PAROLES, TEXTES ET IMAGES
FORMES ET POUVOIRS DE L'IMAGINAIRE
Volume 2

Sous la direction de
Jean-François Chassay et Bertrand Gervais

Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives nationales du Québec et Bibliothèque et Archives Canada

Vedette principale au titre :

Paroles, textes et images : formes et pouvoirs de l'imaginaire

(Collection Figura ; no 19)

Textes présentés lors d'un colloque tenu à l'Université du Québec à Montréal du 2 au 4 nov. 2006.

Comprend des réf. bibliogr.

Textes en français et en anglais.

ISBN 978-2-921764-32-2 (v. 1)

ISBN 978-2-921764-33-9 (v. 2)

1. Imaginaire dans la littérature - Congrès. 2. Illustrations, images, etc. - Interprétation - Congrès. 3. Parole dans la littérature - Congrès. 4. Art et littérature - Congrès. I. Chassay, Jean-François, 1959- . II. Gervais, Bertrand, 1957- . III. Université du Québec à Montréal. Centre de recherche Figura sur le texte et l'imaginaire. IV. Collection: Figura, textes et imaginaires ; no 19.

PN56.I45P37 2008 809'.93353 C2008-942002-0F

Bibliothèque et Archives nationales du Québec and Library and Archives Canada cataloguing in publication

Main entry under title :

Paroles, textes et images : formes et pouvoirs de l'imaginaire

(Collection Figura ; no 19)

Papers presented at a conference held at the Université du Québec à Montréal, Nov. 2-4, 2006.

Includes bibliographical references.

Text in French and English.

ISBN 978-2-921764-32-2 (v. 1)

ISBN 978-2-921764-33-9 (v. 2)

1. Imagination in literature - Congresses. 2. Picture interpretation - Congresses. 3. Speech in literature - Congresses. 4. Art and literature - Congresses. I. Chassay, Jean-François, 1959- . II. Gervais, Bertrand, 1957- . III. Université du Québec à Montréal. Centre de recherche Figura sur le texte et l'imaginaire. IV. Series: Figura, textes et imaginaires ; no 19.

PN56.I45P37 2008 809'.93353 C2008-942002-0E

Nous tenons à remercier Figura, le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire pour sa contribution à la publication de cet ouvrage, de même que Nathalie Roy et Amélie Langlois Béliveau pour leur aide au travail d'édition et de correction. Merci au Conseil de recherches en sciences humaines du Canada et au Fonds québécois de la recherche sur la société et la culture pour leur soutien financier.

Illustration de la couverture : Bertrand Gervais

Cet ouvrage est publié avec le concours de Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire.

Le studio Calypso (Julie Parent) a réalisé la maquette de la collection « Figura ».

PAROLES, TEXTES ET IMAGES
FORMES ET POUVOIRS DE L'IMAGINAIRE
Volume 2

Sous la direction de
Jean-François Chassay et Bertrand Gervais

Université du Québec à Montréal

Figura, Centre de recherche
sur le texte et l'imaginaire

Collection « Figura », nº 19, vol. 2
2008

TABLE DES MATIÈRES

Jean-François Chassay
Bertrand Gervais

L'imaginaire, un bref rappel

Les textes qu'on lira dans ce deuxième volume de *Paroles, textes, et images. Formes et pouvoirs de l'imaginaire* résultent d'une double réflexion. Il s'agit, d'une part, de s'interroger sur les pouvoirs de l'imaginaire aujourd'hui, à la fois dans les œuvres produites, mais aussi dans la lecture d'œuvres anciennes; et, d'autre part, de revenir sur les rapports qui s'établissent entre textes, images et paroles. Quels rôles joue l'imaginaire? Comment se stimulent mutuellement des langages différents?

Si l'on considère, comme le veut l'idée reçue, que l'imaginaire désigne ce qui n'est pas réel ou ce qui provient de l'imagination, ses pouvoirs paraissent se limiter au champ psychologique. L'imaginaire permet en ce sens, le temps d'une parole, d'un texte ou d'une image, de faire apparaître des êtres fictifs et des situations inventées qui serviront, dans le meilleur des cas, à tester « des configurations possibles de l'action pour en éprouver la consistance et la plausibilité » (Paul Ricœur).

