même du roman de Guibert, on comprend qu'il ne sera pas sauvé par son "ami", le médecin chercheur, et que son sida durera au-delà des trois mois. De surcroît, on sait que Guibert est mort des suites de la maladie. On peut donc supposer qu'Angot adopte le même processus de "dénégation désespérée" (Demoulin, 2002: 642), un jeu d'aveu et déni. Aveu masqué de citation, et aveu dénié d'homosexualité: un rapport lesbien de courte durée qui, suivant l'analogie avec Guibert, perdure au-delà des trois mois, mais qui peut être considéré un désir momentané imprimé dans la fantaisie de l'auteure qui n'est jamais devenu un acte réel.

Comme tous les livres d'Angot font appel à d'autres textes, l'aveu dans *L'Inceste* peut être considéré un simple jeu intertextuel, une volonté de mettre en évidence la logique incestueuse de son écriture. En effet, dans son œuvre, on trouve des références à d'autres écrivains (Marguerite Duras, Jean-Jacques Rousseau, Marcel Proust, Marina Tsvetaieva, Camille Laurens), à la Bible, au cinéma (Jean Eustache), mais aussi des véritables réécritures, comme le roman *Peau d'âne*, à partir du conte homonyme de Perrault. A ce propos, Angot déclare: "Souvent, j'utilise des livres pour écrire" (Angot, 1998c: 24). Elle exprime avec violence son homosexualité, mais d'autres déclarations portent le lecteur à ne pas croire aux tendances lesbiennes de l'auteure. En se référant à sa fille, elle dit:

Je suis hétérosexuelle. Ma chérie. Bien sur. Hétéro. Comment j'aurais eu sinon une si jolie fille? Jamais, tu m'entends bien, jamais, je n'avais eu de désir pour une femme. Le sexe de l'homme pénètre de façon radicale. J'aime bien ce qui est radical (Angot, 1999: 43).

Nous avons donc l'impression très forte qu'il s'agisse d'un jeu de citations, de cache-cache, mais surtout d'un moyen pour mettre mal à l'aise le lecteur, une volonté de créer scandale en mettant sur la page, sans pudeur, un amour lesbien. Est-ce que nous lisons l'histoire d'un amour à traits pornographiques d'un être de papier nommé Christine, ou bien un aveu de l'écrivaine même, qui se sert des mots de Guibert pour pousser plus loin la confusion du lecteur?

Depuis toujours connue comme une écrivaine qui "fait scandale" pour la "merde de témoignage" (*idem*: 198) qu'elle donne en superposant, dans ses romans, auteur, narrateur et personnage et en laissant le lecteur toujours dans le doute, Christine Angot a été consacrée, bien que contre son gré, romancière *autofictive*, à l'occasion du roman *L'Inceste* qui l'a faite sortir de l'ombre, et après son passage à l'émission de Bernard Pivot le 3 septembre 1999 – un *Bouillon de culture* mémorable, où elle décrit avec véhémence sa position par rapport à la littérature. Parmi les autres, cette étiquette lui a été imposée par Vincent Colonna, qui la cite parmi les auteurs francophones "pratiquant une forme ou l'autre de fiction de soi" (Colonna, 2004: 195), avec Marguerite Duras, Serge Doubrovsky, Annie Ernaux, Michel Houellebecq, auteurs qui font "un type de roman dans lequel le personnage principal porte le nom de l'auteur et où règne la vraisemblance biographique" (*idem*: 196). Une volonté d'*extimité*, donc, une vague de dévoilement de l'intime, dans une époque hautement vouée à l'individualisme.

Dans l'écriture angotienne haletante, saccadée, orale, où la syntaxe est hachée et décousue, les phrases nominales qui se contredisent et s'annulent portent le doute au paroxysme. Doute qui naît de la difficulté à distinguer personnages réels et fictifs, la Christine vraie et celle de papier, dans des romans proches du journal intime qui imbriquent, à travers un jeu sadique, vie et littérature. La confusion vertigineuse qui règne mime le même désarroi de l'écrivaine, qui, en parlant toujours d'elle même (à tel point que Christophe Donner a pu définir son écriture d' "angotcentrique". (Faerber *apud* Donner, 2002: 48)), n'arrive en réalité jamais à se connaître: "J'ai l'impression de parler de quelqu'un d'autre" (Angot, 1999: 24).

Et la *rhétorique de l'altérité* est centrale: l'ego d'Angot, en effet, ne s'éprouve jamais un, mais dit la pluralité, et cet échec d'unité ontologique conduit à une aliénation par rapport à soi qui prend souvent la forme de la folie. Le je est toujours en proie au questionnement identitaire (le "Qui suis-je?" d'André Breton (Breton, 1963: 9)), et il est perpétuellement à la

recherche de soi. Le je devient toujours *autre*, et il se décrit à travers les voix des personnes de sa famille ou de ses amis, comme dans *Sujet Angot*, roman de 1998, où l'auteure parle de soi à travers son mari Claude, à la manière de *The autobiography of Alice Toklas* de Gertrude Stein (Stein, 1933).

Dans cette continuelle recherche de soi, dans ce jeu entre réalité et fiction (à ce propos, Guichard affirme: "Il faut que le lecteur soit dans le doute. Dans la littérature, on part avec l'idée que tout est mensonge et une fois plongé dans le livre, on prend tout pour acquis" (Rye *apud* Guichard, 2004: 117) l'auteure tourne autour de sa personne ("c'est sa monotonie l'unique matière de son écriture" (Colonna, 2004: 115)), l'auteure exprime ses goûts, ses désirs, ses qualités et défauts, ses faiblesses et son intimité, à travers une écriture du corps qui est à la fois impudique et audacieuse, érotique, et où les caractères sexuels sont brouillés.

Cette écriture androgyne³ gêne la lecture, c'est une écriture extrême qui parfois nous intimide (ce n'est pas hors propos de citer le sentiment de Marguerite Duras au sujet de l'œuvre bataillienne, œuvre capitale qui a eu une très grande influence sur celle d'Angot⁴: "les gens continuent à vivre dans l'illusion qu'ils pourront un jour parler de Bataille. Ils mourront sans oser, dans le souci extrême où ils sont de leur réputation, affronter ce taureau" (Duras, 1958: 34)).

Mais le point central est le dépaysement du lecteur, obligé de se confronter à lui-même et à la société entière. Voyons pourquoi.

Les déclarations faites dans *Léonore, toujours* se situent très loin du respect envers les minorités et suscitent un trouble immédiat. Cependant, selon Angot l'écrivain a la "liberté" de tout dire. L'écriture est un acte fondateur, une libération, et c'est à travers l'écriture qu'on affirme l'indépendance absolue de l'individu. L'écrivain a donc le droit de tout écrire, à condition que ce soit une vérité partielle. Dans *L'usage de la vie*, essai théorique de 1998, elle écrit: "Les écrivains ne devraient jamais cesser d'écrire leur vie en fait. Avec le doute, qui plane. Sur la vérité" (Angot, 1998b: 10). L'écrivain écrit ce qu'il ressent, le déforme; il a les droits de tout dire, même si ça vexé, même si ça choque.

Et la volonté d'Angot est décidément celle de choquer. Comme on a vu, elle décrit son rapport lesbien sans pudeur. Elle affirme avec violence la volonté d'avoir une fille normale, c'est à dire hétérosexuelle, en soulignant ainsi l'anormalité de l'homosexualité.

La volonté de l'auteure est celle de montrer la violence de la société, du "drap social"

³ Ou bien "Angotgyne", la définition de Johan Faerber, selon qui l'écriture angotienne est une continuelle recherche de la partie de soi manquante, une tentative de réconciliation des contraires et des notions de masculin et de féminin, qui va s'effectuer dans la relation de Christine avec Marie-Christine de *L'inceste*: "Pour Angot, c'est l'écriture qui, seule, apporte l'Amour, réconcilie et soude les antithèses" (Faerber, 2002: 58).

⁴ A ce propos, il faut souligner, entre autres, le récit d'Angot, "Chère Madame", paru dans la revue *L'Infini* (Angot, 1998a: 21). Ici, le rapport avec l'œuvre bataillienne est très explicite, puisque c'est le sujet (caché à travers un jeu d'aveu et déni) du récit même.

comme elle définit le monde. Elle le fait à travers les expériences propres à Christine (l'être de papier), une sorte de *mise en abyme* qui reproduit et amplifie cette violence pour la donner à entendre.

La violence envers le lecteur est le moyen pour lui faire tomber le masque et l'obliger à prendre position. Gill Rye affirme: "In precisely linking heterosexuality, normality, and the expression of a preference for rape over lesbian sex, despite Christine's experiences, Angot confronts her readers with their own prejudices and challenges them to think again" (Rye, 2004: 124).

La vie de Christine est donc un moyen pour obliger le lecteur de se confronter au monde et à ses idées, de reconnaître ses propres préjugés et de les combattre. On pourrait presque parler, même si c'est peut-être hasardé, d'une sorte d'"engagement" de la part de Christine Angot, qui ne peut bien sûr plus avoir ni le fond ni la forme de celui sartrien, qui n'a pas une forme encore bien définie, mais qui est tout de même un engagement post-moderne dont les confins sont brouillés. Le lecteur est obligé de faire sortir le sens de l'œuvre, de comprendre la démarche du texte et ses significations, et la difficulté réside dans le manque d'une linéarité et de cohérence textuelle, mais aussi – et surtout – dans la confrontation à la société, qui, selon le critique Eva Domeneghini, "est nécessairement violente, et la confrontation de l'écrivain au public ou au monde de l'édition sert en quelque sorte de métaphore métonymique à une démonstration qui se veut universelle" (Domeneghini, 2002). Un engagement envers la société et envers soi-même, ses propres tabous, pudeurs, une lutte qui a été considérée "périmée" – de la même manière que les notions de personnage, histoire, forme et contenu, selon les Nouveaux Romanciers: "[...] dès qu'apparaît le souci de signifier quelque chose (quelque chose d'extérieur à l'art) la littérature commence à reculer, à disparaître" (Robbe-Grillet, 1961: 39).

La vie toute entière et ses tabous sont donc au cœur de l'œuvre angotienne. Elle traite des sujets pénibles, sujets omniprésents dans la société actuelle, comme l'inceste, le sida, l'homosexualité, la crise du couple, la violence dans les relations amoureuses.

Habitée à tourner le regard de l'indicible, du non-dit, de l'horreur et de la violence souvent cachée, la société considère cette écriture offensive et amoralisée puisqu'elle dévoile le plus intime. A ce propos, en citant l'essai de Philippe Forest, *Le roman, le réel: un roman est-il encore possible?* (Forest, 1999), on peut envisager cet indicible comme un reste. Forest fait l'exemple mathématique 10:3. Le plus loin qu'on aille après la virgule, on a toujours un reste. Ce reste, dit Forest, est ce que la société refuse, le non-dit toujours caché, ce qui fait horreur, comme une jeune fille violée par son père ou les souffrances d'un enfant.

Angot met en scène son corps, le sexe, avec un exhibitionnisme qui va au-delà de l'écriture intime, où le lecteur n'est plus un confident – comme dans l'autobiographie classique – mais devient souvent un voyeur. Mais comme elle expose sans pudeur sa vie

intime et empêche qu'on puisse comprendre où sont les limites de la fiction, les lecteurs peuvent réagir en refusant avec indignation ces documents, ces confessions, et en exigeant le rétablissement d'une différenciation saisissable entre ce qui a été vécu et ce qui est fictif.

C'est pour cette raison qu'Angot a été accusée à plusieurs reprises par ses détracteurs de nombrilisme et de narcissisme⁵, dans une écriture qui se fait vie et une vie qui se fait écriture. Elle expose sa vie et ses amours, hétéro ou gays, dans les émissions télévisuelles et dans le texte littéraire.

L'apparition de *L'Inceste* a suscité une tourmente médiatique qui a divisé les lecteurs, entre ceux qui ont ressenti un rejet définitif, et ceux qui ont éprouvé une admiration soudaine pour l'œuvre de l'écrivaine. Entre autres, il faut citer Philippe Sollers qui affirme, dans *Le Journal du Dimanche*, à propos de *Rendez-vous* publié en 2006:

Excellent, puissant, rapide, audacieux, drôle. Vous commencez à lire, c'est immédiat, vous ne lâchez plus les pages, vous vous demandez comment elle va se tirer d'une folie parfaitement maîtrisée, inceste traumatique, sincérité, crudité lucide. Eh oui, il faut s'y faire: Angot est un des meilleurs écrivains français d'aujourd'hui. But marqué, donc. C'est rare (Sollers, 2006).

Les détracteurs ne manquent pas, et la critique l'a accusée aussi d'atteinte à la vie privée, puisque les noms des personnages de ses romans sont ceux des personnes réelles ("Tout le manuscrit pose un problème global d'atteinte à la vie privée des personnes qui y sont mentionnées, décrites" (Angot, 1999: 38)). C'est "la soif contemporaine de réel" (Crépu, 2001), la tendance à incorporer dans les romans des morceaux entiers du réel, ce qui mène parfois à des poursuites judiciaires, comme c'est arrivé également à Michel Houellebecq pour *Les particules élémentaires* (Houellebecq, 1998).

Le public, menacé par cette exposition de l'intime, est pris à témoin et devient le juge, "mes lecteurs sont mes sauveurs" (Angot, 1999: 74). On pourrait même dire qu'il est incorporé dans l'œuvre d'Angot, au point qu'il trouve parmi les personnages son *alter ego*, comme le mari Claude, qui imposant à Christine de ne pas formuler des jugements trop rapides, lui donne voix. On peut le voir dans *Léonore, toujours*: Christine recopie des phrases du carnet de Claude à propos de la beauté de se trouver dans les bras d'une femme. Elle réagit disant: "Alors que notre ami Patrick, homosexuel, à la veille de sa mort, était encore un pauvre type"; il suit, entre parenthèses, la réprimande de Claude-lecteur: "(Claude va encore me dire 'tu te rends compte de ce que tu écris?')" (Angot, 1993: 125).

Une *mise en abyme* du lecteur, ce qui nous rappelle que l'écriture d'Angot "is always

⁵ Angot défend la littérature française attaquée injustement: "Qu'on arrête de dire que la littérature française c'est fini. Narcissique, nombrilique" (Angot, 1998b: 9).

in question, and always to be questioned" (Rye, 2004: 124). Encore une fois, donc, la *mise en abyme*, figure fictionnelle très proche de l'autofiction, selon Colonna, qui écrit:

En mettant en circulation son nom, dans les pages d'un livre dont il est déjà le signataire, l'écrivain provoque, qu'il le veuille ou non, un phénomène de redoublement, un reflet du livre sur lui-même ou une monstration de l'acte créatif qui l'a fait naître (Colonna, 2004: 132).

Le contact physique entre lecteur et écrivain est donc très fort, un lecteur qui est à la fois juge et Autre, et à travers lequel Angot se décrit. On est toujours dans l'entre-deux, un passage qui conduit d'une intimité à l'autre, de celle de l'écrivaine à celle du lecteur, qui est invité, toujours avec violence, à considérer si certains jugements sont acceptables ou ne le sont pas, et si ses propres pensées intimes sont, effectivement, "politiquement correctes". "Comme un ver bien installé dans le fruit de notre société" (Guichard, 1997), Angot dévoile la pensée intime d'une grande partie de la société, en créant confusion et scandale, indignation des communautés homo et hétéro.

Pour conclure, nous pensons que le "politiquement incorrect" d'Angot peut être considéré une sorte d'"engagement" post-moderne, comme nous l'avons suggéré plus haut, et que le systématique brouillage des pistes la mène à une écriture où la frontière entre réel et fictif est très mince, au point qu'il est presque impossible de distinguer la voix de l'auteure de celle du personnage fictif – ce qui nous pousse à croire que l'aveu d'homosexualité d'une part et, d'autre part, le jugement homophobe, exprimés dans *Léonore, toujours*, sont, l'un et l'autre, des vérités purement textuelles.

Dans cette écriture de provocation, il y a, simultanément, une recherche de l'unité ontologique perdue à l'âge d'or de l'enfance et le refus d'une image univoque de sa personne, de la part d'Angot; cela mène à la naissance des nombreuses voix d'une auteure qui n'arrive jamais à se définir. La pluralité du je s'exprime à travers ces voix discordantes, ces voix des nombreux personnages qui portent le même nom que l'auteure; il s'agit alors d'un jeu d'ambiguïté extrême, profondément marqué par la présence de déclarations contradictoires et par le manque de cohésion identitaire. Quoi qu'elle en dise (dans le sillage de Robbe-Grillet, "Je ne parle que de moi" (Angot, 1993: 14)), la fiction est le moteur propulsif de son écriture.

Un engagement, donc, puisqu'elle pointe son doigt vers les tabous de la société, vers ce qui est obscène et ce qui n'est pas admis en s'y plongeant, même si cette provocation, obligeant le lecteur à réagir, comporte le risque d'un rejet définitif: "The state of not-knowing in Angot's work may operate as an impetus for the reader to think again – and thus, paradoxically, to know better" (Rye, 2004: 125).

Bibliographie

- ANGOT, Christine (1993). *Léonore, toujours*. Paris: Fiction & Cie.
- ANGOT, Christine (1998). *Sujet Angot*. Paris: Fayard.
- ANGOT, Christine (1998a). "Chère Madame". In: *L'Infini*, n°64, pp. 21-30.
- ANGOT, Christine (1998b). *L'usage de la vie*. Paris: Fayard.
- ANGOT, Christine (1999). *L'inceste*. Paris: Stock.
- ANGOT, Christine (2003). *Peau d'âne*. Paris: Stock.
- ANGOT, Christine (2006). *Rendez-vous*. Paris: Gallimard.
- BRETON, André (1963). *Nadja*. Paris: Gallimard.
- COLONNA, Vincent (2004). *Autofiction et autres mythomanies littéraires*. Paris: Tristram.
- CREPU, Michel (2001). "Le roman français est-il mort?" [on-line]. In: *L'Express* [consulté le 1/12/2010] <URL: lexpress.fr/informations/le-roman-francais-est-il-mort_641861.html>
- DARRIEUSSECQ, Marie (1999). *Le mal de mer*. Paris: POL.
- DEMOULIN, Laurent (2002). "Angot salue Guibert". In: *Critique*, vol. LVIII, n°663, pp. 638-644.
- DEN TOONDER, Jeanette (2005). "L'autoreprésentation dans une époque massmédiatisée: le cas Angot". In: Sjeff Houppermans, Christine Bosman Delzonz, Danièle de Runter-Tognotti (éds.). *Territoires et terres d'histoires – Perspectives, horizons jardins secrets dans la littérature française d'aujourd'hui*. Amsterdam-New York: Rodopi, pp. 39-60.
- DOMENEGHINI, Eva (2002). "Impressions sur l'œuvre de Christine Angot" [on-line]. In: *La revue des ressources* [disponible le 1/12/2010] <URL: larevuedesressources.org/spip.php?article77>
- DURAS, Marguerite (1958). "A propos de Georges Bataille". In: *Hommage à Georges Bataille*, La Ciguë, n°1, pp. 32-33.
- ECO, Umberto (2004). "La pistola dell'ostrega" [on-line]. In: *L'Espresso* [consulté le 15 décembre 2010] <URL: bekar.net/ospiti/giornalisti/docs/art/pol_corretto.rtf>
- FAERBER, Johan (2002). "Le bruissement d'elles, ou le questionnement identitaire dans l'œuvre de Christine Angot". In: Nathalie Morello, Catherine Rodgers (orgs). *Nouvelles écrivaines: nouvelle voix?*. New York: Rodopi, pp. 47-62.
- FOREST, Philippe (1999). *Le roman, le réel – un roman est-il encore possible?*. Nantes: Pleins Feux.
- GUIBERT, Hervé (1990). *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*. Paris: Gallimard.
- GUICHARD, Thierry (1997). "Christine Angot, la bâtarde libre". In: *Le matricule des anges*, n°21, pp. 18-19.
- HOUELLEBECQ, Michel (1998). *Les particules élémentaires*. Paris: Flammarion.
- ROBBE-GRILLET, Alain (1963). *Pour un Nouveau Roman*. Paris: Minuit.
- RYE, Gill (2004). "Il faut que le lecteur soit dans le doute: Christine Angot's literature of uncertainty". In: *Dalhousie French Studies*, vol.68, pp. 117-126.
- RYE, Gill (2005). "In uncertain terms: mothering without guilt in Marie Daurrieussecq's 'Le mal de mer' and Christine Angot's 'Léonore, toujours'". In: *L'esprit créateur*, vol.XLV, n°1, pp. 5-15.
- STEIN, Gertrude (1933). *The autobiography of Alice Toklas*. New York: Literary guild.
- SOLLERS, Philippe (2006). "L'actualité vue par Sollers – Angot" [on-line]. In: *Le journal du mois* [disponible le 17/01/2011] <URL: pileface.com/sollers/article.php3?id_article=196>
- VIART, Dominique (2009). "Le silence des pères au principe du récit de filiation". In: *Figures de l'héritier dans le roman contemporain, Etudes françaises*, 45,3. Montréal: Les presses de l'Université de Montréal.

POSTURE POLÉMIQUE DE RICHARD MILLET

PHILIPPE PIEDEVACHE

Université Lyon 2

philippe.piedevache@univ-lyon2.fr

Résumé

Richard Millet a été pendant de nombreuses années un écrivain confidentiel. Mais au tournant du siècle, il est devenu l'une des figures littéraires majeures du *politiquement incorrect*. Le but de cet article est de retracer son parcours et de montrer la corrélation entre l'évolution de sa position dans le champ littéraire (selon la terminologie définie par Bourdieu) et les transformations d'une parole qui aura gagné en liberté. Richard Millet a toujours été réticent devant le postmodernisme et les choix culturels et politiques de la France et ses premiers textes en témoignent, mais il s'agit de voir comment ses écrits ont pu être plus incisifs, plus combatifs à mesure qu'il étendait son pouvoir dans le monde des lettres. Dès lors, nous intégrons la question du *politiquement incorrect* dans le cadre plus large des stratégies de reconnaissance qui amènent l'un des plus écrivains les plus critiques sur son époque à participer à un jeu de rôles par lequel une position intellectuelle et posture médiatisée se rejoignent.

Abstract

For quite long, Richard Millet had a fairly narrow readership, but at the turn of the century, he became one of the prominent literary figures of the politically correct. In this essay, I aim at tracing the artist's career and emphasizing the correlation between the evolution of his position in the literary field -as defined by Bourdieu- and the increasing freedom of his changing speech. As he can be seen from his first texts, Richard Millet has always had misgivings about postmodernism and the political and cultural orientations in France. My point here is to analyse to what extent the fighting spirit and incisiveness of his written work have grown in a parallel step with his influence in the literary world. The question of the acknowledgement strategies, which led a writer with one of the most critical eye of his time to take part in a rôle play uniting intellectual and mediatized positions.