Par contre, on peut considérer l'imaginaire comme une dynamique et une interface entre le sujet et le monde – autrement dit, comme ce par quoi le sujet ou une collectivité appréhende le monde, l'interprète et le rend signifiant. Il a dès lors le pouvoir de construire notre réalité culturelle, celle-ci devenant le produit de son travail et de son élaboration. En ce sens, il ne s'agit plus de définir simplement une modalité de la fiction, mais de désigner un mode par lequel toute culture se déploie, et par lequel un sujet accède à la culture, lui assurant dynamisme et valeur.

L'imaginaire s'impose dès lors comme un ensemble de signes et de figures, d'objets de pensée, dont la portée, la

logique et l'efficacité peuvent varier, dont les limites et la dynamique sont sans cesse à redéfinir, mais qui s'inscrivent indéniablement au cœur de notre rapport à la culture, au monde et à l'histoire. Ces signes passent par la parole, le texte et l'image, dont il convient de comprendre non seulement les fonctions, mais encore les interactions.

Nous vivons à une époque, comme l'écrit Jean-Jacques Wunenburger dans le premier tome de *Textes, paroles et images,* où « la prolifération culturelle des images favorisée par le développement technologique numérique nous conduit à une inflation vertigineuse des produits. » Cela n'est pas sans avoir de nombreuses conséquences. On peut considérer, objectivement, que l'importance institutionnelle de la littérature s'amenuise parmi les pratiques culturelles contemporaines (en tenant compte de la place qu'elle occupe dans les médias traditionnels), mais on a encore relativement peu pris en compte les bouleversements produits par le numérique, favorisant des échanges renouvelés, dynamiques, entre textes et images. Le livre n'a peut-être plus le pouvoir culturel qu'il avait il y a 50 ou 60 ans – même s'il faut faire attention aux fausses évidences dans ce domaine, en rappelant par exemple que le nombre de titres qui paraissent et la circulation des livres ne cessent d'augmenter –, mais il serait oiseux d'affirmer que la fiction écrite est en perte de vitesse. À côté de ses formes technologiques nouvelles qui transforment nos rapports aux textes, notons le succès des lectures de poésie, des soirées où des conteurs se font entendre, où musique et poésie dialoguent : l'oralité devient, redevient, continue, avec plus d'ampleur, à transmettre une parole. Les écrivains lisent, enregistrent leur texte. La littérature porte des voix, au sens littéral. Sait-on vraiment mesurer ce phénomène ? À cela s'ajoutent d'autres glissements, des transformations exacerbées par le dynamisme de l'image.

On peut se demander en effet ce qu'il en est de la concurrence des imaginaires de l'image et du texte dans les discours critiques contemporains ainsi que dans l'institution littéraire et artistique, prenant pour acquis que la question

de l'idéologie ne peut en être tout à fait absente (à moins de vouloir faire preuve d'une touchante naïveté). Autrement dit, réfléchir sur l'imaginaire implique la prise en compte d'un monde dont les formes, les moyens de production, la réalité du pouvoir ne cessent de se métamorphoser.

Les rapports entre textes, images et paroles se renouvèlent et nous avons voulu marquer l'importance des effets de ces échanges pour l'imaginaire, à l'aune de nos connaissances actuelles. Comment évaluer les rapports et éventuellement les tensions entre documents oral, écrit et iconique dans les études historiques sur les représentations sociales (des mythes aux stéréotypes...)? Ces questions, ces hypothèses ont aidé à dépasser les catégories traditionnelles (texte contre image, diachronie contre synchronie, sphère de grande production contre sphère de production restreinte, etc.) dans le but de proposer une grande diversité de modes relationnels entre texte et image, avec une réelle volonté d'interdisciplinarité et de transhistoricité. Alors que le volume I regroupait des textes qui, pour l'essentiel, analysaient la dynamique qui unit et parfois oppose le textuel et l'iconique, le volume II propose des lectures qui s'arrêtent davantage à l'imaginaire à l'œuvre dans les textes de fiction et leur mode de production des images.

Le deuxième volume regroupe ainsi des textes davantage marqués, au premier chef, par un imaginaire littéraire. René Audet et Annie Rioux, à partir d'ouvrages de Pierre Michon et Enrique Vila-Matas, notent l'importance aujourd'hui de la figure de l'écrivain dans les textes et la représentation de la littérature elle-même, comme s'il s'agissait, par un procédé de mise en abyme, d'insister sur son pouvoir imaginaire. Robert Dion et Frances Fortier montrent l'importance, dans plusieurs textes contemporains, du phénomène des biographies imaginaires, qui réfléchissent également un imaginaire de la biographie. William Moebius s'intéresse également à la représentation biographique, mais en faisant une analyse d'albums jeunesse qui présentent l'histoire et la vision d'hommes adultes blessés, traumatisés par la guerre.

Deux autres articles se tournent plutôt vers la place occupée par l'histoire dans les romans. Celui de Bertrand Bourgeois et Anthony Purdy s'intéresse au détournement de l'archive et à l'imaginaire mémoriel en analysant deux œuvres – un film de Wolfgang Becker et un livre de Régine Robin – mettant en scène une RDA qui n'aurait pas disparu, alors que Jean-François Chassay s'arrête sur un roman qui propose un Robert Oppenheimer imaginaire, réfléchissant par la même occasion sur les effets littéraires des événements qui se sont déroulés à Los Alamos.

Les deux articles qui suivent, celui de Thomas Epstein et celui de Mary Joe Hughes, se penchent sur deux grandes figures de la littérature : Dostoïevski dans le premier cas, plus précisément sur les liens qui unissent voir et croire dans *L'Idiot*, Virginia Woolf dans le second, où l'auteure décèle un imaginaire postmoderne. Richard Bégin s'intéresse plutôt à l'imaginaire post-apocaplyptique au cinéma, y voyant l'expression des sentiments de déchéance et de sublime qui seraient vécus par l'homme contemporain. Michel Lisse, quand à lui, s'arrête sur une autre grande figure, mais de la philosophie cette fois, celle d'Heidegger. Mais c'est à travers le regard de Derrida qu'il l'étudie, plus précisément par rapport à l'importance qu'il donne à la main « comme privilège de l'homme. » Moins à un auteur, c'est plutôt à un mouvement, et même à un « ouvroir » que Carole Bisenius-Penin s'arrête dans son texte. L'Oulipo est perçu dans la perspective de sa poétique, et notamment de ce que l'auteure nomme une « algèbre visuelle ». Georges Jacques et Olivier Odaert abordent, dans chacun de leur texte, des corpus qu'on associe généralement, sans doute trop facilement, à l'enfance. Jacques montre comment les contes de Perrault ont encore des résonances très fortes, qui se traduisent par des adaptations multiples chez des auteurs qui ne sont justement pas associés à l'enfance. De son côté, Olivier Odaert revient sur ce grand classique qu'est *Le Petit Prince*, de Saint-Exupéry, en approchant ce qu'il nomme « l'imaginaire infantile ». Puis Rachel Bouvet termine ce périple dans l'imaginaire en nous faisant voyager, littéralement, grâce au roman de Victor Segalen, *Les Immémoriaux*, en

montrant comment le lecteur peut être ébranlé par les effets de défamiliarisation que l'auteur propose.

Davantage axé vers notre contemporanéité, ce deuxième volume offre néanmoins un parcours qui traverse quatre siècles d'histoire de la littérature et des imaginaires fort contrastés.

Cette réflexion à travers l'imaginaire des paroles, des textes et des images existe grâce aux efforts conjugués de plusieurs groupes de recherche, dans différentes universités et différents pays. Résultat d'un colloque qui a eu lieu à l'Université du Québec à Montréal (UQAM), ce livre dépend d'abord de la concertation très grande qui existe depuis plusieurs années entre Figura, le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire de l'UQAM, l'Équipe de recherche sur l'imaginaire contemporain, la littérature, les images et les nouvelles textualités (ERIC LINT) et le Groupe de Recherche sur l'Image et le Texte (GRIT) de l'Université de Louvain-la-Neuve. À eux se sont joints, dans cette aventure intellectuelle, le département de littérature comparée de l'Université du Massachusetts, Amherst, le département de langue et de littérature françaises du Smith College (MA), l'Institut International Charles Perrault, le Centre de recherche sur les Imaginaires (Université catholique de Louvain), le Groupe d'Études Enfance-Littérature (GRETEL), ainsi que la faculté de philosophie et lettres de l'Université catholique de Louvain.