Mots-clés: Richard Millet, politiquement correct, champ littéraire

Keywords: Richard Millet, politically correct, literary field

Deux citations pour commencer:

Une langue sacrifiée à la paix civile, c'est la mort d'une culture millénaire. Je n'en rends nullement les immigrés responsables; les semeurs de vent, ce sont les idéalistes postchrétiens et les marchands d'esclaves au pouvoir. Les reliquats hystériques du gauchisme ont fait le reste: évacuer la dimension spirituelle de la culture. (Millet, 2008a: 39)

On ne parle plus de littérature mais de *littératures*: cela va de pair avec l'accession des déviances sexuelles au rang de normalité minoritaire. Devenue un "lieu" identitaire, la littérature est morte de sa pluralité relativiste, revendicatrice, expiatoire. (*Ibid*: 67).

Deux fragments de ce que Richard Millet écrit, entre autres, dans *L'Opprobre*, en 2008. Provocation ? Volonté de rompre avec le *politiquement correct*? À voir. Au moins peut-il l'écrire et le publier, et c'est dans la perspective de cette liberté acquise qu'il est intéressant d'étudier cet écrivain. Non pas tant pour discuter la validité de ses prises de positions politiques que pour essayer de décomposer la trajectoire d'un auteur à qui le champ littéraire autorise une telle échappée hors de ce que les conditions culturelles, intellectuelles et morales d'une société avaient fini depuis un certain temps par prescrire. Il s'agit donc d'envisager le problème (si c'est un problème) d'une manière qui ressortit d'une question double: celle du possible (puis-je faire entendre ma voix?), celle de la protection (puis-je ne pas être étouffé par la machine du *politiquement correct* en essayant de faire entendre ma voix?). On comprendra déjà que l'approche que je fais du cas Millet renvoie d'une manière assez sensible à la théorie bourdieusienne du champ littéraire.

Richard Millet écrit depuis longtemps. Son œuvre est conséquente, étendue sur trois décennies. Il a été publié pour la première fois en 1983 et depuis, une trentaine d'ouvrages ont paru. Ce n'est donc pas un auteur rare, parcimonieux, économe de sa plume. S'il faut considérer cette aventure littéraire, mais plutôt devrais-je dire cette *carrière* dans l'univers des lettres, dans la sphère éditoriale et intellectuelle, on peut dégager trois périodes, dont je ne conteste pas qu'elles puissent avoir des limites parfois un peu floues. Mais elles ont, je pense, l'intérêt de marquer les temps d'une progression à la fois cohérente sur le fond et signifiante dans la forme.

La première, intitulons-la: *le temps de l'artiste*, recouvre une période allant de 1983 à 1993. L'écrivain est essentiellement publié par P.O.L. et ses ouvrages romanesques sont plutôt centrés sur une réflexion esthétique à travers laquelle les personnages s'interrogent sur leur place, leur rapport à la culture, et l'hiatus entre leurs aspirations et les conditions objectives d'une société dont ils sentent qu'elle est un frein à leur "réalisation". Ce qui

résumerait en quelque sorte le Millet *première version* se trouve dans la trilogie: *L'Angélu*, *La Chambre d'ivoire* et *L'Écrivain Sirieix*, trois romans écrits entre 1988 et 1992, d'abord autonomes mais que l'édition Folio en 2001 a fini par réunir avec justesse dans un même volume. On y trouve déjà des éléments constitutifs d'une position intellectuelle s'inscrivant dans le décalage d'une société post-moderniste; on y repère un sérieux, une gravité qui trouvent leur réalité non tant dans le choix du personnage-artiste, mais dans les référents culturels mis en jeu. Le classicisme musical du narrateur de *L'Angélu*, lequel signale en passant qu'il lit *Dans les jardins de Bérénice* de Barrès, l'épigraphe de *La Chambre d'ivoire* tirée de *L'Algèbre des valeurs morales* de Marcel Jouhandeau, celle de *L'Écrivain Sirieix*, extraite cette fois du *Fils de Louix XVI* de Léon Bloy, ces simples exemples, mais fort symboliques, donnent, si j'ose dire, la coloration de l'écriture et des références. C'est l'invocation d'un classicisme direct ou indirect dont on sait qu'elle constitue l'un des signes identificatoires du réactionnaire depuis le XIXe siècle. Chacun des personnages est, sinon de Siom (le Viam natal de l'écrivain Millet), du moins du pays: la Corrèze. C'est pour cela d'ailleurs que l'auteur finit par confier dans la préface à l'édition Folio qu'on lira aisément ces textes comme "une ironique tentative d'autobiographie transposée" (Millet, 2001: 9), celle d'un homme qui a bien du mal à être de son temps, ce qui n'est pas une confidence sans importance puisqu'elle intervient au moment du virage polémique dont je parlerai ultérieurement. Il faut donc considérer cette première période comme celle d'une expérience scripturale par laquelle Richard Millet utilise la figure classique de l'artiste comme paravent. Cette manière de procéder permet une relative neutralisation du discours auctorial. Le personnage n'est pas l'homme qui écrit et l'on ne peut, sous peine même d'être accusé d'un raccourci facile, de projeter l'un sur l'autre. En poussant même le paradoxe, il serait possible d'envisager cette figure de l'artiste, non selon un principe identificatoire, mais sous l'angle d'un contrat hyperbolique dont le lecteur ne doit pas être dupe. Et pour prendre une comparaison où cette fin de siècle en rejoint une autre: les artistes de Millet doivent être compris avec la précaution que l'on prendra pour ne pas calquer Des Esseintes sur Huysmans. Il y a donc, à cette époque, une manière très littéraire pour l'écrivain d'avancer caché.

La deuxième période, intitulons-la: *l'orientation corrézienne*, dont je placerai les bornes entre 1993 et 2000, qui va se concentrer sur l'épopée siomoise. Avec, néanmoins, un point de départ qui mérite quelques éclaircissements, sans doute: la parution, dans sa forme complète, du *Sentiment de la langue*, en 1993 aux éditions de La Table Ronde. Ce texte me paraît être un nœud de l'œuvre milletienne. Les deux premiers tomes ont paru en 1986 et 1990, aux éditions du Champ Vallon. Ils prennent donc logiquement place dans la première période dont je viens de parler. Ils sont en quelque sorte le début d'une entrée de Millet dans la polémique et fera-t-on remarquer un démenti à mon découpage temporel. Il n'y pas

pourtant à mon sens nulle contradiction. Dans la préface qu'il lui consacre, Yannick Haenel rappelle que ce texte se réfère à un genre ancien: le mélange, et il en définit l'usage, là encore, suranné dans un monde où les individus vont se coucher juste après avoir éteint la télévision: "le livre de chevet" (Millet, 1993: 9). Son objet est moins la polémique que le partage, moins la vindicte que la promenade, moins le combat (même si la rudesse n'est pas exempte de ces pages) que la mélancolie. Et le troisième tome publié en 1993, qui lui donne sa forme achevée, n'y change rien. Cette publication est donc marquée, si on la compare à ce que sera la troisième période de Millet, par une retenue dont il est certain qu'elle est aussi conditionnée par la situation institutionnelle de l'auteur à cette époque, au moment de la publication et non lorsque le livre est reçu par le public, c'est-à-dire quand l'écriture ne peut encore prévoir son destin. Mais, en 1994, cet ouvrage obtient le Prix de l'Essai de l'Académie française, et grâce à lui, Millet une reconnaissance du monde littéraire, et non des moindres. Il n'est donc plus un auteur inconnu ou très confidentiel. C'est dans ces temps qu'il publie deux romans majeurs, denses, âpres, centrés sur la Corrèze: *La Gloire des Pythre*, *L'Amour des trois sœurs Piale*. Par la peinture d'un univers en déliquescence, en centrant sa matière romanesque sur la destruction progressive d'un monde à la fois abandonné de la modernité ultime et réduit à n'être qu'un rebut de cette même modernité ultime, Millet approfondit son exploration d'un divorce entre un passé représenté par le pays historique, ancré dans la terre, et un univers contemporain, lointain et inquiétant. Revendiquant, lui, le lointain intérieur et l'épopée immobile, l'écrivain continue à se démarquer, dans la matière littéraire choisie, d'une littérature française encore centrée sur le récit auto-fictionnel, le nombrilisme germanopratin. Il y fustige, dans le cadre d'une narration somme toute assez classique, dont le phrasé obéit souvent à des réminiscences proustiennes (et l'on comprend le lien avec ses propos développés dans *Le Sentiment de la langue*, justement), le désordre d'un monde qui oublie de s'inscrire dans le temps. Prenant la forme d'un hommage à un monde perdu, c'est-à-dire considérant le point le plus éloigné dans le temps (et symboliquement dans l'espace, au regard d'une distinction -avec un écho de l'acception bourdieusienne- entre Paris et la province, la ville et la campagne), l'écrivain prend la défense de ceux que l'élan du progrès a sacrifiés. La narration abandonne les artistes pour se tourner vers les petits, les médiocres, les gens de peu, ce qui jusqu'alors était plutôt l'apanage de la littérature dite de terroir. Ce changement n'est pas tant une question de milieux (et je ne l'entends pas selon l'acception qu'en donnaient notamment les naturalistes) qu'une évolution politique. En effet, c'est au cœur de la Corrèze que Millet rend lisible son idéologie littéraro-politique (ou éthico-politique, si l'on veut prendre le versant spirituel). Et il ne cesse de ré-injecter dans son texte des considérations qui renvoient, elles, à des problématiques contemporaines, sur les vaincus de l'histoire (et c'est bien ainsi que sont présentés les personnages principaux, et ces vaincus sont des *autochtones français*), sur la

question de la langue comme question morale et politique. Et, dès lors, on ne s'étonne plus des remarques récurrentes sur le français et le patois dans *La Gloire des Pythre*; on prendra comme symbolique le début de *L'Amour des sœurs Piale* essentiellement tourné sur cette problématique. Je renvoie aux quatre premières pages. Elles sont éloquentes. Cette même imposition de la question linguistique (encore que l'adjectif nous semble trop technique au regard des implications affectives, quasi charnelles que Millet suppose dans la relation à/de la langue) inaugure *Ma Vie parmi les ombres*:

Après moi la langue ne sera plus tout à fait la même. Elle entrera dans une nuit remuante. Elle se confondra avec le bruit d'une terre désormais sans légendes. Les langues s'oublient plus vite que les morts (Millet, 2003: 15)

Cette œuvre appartient à la troisième période mais il est clair qu'on y retrouve, on y entend pleinement les échos de l'essai primé. Cette problématique est sans nul doute le sillon transcendant de l'entreprise milletienne, le terreau de son écriture, la matière de sa terreur.

Ce qui est intéressant, je crois, c'est de voir comment l'irruption du présent se fait dans une sorte de construction à rebours. Le présent est, d'une certaine manière, l'élément qui laisse sa trace dans le récit. Il n'est pas le sujet mais il est, du point de vue de l'auteur, une situation terminale à partir de laquelle tout peut se construire. Il faut ainsi comprendre qu'à ce moment-là, Millet encorsète une position déjà repérable antérieurement dans le cadre strictement littéraire d'une narration qui se pose comme fiction relativement nostalgique, en limitant ainsi les effets éventuellement polémiques. Son évocation d'un territoire désormais mort (le Viam réel devenu Siom fictif) modalise et donc freine la tension violente entre le passé et le présent. Le recul (ou le retrait) permis par la délégation à une voix narrative qui n'est pas l'auteur préserve le texte de la tentation d'une vindicte trop forte, trop épidermique. Certes, c'est l'occasion, pour une certaine presse, de moquer ce provincialisme, mais l'expérience milletienne demeure, dans l'ordre de l'écriture, celle d'une formalisation avant tout romanesque. Il serait alors difficile de lui faire un procès politique, de le réduire à un romancier réactionnaire intégral.

Troisième période, intitulons-la: *le virage polémique*, à partir des années 2000, jusqu'à aujourd'hui. L'élément de rupture est, me semble-t-il, la parution de *Lauve le pur*. Ce roman de la désillusion violente d'un enseignant en banlieue signe une inflexion radicale (ceci dit sans aucun jugement de valeur) de l'écrivain par rapport à son discours antérieur. Il y est certes encore question de Siom, à travers le contrepoint de cette voix chorale à laquelle, d'une certaine manière, se confie le héros, mais le changement est très sensible. Il ne s'agit plus seulement d'évoquer le désastre d'un monde perdu dans le passé; il faut

encore envisager la déliquescence présente à travers une remise en cause plutôt abrupte de certaines valeurs du *politiquement correct*. C'est par le biais d'un regard acide sur le monde enseignant, sur ses engagements et surtout sur ses renoncements que Millet prend le virage clair de la polémique. Pour ce faire, l'écrivain alimente la fiction de son expérience de professeur. Le cadre fictionnel est comme forcé par le redoublement d'une voix narrative investie par l'auteur. L'ambition est alors assez identifiable: en finir avec la mythologie républicaine de l'école comme lieu de culture et de formation du citoyen, et avec cette mythologie, rompre avec l'idéologie indiscutable de l'éducation des masses. Ainsi en est-il de l'enseignement public: "cimetière de l'esprit", "refuge des solitaires et en particulier des femmes, celles qui n'en pouvaient plus de se morfondre chez elles" (Millet, 2000: 247), décrire avec sévérité ce qui n'est plus "un métier digne de ce nom mais un combat perdu d'avance" (*Ibid.*: 114). On cerne alors nettement comment l'écrivain durcit son discours. Il ne s'agit plus de s'en tenir à un monde ancien, perdu, à une quête impossible sur l'axe inversé de la temporalité. Le cœur du récit n'est plus le disparu/la disparition mais ce qui est en train de se déliter, et à travers cette observation la dénonciation d'une hypocrisie que l'on ne peut circonscrire au seul domaine des mensonges de l'opportunisme politique mais qui se révèle comme signe d'un abandon, d'un renoncement moral et culturel. L'attaque change de registre et elle œuvre effectivement dans le présent. Le fait même qu'une partie du récit se déroule en banlieue et à Paris est significatif. En rabattant le cadre temporel (le présent) sur un nouveau cadre spatial (la banlieue), Millet s'invite au débat contemporain autour du futur de la culture européenne. Ce durcissement se retrouvera dans la somme siomoise qu'est *Ma Vie parmi les ombres*, publiée en 2003, dont le titre est évidemment à analyser dans sa double composante: les ombres du passé et celles, plus mortifères, d'un présent où la France n'est plus que l'ombre d'elle-même. Somme siomoise avec des accents apocalyptiques qui est la dernière marche romanesque avant tout ce qui tourne autour de la polémique franche: *Harcèlement littéraire*, *Le Dernier Écrivain*, *Désenchantement de la littérature*, *L'Opprobre*.

La composition de ces trois périodes, aussi schématique soit-elle, met en perspective une constance milletienne dans la posture non consensuelle face à une accréditation libérale franche et aux critiques d'une gauche qui n'en marque pas moins, malgré tout, sa confiance en une évolution progressiste de la société (post)moderne. La trame de sa pensée est solide et Millet s'inscrit dans une tradition antimoderne, si l'on veut reprendre la catégorisation de Compagnon. Chantal Lapeyre-Desmaison approche sous cet angle son œuvre dans une communication lors du colloque d'Arras qui lui est consacré. Néanmoins ce n'est pas sur ce noyau idéologique qu'il faut nous arrêter; il s'agit plutôt de recouper le trajet de cette tension visible, tension de plus en plus forte, avec les conditions d'écriture et l'inscription de l'auteur dans le champ littéraire. Or, celles-ci ont considérablement changé au cours des presque

trente années de littérature. Il y a sur ce point deux grands moments éditoriaux.

De 1983 à 2000, Millet est publié par P.O.L., maison reconnue, avec des choix d'ouvrages voulant marquer comme on dit une différence, peut-être pas sur le mode radical de l'écriture blanche de Minuit, mais n'ayant pas forcément le souci d'une lecture immédiate, facile. Elle ose découvrir des talents, mise sur des auteurs parfois alternatifs (il suffit de voir ce qui est publié en poésie, par exemple). En retour, il est clair que sur le plan de la pénétration auprès du lectorat, P.O.L. reste relativement en retrait. L'estime et la valorisation élitiste priment sur la reconnaissance purement commerciale. Il n'est donc pas étonnant que Richard Millet soit à cette époque un écrivain confidentiel, dont la voix ne peut guère porter. Qui plus est, nous l'avons signalé, le choix de ses thématiques (autour de l'artiste notamment) ne peut que le maintenir dans ce retrait, à la fois sur le plan esthétique et institutionnel. Retrait dont il sort certes à partir de l'année 1994 par le biais de la reconnaissance académique déjà évoquée, et qui se confirme par le succès des livres siomois: *La Gloire des Pythre* et *L'Amour des trois sœurs Piale*. Succès dont on ne dira nullement qu'il est le fait d'une soudaine concession au lectorat mais qui néanmoins peut être éclairé par l'évolution du contexte politique et culturel français. Sur le plan littéraire, on soulignera que le retour de la province s'amorce, que certains auteurs la prennent en héritage, pour reprendre le titre d'un livre de Sylviane Coyault, et non des moindres: Pierre Bergounioux ou Pierre Michon.

Cette réussite littéraire permet clairement à Richard Millet de pouvoir franchir un seuil, d'occuper une autre position dans le champ littéraire, puisque l'enseignant en banlieue qu'il était jusqu'alors entre de plain-pied dans le monde de l'édition en 1998, d'abord chez Balland (pour la collection grise) puis, et c'est là une modification de taille, chez Gallimard où il intègre le comité de lecture. Le saut est disons-le qualitatif, dans le sens où, par sa fonction, Millet acquiert une puissance symbolique et effective, et il apparaît *de facto* un personnage important de la République des Lettres. Ce changement de statut social a aussi une incidence dans son trajet propre d'écrivain, puisqu'après *Lauve le pur* (2000), il devient lui-même un auteur Gallimard. Il est de plus en plus identifiable et d'une façon certaine sa marge de manœuvre devient plus grande. Il est d'ailleurs notable que ses publications s'accélèrent. Il a une *position*. Et si les recensions et les questions de statistiques ne sont pas tout, remarquons simplement: les entretiens qu'il accorde (ou qu'on lui demande?) sont fort limités jusqu'en 2001: six, puis beaucoup plus fréquentes ensuite: 12 entre 2001 et 2005. Il devient un sujet universitaire (la thèse de Sylviane Coyault parue en 2002, colloque de l'Université d'Artois en 2006, colloque auquel il se rend d'ailleurs). Celle-ci est le fruit d'un travail littéraire indéniable, d'une opportunité qui lui a été offerte (sans qu'il faille parler d'opportunisme) et d'une conjoncture éditoriale très rapidement favorable, puisqu'il est l'homme qui appuie la publication des *Bienveillantes* de Jonathan Littell, dont le succès, dans

les contraintes économiques fortes imposées aux éditeurs, ne peut qu'affermir son statut. Cette nouvelle situation a des incidences sensibles quant à sa latitude dans la sphère littéraire. Lui qui fut longtemps à la périphérie du pouvoir est désormais au cœur du pouvoir.

Dans un article paru dans *Lire*, en mai 2008, au sujet du si controversé *L'Opprobre*, le journaliste Baptiste Liger signale qu'il ne lui a pas été possible de trouver un interlocuteur dans le petit monde des Lettres pour apporter la contradiction à l'auteur. Il fait donc peur. Liger, dans cet article, rapporte que Jérôme Garcin, homme d'influence s'il en est, ne s'étonne pas de cette frilosité à affronter Millet: c'est là le signe de sa puissance acquise en quelques années. D'ailleurs, dans un numéro du *Magazine littéraire*, en décembre 2007, quelque six mois auparavant, on trouvait un entretien entre "deux écrivains qu'on ne présente plus" (ainsi écrit la journaliste): Philippe Sollers et Richard Millet. Rencontre dont on attend au demeurant qu'elle soit explosive, puisque Millet ne manquera pas d'épingler Sollers dans *L'Opprobre*, justement, qui paraît en mars 2008. Mais, comme ce qui souvent arrive dans une société du spectacle permanent où l'effet d'annonce est l'essentiel, l'entretien est décevant. S'ils ne sont pas du même avis, les deux hommes évitent les charges. L'ensemble reste très courtois, et somme toute convenu. Plus encore: Philippe Sollers trouve qu'à l'endroit de Millet, il y a eu une "réaction inquisitoriale, et [...] même stalinienne" (Millet, 2007b). Ce commentaire est intéressant en ce qu'il induit que l'homme du cosmopolitisme mondain, forteresse littéraire d'un certain *politiquement correct*, adoube par là même celui qui lui est contraire. Trois ans auparavant, pour l'hebdomadaire *L'Express*, Millet avait déjà accepté de débattre avec une autre figure très médiatique: Frédéric Beigbeder. Ces face-à-face, dont l'intérêt est très relatif me semble entrer dans un processus d'identification/authentification de cet écrivain comme la figure emblématique du *politiquement incorrect*. Cette mise en scène de soi peut surprendre de la part d'un auteur qui se targue d'être un solitaire, passablement misanthrope, mais elle procède assez logiquement d'un élan narcissique très postmoderne. Et, en effet, la troisième période que j'ai définie plus haut correspond à un recentrage très net de Millet autour de sa personne. La polémique dans laquelle il s'installe enfle à mesure que son institutionnalisation prend de l'ampleur et, très clairement, *Harcèlement littéraire*, *Le Dernier Écrivain*, *Désenchantement de la littérature* et *L'Opprobre* voient un glissement sensible du discours-scandale à l'être-scandale, c'est-à-dire celui qui est scandaleux mais aussi celui qui postule le scandale comme caractéristique de soi.