Il s'agit d'un vaste chantier sur l'imaginaire d'aujourd'hui, dont les très riches textes que nous retrouvons ici ne peuvent que marquer une étape. La recherche sur les manifestations culturelles de l'imaginaire contemporain inscrit la nécessité de mieux comprendre les enjeux soulevés par les relations entre le texte, l'image et la parole. Elles viennent à la fois déterminer l'imaginaire contemporain et en relever l'agir.

René Audet et
Annie Rioux
CRILCQ, Université Laval

Lire des imaginaires littéraires en élaboration. Pierre Michon et Enrique Vila-Matas

Si la littérature tend à s'effacer tranquillement dans le portrait des pratiques culturelles contemporaines, en fait si sa valeur s'amenuise, elle n'en est pas moins paradoxalement mise en lumière de façon courante au sein des œuvres. Nombreux sont les ouvrages qui dans leur représentation fictive du monde mettent de l'avant la littérature elle-même dans ses manifestations les plus bigarrées : le geste d'écriture, les écrivains comme figures, le canon à travers ses grands auteurs dont il faut savoir dépasser l'emprise et la fascination. Cette présence de la littérature dans la littérature, qui depuis toujours s'observe dans les œuvres, semble prendre une importance certaine dans la période actuelle, cette autoréflexivité du geste littéraire dessinant la trame d'une variété étonnante d'ouvrages en littérature contemporaine.

La présence de la littérature dans la prose, faut-il le rappeler, peut impliquer différents types de relation, à commencer par les modalités de la transtextualité genettienne (présentées dans *Palimpsestes*) – simple intertextualité, par la coprésence de textes; relation métatextuelle, de l'ordre du commentaire de l'un par l'autre; ou encore hypertextualité, qui appelle généralement la réécriture d'un texte antérieur (la mise en

René Audet et Annie Rioux, « Lire des imaginaires littéraires en élaboration. Pierre Michon et Enrique Vila-Matas », Jean-François Chassay et Bertrand Gervais [éds], *Paroles, textes et images. Formes et pouvoirs de l'imaginaire*, Université du Québec à Montréal, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », nº 19, vol. 2, p. 17-31.

contact s'établissant alors à hauteur de textes). Cette présence peut également être rendue possible par la représentation, à l'intérieur du texte, d'une dimension propre à la littérature : calque de la posture d'écriture (qu'étudie *Le romancier fictif* d'André Belleau), mise en scène de pratiques herméneutiques (voir *Le moment critique de la fiction* de Robert Dion), ou encore la fictionnalisation de l'écriture que l'on observe dans les pratiques diaristiques et autofictionnelles.

Ce qui nous intéressera ici, c'est plutôt la représentation de la littérature elle-même, que ce soit comme phénomène (culturel, historique) ou par l'entremise de ses écrivains, figures à l'aune desquelles se mesurer. Si une telle représentation renvoie à une référentialité évidente (des manifestations vérifiables, des écrivains avérés), elle n'en est pas moins l'objet d'une fabulation intense à l'intérieur de certaines œuvres. Parmi celles-ci, nous retenons des ouvrages de Pierre Michon et d'Enrique Vila-Matas qui appellent la littérature que nous lisons et étudions, pour mieux l'investir, pour construire, à partir de mythes ou de métadiscours, un imaginaire de la littérature. En explorant la façon singulière de l'un et de l'autre de mobiliser la littérature pour en proposer une relecture fictionnalisée, nous cherchons à définir les rôles, les usages de cette représentation de la littérature au sein d'œuvres contemporaines.

Corps du roi

« S'il est un trait qui définit parfaitement la littérature contemporaine [...], c'est bien son renouement avec le dépôt culturel des siècles et des civilisations. [E]lle se souvient [entre autres] des sidérantes "comètes" qui ont traversé le ciel de la littérature[1]. » Ce sont de ces comètes, évoquées par Viart et Vercier, qui parsèment le recueil *Corps du roi* de Pierre Michon, ces figures « vivantes » soulignant derechef la motivation ancestrale de l'art à se commémorer pour vaincre sa disparition.

[1] Dominique Viart et Bruno Vercier, *La littérature française au présent : héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2005, p. 18.

Le recueil de Michon interroge de manière évidente le conflit entre le biographique et l'imaginaire de l'écrivain. Nous pourrions pertinemment tenter, dans la continuité de travaux actuellement menés, de recatégoriser le récit biographique contemporain à l'aune de cet exemple emblématique, tenter de comprendre ce déplacement de l'archive vers l'imaginaire. Nous choisissons plutôt de nous situer du côté de la création, dans la sphère des pratiques dominées par l'invention. Dépassant le strict pacte référentiel associé intuitivement au discours biographique, la mise en scène de la dualité archive-objet imaginé permet également une certaine émancipation par rapport aux figures du passé. *Corps du roi* constitue en effet l'un de ces espaces ludiques que l'on s'est enfin autorisé malgré le poids plus que jamais présent de l'Histoire littéraire, des espaces dont la visée s'éloigne sûrement de la recomposition de la vie d'un être passé, des espaces dans lesquels le matériau biographique agit plutôt comme tremplin vers une autre réalité, celle de l'image et de ses virtualités.

Participant du phénomène complexe qu'est la représentation de la littérature dans l'œuvre, *Corps du roi* repose sur une affabulation généalogique qui s'ancre pourtant dans un dispositif de représentation du réel. Les cinq textes du recueil mobilisent la littérature au moyen de figures au pouvoir de fascination indéniable. Celles de Beckett et Faulkner, dont les portraits photographiques engagent le narrateur sur des trajectoires imaginaires, peuvent être rapprochées de la deuxième fonction attribuée par Louis Marin au portrait du roi : plus qu'un substitut à l'absence de la personne (au pouvoir), l'image de l'écrivain devient pour la Littérature un instrument de gouvernement qui, au sens propre, tient en respect ses sujets[2]. Les figures de Flaubert, d'un obscur Manglî et de Michon lui-même sont pour leur part reprises sans ajout iconique, mais possèdent ce même pouvoir qui fascine, voire inspire la crainte. La littérature représentée par ces comètes fabulées se

[2] Louis Marin, *Le portrait du roi*, Paris, Éditions de Minuit, 1981.

veut, selon notre hypothèse, un objet à investir qui joue le rôle de comparant pour la notion de Grand Auteur introduite par Michon. Ce rôle de comparant s'articule dans une poétique en tension, produite par le mariage de la vectorialité du recueil, d'une médiation photographique et d'un motif thématique qui tisse les textes ensemble.

La doctrine médiévale théologique sur laquelle s'ouvre le recueil tient lieu de leitmotiv « donnant corps » à la littérature. Le premier texte, « Les deux corps du roi », la résume ainsi :

> Le roi, on le sait, a deux corps : un corps éternel, dynastique, que le texte intronise et sacre, et qu'on appelle arbitrairement Shakespeare, Joyce, Beckett, ou Bruno, Dante, Vico, Joyce, Beckett, mais qui est le même corps immortel vêtu de défroques provisoires; et il a un autre corps mortel, fonctionnel, relatif, la défroque, qui va à la charogne, qui s'appelle et s'appelle seulement Dante et porte un petit bonnet sur un nez camus, seulement Joyce et alors il a des bagues et l'œil myope, ahuri, seulement Shakespeare et c'est un bon rentier à fraise élisabéthaine[3].

Dans ce texte liminaire, la doctrine est mobilisée par une affabulation autour de Beckett, qui se révèle une parfaite incarnation des deux corps du roi dans le discours suscité par sa photographie. Si l'on voit ici comme dans tout le recueil le pouvoir magnifié de l'écrivain (son passage à l'absolu à l'instar du portrait du roi), cette évocation de la doctrine des « deux corps du roi » fait toutefois l'objet d'une profonde réécriture par Michon, qui ne conserve que le motif du double pour s'élargir à toute une rêverie hors-champ :

---

[3] Pierre Michon, *Corps du roi*, Lagrasse, Verdier, 2002, p. 13-14 et quatrième de couverture. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses, à la suite de la citation, précédées de la mention *CR*.

> Est-ce qu'il se réjouit, Samuel Beckett, ce jour d'automne 1961? [se demande le narrateur] Je ne le sais pas, mais je suis sûr qu'il l'accepte [...] Son œil de glace prend le photographe, le rejette. *Noli me tangere.* Les signes débordent. Le photographe déclenche. Les deux corps du roi apparaissent. (*CR*, p. 15, 16.)

La photo sert ici d'embrayeur au discours qui s'élabore dans un hors-champ plus imaginé que strictement historique, modulé par la croyance en l'image royale d'un Beckett mythique.