Cela fonctionne d'ailleurs admirablement. Il devient même une matière journalistique de choix dans le registre de l'agressivité. On lui reproche ici d'être une "moulinette à clichés", là d'"enfoncer des portes ouvertes" (Savigneau), ailleurs de "déraper" voire de faire "un pétage de plomb" (Liger). On se retrouve ainsi devant une sorte de paradoxe qui voit s'installer dans le champ littéraire français, et à une place forte (dans *Le Nouvel Observateur*

du 27 mars 2008, Jérôme Garcin titre ainsi son billet: *Richard Millet 1er*), l'antimoderne, le réactionnaire, pour user d'un vocabulaire où se mélangeraient les traits culturels et politiques. On peut donc dire que Millet a réussi à contourner brillamment l'écueil du *politiquement correct*, c'est-à-dire le poids de la représentation collective, notamment dans la sphère intellectuelle, le déséquilibre entre celui qui veut enfreindre la règle et les gardiens d'une orthodoxie morale. Il devient une sorte de mètre-étalon d'une contestation politico-littéraire et c'est à lui que l'on vient demander tout à coup les oracles autour d'une déchéance culturelle annoncée. C'est en ce sens qu'il faut comprendre, par exemple, l'entretien qu'il accorde à Jacques-Pierre Amette pour *Le Point* en 2007. Cela signifie que son activité éditoriale propre (comme écrivain) se double dès lors d'une présence médiatisée donnant l'impression d'une toute puissance somme toute assez singulière. Et c'est d'ailleurs dans cette perspective qu'il faut entendre sa réponse à une question d'Amette qui propose un parallèle entre les romantiques et lui:

Vous voulez absolument désamorcer ce que j'écris? Sur le romantisme, je pencherai plutôt vers Chateaubriand. Non pas que je me compare à lui! Les *Mémoires d'outre-tombe* dévoilent quelqu'un qui a la conscience qu'il passe d'un monde à un autre. C'est le leitmotiv des *Mémoires*, je viens de les relire. Cela m'a frappé, ce passage. Je suis né dans un ancien monde, je suis dans un nouveau monde... Que puis-je faire à partir de ça? La filiation, c'est important. Mais essayez de voir quelqu'un qui a une filiation aujourd'hui... Beigbeder, qui se revendique de Scott Fitzgerald. Autre chose: je pense que le fait de vivre dans cette espèce d'Europe est mortellement ennuyeux. On est sortis de l'Histoire. (Millet, 2008b)

Il y a, dans l'initiale question rhétorique, puis dans les références invoquées, une manière d'imposer sa figure comme celle de la résistance et l'allusion, évidemment dépréciative, à Frédéric Beigbeder prête à sourire. On remarque là une sorte de va-et-vient qui prend son sens justement dans des interactions liées à des enjeux de pouvoir en grande partie issus de l'intégration de la sphère littéraire dans l'espace médiatique.

Il serait absurde de mettre cela sur le compte d'un machiavélisme carriériste, et aussi grand soit l'ego de Richard Millet, il ne faut pas interpréter sa littérature comme un simple jeu d'ambition. Si l'écriture n'est pas dépourvue de rêves dorés (le côté Frédéric Moreau...) dans le monde social, elle est d'abord, chez lui, une question d'esthétique et il faut reconnaître à Millet la beauté de son écriture. Néanmoins, on reprendra encore une fois la trajectoire milletienne, sur le fond, pour remettre en perspective sa posture de *politiquement incorrect* et en nuancer l'originalité.

Lui-même l'avoue dans un entretien: "l'époque veut que, pour pouvoir être entendu, il faut exagérer. Nous vivons sous la dictature du politiquement correct, qui refuse un autre réel

que le sien" (Liger). Deux ouvrages mettent particulièrement en pratique ce constat: *Le Dernier Écrivain*, paru en 2005 et *Désenchantement de la littérature*, publié trois ans plus tard. Un petit commentaire sur les titres est je crois nécessaire. Ils dramatisent d'emblée le propos, le placent dans une perspective radicale de perte, d'abandon: posture classique de l'antimoderne. Ils biaisent aussi singulièrement l'idée que l'on peut se faire de ces opuscules (ce sont des textes brefs) car il n'est pas, loin s'en faut, question de la seule littérature. La place de l'histoire, la faillite de la langue, la non-transmission du savoir, l'appauvrissement intellectuel du monde contemporain, sa désagrégation spirituelle, le renoncement de l'Europe face à l'Islam,... le programme est varié. Est-ce un simple hasard, une sorte de maladresse, d'approximation? Considérons plutôt qu'en titrant ainsi ce qui constitue la partie pamphlétaire de son œuvre, Millet oblige le lecteur à appréhender son *politiquement incorrect* non sous l'angle d'un engagement politique déterminé, mais comme l'expression d'un écrivain libre, renouant ainsi une tradition française qui avait été mise en veilleuse depuis longtemps. C'est donc sous le jour d'une filiation esthétique que l'auteur, cette fois, se pare contre toute assimilation (et donc réduction) à un territoire intellectuel identifié. Il est, à lui seul, une entité irréductible au *politiquement correct*. Et comme cette solitude a besoin d'états solides, Millet choisit alors le pamphlet, la parole dure, radicale, une sorte de réactivation de la violence littéraire que l'on trouvait jadis chez Bloy ou Bernanos. Ce sont ces auteurs-là qui s'inscrivent en filigrane de l'écriture de ces deux textes. La voix milletienne procède d'une logique où la parole (tout autant que le propos lui-même) est *réaction*, là où remontent au plus visible le *parti pris des choses*, les formes structurées de l'idéologie. La vocifération et le déluge verbal sont des armes classiques. Encore faut-il pouvoir (non pas seulement techniquement mais légitimement) les employer. Or, ce *politiquement incorrect* qui, tout à coup, enrage, l'écrivain le donne tel à partir du moment où les moyens institutionnels (et le champ littéraire est une institution; il a ses féodalités) sont de son côté. On prête plus facilement à ceux qui ont déjà.

Il est d'ailleurs très intéressant de faire le rapprochement suivant: une fois ce détour, ce *dis-cursus*, pamphlétaire accompli, Millet revient à une forme moins XIXe siècle, celle de l'écriture fragmentaire. *L'Opprobre*, qui est une réponse au procès qu'on lui a fait pour *Le Désenchantement de la littérature*, reprend, malgré la violence de certains propos (comme un écho bloyen), la structure choisie pour *Le Sentiment de la langue*. Coïncidence? Ou bien le signe que justement une forme plus classique (un peu XVIIe en somme, un côté La Rochefoucauld) marque mieux le discours de la contestation devant le rouleau compresseur d'un système dénoncé par l'auteur? À moins que ce ne soit une démonstration de maîtrise à l'endroit de ceux qui usent désormais envers lui de l'invective et qui en font *de facto* un martyr du *politiquement correct*? En effet, si pour reprendre Jérôme Garcin, Millet peut se prendre pour le roi, il est aussi, pour certains, *Richard M, le Maudit*, ainsi que titrent Franz-

Olivier Giesbert et Christophe Ono-dit-Biot, pour un entretien publié dans *Le Point* en janvier 2009. Le même hebdomadaire revient sur cette thématique en novembre 2010 pour un nouvel entretien où se croisent cette fois les voix de Millet et de Marc-Édouard Nabe: *Les maudits parlent*.

Ne serait-ce pas une stratégie pour discréditer le *politiquement correct* que de faire la démonstration de son terrorisme? Et de se poser soi en victime, lui qui affirme dans cet entretien de 2010 que l'on

veut [sa] mort économique, ne pouvant [l']atteindre symboliquement: [ses] derniers livres sont boycottés par la plupart des journaux, notamment les suppléments littéraires de la presse socialo-gauche-petite-bourgeoise: un vrai "sans-papiers", un non-citoyen de l'empire du bien (Millet, 2010).

De fait, l'écriture de Millet tend vers une exposition certes narcissique mais aussi dramatisée pour asseoir l'idée qu'il lutte contre vents et marées pour se faire entendre, pour qu'on ne l'écrase pas. *L'Opprobre* est sous-titré ainsi: *essai de démonologie*. Il s'agit bien d'un procès en sorcellerie dont l'auteur se croit l'objet. Pour quelle raison? Lui-même s'en explique dans ce même entretien: "J'écris: je m'affronte au réel, je dis la vérité, plutôt que de devenir un sociologue de l'immédiateté, un thuriféraire du présent absolu, un théologien de l'autoaveuglement..." (*Ibid*).

Cette définition par la négative, par ce qu'il n'est pas, par ce qu'il refuse d'être, a son corrélat, dans une affirmation qu'il juge évidemment provocatrice. Il est "le minoritaire même: blanc, mâle, 'Français de souche', catholique, hétérosexuel" (Millet: 2005b, 28), retournant ainsi avec une certaine jubilation le concept deleuzien de déterritorialisation tel qu'on le trouve dans le *Kafka. Pour une littérature mineure* publié en 1975. Ce discrédit recherché sera d'autant plus envisageable que Millet a pour lui une singularité biographique, d'être l'homme de deux cultures, de faire coexister en lui ce qu'il appelle sa "francité" et sa "libanité". Millet en joue d'ailleurs, lorsqu'il reprend, dans *L'Opprobre*, les caractéristiques revendiquées de cette auto-définition.

Provincial, catholique, Blanc, hétérosexuel et recherchant la pureté en toute chose: parfait métèque, Levantin, même, avec quelque chose de la grande cruauté asiatique et de son indifférence à l'homme. (Millet, 2008a: 75)

Il ne s'agit pas de mettre en doute son attachement à l'Orient, au Liban, en particulier, mais il est évident que les deux composantes de la définition, en se combinant, tendent à désamorcer la radicalité de la première partie (radicalité entendue évidemment au regard du

politiquement correct). Plus encore, elles neutralisent l'attaque classique contre les réactionnaires auxquels Millet est assimilé: le repli identitaire occidental aux relents racistes. Il y a donc bien, dans la *tentation de l'Orient* avec laquelle l'écrivain travaille son image, une manière de rendre la vie impossible à ceux qui veulent sans cesse lui faire des procès d'intentions. En singularisant sa position (et il est indéniable qu'elle est singulière, ne serait-ce que par les éléments biographiques qui en sont le terreau), Millet gagne un surcroît de légitimité dans la critique de la morale autorisée par le *politiquement correct*.

Mais, cet engagement dans la critique morale et politique, n'est-il pas, lui aussi, un trompe-l'œil? Dans un article sur la *Colère de Richard Millet*, Bruno Chaouat parle d'un complexe d'Alceste (Chaouat, 233) qui traverserait l'esprit d'un certain nombre de *mécontemporains*: Finkielkraut (et l'on pense évidemment à *La Défaite de la pensée* datant de 1986), Jean-Claude Michéa, Philippe Muray... Le retour en grâce, dans le monde littéraire, de certains auteurs honnis: Bernanos, Jouhandeau, Drieu la Rochelle (qui va enfin entrer à la Pléiade) participe d'un retour de balancier contre ce qui fut la domination de gauche de l'après-guerre dans l'espace culturel. Dès lors, le *politiquement incorrect* aurait pris doucement ses quartiers dans une société française en crise. Crise politique, crise culturelle, crise identitaire, crise sociale... Un certain nombre de thématiques du discours contestataire de Millet ont désormais voix au chapitre, y compris dans les allées de l'État et dans les discours gouvernementaux ou d'opposition. La droitisation des idées, le raidissement idéologique sont des faits sensibles, et qui sont apparus au milieu des années 80. Ce qui longtemps fut tu s'exprime maintenant. Les attaques sur le déclin politique et culturel de la France, la remise en cause d'un modèle cosmopolite qui vire doucement vers le repli identitaire, le procès des bonnes consciences de gauche en matière sociale: tous ces phénomènes ont commencé d'imprégner la société française, ce que d'aucuns ont, par exemple, considéré sous la dénomination un peu simpliste de *lepénisation des esprits*. Il ne s'agit nullement d'assimiler Millet à un écrivain d'extrême-droite. Surtout pas. Sur ce plan, sa posture est beaucoup plus retorse à l'analyse, empruntant à bien des traditions en apparence antagonistes. On trouverait chez lui des éléments passablement libertaires. Mais sa défiance vis-à-vis de la démocratie est un lieu commun de la pensée politique et Emmanuel Todd le rappelle avec beaucoup de justesse dans *Après la démocratie*. Il est donc évident que son discours ne peut qu'être que mieux accueilli, ou toléré, aujourd'hui, surtout si, à côté des imprécations contre une société décadente, l'écrivain déploie une œuvre complexe, protéiforme, soucieuse du style et paradoxalement en recherche d'une réconciliation entre l'Orient et l'Occident (comme un défi ultime à ceux qui voudraient le placer sur l'échiquier du choc des civilisations).

Dès lors, la question d'un Millet radicalement à contre-courant est peut-être posée, et de nous retrouver, au delà de son cas particulier, devant une situation fort embarrassante: ce

ne serait pas tant la disparition d'un *politiquement incorrect* défini comme un interdit qui nous arrête (car il n'est pas inconcevable que tout ne puisse pas être acceptable) mais sa neutralisation et sa récupération comme posture intégrée au système de la communication généralisée, foisonnante, et, qui sait?, étouffée dans la masse, caractéristique de l'époque contemporaine. Lorsqu'il a l'impression de prêcher dans le désert, de convenir que sa voix est de celles qui vont se taire tout en ayant acquis le droit de s'exprimer, Millet ouvre peut-être, et malgré lui, le débat sur une problématique plus terrible. Dans un monde voué à l'économique et à la financiarisation, les oppositions idéologiques ne sont que des leurres et ce qui guette (mais cela n'a-t-il pas déjà commencé?), c'est la disparition sensible de l'écrivain comme voix qui porte.

Bibliographie

- BOURDIEU, Pierre (1992). *Les Règles de l'art*. Paris: Seuil, coll. "Points"
- CHAOUAT, Bruno. (2010). "Colère de Richard Millet". In: Boyer-Weinmann, Martine, Martin, Jean-Pierre (org). *Colère d'écrivains*. Nantes, Cécile Defaut.
- COMPAGNON, Antoine. (2005). *Les Antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes*. Paris: Gallimard, "Collection Bibliothèque des idées".
- COYAULT, Sylviane (2002). *La Province en héritage. Pierre Michon, Pierre Bergounioux, Richard Millet*. Genève: Droz.
- DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix. (1975). *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris: Minuit.
- LAPEYRE-DESMAYSON, Chantal, (2008). "L'espace romanesque de Richard Millet: un manifeste anti-moderne". In: Morzewski, Christian (org). *Richard Millet: la langue du roman*. Arras. Artois Presses Université. pp. 17-31.
- MILLET, Richard.(1993). *Le Sentiment de la langue, I, II, III*. Paris: La Table Ronde, "collection le Petit Vermillon".
- MILLET, Richard.(1995, éd. revue 2003). *La Gloire des Pythre*. Paris: Gallimard, "Folio" en 1997
- MILLET, Richard.(1997). *L'Amour des trois sœurs Piale*. Paris: Gallimard, "Folio" en 1999
- MILLET, Richard.(2000). *Lauve le pur*. Paris: Gallimard, "Folio" en 2001
- MILLET, Richard.(2001). *L'Angélu* (1988). *La Tour d'ivoire* (1989). *L'écrivain Sirieix* (1992). Paris: Gallimard, "Folio".
- MILLET, Richard.(2003). *Ma Vie parmi les ombres*. Paris: Gallimard, "Folio" en 2005.
- MILLET, Richard.(2004), *Fenêtre au crépuscule (conversation avec Chantal Lapeyre-Desmaison)*. Paris: La Table Ronde.
- MILLET, Richard.(2005a). *Harcèlement littéraire (entretiens avec Delphine Descaves et Thierry Cécille)*. Paris: Gallimard.
- MILLET, Richard.(2005b). *Le Dernier Écrivain*, Paris: Fata Morgana.
- MILLET, Richard, BEIGBEDER, Frédéric(2005c). "Entretien", L'Express, numéro 19, du 23 mai 2005.
- MILLET, Richard.(2007a), *Désenchantement de la littérature*. Paris: Gallimard.
- MILLET, Richard, SOLLERS, Philippe (2007b), "Entretien", *Le Magazine littéraire*, numéro 470, du 12 décembre 2007.
- MILLET, Richard. (2008a). *L'Opprobre. Essai de démonologie*. Paris: Gallimard.
- MILLET, Richard. (2008b). "Entretien" (avec Pierre-Jacques Amette), *Le Point*, numéro 1826, du 30 août 2008.
- MILLET, Richard. (2009). "Entretien" (avec Franz-Olivier Giesbert et Christophe Ono-dit-Biot), *Le Point*, numéro 1897, du 22 janvier 2009.
- MILLET, Richard, NABE, Marc-Édouard. (2010) "Entretien", *Le Point*, numéro 1992, du 18 novembre 2010.
- LIGER, Jean-baptiste, "Le masque du démon", *Lire*, numéro 365, mai 2008.
- SAVIGNEAU, Jocelyne, "Quand Richard Millet se proclame "contemporain capital", *Le Monde des Livres*, 1er juillet 2005.
- TODD, Emmanuel (2008). *Après la démocratie*. Paris: Gallimard, "Folio" en 2010.

MICHEL HOUELLEBECQ ET JACQUES CHESSEX: PARCOURS SINGULIERS DU POLITIQUEMENT INCORRECT

Zones de partage et lignes de fuite

CORINA DA ROCHA SOARES
Universidade de Aveiro; F.C.T.
cgwenaelle@gmail.com

Résumé

Michel Houellebecq et Jacques Chessex sont deux succès littéraires contemporains qu'apparemment tout oppose: le premier, français, est un scientifique citadin, dont le style plat est en accord avec sa vision dépressive du monde; le second, suisse, est un métaphysicien amoureux de la nature, qui manie avec virtuosité une prose lyrique afin d'exprimer des passions ardentes. Pourtant, ils ont tous deux utilisé leur plume comme un acte d' "irrévérence sociale" axé sur ce qu'il ne "convient pas *socialement* d'écrire", en parallèle avec une posture médiatique *sui generis*. Deux parcours singuliers du politiquement incorrect dont nous tâcherons d'analyser les zones de partage et les lignes de fuite.

Abstract

Michel Houellebecq and Jacques Chessex are two contemporary literary successes, apparently opposed in everything: the first one, French, is an urban writer, faithful to scientism, with a flat style that is according to his depressive vision of the world; the second one, Swiss, is a metaphysician passionate about nature, who uses with virtuosity a lyric prose to express fiery passions. However, they both use their pen as an act of "social irreverence" turned to what "it's not *socially* convenient to write", in parallel with a *sui generis* mediatic posture. Two singular careers of the politically incorrect whose sharing zones and escape lines we will try to analyse.

Mots-clés: Jacques Chessex, Michel Houellebecq, postures outrageantes

Keywords: Jacques Chessex, Michel Houellebecq, outrageous postures

Quant aux écrivains qui s'obstinent à vivre, on leur demande seulement de ne pas trop remuer et de s'appliquer à ressembler dès maintenant aux morts qu'ils seront.

Jean-Paul Sartre (1948),
Qu'est-ce que la littérature?

*Eu não escrevo para agradar. Tão pouco para desagradar.
Eu escrevo para desassossegar.*

José Saramago¹

1. Qu'entendons-nous par politiquement (in)correct?

Les frontières du "politiquement correct" ne sont pas immuables: elles changent selon l'époque, l'actualité, l'air du temps; selon l'espace géographique, le milieu social. Elles dépendent aussi de la perspective de la personne qui émet les propos, mais aussi de celle qui les entend. Ainsi, un discours anti-musulman a des portées distinctes selon qu'il sera prononcé par un raciste ou un humoriste, ou selon qu'il sera intercepté par une victime d'un attentat islamiste ou un intégriste musulman.

Être politiquement incorrect revient à adopter des propos et des comportements qui heurtent les mœurs ou la morale de l'époque, les règles du savoir-vivre. Mais c'est aussi combattre la pensée dominante, se rebeller contre le conformisme ambiant. Revendiquer une liberté de ton, chercher une liberté de pensée au-delà des discours majoritaires. Aux plus modérés, on louera l'audace. Les autres courent le risque de choquer, de passer pour rebelles, d'être liés au scandale, à la provocation ou, pire, de devenir *persona non grata*.

C'est en pensant à tout ceci que nous vient naturellement à l'esprit le cas du romancier français Michel Houellebecq. Sa réputation le précède: écrivain sulfureux, accusé de pornographie gratuite, de propos misogynes et anti-islamistes; auteur de controverses médiatiques calculées... Et pourtant, considéré par beaucoup comme le plus grand romancier français contemporain.

Il n'est pas le seul écrivain à avoir tracé ce parcours. De l'autre côté de la frontière, Jacques Chessex, "grantécrivain" de Suisse romande, alimentait la même réputation jusqu'à son décès en 2009. Michel Houellebecq et Jacques Chessex sont deux succès littéraires contemporains qu'apparemment tout oppose dans leur vision de l'existence, du rôle de

¹ Propos de José Saramago lors de la présentation de son roman *Caïm*, Conférence à Madrid, Casa América, 2 novembre 2009 [en ligne]. [consulté le 19/10/2010] <URL: <http://www.youtube.com/watch?v=xVhxn96neG8>>. Notre traduction.

l'écrivain, du style de leur écriture. Pourtant, ils ont tous deux utilisé leur plume comme un acte d' "irrévérence sociale" axé sur ce qu'il ne "convient pas *socialement* d'écrire", en parallèle avec une posture médiatique *sui generis*. Deux parcours singuliers du politiquement incorrect dont nous allons tâcher de dégager les zones de partage et les lignes de fuite. Houellebecq, Chessex: chercher les différences ou trouver l'erreur...

2. Brève présentation de Michel Houellebecq et de Jacques Chessex

Presqu'une génération sépare Michel Houellebecq de Jacques Chessex, vingt ans son aîné. Celui-ci s'est d'ailleurs éteint, hélas, dans des conditions consternantes: un médecin qui, choqué de lire que Jacques Chessex qualifiait d'affaire "minime" le viol d'une mineure par Roman Polanski, l'a interpellé à Yverdon quelques secondes avant qu'il ne s'effondre, foudroyé par un arrêt cardiaque. Houellebecq, lui, est au sommet de sa gloire. Le prix Goncourt vient même de lui être attribué. Il est pourtant l'auteur d'un petit nombre de romans longs, comparé à son homologue suisse à l'œuvre impressionnante: plus de 80 ouvrages, nouvelles et chroniques pour la plupart².

Michel Houellebecq est tout de même l'écrivain français le plus exportable d'aujourd'hui. Le best-seller d'expression française par excellence. Une réussite dont n'a jamais pu profiter Jacques Chessex, même si sa consécration littéraire ne fait nul doute, légitimée et renforcée par l'acceptation du champ littéraire français, grâce aux co-éditions avec Grasset. Les liaisons personnelles avec des autorités des champs éditorial et littéraire ont eu un poids important dans la renommée de ces deux écrivains. Ainsi, Houellebecq put compter sur Dominique Noguez, Philippe Sollers, Fernando Arrabal, Bernard-Henri Lévy, par exemple. Jacques Chessex, de son côté doit aussi son succès à Jacques Mercanton, François Nourissier, Bernard Campiche, Jérôme Garcin ou Bertil Galland, entre autres.

Tous deux partagent pourtant une réputation d'écrivains scandaleux. Afin de comprendre l'origine de leur "politiquement incorrect", observons leur parcours biographique. Leur enfance traumatique, par exemple, a fortement marqué leur écriture. Michel Houellebecq fut éduqué par sa grand-mère; la mauvaise relation avec sa mère Lucie Ceccaldi a débordé aussi bien sur sa fiction³, que dans les médias⁴. Houellebecq ne peut qu'avoir honte de sa mère. L'absence de la figure paternelle, elle, se doit à l'insuffisance de contacts du père de Houellebecq avec son fils.