Soulignons aussi qu'à l'échelle du recueil, cette cohérence thématique ne peut être accomplie que de manière partielle, révélant dans un effet pervers un morcellement tout aussi évident. Car bien que la doctrine soit reprise dans chaque diégèse qui la seconde, elle se présente dans chacune sous des modulations diverses, l'objet littérature se constituant en agent mobile dans la construction fabulée du Grand Auteur. Élément itératif, la doctrine est néanmoins intégrée sous le mode de la variation : elle affiche tantôt le corps organique, tantôt le corps mythique de l'écrivain dans une représentation chaque fois renouvelée du Grand Auteur. C'est ainsi que deux premières modulations de la doctrine théologique se déploient respectivement à partir de deux « instantanés » : dans « Corps de bois », sous la moustache d'un Flaubert glosant de son chef-d'œuvre dans l'épistolaire; dans « L'oiseau », par le récit entourant la rédaction d'une « phrase parfaite » dans un traité de chasse arabe du Moyen Âge. Nous nous attarderons ici au premier de ces « deux instantanés ».

La première modulation se dessine en effet dans « Corps de bois » sous la moustache d'un Flaubert aux prises avec son masque, jouant le rôle de l'écrivain comme on jouerait, non sans risque, sa propre vie. La doctrine des « deux corps du roi » est dans ce texte problématisée d'une manière bien précise : selon le narrateur, Flaubert feignait de ne pas avoir de vie personnelle; l'homme niait la part « mortelle », « fonctionnelle »

et « relative » de son être. Il se croyait écrivain, et seulement écrivain, et ce, « pas seulement pour la galerie, mais à ses propres yeux » (*CR*, p. 21). Voilà ce que laisse entendre le passage qui ouvre la longue réflexion du narrateur au sujet de ce que nous pourrions nommer, en restant fidèle au texte, la « misère » de Flaubert, ou pour ramener l'idée dans notre problématique de départ, le déséquilibre de sa *persona* (la négation de sa *défroque* au profit de l'image correspondante de sa profession d'écrivain) : « Privé de vie personnelle, de maison, de patrie, de parti, etc., il a fait de la littérature sa seule raison de vivre, et le sérieux avec lequel il considère le monde littéraire serre le cœur. » Le narrateur emprunte ouvertement ces mots à Pasolini, qui parlait alors de Gombrowicz, mais il ajoute qu'ils peuvent tout autant décrire la personnalité de Flaubert. « Car Flaubert, s'il eut une vie personnelle [...], affecta de n'en pas avoir [...][4]. » (*CR*, p. 20.) La doctrine trouve ici à se déployer dans le sacrifice du corps biologique au profit du corps dynastique de Flaubert, le « monde littéraire » si cher à ce dernier y participant en l'intronisant au temple de la renommée littéraire. Si ce texte expose une image du Grand Auteur qui s'érige sur les bases instables du déséquilibre, sur celles de la dissimulation, la fin du recueil, elle, est particulièrement intéressante en ce qu'elle repose sur le passage original du photographique à l'autoportrait, complexifiant du coup le rôle que nous cherchons à attribuer à la mobilisation des figures littéraires dans l'œuvre.

Intitulé « L'éléphant », l'avant-dernier texte met en scène un William Faulkner imaginé par le narrateur à partir d'une photo prise en 1931. Dans une narration au « je »

[4] D'où le titre de ce texte qui métaphorise par l'expression « corps de bois », d'une part, le « digne » but de l'écrivain (but également exprimé par une métaphore, celle de l'arbre qui surplombe l'humanité et dont le feuillage est « le livre »), d'autre part, l'*autonégation* partielle et fatale – qui « serre le cœur » – de Flaubert (vouloir être l'arbre implique la mort de l'auteur sous le « masque de bois » qu'il s'est fabriqué).