² Tous deux, il convient de le rappeler, ont commencé leur parcours littéraire en publiant des poèmes. Nous ne retiendrons, dans notre analyse, que la prose des deux écrivains.

³ Notamment dans *Les Particules élémentaires* où il en brosse un portrait effarant (Houellebecq, 1998).

⁴ Il y annonce la mort de sa mère, tandis que celle-ci publie, à grand renfort de publicité, l'accablant *L'Innocente* chez Scali, en 2008.

Jacques Chessex, au contraire, fut choyé au sein de sa famille, nonobstant le drame du suicide de son père, qui hantera sa vie et son œuvre. D'autre part, face à sa mère, Chessex avait honte de ses livres immoraux et de sa vie décadente; il ne se sentait pas digne de l'amour qu'elle lui vouait. D'où la résipiscence poignante de son acte de contrition: *Pardon mère* (Chessex, 2008).

L'éducation de ces deux romanciers a aussi grandement influencé leur parcours. La formation scientifique de Michel Houellebecq laisse des échos dans ses romans dont le style a déjà fait couler beaucoup d'encre. Un prétendu style *plat* que Michel Houellebecq explique aussi par le souci de "scientificité" de l'écrivain comtien qu'il est, qui ne croit qu'à la preuve de la science dont il adopte ainsi le ton et le discours exact, sans envolée. Une perspective positiviste qu'il n'oublie pas de mettre en évidence dans sa correspondance avec Bernard-Henri Lévy⁵. Il appelle et décrit les choses par leurs noms, sans détours ni fioritures, utilisant, selon l'expression de Rita Schober, un "langage sans fard" (Schober, 2004: 509). Son style *plat* (discours terne, parfois cru) est pourtant en accord avec sa vision dépressive du monde qu'il décrit de forme sarcastique.

Jacques Chessex, lui, se tourna vers une formation littéraire⁶ qui résonne dans son œuvre: une prose lyrique et baroque, avec des adjectifs parfois rares et une langue intense, des phrases brèves et vives avec très peu de dialogues; des récits mariant le baroque (un mélange d'éclat et de "goût du spectacle de l'anéantissement" (Jaton, 2001: 9)), le gothique, le monstrueux, le bizarre. C'est ainsi que Jacques Chessex se présente, dès l'entrée de son chapitre "Portrait de l'artiste en baroque" dans son autobiographique *Carabas*: "J'aime ce qui tourne et tournoie, le chahut, le tohu-bohu, la foire pleine d'éclats, l'agglutination, la surcharge, le foisonnement, l'irrégularité et la dissymétrie, l'ornement, le bizarre, les curiosités qui coupent le souffle. J'aime tous les spectacles baroques." (Chessex, 1971: 53).

La composante religieuse est, en effet, un facteur déterminant chez Chessex et c'est surtout son origine calviniste qui dicte le ton de ses histoires. Tous ses personnages se sentent coupables de leur souillure originelle; tous sont dévorés par la faute, le remords, la solitude et la macération du désir. Et c'est en métaphysicien amoureux de la nature qu'il manie avec virtuosité une prose lyrique afin d'exprimer des passions ardentes.

D'autre part, Michel Houellebecq et Jacques Chessex ne cachent pas qu'ils sont redevables aux lectures de leur adolescence: Michel Houellebecq fut, par exemple, marqué par Pascal, La Fontaine, Balzac ou Lovecraft; Jacques Chessex fut un fervent admirateur de La Fontaine, Flaubert ou Maupassant; tous deux s'inclinent devant Aragon⁷. Leur amour

⁵ Lire, à cet égard, Houellebecq et Lévy, 2008: 150-151).

⁶ Licence ès lettres à l'Université de Lausanne en 1962, où il y retrouva Jacques Mercanton et y fit la connaissance marquante de Jean Leymarie, professeur français de l'histoire de l'art.

⁷ "Le plus grand, c'est Aragon avec son matamorisme et ses humeurs et ses injustices et ses coquetteries" (Chessex, 1971: 94), écrit Chessex dans son autobiographique *Carabas*. Houellebecq évoque le bonheur qu'il

singulier des arts les a aussi poussés à devenir des transécrivains⁸: Michel Houellebecq se tourne aussi vers la chanson et le cinéma; Jacques Chessex vers le jazz et la peinture.

Plus tard, la vie adulte de nos deux auteurs est marquée par des comportements d'inadaptation sociale. Dépressif, Michel Houellebecq a subi un séjour psychiatrique et se réfugie souvent dans l'alcool et le tabac. Il cultive d'ailleurs cette allure de décalé lors de ses apparitions publiques, retournant se blottir très vite dans son repère en Irlande. Car cet écrivain fuit la France pour plusieurs raisons: procès judiciaires, menaces de mort, politique fiscale défavorable, etc. Par contre, il ne cache pas son désir de reconnaissance venant de l'Hexagone, tout comme sa mégalomanie, tel qu'il le prouve dans sa réaction d'arrogante vanité lorsqu'il reçut le Prix Interallié en 2005⁹ ou chaque fois qu'il ratait le Prix Goncourt¹⁰ (alors que lauréat cette année, il s'est déclaré "profondément heureux" de cette récompense, sans oublier de remercier François Nourissier, son plus ancien et fervent défenseur). Jacques Chessex, au contraire, a plutôt joué sur l'humilité, même lorsque, en 1973, la remise de son Prix Goncourt fut accusée d'être le résultat de manigances éditoriales.

Cependant, Jacques Chessex a longtemps vécu tourmenté par ses fantômes qui l'ont fait se perdre dans l'alcool, les femmes et des rixes violentes dans les cafés. Jusqu'au 31 décembre 1987, où il fit le serment de se "désencombrer", comme il aimait à le dire, de ces vices.

D'autre part, alors que Michel Houellebecq n'a aucun mal à abandonner son pays d'origine, la France, pour se fixer à l'étranger, Chessex n'a jamais voulu quitter sa Suisse natale, restant toujours fidèle à son pays vaudois. Nonobstant, il a toujours défendu l'idée d'être publié à Paris, mais sans y voir la nécessité de s'y installer. Il se comparait lui-même à la chouette effraie, parce qu'elle vit dans l'ombre des clochers, des hauts arbres solitaires, et parce qu'elle a la sagesse de ne jamais s'épuiser à changer de territoire: "C'est un oiseau discret, il vit dans l'ombre, il regarde dans l'ombre: leçon pour un écrivain. [...] L'effraie est

prit à faire l'éloge d'Aragon dans *Ennemis Publics* (Houellebecq et Lévy, 2008), un exercice d'admiration auquel il aime à se livrer et qui lui manque, avoue-t-il, lors de l'émission radio "Le 7/10", présentée par de Nicolas Demorand, diffusée sur France Inter le 10 octobre 2008 (cf. http://www.dailymotion.com/video/x70uqy_m-houellebecq-et-b-h-levy_news).

⁸ Nous empruntons l'expression de Jean-François Patricola (Patricola, 2005: 88).

⁹ Quelques instants après avoir reçu ce prix, il déclare aux journalistes: "Je suis bien là, je suis plutôt content. C'est normal que j'aie eu un prix, d'une manière ou d'une autre, sinon il y aurait une espèce d'illogisme qui serait choquant". Non parce qu'il trouve son roman le meilleur, mais parce qu'il se considère comme la marque d'un tournant dans l'histoire littéraire: "je dois représenter quelque chose, une mutation quelconque" (cf. <http://www.ina.fr/art-et-culture/litterature/video/2960048001031/prix-interallie-houellebecq.fr.html>).

¹⁰ Dominique Noguez décrit d'ailleurs comment Houellebecq fut vraiment affecté en 1998 (cette année-là, le prix Goncourt fut décerné à Paule Constant pour son roman *Confidence pour confiance*), se réfugiant dans l'alcool (cf. Noguez, 2003: 89-91). Sachant que son roman *Les Particules élémentaires* fut écarté des finalistes, il s'écrit d'ailleurs: "Ce sera un jour de deuil pour la littérature!" (apud Noguez, 2003: 88). Il affirma aussi, lors d'un entretien avec Antoine de Gaudemar, paru le 19 novembre 1998 dans *Libération*: "[le livre de Paule Constant] est médiocre, pas antipathique mais raté". Quant aux jurés du Prix Goncourt, il les accuse d'être vendus: "mon éditeur [Flammarion] n'avait pas de ligne budgétaire pour acheter les jurés!". De même, quand son roman *La Possibilité d'une île* fut devancé d'une seule voix par *Trois jours chez ma mère* de François Weyergans en 2005, malgré l'appui de Nourissier, Houellebecq, mauvais perdant, assena "Le système des prix est tellement opaque qu'il vaut mieux ne rien en attendre".

une apparition, un cadeau mobile de la nuit. Elle n'éclaire pas. Elle a sa propre lumière [...]. L'effraie n'émigre pas, ne change pas de territoire" (Chessex, 2005: 292-295). Dans son *Carabas*, Chessex avouera sa difficulté à sortir de son pays:

Il y a surtout la racine: difficilement arrachable. Enracinement, 'retour au pays natal' [...]. Il ne s'agit d'aucune mystique paysanne [...]. Simplement, [...] j'ai besoin de ce pays comme Baudelaire avait besoin de Paris. Je déteste en sortir parce que je perds ma foule et mes paysages. (Chessex, 1971: 116).

Le pays vaudois ne lui a tout de même pas encore pardonné d'avoir vendu ses archives personnelles aux Archives littéraires suisses à Berne en 1996: une trahison jugée politiquement incorrecte.

Néanmoins, comme l'a souligné Gérald Froidevaux, Jacques Chessex "a [...] apporté une contribution notable à la défense et à l'illustration de la littérature romande" (Froidevaux, 1998: 406). En effet, il multiplia les initiatives de promotion de la littérature vaudoise comme les revues *Pays du Lac* (1953-1955) ou *Ecriture* (1964), la fondation des prix littéraires George Nicole et Edouard Rod, mais aussi dans des essais comme *Les Saintes Écritures* (1972) ou une "belle hagiographie vaudoise et romande" dans son *Carabas* (Chessex, 1971: 204-205). A titre de comparaison, Michel Houellebecq, auteur de textes tels que "Jacques Prévert est un con"¹¹ (Houellebecq, 1997: 67ss), cherche encore son autorité dans le monde des lettres. Il regrette, d'ailleurs, le fait de manquer d'influence auprès de son éditeur afin de faire publier des nouvelles d'une lectrice qui réclamèrent son attention.

3. Politiquement incorrects

Michel Houellebecq et Jacques Chessex ont cultivé une posture médiatique *sui generis*. Les prestations télévisuelles du premier donnent l'effet de mises en scène programmées: un aspect simplet qui jure sur le caractère prétentieux de l'auteur; des réponses laconiques et titubées ou des propos frisant le scandaleux, qui rehaussent le ton virulent de son écriture; une voix monotone et sourde, interrompue par des pauses sempiternelles. Un balbutiement qui pourrait pourtant être rapproché du ton dépressif de sa fiction, de ses doutes et inquiétudes. La seule fois où Michel Houellebecq parle avec fluidité, c'est lors de ses lectures publiques, où l'abstraction de la pensée et de la réflexion laisse courir son discours sans obstacles.

Houellebecq est aussi connu pour sa relation malsaine avec les médias. Tantôt peuvent-ils aider à sa promotion, tantôt diffusent-ils ses scandales comme la rupture avec la

¹¹ Cet article est d'abord paru le 22 juillet 1992 dans *Lettres françaises*.

revue *Perpendiculaire*, la fameuse “affaire Houellebecq” de 2001, où l’auteur fut mené en justice par des associations musulmanes. C’est aussi par l’intermédiaire des médias que Houellebecq échange des piques avec Michel Onfray, Denis Demonpion ou Daniel Lindenberg. Mais, à bien y voir, le discours médiatique actuel ne revendique-t-il pas, surtout en France, le politiquement incorrect, générateur d’audience, avec les agitateurs du *Paf*¹² qui utilisent à dessein – indécent – la raillerie?

Jacques Chessex a eu, lui aussi, une posture médiatique contrastée: avant et après ses excès alcooliques. Il suffit de voir ces deux prestations afin de noter la différence: l’émission “Livre à vous” sur TSR du 8 février 1987, présentée par Yves Lassueur, à propos de la parution de *Jonas*, où Jacques Chessex se présente très visiblement ivre et l’émission “Dans quelle étagère” du 12 février 2008, sur Fr2, présentée par Monique Atlan, à propos de l’édition de *Pardon mère*. Une interview chargée de sincérité et d’émotion, où chaque mot de Chessex, plus serein, est pesé. L’authenticité de son émoi face au repentir de ne pas avoir été digne de l’amour de sa mère est déchirante.

Pourtant, même ivre, Chessex a toujours eu un discours recherché, un débit mélodieux et une voix caressante qui ont inspiré du respect. Il a d’ailleurs sans cesse travaillé sa télégénie d’écrivain baroque. Ses prestations médiatiques étaient accompagnées par “ses gestes grandiloquents, ses expressions plutôt dramatiques et son discours aux accents bibliques [qui] n’ont jamais laissé indifférents les médias.”¹³

Quant à sa relation avec ceux-ci, même si moins fréquente que celle de Houellebecq, elle s’est tout de même développée, aussi, hors-frontières; ce qui est digne d’être souligné pour un écrivain né dans un pays où la discrétion est une valeur morale.

Cependant, le côté suisse de Jacques Chessex en a fait un écrivain peu porté à s’attarder sur les mondanités et il tourna donc le dos à la médiatisation. L’auteur le confessa lui-même: “Je me méfie des évidences, de ce qui est donné sans discussions, de ce qui est trop vite lumière, des écrivains illustres: cela veut dire qu’ils sont trop clairs.” (*apud* Armel, 2007: 93). Néanmoins, travailler avec les médias ne lui a jamais répudié. En effet, il a prêté sa collaboration à des journaux et des revues suisses ou hors-frontières¹⁴. Cependant, à l’inverse de Michel Houellebecq qui intervient aussi bien dans des médias dits sérieux que dans la presse people, Jacques Chessex, de son côté, a choisi de se confier uniquement aux médias à tendance littéraire.

Ceux-ci ont, bien-sûr, contribué à la diffusion internationale de cet auteur. Ils ont aussi aidé à envenimer les polémiques de Chessex, que ce soit à propos du contenu

¹² *Paf* (Paysage Audiovisuel Français), nous le rappelons, est une expression familière pour désigner l’aspect général, la diversité qualitative, des programmes de la télévision et de la radio françaises.

¹³ Une posture ainsi résumée par une internaute (posté le 21 mars 2009 par Palmonlive dans l’espace consacré aux réactions à un article de Michel Danthe (Danthe, 2009)).

¹⁴ Lire, à ce propos, les références bibliographiques présentées par Marius Michaud (*In* Froidevaux et Michaud, 2003: 155ss).

dérangeant de ses œuvres, ou des relations parfois explosives avec des pairs, comme Charles-Edouard Racine dont l'essai *L'imposture ou la Fausse Monnaie* (Racine, 1997), critique sévère de la valeur littéraire de Chessex, poussa l'écrivain suisse à répondre avec la publication du pamphlet *Avez-vous déjà giflé un rat*¹⁵ (Chessex, 1997)¹⁶.

Rappelons aussi la polémique engendrée avec Henri Guillemin et son émission télévisée controversée "A la découverte de la littérature française". Contre cet historien, Jacques Chessex écrit "Je voudrais signaler à M. Guillemin" dans son *Carabas* (Chessex, 1971: 71-74)¹⁷, dont l'enjeu est de "signaler à M. Guillemin quelques-uns des traits les plus répugnants de [son] caractère" (Chessex, 1971: 71). Chessex dresse l'auto-portrait de ses "saletés": son "ignoble goût de la duplicité et du mensonge", son "faible pour les distinctions" (Chessex, 1971: 72-73). Il ajoute: "Faux jeton, putain, rusé, vicieux, me voici Monsieur le décrypteur." (Chessex, 1971: 72). Puis, en vers, "gourmand, / paresseux, / vite distrait, / badaud et même curieux des autres, / capricieux, / désinvolte, / pas prêtre, / oublieux du bien qu'on me fait, / mufle par insouciance, / précipité, / calculateur, / dissimulateur, / violent." (Chessex, 1971: 73).

Un portrait qu'il récapitulera dans le chapitre "La septième trompette de Jéricho":

C'est un écrivain qui souffle dans sa trompette dérisoire. Un écrivain maniaque, d'ailleurs il est méchant, il vous l'a dit, il est pochard, il est retors, il est menteur, il est gourmand, il est coureur, il est bavard, et blasphémateur, fornicateur, comédien, paresseux, sédentaire, rôdeur, putain, velléitaire, faux comme la lune, vaniteux, voleur, il vous l'a dit, il vous l'a dit, il vous l'a dit. (Chessex, 1971: 250).

Le ton est vif, violent, parodique, conformément à la personnalité de Chessex. Qui plus est, Guillemin est en butte aux quolibets de Chessex qui l'appelle "le fouilleur", "le médisant", le "corbeau", et qui lui prête des jugements trop puritains sur les écrivains qui ont participé aux *Cahiers de la Renaissance vaudoise*:

¹⁵ Par la même occasion, dans son pamphlet *Avez-vous déjà giflé un rat*, Jacques Chessex répondait à Jérôme Meizoz qui accusait l'existence d'un "complot" qui lui permettait d'avoir du succès: "maître Bourdieu définit la littérature francophone comme le perpétuel rapport de force du dominé (la province) et du dominant (Paris), qui expliquerait, ipso facto, la situation des lettres romandes. Cette vision relève de la *haine* de la littérature. Elle méprise et nie la qualité intrinsèque de l'écrivain, son origine, sa nature, ses ascendants religieux, moraux, etc. Elle est elle-même sociologiquement fautive, puisqu'elle suppose tous les écrivains tributaires d'un même lieu: or C.F. Ramuz n'est pas romand, il est Vaudois. [...] Jacques Chessex n'est pas romand, il est Vaudois, il a publié ses romans à Paris, et ses livres de poésie en Suisse. [...] Est-ce le complot, Monsieur Meizoz? Ou daignerez-vous autoriser Jacques Chessex, qui avait vingt-cinq ans dans les années soixante, à publier dans la N.R.F. de Paulhan et d'Arland, à se lier avec Nourissier, [...] Jérôme Garcin... et les écrivains du jury Médicis, dont il fait partie, au lieu de couiner dans une revue de La Chaux-de-Fonds ou de s'engluer dans les colonnes du 'Samedi littéraire'." (Chessex, 1997: 82).

¹⁶ Il s'y attaque aussi à Jacques-Etienne Bovard, Jérôme Meizoz ou Jean-Louis Kuffer. C'est d'ailleurs avec cet autre écrivain que Jacques Chessex entretint une liaison professionnelle politiquement incorrecte, oscillant entre l'attaque et la louange.

¹⁷ Les deux se sont pourtant retrouvés lors de l'émission littéraire *Noir sur Blanc*, diffusée sur TSR, le 4 mai 1981.

Ah une jolie mafia, cette Renaissance. [...] Un ramassis d'obsédés sexuels, de violents malins, de porc habiles à faire monter leurs tirages en corsant leurs torchons d'érotisme faisandé et de bassesse. Là-dessus souffle leur dompteur, [...] leur âme damnée, le matois éditeur Galland [...]. Pouah. Où est la dignité? La saine réserve? La décence? (Chessex, 1971: 72).

L'exercice burlesque se termine en apothéose: "J'ose à peine rester en vie tellement je désire que mes restes provoquent l'ire de M. Guillemain. Je vivrai pourtant, persévérant dans la boue noire [...]. Je me console comme je peux: jeux de Guillemain, jeux de vilain... O raisins verts" (Chessex, 1971: 74). Chessex, nourri aux fables de La Fontaine par sa mère, faisait certainement allusion à la fable "Le renard et les raisins", inspirée de l'apologue de Phèdre – que Chessex a souvent cité –, lequel est précédé par cette maxime: "le glorieux (Guillemain?) méprise ce qu'il ne peut avoir"¹⁸.

Enfin, encore à propos des tapages médiatiques de Jacques Chessex, nous pourrions aussi pointer la fustigation de l'écrivain suisse romand en 1991, dans *Le Nouveau Quotidien* contre la célébration à Carouge de l'écrivain René-Louis Piachaud, fidèle collaborateur du *Pilori*, périodique fasciste.

Quant à la réception de l'œuvre, à la différence de Chessex, Michel Houellebecq est loin de recueillir un large consensus¹⁹. Pas de concordance d'opinion sur son œuvre entre le lecteur commun et la critique universitaire²⁰, par exemple. De même, il semble que Houellebecq soit mieux reçu hors-frontières²¹ que dans son propre pays.

Les livres chessexiens, sans que leur valeur littéraire ne soit mise en cause, ont toujours déclenché beaucoup de réprobation, voire même de censure en Suisse; une réception bien différente du marché français. Alors que dans l'Hexagone, la publication de son *Un juif pour l'exemple* (Chessex, 2009) remporta un franc succès, en Suisse, le roman

¹⁸ Par coïncidence (ou non), *Les Raisins verts* était une émission télévisée de variétés créée en France, en 1963, qui déclencha beaucoup de polémique à cause de son humour noir.

¹⁹ Une association "Amis de Michel Houellebecq" s'est formée sur le web (<http://www.membres.lycos.fr/houellebecq/fr/accueil290801.html>, page web consultée le 25/03/2000), créée par Michelle Lévy, celle-ci étant critiquée pour son travail censorial et pour son but marketing par l'"Amicale des ennemis des Amis de Michel Houellebecq" (<http://aeamh.free.fr/>, page web consultée le 25/03/2000), créée par Frédéric Vignale.

²⁰ Selon des analystes et des critiques comme Eric Naulleau, Houellebecq est un auteur "qui possède une surface médiatique [...] considérable", mais sans aucune étude critique dite sérieuse (Naulleau, 2005: 61). Naulleau explique alors, en partie, le succès de Michel Houellebecq, par "le peu d'intérêt que lui manifeste la critique littéraire [...] ([distincte] du journalisme littéraire) et par la franche indifférence de l'université à son endroit". (Naulleau, 2005: 62).