qui est celui de l'essai, Faulkner est là décrit comme un imposteur, un pauvre *farmer* qui n'était pas à la hauteur de sa vocation. S'il était puissant comme un éléphant, pense le narrateur, il était néanmoins désarmé devant ses maîtres : Shakespeare, Joyce, Melville. Le propos met l'accent sur la condition physiologique et psychologique de l'écrivain, corrompu par son obsession de la filiation dans laquelle il tente de s'établir. Le motif qui se retrouve alors au centre de la description affabulatrice est le regard du portraituré, dans lequel le narrateur aperçoit quelque chose que Faulkner voit; l'éléphant, c'est-à-dire l'aïeul qui représente au sens figuré sa propre mort : « Faulkner a vu quelque chose que sous nos yeux il regarde toujours, et qui n'est pas Cofield [le photographe], qui n'est pas le kodak depuis des lustres jeté au rebut, qui n'est pas vous ni moi, les lecteurs, les rhéteurs. Appelons ce qu'il voit : l'éléphant. » (*CR*, p. 59.) Puis il ajoute : « L'éléphant qu'il voit, que Cofield voit qu'il voit, c'est peut-être celui dont la grosse patte est levée au-dessus de nous dès que nous naissons [...] : c'est la famille, les filiations où le dernier-né est toujours le dernier des derniers [...] » (*CR*, p. 61). Le narrateur propose que l'aspect biographique de l'écrivain empêcherait ce dernier d'accéder pleinement au statut de roi, les filiations biologique et littéraire lui étant des obstacles éléphantesques. Le texte met aussi en scène une variation de la doctrine présentée comme une fantaisie animalière : l'éléphant, qui représente les différents obstacles (la filiation, le whisky pour Faulkner), serait « une entité à deux sexes et à tête multiple qui vit en état de guerre, et dont la moitié mâle *with love hates and cohabits*, et dont la moitié femelle *with hate loves and cohabits* » (*CR*, p. 61). Cette vision du corps éternel de l'Écrivain, représentation de la littérature « en personne », s'incarne ici dans la relation *love-hate* qu'entretient l'écrivain avec lui-même, abattu sous le gros éléphant, son héritage mythologique.

Le dernier texte propose la variante la plus éloignée de la proposition de départ. Prenant à première vue la forme

traditionnelle d'une autobiographie, « Le ciel est un très grand homme » met en scène des moments de la vie de Pierre Michon vus à travers le prisme textuel de certaines de ses lectures — *Booz endormi* de Victor Hugo déclenche le plus vaste déploiement narratif et renouvelle à sa manière la vision transcendantale de l'écrivain. Le narrateur nous révèle alors que l'Étrangère dans le poème d'Hugo, en écho lointain à Faulkner, est à la source de « l'événement prodigieux » : « L'Incarnation ». « Sans elle, [dit le narrateur,] pas de toute-puissance accrochée là-haut qui rend les hommes libres. » (*CR*, p. 82.) Malgré cette perspective marquée du sceau de la métaphysique[5], représenter la littérature prend ici une dimension plus concrète. Une vision de l'écrivain, mise à l'épreuve à plusieurs reprises, se trouve actualisée dans un événement banal qui devient néanmoins extraordinaire par son aspect rédempteur. Michon se retrouve couché par terre, comme *Booz*, après avoir été expulsé d'un bar pour avoir tenté de séduire une jeune barmaid :

[5] Il faut noter que si Michon emprunte copieusement à l'univers biblique, qui est d'ailleurs l'origine de *Booz*, il faut davantage y voir une manière d'exprimer une foi sans borne dans l'art, comme en témoignent ses propres mots : « Je ne suis pas chrétien mais les catégories chrétiennes conviennent à ce que j'ai à dire. L'art me paraît bien immérité, comme la grâce [...]. Seul Dieu pourrait me donner le sens s'il existait, si je pouvais en faire mon affaire. » Voir les propos recueillis par Nadia Tazi dans *L'Autre Journal* (janvier 1991). Corrélativement, l'écrivain est perçu par Michon comme un Roi, sorte de légataire privilégié de Dieu sur terre. Ce transfert rappelant le déplacement opéré dans l'Histoire d'une théologie du sacrement à une théologie royale, l'originalité de Michon se situe dans la mise en relief d'une abolition temporelle entre les époques et les écrivains, superposant du coup les deux expressions métonymiques qui cristallisent les rituels propres aux théologies mentionnées : « Ceci est mon corps » et « L'État, c'est moi » se trouvant en adéquation dans chacun des textes, suivant la mention « Je suis le texte » virtuellement dite par Beckett en ouverture du recueil (*CR*, p. 15), le « Il [Faulkner] est le grand rhéteur, l'éléphant » (*CR*, p. 68) ou encore le « Tu [le narrateur s'adressant à lui-même] es *Booz* » écrit dans le dernier texte (*CR*, p. 101).