²¹ On peut trouver, par exemple, des articles de presse élogieux venant de plusieurs zones du monde, comme le Brésil, l'Argentine, les Etats-Unis, l'Angleterre, les Pays-Bas, le Danemark, l'Allemagne, l'Espagne, le Portugal, l'Italie, Israël, Moscou, etc. Voir, par exemple, le film d'Asya Nemchenok -VIDEOPOESIA project – sur <http://www.actualite-de-stars.com/videos/michel-houellebecq/michel-houellebecq-un-autre-vieparis.html> ou une interview de Houellebecq à Varsovie en 2008 sur <http://www.actualite-de-stars.com/videos/michel-houellebecq/michel-houellebecq-interview-in-warsaw.html>.

fut suivi d'un tonnerre de condamnations²², à commencer par celles du maire et de l'archiviste de Payerne, qui préféraient que le souvenir de ce crime nazi dormît en paix. Car, ce qui dérangea, c'est que l'auteur ait déterré cette histoire véridique et qu'il ait osé affirmer que tout le monde savait, à l'époque, ce qui se tramait: "On se couperait la langue, on se crèverait les yeux et les oreilles plutôt que de reconnaître que l'on sait ce qui se trame au garage. Et dans les arrière-salles de certains cafés. Et dans les bois. Et chez le pasteur Lugrin." (Chessex, 2009: 30). Mais entre dénoncer un crime et le taire, qu'est-ce qui est le plus politiquement incorrect? Où se situe l'infamie?

Pour faire payer son audace, Jacques Chessex a déclaré avoir reçu des menaces de mort. Au Carnaval de Payerne 2009, on put voir un char figurant une boille ensanglantée, un os, et le nom de "Chessex" écrit avec les deux "S" du symbole des SS nazis.

Autre exemple plus récent, le roman posthume de Chessex, *Le dernier crâne de M. de Sade* (Chessex, 2009b), est mis en vente en Suisse sous cellophane avec un macaron "réservé aux adultes". En France, rien de ce genre; d'ailleurs, en comparaison, le polémique *Plateforme* de Houellebecq, aux descriptions pornographiques plus scandaleuses, est un roman à la portée de tous. Il existe même en édition de poche. La crudité des romans houellebecquiens, si elle choque, n'est pas censurée. Dans la Suisse calviniste, où le corps est pris comme temple de Dieu, l'érotisme est déjà une faute, tout comme l'écriture du corps, quel que soit le langage utilisé...

La présence du corps dans les romans de ces deux auteurs est pourtant symptomatique dans la littérature du tournant du XX^{ème} siècle. En effet, selon Claude Burgelin, bien des textes de l'actualité littéraire "reviennent de façon lancinante sur l'incarnation et les modes de présence du corps. Ils mettent au premier plan de la scène, souvent avec violence ou âpreté, l'organique, le charnel, le sexuel." (Burgelin, 2003: 48). Il s'agit d'une écriture qui se délivre de toute métaphore, qui opte pour un discours plus cru, livrant le corps à sa nudité dans l'euphorie de l'immédiat. D'où "peu de syntaxe, peu de circonstanciées, des parataxes, un présent de l'indicatif omniprésent, des phrases brèves ou, au contraire, sans coupes ni arrêts, une rythmique de l'intensité." (*Ibidem*).

Cependant, chez Houellebecq, ceux qui ne peuvent accomplir l'échange corporel sont voués à l'isolement et à la solitude, satirisés dans ses fictions narratives. Selon la formule de Liesbeth Althes, dans l'univers houellebecquien, "derrière la faim physique, c'est le vide spirituel qui creuse." (Althes, 2004: 33). Certes, nos deux romanciers ont tous deux

²² Jacques Chessex avait aussi proposé à la ville de Payerne de rendre hommage à Arthur Bloch en rebaptisant la place de la Foire en place Arthur-Bloch, et en scellant une plaque dans la Rue-à-Thomas, où eut lieu le crime. Sa proposition fut rejetée. Pour faire suite à l'affaire, les autorités communales décidèrent de nommer une commission extraparlamentaire chargée de rédiger une résolution qui parut quelques mois plus tard. Le texte de cette résolution insiste sur la nécessité d'un travail de mémoire: "Même s'il peut être douloureux, ce rappel du passé doit conduire aujourd'hui à un travail de prévention et d'engagement contre toute forme de racisme et de discrimination". De plus, la résolution rejette toute condamnation collective de la population de Payerne de 1942 ou de 2009.

choisi des personnages en quête d'assouvissement. Mais, chez Chessex, en dépit du remords calviniste, le sexe est une recherche épanouie de l'absolu.

D'une façon générale, l'œuvre de Michel Houellebecq choque surtout par la perspective adoptée par l'auteur sur la contemporanéité et son interprétation sociologique de la "moyenneté": ses personnages sont représentants de ces classes moyennes-élevées dépressives de la société occidentale, en milieu de vie (cf. Houellebecq, 2010: 98).

De son côté, les romans de Jacques Chessex sont habités par des pasteurs dévoyés, des notables en perdition et des amants que foudroie le sentiment protestant de la faute. Des personnages qui circulent entre une nature primitive et préservée, des lieux de prière, des habitations campagnardes, auxquels viennent se joindre, en opposition, des cafés, des bars, des maisons de tolérance où se développe l'industrie du plaisir. L'alcool est un vice qui mine la plupart des héros chessexiens, *alter ego* de l'auteur qui confessa "Dans le vin, dans le vin surtout, je n'ai jamais cherché qu'à m'enfoncer en moi-même, à m'habituer mieux, à coller de plus près à mes os." (Chessex, 1971: 21-22).

Jacques Chessex mélange aussi le sacré et l'érotisme, ce qui fait que beaucoup crient au sacrilège. Il marie la beauté naturelle de la Suisse²³, la surface calme des lacs suisses aux turbulences de ses eaux troubles, c'est-à-dire aux actes immondes et dissimulés de ses habitants, véritables effluents du lisier que sont les mœurs immorales décrites dans ses romans. Pour cet écrivain, dans son pays, "le pire côtoie la paix absolue"²⁴. Ses romans révèlent les dessous d'une Suisse à l'image calviniste, bien-pensante. Car l'auteur de *Un Juif pour l'exemple* est surtout un dénonciateur, bien plus qu'un simple provocateur.

C'est, comme il l'écrivit, un écrivain "qui pousse l'air de sa petite poitrine dans sa trompinette à la noix. [...]. Mais qu'est-ce qu'un livre? Je voudrais que le mien soit la septième trompette, la septième trompette de Jéricho." (Chessex, 1971: 250). Et comme Chessex le rappela maintes fois, ses détracteurs l'accusaient de "peindre le diable sur la muraille"²⁵, expression suisse qui signifie noircir la situation, évoquer des dangers imaginaires. Dans son roman *Le vampire de Ropraz*, Jacques Chessex glisse ce commentaire "Dans ces déserts, le symptôme du vampire durera tant que cette société sera victime de la crasse primitive: saleté des corps, promiscuité, isolement, alcool, inceste et superstitions qui infestent ces campagnes..." (Chessex, 2007: 73). En poète, l'écrivain chantonnait dans son *Carabas* "on n'écrit pas de bouquin sans casser des œufs. Ça cogne et rogne, ça charogne, l'ivrogne besogne ses vergognes, ça grogne de Payerne à Rarogne." (Chessex, 1971: 207). Ou encore: "En moi la folie calviniste et les vertiges de la

²³ Chessex décrit très bien la sublimité de la nature suisse, contrairement à Houellebecq, qui n'a jamais éprouvé d'intérêt pour la nature et qui multiplie ses invectives contre les écologistes.

²⁴ Cf. l'émission religieuse "Racines" du 27 mai 1990, présentée par Jean-Pierre Moulin. (<http://archives.tsr.ch/dossier-chessex/personnalite-chessex1>).

²⁵ Lire, par exemple, Chessex, 1971: 253.

transgression. [...] Je suis né de la colère et du remords” (Chessex, 1971: 223, 225). Chessex, le citoyen auteur, le dit lui-même²⁶:

Le calvinisme, il est dans ma chair, il est dans mes os, jusqu'à la fin. [...] Le vaudois est quelqu'un qui est dévoré de remords et macéré dans la solitude. Ce qui lui manque, tout comme dans la littérature vaudoise est qu'elle ne se dit pas assez, elle ne se confie pas assez. Et moi, je suis dans l'aveu [et] j'aime bien percer les cœurs.²⁷

Lors de sa participation aux Journées des Écrivains du Sud²⁸ en mars 2009, le romancier insiste: “J'aime l'échec, hésiter, raturer. J'aime cultiver la chute, la rechute, l'enfermement” (*apud* Garcia, 2009). Et pourtant, il faut le rappeler, Jacques Chessex est aussi l'auteur de quatre ouvrages pour enfants!

Se rebellant contre le conformisme ambiant et toute contrainte, dérangeant, il privilégie le mal et la perversion dans son œuvre. Surtout la dépravation sexuelle... N'écrit-il pas une espèce d'ode à la menstruation dans son effroyable *Carabas* (Chessex, 1971: 55)? Ne parle-t-il pas avec délectation de la masturbation féminine (Chessex, 1971: 125-126)? Les femmes chessexiennes sont immorales, souvent mêlées à des pratiques sexuelles dépravées, où la bestialité de l'homme est mise à nu. À l'obsession houellebecquienne pour les fellations, Jacques Chessex oppose ses “odes au cunnilingus” (Garcin, 2003: 48).

Par ailleurs, le fait que Chessex s'inspire de crimes réels de son pays ajoute au scandale. Ainsi, l'histoire de *Judas, le transparent*, publiée chez Grasset, en 1982, a pour origine une histoire vraie de la secte des Contemplateurs de l'Arche de Noé dont le pasteur Stocker a assassiné une de ses jeunes fidèles avec un fouet. *Le vampire de Ropraz* (Chessex, 2007) et *Un juif pour l'exemple* (Chessex, 2009) sont d'autres récits ayant pour origine une histoire vraie.

L'écriture chessexienne est, en effet, embarrassante pour ses compatriotes: comment ne pas s'offusquer de leur description cinglante dans son *Portrait des Vaudois* (Chessex, 1969)? De l'insistance chez Chessex à exposer leur hypocrisie, leur calvinisme

²⁶ Pour le *Dictionnaire des écrivains contemporains de langue française par eux-mêmes*, publié par Jérôme Garcin, il avait rédigé, non sans humour, sa propre notice biographique en 1988: “Depuis 1969, il est professeur au Gymnase de la Cité, à Lausanne, où son indépendance d'esprit – refus des modes et des conventions, détestation des Trissotins, méfiance des accommodements officiels, dérision des veuleries provinciales – lui donne une stature singulière qu'augmente évidemment l'audience de ses livres à Paris, dans la francophonie et dans le monde entier: Chessex est traduit dans une quinzaine de langues.” (Chessex, 1988).

²⁷ Émission du 20 septembre 2009 “Vu à la télé”, présenté par Pascal Rebetez: (*cf.* <http://archives.tsr.ch/dossier-chessex/emissionatele-200909>).

²⁸ Colloque où participa aussi Amélie Nothomb qui devait rejoindre Chessex en décembre 2009 pour une “rencontre improbable” organisée par la Société de Lecture de Genève. La mort de l'écrivain suisse a rendu impossible ce rendez-vous. Interviewée, la romancière témoigne de la considération réciproque entre les deux et de sa gêne à la lecture de Chessex, “comme quand on lit quelque chose qu'on ne doit pas lire et qui fascine” (*cf.* <http://www.letemps.ch/Page/Uuid/f2fdf3d0-de9f-11de-801c-518ea5779929>).

aigu? De les comparer maintes fois au cochon²⁹, base de leur alimentation qui semble avoir déteint sur eux? De parler de débauche dans un pays qui affiche l'image d'une morale ascétique? Son premier récit *La tête ouverte*, publié en 1962, chez L'Âge d'Homme, mettait déjà face à face la vie de bohème du narrateur et l'homosexualité de deux colocataires masculins, au sein d'une moralité bon chic bon genre défendue par ceux qui les entourent et qui les condamnent.

Ses personnages ne sont-ils pas, comme le lui a fait remarquer Bernard Pivot, de "vieux cochons"? Ne décrit-il pas "les cochonneries" de Sade dont il vient même à placer le crâne dans les coffres suisses³⁰? Le vampire de Ropraz, au lieu d'être décrit comme un criminel épouvantable, bénéficie de références à une enfance d'abus sexuels. Pour comble d'ironie, Chessex l'ennoblit dans une mort héroïque, au service de la Légion: il serait même le soldat inconnu enterré sous l'Arc de Triomphe³¹!

Mais, pire encore, Chessex mélange Dieu et le sexe. De telle façon que ses détracteurs se complaisent à appuyer sur son x patronymique (Chessex). En effet, l'auteur le répète souvent: c'est dans le corps, dans le sexe de la femme – qu'il préfère toucher, humer, goûter plutôt que de simplement pénétrer – que l'on peut retrouver Dieu³². Un Dieu qui lui apparaît comme un éblouissement, alors qu'il est submergé par le pire, lorsque l'excès d'horreur le précipite dans l'absolu, comme après avoir siroté de l'urine d'une institutrice (épisode narré dans "Dieu, la mort" de *Carabas* (Chessex, 1971: 209-217), après avoir plongé à moto, ivre, dans le lac Léman, après avoir jeté la bague de fiançailles de son père dans une bouche d'égouts, après avoir cogné l'évêque de Lausanne et Fribourg... Bref, comme le résume Chessex, "ainsi dans chaque agonie. Dans l'abomination et la souillure. Et sans remords. Sans tristesse. [...] Comme une ascèse [...], et je vois Dieu, je comprends, j'aime, je cède." (Chessex, 1971: 213).

Ce qui me fascine [...], c'est que à l'intérieur de la chair des femmes, [...] il y a le sacré, il y a la maternité, il y a l'empire, il y a le royaume, la douceur, la tendresse [...], une espèce de pouvoir à la fois rituel [...], sacré et puis la mort [...]. A travers cette chair, il y a quoi? Il y a Dieu!

explique Chessex à la journaliste Catherine Charbon lors de l'émission "La voix au chapitre" du 11 août 1975³³, dédiée à son roman *L'ardent royaume* (Chessex, 1975).

²⁹ En guise d'exemples, lire Chessex, 1969: 27 ou Chessex, 2009. Les Vaudois sont aussi assimilés au veau (cf. Chessex, 1969: 25).

³⁰ Cf. Chessex, 2009b.

³¹ Cf. Chessex, 2007.

³² La figure de la femme dans l'œuvre chessexienne est riche en interprétations et symbolismes. On espère qu'une étude sur la représentation de la femme chez Chessex pourra bientôt voir le jour...

³³ Cf. <http://archives.tsr.ch/dossier-chessex/personnalite-chessex3>.

Et c'est encore ici que Michel Houellebecq le rejoint. Dans son roman *Plateforme*, on peut lire: "À quoi comparer Dieu? D'abord, évidemment, à la chatte des femmes" (Houellebecq, 2001: 157ss). Mais alors que Houellebecq pousse à l'excès dans *Les Particules élémentaires* avec le personnage Bruno qui se masturbe en voyant la vulve de sa mère, Jacques Chessex avoue dans une interview: "La figure de ma mère et de ma sœur, [...] ces deux images n'ont jamais été mêlées pour moi [...] à des fantômes ou des représentations d'ordre sexuel. Jamais." (*apud* Bridel, 2002: 70)³⁴.

Échos du malaise de notre époque, l'œuvre de Chessex et de Houellebecq est traversée par la solitude et le néant, issus, surtout, de la non-présence active de Dieu et de l'adversité qu'est la mort. D'où l'inclusion du suicide et de l'euthanasie dans leur fiction³⁵. La fatalité qui accompagne leur vision du monde est encore plus tragique, puisqu'elle est irréversible. La différence est que l'on ne rit pas avec les romans chessexiens.

Pourtant l'auteur dit aimer rire dans la vie, comme il l'écrit dans son chapitre "Les gorges chaudes" de son autobiographique *Carabas* (Chessex, 1971: 47-51). Mais le rire est socialement condamné dans les cantons suisses calvinistes, comme Chessex l'évoque ironiquement:

– Quoi, vous disiez qu'à Lausanne on ne rit pas bien? – Je connais des gens pour qui rire est tout au plus un toussotement exténué. Un chuintement distingué. [...] Allez rire dans cette société, vous passerez vite pour un Scythe. Vous riez sans retenue? Vous éclatez de rire? Vous êtes gai, votre tablée se tord les côtes? Vous voilà fiché, étiqueté. Coureur, bretteur, on savait, mais aussi grossier, c'est bien pire. (Chessex, 1971: 48).

Dans sa fiction, du moins, Chessex étouffe son rire et l'ennui, la cruauté, l'érotisme sont, à bien y voir, caricaturalement décadents dans ses récits.

La fiction houellebecquienne est, au contraire, pleine d'un humour grinçant ou de cet humour noir que les plus puritains jugeront politiquement incorrect et auquel contribuent, par exemple, le contraste et le commentaire déplacé.

Les exemples abondent, surtout lorsqu'il est question d'un décès. Lors de la cérémonie de crémation du personnage Di Meola de *Les particules élémentaires*, l'héroïne Christiane raconte, dans un passage très comique:

³⁴ Une remarque plusieurs fois répétée dans *Pardon mère* (Chessex, 2008). Il faut tout de même rappeler qu'il est parfois dangereux de mêler réalités vécues et fictionnelles. Avec ces deux auteurs, l'ambiguïté auteur/narrateur/personnages rend trouble et difficile la séparation des deux.

³⁵ Jacques Chessex a aussi parlé de la mort, en 1963, à Noël, de sa première fille encore fœtus de cinq mois dans son *Carabas* (Chessex, 1971) qu'il appelle, néanmoins "son enfant" en parlant de son épouse Michèle, dévastée physiquement et psychologiquement par la fausse couche. Lire, par exemple, le chapitre "Césarienne" (Chessex, 1971: 121-123), où il se dit coupable d'avoir "abîmé" sa femme tout en sachant qu'il allait la quitter et où la certitude d'avoir "tué un enfant" l'étouffe.

Pour réaliser une crémation, en principe, il faut de l'encens et du santal. Là on avait juste ramassé des branches tombées, probablement mélangées avec des herbes locales – du thym, du romarin, de la sarriette; si bien qu'au bout d'une demi-heure l'odeur s'est mise à évoquer exactement celle d'un barbecue. (Houellebecq, 1998: 253)

Chez Houellebecq, une situation vague ou solennelle est souvent interrompue par la réalité crue et imminente, sans changement de paragraphe. Fréquemment, deux situations inassimilables sont amplifiées par l'utilisation du point-virgule. Ainsi, après avoir décrit le coït de ses parents qui donna lieu à sa conception, le narrateur d'*Extension du domaine de la lutte* conclut: "Elle avait éprouvé du plaisir, mais pas de véritable orgasme. Peu après, ils avaient mangé du poulet froid. Il y avait de cela trente-deux ans, maintenant; à l'époque, on trouvait encore de vrais poulets." (Houellebecq, 1994: 174). Dans *Plateforme*, le narrateur travaille avec Jean-Yves et Valérie sur le projet des clubs touristiques Aphrodite; s'ensuit ce paragraphe, sans interruption afin de souligner la simultanéité et l'inconscience des deux actions: "Nous fîmes une pause rapide pour aller déjeuner. Au même moment, à moins d'un kilomètre, deux adolescents [...] éclataient la tête d'une sexagénaire à coups de battes et de baseball. En entrée, je pris des maquereaux au vin blanc." (Houellebecq, 2001: 247).

Néanmoins, cette insertion inconcomode de phrases qui viennent buter contre ce qui vient d'être dit peut nous rappeler le zapping télévisé. Ou une parodie des journaux télévisés (comme l'ont déjà fait, dans un autre registre, Coluche, Pierre Desproges ou Les Guignols de l'Info, par exemple) qui font s'ensuivre de mauvaises nouvelles entrecoupées de choses anodines ou heureuses, sous la posture impassible, le flegme, voire la froideur, du journaliste-pivot. S'agit-il, pour Houellebecq, de démontrer ainsi l'indifférence de l'humanité face au malheur d'autrui? S'agit-il de pointer la banalisation du malheur et de l'horreur, dont les médias sont les principaux fomentateurs coupables? Ou bien, tout simplement, le but est-il d'illustrer la solitude et l'abîme issus de l'individualisme provoqué par mai 68? De montrer que toute mutation, pour Houellebecq, est irréversible? Toutes ces hypothèses partagent le fait qu'elles sont politiquement incorrectes.

Michel Houellebecq s'attaque, en effet, à des thèmes qui dérangent: la solitude existentielle – la description du contemporain dépressif est son image de marque –, la pornographie, l'anti-islamisme, l'eugénisme et le clonage, la décadence du monde occidental causée par le libéralisme économique et sexuel dont il analyse le pacte sous la forme du tourisme sexuel, la portée négative des valeurs de mai 68, l'émergence de nouvelles formes de violence en Occident, etc..

Par ailleurs, il mise sur le duo choc et spectacle, mixant³⁶ humour et désespoir³⁷. Pour ne citer que deux exemples, on peut lire dans *Les Particules élémentaires*: “La pouffiasse karmique [...] conclut par ces phrases: ‘[...] Je vous demande de vous ouvrir sur l’espace illimité de la création. – Poil au fion’ songea rageusement Bruno.” (Houellebecq, 1998: 137). Ce même Bruno qui, dans la seconde séance d’écriture du *Lieu du changement* produit ce poème: “Je bronze ma queue / (Poil à la queue!) / À la piscine/ (Poil à la pine!) / Je retrouve Dieu / Au solarium, / Il a de beaux yeux, / Il mange des pommes. / Où il habite? / (Poil à la bite!) / Au paradis / (Poil au zizi!)” (*idem*: 138-139). Dans *La Possibilité d’une île*, on trouve: “Longue et confuse, l’histoire de la Première Diminution n’est aujourd’hui connue que de rares spécialistes, qui s’appuient essentiellement sur la monumentale Histoire des Civilisations Boréales, en vingt-trois tomes, de Ravensburger et Dickinson.” (Houellebecq, 2005: 446³⁸).

Michel Houellebecq est bel et bien un maître de la dérision. Pourtant, des critiques tels qu’Eric Naulleau ne voit pas d’humour dans l’œuvre de Michel Houellebecq, mais plutôt du ricanement. (*cf.* Naulleau, 2005: 119). Ce n’est pas un hasard s’il est considéré comme le romancier le plus corrosif de sa génération, car il privilégie la provocation, le cynisme, mais aussi l’ambiguïté.

La provocation et l’ambiguïté sont des procédés houellebecquiens et chessexiens qui ne se restreignent pas à leur univers romanesque. Au contraire, ils trouvent des bases solides dans leurs apparitions publiques et controverses. Ils aiment, tous deux, semer le flou entre le réel et l’imaginaire, le biographique³⁹ et le fictionnel, l’auteur et les narrateurs/personnages. Les personnages masculins de Chessex sont souvent la projection plus ou moins directe de l’auteur, par exemple. La fiction houellebecquienne est aussi nourrie par les déclarations sulfureuses de l’auteur lors de ses apparitions publiques. Celles-ci lui ont d’ailleurs valu une procédure pénale en 2001, après une interview accordée à la revue *Lire*, dans laquelle, entre autres choses, il se déclarait ouvertement islamophobe. Chez les deux écrivains, le lecteur fait souvent face à l’abandon de l’univocité et de la signifiante, même si Houellebecq, en comparaison, est beaucoup plus cru et grossier – par provocation? –, alors que Chessex préfère un langage plus feutré.

³⁶ Ce terme, issu du monde audiovisuel, est ici utilisé à dessein.

³⁷ Joël Schmidt parle d’ “humour du désespoir” présent dans les auteurs actuels, “joyeux et farceurs et qui se plaisent à l’ironie contre le conformisme, l’ennui de nos sociétés et de nos travers.” (Schmidt, 1997: 143). D’autres, comme Nancy Huston, rangent Houellebecq parmi les *professeurs de désespoir* qui ont marqué la littérature (Huston, 2004). Retenons que ce romancier est tout à fait d’accord avec cette thèse qui le place dans une lignée post-schopenhauerienne. Par contre, il n’admet pas le titre de *nouveau réactionnaire* dont l’a affabulé Daniel Lindenberg (Lindenberg, 2002), puisque, dans ses romans, il existe l’idée que toute mutation est irréversible. (*cf.* http://www.dailymotion.com/video/x6s2q3_houellebecq-les-particules-elementa_creation).

³⁸ C’est nous qui soulignons.

³⁹ Ce qui rejoint l’idée de “vieuvre”, concept d’Antoine Compagnon (Compagnon, 1983), où l’on peut résoudre la tension entre fiction et réalité, en expliquant l’œuvre par la biographie.

Pourtant, à en croire Pierre Jourde, ces options d'écriture correspondent aux règles qui régissent le champ littéraire contemporain: un livre doit être un roman, être réaliste, être vécu⁴⁰ et être audacieux⁴¹ (cf. Jourde, 2002: 15-18). Règles que Michel Houellebecq et Jacques Chessex complètent avec le pouvoir de tout dire et d'écrire sur tout, piétinant sur les tabous d'antan⁴². En effet, aux yeux de l'historien Alain Besançon, les caractéristiques de la contemporanéité ont aidé à la réception d'écrivains comme Michel Houellebecq. Pour l'auteur de "Houellebecq, critique de l'ouvrage *Plateforme*", le succès de ce romancier se doit probablement à une autre raison: "c'est la rupture en un point du couvercle *politically correct*. Ce n'est pas que les Français pensent mal, mais ils ne supportent plus qu'on les force à penser bien." (Besançon, 2002: 6)⁴³. Un lecteur anonyme aura commenté: "Où est le bec, c'est un malin qui a compris qu'il fallait qu'il soit plus célèbre que ses livres. [...] Pour faire parler de soi, finalement, il n'y a que deux recettes: parler de ses histoires de Q [...] ou alors cracher du venin, n'importe lequel." (*apud* Willems, 2005: 55-56).

A quoi Houellebecq semble répondre: "Je ne sais pas si c'est une bonne chose de choquer... En tout cas, c'est une source d'emmerdements." (*apud* Sénécal, 2001). Il en vient même à se déresponsabiliser en affirmant dans une interview dirigée par Josyane Savigneau: "J'aimerais que ce que je pense, moi personnellement, n'ait aucune importance. C'est le sens de l'époque qui cherche à m'entraîner dans la polémique. [...] Cela dit, il semble que j'aie une espèce de flair de cochon pour déceler ce qui va faire mal à la société autour de moi." (*apud* Savigneau, 2001). Dans un entretien avec Fabio Gambero⁴⁴, Houellebecq explique que la provocation n'est pour lui qu'un passe-temps innocent et un moyen de manipuler les médias avides. Dans une autre interview menée par Dominique Rabourdin, Houellebecq dénie rechercher la provocation à dessein:

Rabourdin: Vous n'avez pas l'impression d'exploiter un certain nombre de recettes?

Michel Houellebecq: Je ne crois pas.

⁴⁰ C'est-à-dire qu'il existe une prédominance du récit autobiographique. A ce propos, Pierre Jourde observe que "l'effacement contemporain des frontières entre roman et autobiographie, qui a donné naissance à des genres hybrides tels que l'autofiction", favorise l'équivoque, et l'identification émotionnelle du récit à la personne de l'écrivain." (Jourde, 2002: 17). C'est exactement ce qui se passe avec Michel Houellebecq et Jacques Chessex.

⁴¹ Pierre Jourde précise que "l'audace consiste à faire toujours la même chose. Du témoignage, et aussi de la violence ou du sexe. Si possible les trois. [...] On ne fait plus guère lire qu'avec cela." (Jourde, 2002: 18). Encore une fois, Michel Houellebecq et Jacques Chessex correspondent à cette option modale et thématique d'écriture.

⁴² Selon Pierre Jourde, "Certains continuent à se demander si l'on peut tout dire. Le 'tout' s'avère n'être qu'un argument publicitaire, pour deux raisons: d'abord parce que toutes les limites ont été franchies depuis longtemps: [...] Sade, Rebell, Apollinaire, Céline, etc. Ensuite et surtout parce que le 'tout' en question, dont on fait si grand cas, s'avère à la lecture n'être qu'une anodine histoire de fesses dont il est aussi ridicule de s'extasier que de se gendarmier." (Jourde, 2002: 18-19).

⁴³ Alain Besançon ajoute: "or avec les 'valeurs', les interdits, les 'tabous' [...] Houellebecq, il faut bien le dire, y va fort. Le public prend ces pétards pour les signaux avant-coureurs d'une libération: sera-t-il enfin interdit d'interdire? Peut-être eût-il été souhaitable que, de cette première fissure dans le couvercle, fuse un air plus pur." (Besançon, 2002: 6-7).

⁴⁴ GAMBERO, Fabio (1999). "Le romancier qui divise la France (trad. de M.Lévy)" [*La Repubblica*, 17 mai 1999] [en ligne]. [consulté le 16/08/2007] <URL: <http://www.houellebecq.info/presse.php3>>.

Rabourdin: Vous provoquez délibérément?

Michel Houellebecq: Provoquer? Non. J'ai un sens moral très développé... Je n'hésite pas à prendre des positions morales sur les vrais sujets sérieux. Il y a de ma part un désir de changer les choses et l'Histoire, peu à peu, me donnera raison. Regardez en trois ans les progrès du clonage humain. Ayant raison, je vaincrai. C'est une question d'années. (Rabourdin, 2007: 37).

Pourtant, d'aucuns pourront légitimement pointer dans l'écriture houellebecquienne l'exagération qui frôle le scandaleux. Il est question, en vérité, de caricature. Dans son article "Je suis l'écrivain de la souffrance ordinaire" (Houellebecq, 2001b: 27), Michel Houellebecq avoue aussi que l'invective est l'un de ses plaisirs. L'ironie mordante, le cynisme sont caractéristiques de son écriture⁴⁵.

Afin d'appâter l'attention du public, Michel Houellebecq brave le "politiquement correct", en choisissant plusieurs stratagèmes. Son écriture écrivue est, par exemple, replète de clichés xénophobes – mais aucunement chauvins – à ne pas imputer à l'auteur. En effet, voulant rendre compte de son époque, Michel Houellebecq place ces clichés dans la bouche de ses personnages, afin de démontrer comment pensent certains de ses contemporains.

En outre, Michel Houellebecq est un champion incontesté du *name-dropping*, mélangeant littérature et *people*, fiction et réalité, art et *show-business*, ce qui est dérangeant pour certains. Jacques Chessex, plus modéré, s'amusait, dans ses romans, à faire entrer malicieusement des figures littéraires telles que Benjamin Constant (*L'imitation*, 1998), Marcel Arland (*Monsieur*, 2001) ou Roger Vailland (*L'éternel sentit une odeur agréable*, 2004)⁴⁶. Des références culturelles que d'aucuns, comme Charles Edouard Racine (Racine, 1997) considèrent comme une présomption de la part de Chessex qui utiliserait ce procédé afin de faire croire à une parenté artistique qui l'unirait à de glorieux prédécesseurs convoqués dans ses trames romanesques.

4. Conclusion

Nous pouvons alors conclure que Michel Houellebecq et Jacques Chessex, au détriment de leur éloignement géographique, biographique et stylistique, partagent une réputation de *persona non grata* causée par leur écriture et leur posture sociale politiquement incorrectes. Ils ont tous deux utilisé leur plume comme un acte d'"irrévérence sociale" axé sur ce qu'il ne "convient pas *socialement* d'écrire", en parallèle avec une posture

⁴⁵ Ce ne sont pas, évidemment, les seules qualités de son style.

⁴⁶ En guise d'illustration, une brève liste des figures du monde référentiel réel citées dans les romans chessexiens a été établie par Charles-Edouard Racine (Racine, 1997: 30). Ainsi, dans *La mort d'un juste*, publié chez Grasset en 1997, pas moins de 42 écrivains, 8 peintres et 18 musiciens sont-ils évoqués, ou apparaissent même comme personnages furtifs ou persistants. Et toujours, nous dit Racine, pour satisfaire à un cliché.

médiatique *sui generis*. En plus de l'“horrible dictu” et l'“horrible visu”, nous avons droit, avec ces deux auteurs, à l'“horrible scriptu”.

Leur inconvenance est surtout ressentie par leurs compatriotes, alors qu'à l'étranger, leurs propos polémiques sont souvent minorés. Ainsi, l'œuvre de Michel Houellebecq, même s'il tire sur tout le monde, est plutôt refermée sur la réalité sociétale française et des référents réels de l'Hexagone. Plusieurs invectives peuvent même passer inaperçues pour le lecteur qui ne connaît pas la société française actuelle – un défi pour ses traducteurs. Car l'œuvre houellebecquienne est profondément datée: c'est une géochronologie dérangeante d'un stade, d'un moment déterminé de l'histoire française. Il bénéficie alors d'une meilleure réception à l'étranger.

La polémique de cet auteur est enflammée par sa posture médiatique. Les médias sont, pour lui, au service de la société du spectacle, des variétés et des *people*, où se mélangent vie publique et vie privée, où s'entremêlent fiction et réalité et où l'ambiguïté est déconcertante. Mais même si Michel Houellebecq aime la dissimulation, il fait aussi de l'autodérision, comme le prouve son dernier roman *La carte et le territoire* (Houellebecq, 2010).

Jacques Chessex, même s'il se tourne aussi en dérision, préfère la voie de la littérature de l'aveu, que se soit dans ses livres qui frisent le scandale ou dans ses récits autobiographiques où il raconte, haut et fort, ses vices, comme dans *Carabas* (Chessex, 1971)⁴⁷. Le scandale de ces aveux ne tient pas uniquement de l'immoralité des actes commis; outre l'absence de remords ou de faute (avec quelle légèreté narre-t-il ses aventures infidèles⁴⁸...), ce sont surtout le ton fier, vantard et l'air de défi qui dérangent les esprits bien-pensants qu'apostrophe l'auteur:

Oui je me suis battu avec toutes sortes de gens, oui j'ai été arrêté, oui j'ai fait du tapage et du scandale et c'est là que vous m'attendez, mes canetons chéris, car je me débattais entre les mains de vos flics pendant que vous bridgiez et que vous rosissiez de confusion en relisant votre premier article du *Peuple*. Oui, cent fois oui, l'alcool libérait ma violence, et ma violence vous embêtait. (Chessex, 1971: 26).

La violence de Chessex (tout comme son orgueil et sa susceptibilité) est déjà légendaire: il ne la cachait point, il en était satisfait; profondément ancrée en lui, elle constituait aussi la force de sa personnalité: “Ma violence n'est ni un défi ni un passe-temps. Encore moins un jeu de l'esprit. Elle me constitue. Elle est ma matière première, ma nature, l'esprit de cette matière et de cette nature. Violence dans la chair, et violence dans l'intelligence que porte

⁴⁷ Lire, à cet égard, Chessex, 1971: 12. Certains de ces épisodes sont repris dans d'autres chapitres, comme celui de “Dieu, la mort” (Chessex, 1971: 211-213).

⁴⁸ Lire, par exemple, “Le ciel assiste le pauvre pèlerin” (Chessex, 1971: 173-184).

cette chair.” (Chessex, 1971: 151). Néanmoins, comme beaucoup pourront le témoigner (Michel Audétat, Lionel Baier, Gilbert Salem, Jacques de Decker, par exemple), derrière cette image d’ours, Chessex était beaucoup plus aimable, affectueux et généreux qu’on ne pourrait le penser. Chessex le revendiquait lui-même dans son *Monsieur*: “On a beaucoup mythifié l’énergumène Chessex. Je suis beaucoup plus poli, policé que mes ennemis veulent le faire croire.” (Chessex, 2001: 32).

Par ailleurs, Chessex s’est aussi livré à des aveux que rejoignent l’amertume, le regret, le remords, comme *Dans la buée de ses yeux*⁴⁹ (Chessex, 1995), *Portrait d’une ombre*⁵⁰ (Chessex, 1999), sa “Lettre à mes fils”⁵¹ dans *Monsieur* (Chessex, 2001) ou *Pardon mère*⁵² (Chessex, 2008). L’aveu, en effet, est “la modalité selon laquelle Jacques Chessex écrit – selon laquelle il est lu.

Or, la polémique de cet auteur fut aussi enflammée par sa posture sociale immorale (l’alcool, les femmes⁵³, la violence...), alors que les médias ont surtout servi à diffuser son œuvre.

Son “politiquement incorrect” est surtout ressenti en Suisse, certes, mais il dérange plus à l’étranger que ne le fait celui de Houellebecq. Ceci parce que son œuvre a une portée universelle, même si elle raconte des récits de vies de Romands qui se déroulent en Suisse. Des histoires où rares sont les personnages au référent réel; la plupart sont anonymes. Par ailleurs, l’œuvre chessexienne a une valeur intemporelle, car peu de ses histoires peuvent être datées.

⁴⁹ Il s’agit de vingt-trois petits chapitres qui racontent les sentiments de Chessex envers Myriam Matossi (poète et peintre), de leur première rencontre (1^{er} mai 1966) à la fin de leur relation aujourd’hui. Elle est caractérisée comme envoûtante par ses yeux gris, mais ne pouvant être heureuse puisqu’elle porte en elle le traumatisme d’une enfance sans père et d’une mère plutôt absente. Elle écarte, sans le savoir, l’amour de Chessex, de peur de le perdre et lui reproche de l’abandonner à la faveur de ses livres, etc. C’est M., comme il l’appelle la plupart du temps dans ses livres et dans cette chronique, qui a sauvé Chessex de ses mauvaises habitudes d’alcoolique et du poids de la culpabilité du suicide de son père...

⁵⁰ Texte élégiaque en prose, en alternance avec des petits poèmes où Jacques Chessex raconte le vide laissé dans sa vie par le suicide de son père, vingt ans auparavant (en 1956). Il parle aussi du remords de ne pas lui avoir montré qu’il l’aimait, et explique que le père est devenu le fils de son fils, puisque c’est par l’écriture que Chessex va faire revivre son père, va maintenir vivante sa mémoire.

⁵¹ Jacques Chessex y avoue le mauvais père qu’il a été. Dans le salon de Ropraz, le bureau, Chessex avait des toiles de son fils François, 22 ans, étudiant aux Beaux-arts. Jean filme et écrit. Sur eux, Chessex écrit: “Maintenant, c’est moi qui dois les mériter”. Il a cru les perdre lorsque leur mère a quitté Ropraz, les emmenant, en 1986: “Je vous ai aimés, François et Jean, de façon maladroitement et absolue, en profondeur, en votre absence [...]. Sur le reste, la rigueur et l’étonnement au travail, l’entretien du corps, le plaisir, et le plaisir à la paresse, je n’ai rien à vous enseigner ou à vous rappeler que vous ne sachiez déjà. [...] Ma seule crainte [...] est de vous peser, vieux, vieillard. [...] Mon vœu: aidez-moi à mourir avant.”. Sans le savoir, Jacques Chessex verrait son désir réalisé...

⁵² Livre déjà résumé dans notre article.

⁵³ Son infidélité conjugale liée à son désir de liberté lui a, par exemple, valu deux divorces: “J’ai été marié huit ans. C’était un premier mariage [avec Michelle] – ensuite il y en a eu un autre [avec Elisabeth], et un second divorce aussi. Je me suis assez entendu reprocher mon instabilité pour en avoir la nausée. Je ne suis pas du tout instable: je n’avais pas ce que je voulais, j’étais inquiet, volé, usé pour rien, à cause de cela mal dans ma peau et mécontent. Instabilité donc, au dire de mes proches, ingratitude, aveuglement, velléité, lâcheté, légèreté, infidélité.” (Chessex, 1971: 31). Le 21 août 1967, Chessex s’était aussi marié à une Marinette pendant des vacances en Angleterre. A leur retour, ils ont divorcé (cf. Chessex, 1971: 185-192).

Le scandale de Jacques Chessex est qu'il montre à l'étranger ce que les Suisses veulent cacher. Houellebecq, de son côté, montre aux Français ce qu'ils répugnent ou se refusent à voir. Tous deux diffusent, il est vrai, une image bien gênante de leurs compatriotes. Mais écrire n'est-ce pas révéler, comme le prônait Sartre? Ce même philosophe qui défendait le fait que l'écrivain donne à la société une conscience malheureuse...

L'embarras est surtout amplifié par le poids médiatique et la renommée littéraire qu'ils ont pu acquérir, chacun à sa manière. Malgré cela, il est important de rappeler aussi que ces deux auteurs n'ont pas toujours été politiquement incorrects. En effet, dans les deux cas, il existe une évolution vers la norme, la bien-pensance...

Après avoir aidé Michel Houellebecq à atteindre le sommet de la célébrité, les invectives de cet écrivain s'estompent: son dernier roman *La carte et le territoire*, dépouillé du ton cru et provocateur de ses prédécesseurs, est fort convenable... aux règles de la bienséance. La promotion médiatique du livre l'emporte sur celle de l'auteur qui est devenu bien sage. Mise à part une accusation de plagiat de *Wikipédia* dans plusieurs passages, on ne lit que des critiques élogieuses. A se demander s'il s'agit bien d'un livre de Houellebecq.

Quant à Jacques Chessex, nous reproduisons ici le commentaire de Jérôme Garcin en 2005:

On a connu le marquis de 'Carabas' au milieu des années 1970. Il avait la rondeur cuivrée et les bacchantes humides de son maître Flaubert. Il buvait beaucoup, avait faim [...] de chair fraîche et de prose riche. Le mystique a succédé au bacchique. [...] Il se désencombre du trop-plein. Il aspire à la légèreté [...] à '*un état de transcendance*'. (Garcin, 2005).

Néanmoins, la bête ne dormait que d'un œil. Jacques Chessex a continué à produire, jusqu'à sa mort, des récits gênants qui perpétuent sa réputation de fâcheux personnage et d'écrivain politiquement incorrect. À l'inverse, Houellebecq serait-il un "Mutin de Panurge", jeu de mots de Philippe Muray, à la tonalité rabelaisienne, pour identifier les individus dont la rébellion est factice et en accord avec le temps? Ou, au contraire, continuera-t-il à s'afficher comme un *individu assez méprisable*, tel qu'il se présentait dans sa correspondance avec Bernard-Henri Lévy, dûment intitulée *Ennemis Publics* (Houellebecq et Lévy, 2008)? Histoire à suivre...

Bibliographie

- ALTHES, Liesbeth Korthals (2004). "Persuasion et ambiguïté dans un roman à thèse postmoderne (*Les Particules élémentaires*)". In: WESEMAEL, Sabine van. *Michel Houellebecq. Études réunies par, avec une interview inédite de l'auteur*. Amsterdam/New-York: Rodopi, pp. 29-46.
- ARMEL, Alette (2007). "Jacques Chessex, autoportrait d'un hérétique". In: *Le Magazine Littéraire*, n°463, avril 2007, pp. 90-95.
- BESANÇON, Alain (2002). "Houellebecq, critique de l'ouvrage *Plateforme*". In *Commentaire*, n°96 [Commentaire, n°96] [en ligne]. [consulté le 12/04/2009] <URL: <http://www.asmp.fr>>.
- BRIDEL, Geneviève (2002). *Jacques Chessex. Transcendance et transgressions: entretiens*. Lausanne: Bibliothèque des Arts.
- BURGELIN, Claude (2003). "Donner son corps à la littérature? Brèves remarques sur l'écrivain et son image en l'an 2000". In: LOUETTE, Jean-François et ROCHE, Roger-Yves (dir). *Portraits de l'écrivain contemporain*. Seissel: Editions Champ Vallon, pp. 47-58.
- CHESSEX, Jacques (1969). *Portrait des Vaudois*. Paris: Actes Sud, Labor, L'Aire [ed. de 1982].
- CHESSEX, Jacques (1971). *Carabas*. Lausanne: Cahiers de la Renaissance Vaudoise.
- CHESSEX, Jacques (1988). "Notice biographique". In GARCIN, Jérôme (dir). *Dictionnaire des écrivains contemporains de langue française par eux-mêmes*. Paris: Mille et une nuits. [en ligne]. [consulté le 20/09/2010] <URL: <http://bibliobs.nouvelobs.com/20091010/15206/jacques-chessex-par-lui-meme>>.
- CHESSEX, Jacques (1997). *Avez-vous déjà giflé un rat. Un pamphlet*. Yvonand: Bernard Campiche Editeur.
- CHESSEX, Jacques (2001). *Monsieur*. Paris: Grasset.
- CHESSEX, Jacques (2005). *Le désir de Dieu*. Paris: Grasset.
- CHESSEX, Jacques (2007). *Le vampire de Ropraz*. Paris: Grasset.
- CHESSEX, Jacques (2008). *Pardon mère*. Paris: Grasset.
- CHESSEX, Jacques (2009). *Un juif pour l'exemple*. Paris: Grasset.
- CHESSEX, Jacques (2009b). *Le dernier crâne de M. de Sade*. Paris: Grasset.
- COMPAGNON, Antoine (1983). *La troisième République des Lettres*. Paris: Seuil.
- DANTHE, Michel (2009). "Carnaval de Payerne, Jacques Chessex réclame justice" [*Le Matin*, 20 mars 2009] [en ligne]. [consulté le 01/10/2010] <URL:<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:http://www.lematin.ch/actu/suisse/carnaval-payerne-jacques-chessex-reclame-justice>>.
- FROIDEVAUX, Gérald (1998). "Jacques Chessex". In: FRANCILLON, Roger (dir). *Histoire de la littérature en Suisse romande, de la Seconde Guerre aux années 1970*, vol.3. Lausanne: Editions Payot Lausanne, pp.404-414.
- GARCIA, Laure (2009). "Avec les Écrivains du Sud" [*Le Nouvel Observateur*, 02 avril 2009] [en ligne]. [consulté le 19/10/2010] <URL:<http://bibliobs.nouvelobs.com/blog/bd-laure-garcia/20090402/11665/avec-les-ecrivains-du-sud>>.
- GARCIN, Jérôme (2003). "Retrouver Chessex". In FROIDEVAUX, Gérald et MICHAUD, Marius (dir) (2003). *Jacques Chessex: il y a moins de mort lorsqu'il y a plus d'art*. Lausanne: Bibliothèque des Arts.
- GARCIN, Jérôme (2005). "L'ermite de Ropraz" [*Le Nouvel Observateur*, 24 mars 2005] [en ligne]. [consulté le 19/10/2010] <URL: <http://bibliobs.nouvelobs.com/20091010/15214/lermite-de-ropraz>>.
- HOUELLEBECQ, Michel (1994). *Extension du domaine de la lutte*. Paris: Maurice Nadeau.
- HOUELLEBECQ, Michel (1997). *Rester vivant et autres textes*. Paris: Flammarion, col. Libro.
- HOUELLEBECQ, Michel (1998). *Les particules élémentaires*. Paris: Flammarion.
- HOUELLEBECQ, Michel (2001). *Plateforme*. Paris: J'ai Lu.

- HUELLEBECQ, Michel (2001b). "Je suis l'écrivain de la souffrance ordinaire". In *Le Figaro*, 4 septembre 2001, p.27.
- HUELLEBECQ, Michel (2005). *La possibilité d'une île*. Paris: Fayard.
- HUELLEBECQ, Michel (2010). *La carte et le territoire*. Paris: Flammarion.
- HUELLEBECQ, Michel et LEVY, Bernard-Henri (2008). *Ennemis publics*. Paris: Flammarion-Grasset.
- HUSTON, Nancy (2004). *Professeurs de désespoir*. Paris: Actes Sud.
- JATON, Anne-Marie (2001). *Jacques Chessex, La Lumière de L'Obscur*. Genève: Editions Zoé.
- JOURDE, Pierre (2002). *La littérature sans estomac*. Paris: L'Esprit des Péninsules.
- NAULLEAU, Eric (2005). *Au secours, Houellebecq revient*. Paris: Chiflet & Cie.
- NOGUEZ, Dominique (2005). *Houellebecq, en fait*. Paris: Fayard.
- PATRICOLA, Jean-François (2005). *Michel Houellebecq ou la provocation permanente*. Paris: Ecriture.
- RABOURDIN, Dominique (2007). "Pour moi, le sexe et la transgression n'ont rien à voir" Propos de M. Houellebecq". In: *Le Magazine Littéraire*, n°470, décembre 2007, pp.35-37.
- RACINE, Charles-Edouard (1997). *L'imposture ou La fausse monnaie. Un essai de critique littéraire: les romans de Jacques Chessex*. Lausanne: Antipodes.
- SAVIGNEAU, Josyane (2001). "Houellebecq et l'Occident". In: *Le Monde*, 31 août 2001.
- SCHMIDT, Joël (1997). "Éclatement du roman français". In: SALGAS, Jean-Pierre et SCHMIDT, Joël (1997). *Roman français contemporain*. Paris: ADPF, pp.119-175.
- SCHOBBER, Rita (2004). "Vision du monde et théorie du roman: concepts opératoires des romans de Michel Houellebecq". In: BLANCKEMAN, Bruno, MURA-BRUNEL, Aline et DAMBRE, Marc (dir) (2004). *Le roman français au tournant du XXème siècle*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, pp.505-515.
- SENECAL, Didier (2001). "Michel Houellebecq". In: *Lire*, n°298, septembre 2001.
- WILLEMS, Isabelle (2005). *Michel Houellebecq au milieu du monde. Ce qu'un roman fait à la société*. Mémoire de licence en Sociologie. Institut des Sciences Humaines et Sociales: Université de Liège.

NON D'EUGENE IONESCO OU L'AFFIRMATION D'UNE LITTERATURE DE L'AUTHENTICITE

CÉCILE VILVANDRE DE SOUSA

Universidad de Castilla-La Mancha (España)

cecile.vilvandre@uclm.es

Résumé

Non (Nu) est un volume d'essais critiques écrits par Ionesco en Roumanie en 1934. Dans cet ouvrage, il manifeste ses opinions sur la critique littéraire en y alliant humour, spontanéité, espièglerie et théâtralité. Pour lui, dans le domaine de la critique littéraire toutes les opinions sont valables. Ionesco a organisé *Non* en deux parties: "Moi, Tudor Arghezi, Ion Barbu et Camil Petrescu" et "Faux itinéraire critique". Dans la première partie, il prend pour sujet de satire deux poètes et un romancier roumains en les décrivant comme les fades imitateurs de la littérature française, et dressent le portrait presque caricatural d'écrivains et de critiques. Tirant partie de ses habituels recours au paradoxe et à la technique de la contradiction, la deuxième partie de *Non* est consacrée à la critique des critiques et de la critique, allant jusqu'à parodier son propre style. Sa critique alterne avec des sujets littéraires et des passages de journal qui apparaissent sous forme de sketches théâtraux dont le protagoniste est le plus souvent Ionesco lui-même.

Abstract

Non (Nu) is a volume of critical essays written by Ionesco in Romania in 1934. In this work, he makes his opinions known on literary criticism conveying humour, spontaneity, playfulness and theatricality. For him any point of view can be valid when writing a critical essay. Ionesco arranged *Non* in two parts: "Moi, Tudor Arghezi, Ion Barbu et Camil Petrescu" and "Faux itinéraire critique". In the first part he lampoons two Romanian poets and a novelist as bland imitators of French literature while drawing portraits of writers and critics that border on caricature. In a paradoxical statement and using the technique of contradiction, the second part of *Non* is devoted to criticizing critics and criticism, and satirizing his own way of writing. His criticism is interspersed with literary subjects and diary passages that come to life in theatrical sketches whose protagonist is more often Ionesco himself.

Keywords: criticism, Ionesco, Non, paradox, Romania

Mots-clés: critique, Ionesco, Non, paradoxe, Roumanie

Si j'ai choisi ce titre, pour cette intervention à ce colloque sur le politiquement correct, c'est que je voulais d'abord parler de l'attitude adoptée par Eugène Ionesco dans ce recueil d'articles, qui tire déjà largement partie de son habituel recours au paradoxe, pour contrefaire et parodier l'acte critique, comme il le fera plus tard au théâtre avec sa *Cantatrice chauve* qui exprime, par sa littéralité, l'inauthenticité des relations humaines. Nous observons que cette technique de l'absurde est très tôt présente chez lui, dans les années trente, alors qu'il s'adonne à la critique littéraire en Roumanie. D'autre part, pour nous placer dans l'axe de la thématique de notre colloque, je souhaitais défendre un auteur, à ses débuts jugé "polémique", et souvent considéré comme un auteur léger parce qu'il ne présente pas d'idéologie. Pour mieux paraître sérieux et profond, il faut avoir un truc en "isme" qu'on puisse vous coller sur le dos, une étiquette qui vous classe dans une catégorie où vous avez beaucoup de semblables. Un truc en "isme" en matière d'art comme surréalisme, dadaïsme, hyperréalisme, etc., n'est pas mal; un truc en "isme" en matière de politique est beaucoup mieux. En plus, pour paraître sérieux et profond, il faut s'engager. L'artiste qui s'engage a tout de suite du poids. Qu'il s'engage, dans n'importe quoi, la politique, par exemple, surtout dans les années cinquante. Et voilà que l'attitude d'Ionesco, qui déclare que "L'avant-garde ne peut plaire ni à droite ni à gauche puisqu'elle est anti-bourgeoise (Ionesco, 1966: 314)", et "ose ne pas penser comme les autres" (c'est le titre d'un de ses articles) n'est pas politiquement correct dans le contexte intellectuel et artistique des années cinquante à Paris. À ce propos, il reconnaît que "penser contre son temps, c'est de l'héroïsme. Mais le dire, c'est de la folie (Ionesco, 1954: 145)"; ou encore que "la liberté d'imagination n'est pas une fuite dans l'irréel, elle n'est pas une évasion; elle est audace, invention (Ionesco, 1966: 128)". Quand on y pense, Ionesco est totalement dépourvu d'esprit de système. Il est de ceux qui réclamaient qu'on ajoutât à la liste des droits de l'Homme celui de n'avoir pas d'opinion. Et il s'aperçoit que ce qu'il fait là, ne pas avoir d'idées arrêtées, est très dangereux.

Le négativisme de la jeune génération

En ses années roumaines, Eugène Ionesco est poète, critique, mais n'est pas encore dramaturge, du moins intentionnellement. Lire des pièces l'ennuie et son aversion du théâtre va assez loin, jugeant que l'interprétation du comédien est en soi artificielle. D'ailleurs la *Cantatrice chauve*, qui se voudra une "parodie du théâtre", procède de cet état d'esprit. Il faut rappeler qu'une première version de la *Cantatrice chauve* date de cette période roumaine. Il s'agit d'une courte pièce qu'Ionesco a écrite en roumain, intitulée *Englezeste fara profesor* (*L'Anglais sans professeur*), et qui manifeste de façon beaucoup plus radicale cette crise du

langage, reflet de l'insécurité existentielle. En effet la jeunesse littéraire d'Ionesco se situe dans le contexte d'une grave crise métaphysique et se manifeste par un anticonventionalisme radical menant à la relativisation extrême de toutes les valeurs. La position spirituelle d'Eugène Ionesco, telle qu'elle apparaît dans *Non*, illustre en quelque sorte le *scepticisme* radical, ou encore le *Négitivisme de cette jeune génération* d'intellectuels. Ceux-ci passaient tous par une période de doute et d'incertitude quant à l'avenir de la culture roumaine. Comme nous le verrons, si le texte (*Non*) d'Ionesco renferme bien des signaux de la non-sincérité, il n'en éprouve pas moins, lui aussi, un authentique rejet, une véritable condamnation de la culture et de la littérature roumaines dans leur ensemble. Quelques années plus tard un autre contemporain d'Ionesco, le philosophe Constantin Noïca devait évoquer le "drame" de leur génération. Cette génération, consciente du fait que la culture roumaine vivait une phase cruciale, avait à opter soit pour le maintien de données appartenant à la tradition populaire autochtone, soit pour une modernisation (c'est-à-dire une occidentalisation) rapide, ce qui revenait à choisir entre le danger de l'isolement culturel d'une part et celui d'une colonisation ("étrangéisation") culturelle d'autre part. Eugène Ionesco admet l'existence d'une identité roumaine qui ne se réduit pas à la somme des influences étrangères qui s'exerce sur elle. Son histoire personnelle le rend particulièrement perméable à tout ce qui vient de France. Pour autant il ne s'interdit pas de faire le procès des auteurs roumains asservis aux modes littéraires françaises, même si la focalisation exclusive sur le terroir national risque de les confiner dans une inspiration purement folklorique. En même temps qu'Ionesco, proches de lui par l'âge, s'agitant comme lui sur la grand-place des arts et des lettres de Bucarest, se réunissent régulièrement au sein du groupe *Criterion* Victor Brauner (1902-1966), Benjamin Fondane (1898-1944), Ilarie Voronca (1903-1946), et, bien évidemment, Mircea Eliade (1907-1986) et Emil Cioran (1911-1995).

Mais la Roumanie de l'entre-deux-guerres n'est pas seulement cette aimable république des lettres où de jeunes gens cultivés, et fins lecteurs, échangent des coups de griffe dans des revues savantes. La Garde de fer se renforce sans cesse dans le combat violent qu'elle livre au roi Carol et aux institutions. Ce qu'Eugène Ionesco a vécu, au fil des années trente, c'est la métamorphose du milieu qu'il fréquentait quotidiennement à Bucarest, l'inféodation progressive au Mouvement légionnaire de quelques-uns des esprits de la *Jeune Génération*. Il se rétracte au spectacle que lui offre la Roumanie où le voilà confiné. La révolusion d'Eugène Ionesco pour la Garde de fer et ce qu'elle représente s'expriment avec force dans un article paru dans *Viata Romaneasca*:

Dans ma rue, en ce novembre sévère et sombre, des bandes de légionnaires incarnant toute la bestialité et toute l'infinie bêtise de l'humanité et du cosmos

passaient en chantant je ne sais quel “chant” (une sorte de mugissement) de fer, aux paroles de fiel et de fer, en crachant du fiel et du fer, des figures de bêtes enchaînées et marquées au fer rouge. Quand on regardait leurs figures qui se ressemblaient si fort... on avait la certitude que tous étaient le même visage multiplié. A mesure qu'ils avançaient, la nuit de l'enfer descendait sur les rues de la ville. (Cleynen-Serghiev, 1993: 22).

Le propos est en intime connotation avec le texte de *Rhinocéros* qu'Ionesco écrira à la fin des années cinquante. Ionesco aura vu ses meilleurs amis succomber à l'appel de la Légion de Nae Ionescu. Celui-ci ouvre à une jeunesse en état de panique intérieure, une voie de secours, la fusion de l'individu dans la communauté. À partir de là une idéologie commune se met en place, apportant une réponse salvatrice, celle d'un engagement qui les libère d'eux-mêmes en même temps qu'il les mobilise au profit d'une cause dans laquelle leur passion d'agir peut se sublimer. Homogénéité ethnique, autonomie culturelle, ralliement au chef, c'est là le discours qui peut le mieux révolter le jeune Ionesco. Le plus troublant est que l'appel à *l'homme fort* ait pu se glisser sous sa plume: E. Ionesco a vingt-deux ans lorsque, le 13 août 1932, il écrit dans son *Journal*:

Nous sommes de pauvres gosses, abandonnés dans le monde, dans cette immense bâtisse en démolition... Il est clair, si terriblement clair, que nous chancelons tous. Que vienne un homme fort! Un homme qui ignore le doute, qui ne tremble pas, qui ne pleure pas, qui n'attend pas! (Ionesco, 1934: 86).

En 1934, lorsque *Non* paraît, *Criterion* est déjà le lieu d'affrontement entre courants opposés. Dans ses souvenirs recueillis entre 1985 et 1987, le sociologue Henri H. Stahl se souvient que, dans les années trente, il se rendait fréquemment au café Corso, en compagnie d'Eugène Ionesco. C'est là que se retrouvait le groupe *Criterion* après les conférences qui se déroulaient à la Fondation Carol. La Légion obsédait les esprits, agrégeant dans sa mouvance, les uns après les autres, les amis et compagnons d'Eugène Ionesco: Mircea Eliade, Constantin Noica, Mihail Polihroniade, Dan Botta, Arsavir Acterian, Emil Cioran, etc. *Criterion* finit par se dissoudre en 1934, faute du minimum de consensus nécessaire au fonctionnement interne, mais sans que les amitiés se rompent aussitôt. Les oppositions politiques finiront cependant par en avoir raison, au moins temporairement. A Paris dans les années 1938-39-40, Ionesco ne voudra plus rencontrer Cioran. Puis la propagande légionnaire laissera bientôt place à une autre propagande, la propagande communiste.

Dans une Roumanie où le débat intellectuel est vif, Eugène Ionesco s'entend à faire parler de lui. Vers les quinze ou seize ans, il découvre la poésie moderne, d'abord Tristan

Tzara, puis les surréalistes, Breton, Crevel, Soupault. Il n'en conserve pas moins une nette distance critique par rapport au surréalisme. Il ne se contente pas de lire des poèmes, il en écrit. À la fin des années vingt il compose ses *Elegii pentru fiinte mici* (*Élégies pour êtres minuscules*), et il obtient de Tudor Arghezi que certaines de ces élégies soient publiées dans la revue qu'il dirige, *Bilete de Papagal* (Billets du Perroquet), entre mars 1928 et septembre 1930. Comme le rappelle André Le Gall, Ionesco se manifeste dès la fin des années vingt et tout au long des années trente dans des revues telles que:

Fapta (L'Action), *Zodiac*, *Viata Literara* (La Vie littéraire) qui paraît de 1926 à 1938, et où publient les grands écrivains de l'époque. S'il collabore à des périodiques marqués à gauche comme *Azi* (Aujourd'hui), *Critica* (La Critique), son nom paraît aussi dans des publications aux orientations très diversifiées telles que *România literara* (Roumanie littéraire), *Vremea* (Le Temps), *Idea Romaneasca* (L'Idée roumaine), *Facla* (Le Flambeau), *Florea de Foc* (La Fleur de feu), *Axa* (L'Axe), *Viata literara* (La Vie littéraire), *Universul literar* (L'Univers littéraire), *Ultima ora* (Dernière heure), *Viata Romaneasca* (La Vie roumaine), *Zodiac*, etc. (Le Gall, 2009: 97-98).

C'est aussi à Urmuz (un écrivain roumain considéré comme extravagant à son époque) qu'est redevable la technique de l'humour absurde et les intentions excentriques d'Ionesco: "Moi aussi j'Urmuze" confesse-t-il dans un article de "România literara (4 décembre 1969). Il est aisé de deviner dans certains sentiments, certaines attitudes et certaines déclarations d'Ionesco en Roumanie son oeuvre et sa carrière en France. Quelques-uns des grands thèmes de son théâtre dont la peur de la mort et le mépris pour la médiocrité humaine sont déjà dans *Non*:

La présence la plus "présente" est celle de la mort qui vit en nous. (Ionesco, 1934: 274) [...] D'un mort on commence par dire le plus grand mal qui se puisse dire: on dit qu'il est mort. D'un vivant, on commence par dire le plus grand bien: on dit qu'il est vivant. Tout ce qu'on pourra dire ensuite est accessoire, quasiment inutile (Ionesco, 1934: 173).

Pour cette jeune génération, la mise en cause du langage trouve son origine dans le désir de vivre une existence authentique, basée sur de véritables relations. Dans les conditions d'existence où il n'y a ni pensée ni émotion, il ne peut y avoir de véritable échange. Ils prônaient donc "le fait concret" et l'expérience directe. C'est pourquoi on les appela, d'abord par dérision, les "expérenciers", avant que le terme ne finisse par s'imposer. "L'expérencisme" représente, en fait, une variante roumaine de l'existentialisme européen. Ces jeunes intellectuels faisaient apparaître des livres incendiaires comme *Sur les cimes du*

désespoir d'Emil Cioran, *L'Existence tragique* de Rosca, et *Non* d'E. Ionesco. Pour ce dernier, l'idée de publier ce recueil de réflexions critiques très personnelles trouve son origine dans un article sur le roman de Camil Petrescu, *Le Lit de Procuste*, qui avait été partout refusé. Eugène Ionesco et son ami Arsavir Acterian eurent alors le projet de publier des cahiers littéraires intitulés précisément, *Non* puis *Oppositions*, dénominations qui situaient clairement l'entreprise dans le courant dit du *négativisme*. Faute de financement, l'affaire n'avait pas eu de suite. Le projet prit en fin de compte la forme d'un livre, *Nu (Non)* distribué en librairie, édité en 1934 à Bucarest, aux éditions Vremea (Le Temps), les éditions des Fondations royales ayant finalement refusé de le publier. Le *Nu* de 1934 a été réédité en France en 1986, sous le titre *Non* dans une traduction de Marie-France Ionesco. C'est à cette version que l'on aura recours, tout en gardant à l'esprit l'observation que formule Mme. Ecaterina Cleynen –Serghiev, dans sa préface à la *Jeunesse littéraire d'Eugène Ionesco*, d'où il résulte que, par rapport à l'original roumain, le texte français est "parfois modifié, amélioré, expliqué, élagué", que "le caractère abrupt, rugueux du livre de 1934 est adouci, discipliné" (Cleynen-Serghiev, 1993: 7).

NON, une critique de la critique théâtralisée

En lisant le volume, on comprend tout de suite que ce n'est pas un ouvrage de critique littéraire proprement dite, où l'essentiel serait constitué par les jugements d'Ionesco sur trois auteurs consacrés de la poésie et de la prose roumaine contemporaine. C'est en réalité un essai sur l'activité critique en général (une critique de la critique), mais surtout un spectacle mis en scène par Ionesco qui s'amuse à simuler des attitudes envers les écrivains et leurs oeuvres, à formuler des jugements de valeur en la véracité desquels il est le dernier à croire. Par exemple, il affirme que la poésie d'Arghezi n'a aucune valeur et plus loin que les poèmes d'Arghezi sont extraordinairement beaux. Ailleurs il assaisonne son texte de syllogismes du type: "Le Roumain est poète, Arghezi est roumain, donc Arghezi est poète (Ionesco, 1934: 30)". Bien qu'apparemment en 1934, dans *Non*, Ionesco ne s'interdise pas de faire le procès de trois des auteurs roumains les plus représentatifs, quelques années plus tard, de 1942 à 1944, il s'efforce d'en assurer la promotion auprès du public français ne manquant pas de remarquer, dans son *Histoire de la littérature roumaine* (1955) que, dans l'entre-deux-guerres, "de grands écrivains s'affirment: T. Arghezi, à la fois baudelairien et poète du terroir; [...] Ion Barbu, tantôt mallarméen, tantôt pittoresque et oriental; C. Petrescu, dont les romans stendhaliens comme écriture et tournure d'esprit reflètent admirablement la société roumaine (Ionesco, 1955: 54)". Pourtant, encore, dix ans plus tôt il ne manquait pas de signifier à ses compatriotes que leur production culturelle est à 99% *risible*, à 1% *lisible*, et que, d'ailleurs, ce qui mérite qu'on s'y arrête c'est ce qui est *illisible*, c'est-à-dire

"l'expression comme libération quasi physiologique des émotions" (E. Ionesco, 1934: 33). De Benedetto Croce (1866-1952), acteur intermittent de la vie politique italienne, mais surtout philosophe et animateur de la revue *Critica* (1903-1944), Ionesco dit avoir retenu une chose essentielle: "Que la valeur et l'originalité se confondent, c'est-à-dire que toute l'histoire de l'art est l'histoire de son expression" (Bonney, 1966, p: 22). Ce postulat revient à plusieurs reprises sous sa plume. Donc, pour le jeune Ionesco, l'état de la critique est à mettre en rapport avec la *débilité intellectuelle* du public roumain. Il tient qu'après le mouvement *Junimea*¹ (*La Jeunesse*), à la fin du XIXe siècle, "une nuit longue, opaque, a succédé à une seconde de lucidité et s'est étendue sur la vie intellectuelle roumaine (Ionesco, 1934:71)". Plusieurs écrivains, qu'il cite nommément, sont à considérer comme des formes de "punition divine". La culture roumaine a chuté dans "une impuissance tragique", se limitant soit à l'exégèse (P. Constantinescu), soit à une "suspicion myope" (S. Cioculescu), soit encore "(P. Comanescu et toute la bande de *Ultima Ora*) à un enthousiasme partisan, orthodoxe et gracieux comme une vache en tutu (P. Sterian)" (Ionesco, 1934: 75).

L'ironie dans le discours de Ionesco

Dans le discours ionescien, la structure de l'ironie est beaucoup plus complexe que ne le suggèrent les définitions rhétorico-linguistiques: le texte de Ionesco renferme bien des signaux de la non-sincérité mais il ne permet pas d'en déduire l'existence d'un rapport antinomique entre le sens littéral et le sens intentionnel. Les indices extratextuels (contexte extra-linguistique, prises de position de l'auteur, etc.) indiqueraient plutôt une coïncidence entre sens littéral et sens intentionnel et nous donnent à croire que la critique de Ionesco exprime un authentique rejet, une véritable condamnation de la culture et de la littérature roumaines dans leur ensemble. Mais il faut avouer que la signification profonde du livre n'est pas facile à saisir, car le livre est parsemé de traquenards qui sont voulus et semblent avoir été introduits dans le but de troubler le lecteur. En effet, les trois études qui le composent ne sont pas homogènes:

Le premier essai, consacré à la poésie de Tudor Arghezi est le résultat d'opérations critiques achevées, le sujet est présenté, sans autres préoccupations.

Dans le deuxième essai, consacré à la poésie d'Ion Barbu, nous commençons à distinguer une sorte de miroir introspectif nous découvrant le critique en train de juger.

Dans le troisième essai (sur la prose de Camil Petrescu), l'idée critique est complètement dépassée par les circonstances qui accompagnent l'acte critique (intrigues, gaffes, coteries).

¹ "Mouvement intellectuel très important né au XIXe siècle à Jassy autour de Titu Maioresco qui créa une critique littéraire fondée sur des critères purement esthétiques et les plus rigoureux possibles" (Ionesco, 1934: 71).

Par conséquent, dans la première partie de l'essai, on observe un processus de régression de la critique déjà faite à la critique en cours de se faire. Lorsqu'il prend à partie toute la critique roumaine en démontrant l'arbitraire du jugement littéraire par des exercices d'une juvénile insolence, on soupçonne bien que l'on se trouve en présence d'une opération médiatique destinée à porter son auteur sur le devant de la scène. D'ailleurs son succès est complet: son pamphlet à scandale est distingué par un prix des Fondations royales, destiné à récompenser le premier ouvrage littéraire édité d'un jeune auteur:

Cet essai sur Ion Barbu, je l'écris suivant la même stratégie et dans le même but: provoquer un scandale. Et pour ce qui est de provoquer un scandale, je m'y entends. [...] Je suis affligé d'un irrépréhensible besoin de prendre le contre-pied de ce que je lis (Ionesco, 1934: 83-84.

Il est évident que *Non* est la revendication de l'absence d'une quelconque attitude et le spectacle à la fois tragique et bouffon d'une impuissance à adopter et à conserver une attitude intellectuelle ou existentielle. C'est précisément par cet aspect théâtral que *Non* se distingue radicalement de toute la production littéraire (critique et poétique) antérieure d'Ionesco. En voici un exemple tiré de l'article "Tu seras un grand écrivain": Ici Ionesco nous fait assister aux conférences que donne P. Cormanescu dans le cadre du groupe *Criterion*. A cet effet, il se glisse dans le personnage de l'*aspirant* homme de lettres. Ledit aspirant se doit bien entendu d'assister à ces conférences. Il veillera même à s'y faire remarquer en étant celui qui applaudit debout, longtemps après les autres, attirant enfin l'attention du conférencier. Pour peu que l'aspirant poète salue à nouveau P. Cormanescu aux cafés Corso ou Capsa de la célèbre Calea (rue) Victorei, qu'il glisse dans la conversation le terme "expérencisme", sorte d'existentialisme avant la lettre, "surtout s'il ne sait pas trop ce que cela veut dire (Ionesco, 1934: 240)", qu'il cite parmi les noms objets d'opprobre celui de Ionesco, et, surtout, qu'il veuille bien "écouter religieusement, son chapeau à la main P. Cormanescu qui parle, parle, parle (Ionesco, 1934: 240)", il aura de bonnes raisons d'espérer le soutien du maître lorsqu'il sollicitera son admission dans le groupe *Criterion*.

De l'identité des contraires

C'est seulement à condition de garder son sang-froid que le lecteur peut s'expliquer les "bizarreries" du discours critique tel qu'il apparaît dans *Non*. Or justement une lecture neutre, détendue du texte de Ionesco est à peu près impossible. Ce déficit provocateur consiste à faire, dans le même chapitre, deux critiques du même livre, l'un d'encensement,

l'autre d'éreintement. Pour cet exercice Ionesco choisit le livre de Mircea Eliade, *Maitreyi*, publié en 1933 à Bucarest, et qui sera traduit en français en 1950 sous le titre *La Nuit bengali*. Les deux articles ont un air de sincérité qui laisse chez le lecteur un sentiment de trouble qui est précisément l'objectif que poursuit l'auteur ainsi que le montre le titre qu'il a choisi: *De l'identité des contraires*. L'auteur commence pourtant son essai en exposant les règles de son jeu littéraire "Tout livre est remarquable si l'on dit qu'il est remarquable. Tout livre est exécration si l'on dit qu'il est exécration. Je suis aussi convaincu de l'inutilité de la critique que du manque de signification métaphysique de la littérature (Ionesco, 1934: 161)". Et d'ajouter: "Je fais de la critique généralement négative, parce qu'il est évident que j'ai l'esprit mal tourné, mais aussi pour le plaisir de faire bisquer le monde, pour éprouver ma virtuosité dans l'art de la contradiction(Ionesco, 1934: 161)". Car pour lui, dans le domaine de la critique littéraire toutes les opinions sont valables, car toute critique littéraire est extérieure et n'a donc nulle prise sur la substance même de l'oeuvre. Ionesco commence en disant que le roman d'Éliade est construit sur le modèle de la tragédie grecque:

Tout ce qui compte en littérature est construit – consciemment ou non, comme si l'auteur avait suivi d'instinct un idéal de perfection esthétique, idéal dont nous recherchons et découvrons en nous-même l'essence – sur le modèle de la tragédie grecque [...] les événements sont soumis à un ordre et à une accélération qui font figure de fatalité. [...] Ce roman [...] est construit de façon tout à fait classique selon une succession de scènes, de moments forts. [...] Ne croyez pas pour autant que ce roman soit encombré d'artifice, de mélodrame. Non, tout est simple. [...] Bref, nulle obscurité technique. Le miracle, l'extraordinaire se manifestent ici en pleine lumière, au coeur du vraisemblable, du réel le plus quotidien. [...] On retrouve dans *Maitreyi*: Tristant et Iseut, Paul et Virginie, Manon Lescaut [...] Vous remarquerez que la structure est chaque fois quasiment la même, une structure de tragédie grecque: une faute grave, consciente ou non, qui entraînera un châtement grave (Ionesco, 1934: 179-182).

L'article d'encensement se termine par "le plus grand éloge qui soit", c'est-à-dire par l'éloge de "la banalité fondamentale (Ionesco, 1934: 182)" du roman. Et jouant toujours du paradoxe, il précise "Seul, ce qui est profond, universel, est banal (Ionesco, 1934: 182)". Dans la deuxième chronique littéraire de *Maitreyi*, il va plus loin dans sa mordacité: "Je ne sais pas si *Maitreyi* est un livre triste, mais je sais en revanche que c'est un triste livre (Ionesco, 1934:187)". Ou encore: "[...] pour nous le livre n'est pas exotique alors qu'il l'est pour les indigènes qui n'y retrouvent nul élément propre à leur géographie physique ou spirituelle (Ionesco, 1934: 189)". Pour lui une idée et son contraire peuvent être développés avec les mêmes instruments, avec la même argumentation, et peuvent avoir le même impact

sur les lecteurs. L'auteur conclut encore que les règles de la logique ne font que refléter la pauvreté de l'esprit humain: "Ce qui me chagrine, c'est qu'il ne peut exister que deux points de vue symétriquement opposés (Ionesco, 1934: 128)". Et de conclure en disant "Je vous jure que cela m'est bien égal que vous releviez mes contradictions. Je n'ai fait aucun effort pour les éviter (Ionesco, 1934: 267)".

Il ne faudrait pas manquer de souligner le caractère cocasse de la présentation d'un ouvrage qui nie l'existence de l'objectivité critique devant un jury que ledit ouvrage a descendu en flammes. *Non* est distingué par un prix des Fondations royales, destiné à récompenser le premier ouvrage littéraire édité d'un jeune auteur. Les membres du jury sont Tudor Vianu, Serban Cioculescu, Petru Cormanescu, Mircea Eliade, Romulus Dianu, Mircea Vulcanescu, et Ion Cantacuzino. Si les deux premiers se sont fermement opposés à l'attribution de la récompense à Eugène Ionesco, Tudor Vianu allant jusqu'à démissionner de la présidence du comité de sélection, les cinq autres s'y sont montrés favorables, les deux derniers avec enthousiasme. Pour délibérer le jury se retrouve enfermé dans un carcan car l'auteur s'arrange pour lui imposer la reconnaissance de ses thèses. En effet, en confrontant les thèses de *Non* avec les attitudes possibles du jury, il résulte la situation suivante: S'ils distinguent –par impossible- l'ouvrage, les membres du jury se donneront un blâme, en reconnaissant explicitement l'exactitude des opinions pas vraiment flatteuses de l'auteur à leur adresse; s'ils rejettent l'ouvrage, ils confirmeront aussi, par leur acte, l'exactitude des thèses de l'auteur. Donc, quelle que soit l'attitude du jury, Eugène Ionesco, par sa paradoxale inconséquence, s'est arrangé pour avoir raison dans tous les cas. Nous devons reconnaître ici un trait ingénieux de l'esprit frondeur de notre auteur malgré les airs de cabotin qu'on lui retrouve aussi. S'il dit que:

Le critique est celui qui guide la littérature sur de nouveaux sentiers (Ionesco, 1934: 205). Cela ne l'empêche de rajouter "aucun critique roumain, à part moi, n'est assez intelligent pour cela" (Ionesco, 1934: 205). [...] Si l'on était sincèrement convaincu de n'être que l'égal des autres, on se suiciderait sur-le-champ. La vie n'est supportable que dans la mesure où nous méprisons nos semblables, que parce que nous nous surestimons.

Il ne reste au jury qu'une seule voie pour sortir de l'impasse où l'a conduit Ionesco. Essayer d'en faire abstraction et juger l'ouvrage indépendamment de toute considération dérivée de ces dilemmes. C'est le seul moyen de sauver en fait –si cela est possible- la dignité de l'acte critique mis en discussion par Eugène Ionesco. S'ils procèdent ainsi, le carcan pourra être brisé; on constatera qu'Eugène Ionesco ne nie pas la nécessité de tout

acte critique, mais qu'au contraire il proclame la nécessité d'un vrai acte critique, libéré des contingences, mais qu'il ne voit réalisé nulle part.

Nous observons que dans sa critique de la culture roumaine, le jeune Ionesco se révèle déjà comme un non-conformiste dans la mesure où son activité critique est sans cesse sapée par une inconséquence voulue et tend à se nier elle-même. Ionesco fait savoir au lecteur qu'il ne pense jamais ce qu'il soutient, qu'il ne pense pas non plus le contraire ou plutôt qu'il pense ce qu'il dit mais aussi le contraire:

Je tiens à rappeler [...] que tout jugement critique est valable ou non valable –cela revient au même- puisqu'il procède d'un point de vue fatalement injuste et incontrôlable et que d'ailleurs tous les points de vue [...] sont, tôt ou tard, confirmés à tour de rôle ou en même temps à moins que ce ne soit à tour de rôle et en même temps (Ionesco, 1934: 174).

Ici Ionesco opère un "dévoilement" du discours critique lequel tend alors à devenir lui-même l' "objet littéraire", à partir du moment où il n'engage son auteur –face à l'objet critiqué, face au lecteur et face à lui-même- ni plus ni moins que ne le ferait n'importe quel texte de fiction. Les avertissements, interpolations, etc., expliquant que l'auteur croit le contraire de ce qu'il dit, bref, toutes ces mises en garde apparaissent maintenant sous un jour nouveau et laissent entendre qu'elles non plus ne sont pas sincères et que par conséquent ces prétendus indices de l'ironie sont eux aussi ironiques: Eugène Ionesco ne croit pas le contraire de ce qu'il affirme, il ne croit rien. Donc la question portant sur le sens intentionnel du texte ne peut plus se référer au critique littéraire Eugène Ionesco en tant que personne réelle mais à Eugène Ionesco "auteur implicite" de *Non*. L'ironie de ce dernier consiste à établir un type de discours ou plus exactement un type de contextualité qui exclut toute possibilité d'affirmation positive. Ce discours paradoxal semble construit selon le principe suivant: un premier texte fournit le thème d'un deuxième texte qui a pour fonction d'interpréter le premier dont il donne la "clé" (par exemple dans un texte l'auteur déclare que son premier texte n'est pas sincère et qu'il pense en fait le contraire de ce qu'il a affirmé); ce deuxième texte fournira à son tour le thème d'un troisième texte qui interprétera le deuxième dont il donnera la clé ce qui permettra une interprétation juste du premier texte. Le discours de Ionesco naît ainsi de l'enchaînement des mystifications et démystifications subies par le lecteur mais qui visent en fait le caractère même du texte. Ionesco singe ainsi la forme du discours critique (en privilégiant les jugements de valeurs), mime l'intention critique pour mieux la compromettre en dévoilant le caractère totalement désengageant et fictif du texte. L'ironie d'Ionesco devient alors essentiellement auto-ironie puisque l'auteur tourne en dérision ses propres productions présentées comme des farces. D'autre part, elle consiste à

établir un type de contextualité qui exclut toute possibilité d'affirmation positive. Il attaque la critique littéraire au nom de l'irrationalité propre à la poésie: "Soumise à une analyse rigoureuse, la poésie éclate comme une bulle de savon et il ne reste sur nos doigts qu'un peu d'eau mousseuse. Certes la bulle est jolie à regarder et rien ne nous oblige à la faire éclater (Ionesco, 1934: 227)".

La critique de Ionesco vise le langage même de la critique littéraire, elle ridiculise la prétention d'un tel langage à accéder à une vérité, langage dont la gratuité fonde, pour Ionesco, le postulat essentiel. Ionesco justifie cette attitude en affirmant que la critique littéraire ne parle de littérature qu'en apparence mais qu'en réalité elle n'a aucune "prise" sur l'objet qu'elle prétend être le sien. Le langage critique étant par définition rationnel –ce qui pour Ionesco veut dire abstrait- il est donc nécessairement "général et réduit", soumis aux lois de la logique formelle et neutre du point de vue affectif. Prisonnier de préjugés, "est critique un monsieur qui pense en proverbes, en idées générales et vagues (Ionesco, 1934: 198)"; soumis aux lieux communs et aux formules du métier, médiocre par définition et dépersonnalisé par l'exercice même de sa profession, "Monsieur le critique", d'après le portrait que Ionesco élabore dans *Non*, devient le prototype du "petit bourgeois universel", l'ancêtre des *Smith* et des *Martin* de la future *Cantatrice chauve*. Il va de soi que "Monsieur le critique" est incapable de communiquer avec le poète dont le langage est, selon Ionesco, d'essence irrationnelle, le sens de la poésie étant d'exprimer "l'intuition" lyrique c'est-à-dire ce qui est le plus individuel, unique et fugitif, ce qui est au coeur même de l'expérience subjective. Si la poésie est ressentie par Ionesco comme modalité littéraire privilégiée c'est précisément parce que le langage poétique ne se définit pas par son caractère concret et figuré mais par sa force expressive, sa relation directe au vécu, sa vertu existentielle. Mais même dans cette partie de son discours, Ionesco refuse d'adopter un point de vue fixe, cohérent et acceptable. Ici aussi il annule ses affirmations en soutenant avec le même aplomb leur contraire. Car Ionesco attaque ensuite la poésie au nom de la lucidité et de la clarté conceptuelle de la prose. Il attaque enfin la prose au nom de l'authenticité inégalable du "journal", le seul genre, selon lui, à pouvoir rendre compte de l'existence. C'est aussi en coulisses qu'il veut surprendre le héros de tragédie ou de roman, curieux de savoir ce qu'il peut bien faire aux heures de la journée où il n'est plus héros. À ce propos, il affirme:

Je m'amuse follement quand je me dis qu'entre deux crises de jalousie, l'amoureux lit son journal en sirotant son café crème. Cette idée m'amuse d'autant plus qu'en lisant son journal et en dégustant son petit crème, notre héros fait la nique au romancier qui ignore tout de ces activités clandestines (Ionesco, 1934: 261).

Finalement c'est l'idée même de vouloir exprimer le vécu par le langage que Ionesco considère comme une *hérésie*:

Eh bien, mesdames et messieurs, je vais vous le dire une bonne fois pour toutes: les romans sont aussi desséchés que les journaux pour la bonne raison qu'il est illusoire de croire que nous puissions recréer la vie. Du moins le journal, lui, a-t-il l'avantage de retranscrire la vie platement, c'est-à-dire le plus exactement, le plus fidèlement possible. Le journal pêche par manque d'objectivité, de vérité, d'honnêteté certes, mais cette tricherie est bien peu de chose comparée à la tricherie monumentale qui prétend re-crée la vie (Ionesco, 1934: 263-264).

L'expression est par définition condamnée à n'être jamais authentique dans la mesure où étant un "point commun" avec les autres, elle ne peut qu'être "neutre" c'est-à-dire générale et conventionnelle. La communication avec autrui n'est pas la seule à n'être qu'un jeu trompeur, car le monologue, le discours intérieur n'est lui aussi qu'illusion:

Pour être authentique, il faut que je me connaisse; mais je suis trompé sur moi-même, par moi-même et quand je crois m'atteindre moi-même je m'échappe, "fata morgana", et je me retrouve face à une substitution grossière. Je veux m'exprimer et je ne peux exprimer que ce "Je" de substitution, j'atteins à l'authenticité d'un "Je" inauthentique (Ionesco, 1934: 251).

Eugène Ionesco constate donc que l'acte critique, le jugement littéraire et artistique ne résultent pas d'une conviction intérieure des prédicats critiques; ce serait théoriquement un acte gratuit, issu de l'arbitraire de la conscience du critique, qui exerce sur l'oeuvre étudiée sa volonté de respecter un système, une suite dans les idées ou de se livrer à un plaidoyer et qui, dans la plupart des cas, masque -comme tout arbitraire- des "arrangements", des calculs d'ordre éthique et économique totalement indépendants du sens intrinsèque du jugement. Le critique ne subit donc pas la pression de l'oeuvre d'art. Le jugement critique ne jaillit pas comme "une illumination intérieure" au moment où l'esprit du critique se penche sans préjugés sur l'oeuvre d'art. Il ne s'impose pas au critique de l'extérieur, comme un élément prédéterminé, mais se construit artificiellement par la conjugaison des finalités anesthésiques du critique (des intérêts jusqu'aux manies), avec les perspectives de les satisfaire qu'offre l'oeuvre étudiée. Le jugement critique ne dépend donc pas de l'oeuvre d'art, mais de l'état d'esprit du critique, de sa structure spirituelle ou purement et simplement des circonstances dans lesquelles il écrit. D'innombrables pages dans le *Journal* de la critique de Ion Barbu, dans l'essai consacré à la prose de Camil Petrescu et surtout dans *Intermezzo n° 2* peuvent illustrer ce qui vient d'être dit. Cet

idéalisme radical de la critique donne au critique un sentiment amer d'isolement, de néant au milieu de son activité, qui fait que celle-ci lui apparaisse comme une logorrhée dénuée de sens devant les créations des autres. Cette "tragédie du langage", dont on devrait parler une vingtaine d'années plus tard à propos du théâtre de Ionesco, s'annonce déjà dans les derniers essais de *Non* où l'on voit que le véritable objet de la démystification entreprise n'est autre que le langage sous toutes ses formes y compris sa forme "naturelle" intimement liée à l'existence de tout individu. En niant la possibilité d'une expression authentique de son vécu, Ionesco exclut du même coup la possibilité d'une vérité, même subjective, de la parole. L'impossibilité d'accorder ou de refuser définitivement à toute proposition le statut de "vérité", voilà ce qui caractérise le discours d'Ionesco, discours qui avance en annulant au fur et à mesure tout ce qui a été affirmé. Même s'il conclut: "Le mot *vrai* ne figure pas au dictionnaire de ma conscience (Ionesco, 1934: 84)", sa vie durant, sa quête de la vérité, sa recherche anxieuse de la réalité substantielle du monde, auront affleuré, incessamment, à la surface de son oeuvre. L'ironie d'Ionesco a donc des racines métaphysiques puisqu'elle n'est que la manifestation d'un doute généralisé face au langage. Il est alors bien explicable que le discours d'Ionesco se constitue par la négation même des lois du discours –ce qui implique bien sûr sa propre négation- de sorte que *Non* devient alors un livre où est scandée l'impossibilité d'écrire un livre, l'ironie étant le seul principe anti-littéraire à fonctionner dans l'entreprise d'Ionesco.

Ce qui mérite une mention particulière, c'est ce caractère de mise en scène d'Eugène Ionesco par Eugène Ionesco, jusque dans un ouvrage de critique littéraire tel que *Non*. L'aveu masqué est sa manière d'être en littérature. Il aura de multiples entretiens au long desquels il se montrera volontiers *en coulisses*. Mais surtout une bonne part de son oeuvre dramatique elle-même sera dans un rapport immédiat avec son expérience vécue. Parfois la plume échappe à son contrôle. Plutôt que de le corriger à la relecture, il confie au lecteur la dérive dont il vient d'être victime: "Je vous jure que je ne voulais pas dire ce que je viens de dire. (Ionesco, 1934: 171)". L'un de ses amis, I. Valerian écrit en 1934 que "toute son écriture est une confession ininterrompue faite aux confins du désespoir (Cleynen-Serghiev, 1993: 115)". L'indignation distanciée de S. Cioculescu lui suggère un conseil d'une lucidité remarquable: "S'il décide de s'attaquer au théâtre, à la comédie, l'avenir lui est ouvert (Cleynen-Serghiev, 1993: 163)".

Bibliographie

BONNEFOY, Claude (1966). *Entretiens avec Eugène Ionesco*. Paris: Pierre Belfond.

CLEYNEN-SERGHIEV, Ecaterina (1993). *La jeunesse littéraire d'Eugène Ionesco*. Paris: PUF.

LE GALL, André (2009). *Ionesco*. Paris: Flammarion.

IONESCO, Eugène (1934). *Non*. Paris: Gallimard, NRF.

IONESCO, Eugène (1954). *Tueur sans gages. Théâtre II*. Paris: Gallimard, NRF.

IONESCO, Eugène (1955). *Histoire de la littérature roumaine*. Paris: Fata Morgana.

IONESCO, Eugène (1966). *Notes et contre-notes*. Paris: Gallimard, coll. Idée.