> Je me dis : tu es Booz, tu es couché, tu dors. Tu en as le droit. Tu as tout le jour travaillé dans ton aire [Michon avait fait une lecture publique de *Booz endormi* dans un colloque]. J'avais rejoint le vieux. On m'avait sagement couché à ma place ordinaire, près du vieil homme endormi avec qui j'ai partie liée. Il est bon que les pères dorment [...] J'étais couché comme eux, seulement je n'étais pas mort. Je voyais les étoiles que porte l'air. Nous aussi, nous sommes comme cela en l'air. Le ciel nous porte. Le ciel est un très grand homme. Il est père et roi à notre place, il fait cela bien mieux que nous. (*CR*, p. 101, 102.)

Cette finale, du texte et du recueil, souligne comment l'écrivain[6], à l'instar de la comète, arrive toujours après une lignée d'écrivains rois; comment, dans son quotidien, l'écrivain se heurte à sa mortelle condition qui souhaite atteindre la force suprême qui le domine. Après une représentation de la littérature mobilisée par la médiation de l'image de l'autre (Faulkner), la littérature prend ici forme dans l'immanence d'un quotidien personnel et dans l'instantané de l'autoportrait fabulé. Si ce dernier texte est avant tout ce que Michon appelle une demi-fiction, il n'en demeure pas moins un autoportrait, portrait de soi fabulé qui éclaire en grande partie l'entreprise de représentation d'abord mise en place par les figures d'autrui.

Le Mal de Montano

Ce recours à des figures littéraires d'autorité pour se définir, employé par le narrateur de *Corps du roi*, ne diffère aucunement du projet que caresse le protagoniste du *Mal de Montano*, roman le plus célébré dans le domaine francophone du Catalan Enrique Vila-Matas.

> Je me propose de travailler directement à l'intérieur de journaux étrangers et de faire en sorte

[6] Au sens large, puisque Michon utilise le *nous* de majesté.

> que ceux-ci collaborent à la reconstruction de ma précaire autobiographie qui, naturellement, sera fragmentée ou ne sera pas, elle se présentera de façon aussi fractionnée que ma personnalité qui est plurielle, ambiguë, métisse et, fondamentalement, une combinaison d'expériences (les miennes et celles d'autres personnes) et de lectures[7].

Ce qui distingue Vila-Matas de Michon, outre sa tonalité plus joyeuse et débridée, c'est en fait l'inscription explicite de ce projet d'autoreprésentation à l'intérieur de la fiction. Fiction à la frontière du réel, néanmoins : tous les narrateurs des romans de Vila-Matas, des écrivains barcelonais obsédés par la littérature, rappellent étonnamment leur auteur – celui du *Mal de Montano*, du nom de Girondo, ne fait pas exception, et s'inscrit dans cette exploration obsessive de la littérature. Appelant dans son journal intime (le roman que nous lisons) la pratique de plusieurs diaristes, Girondo s'en sert comme d'un tremplin – une pratique révélatrice de sa propre personnalité. Le roman est tissé de sa constante réflexion sur le genre du journal intime : invité à prononcer des conférences sur le sujet notamment à Budapest et à Grenade, il explore des journaux d'écrivains notoires (Amiel, Dalí, Gide, Valéry...) et utilise le sien pour témoigner de son écriture.

L'univers du protagoniste est à tout moment contaminé par la littérature, celle-là même qui fait partie du monde des lecteurs, tout comme chez Michon. La mobilisation s'opère toutefois bien différemment. L'appel de figures littéraires relève parfois de l'anecdote fictionnelle, du caméo : ainsi Marguerite Duras apparaît-elle fréquemment dans les romans de Vila-Matas, figure tutélaire du jeune écrivain qui a logé deux ans chez elle à Paris dans les années 70. De la même façon, dans une rêverie,

---

[7] Enrique Vila-Matas, *Le Mal de Montano*, Paris, Christian Bourgois (10/18), 2003, p. 130. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *MM*.

le protagoniste du *Mal de Montano* rencontre Robert Musil, « un thermos de café à la main, vêtu d'un bleu d'ouvrier de la métallurgie » (*MM*, p. 321, 322), un Robert Musil qui réclame un bifteck aussitôt attablé au café. Ces figures, contreparties fictionnelles d'individus du monde réel, agissent dans la fiction à un double titre : si elles répondent à un besoin de référence émanant du discours de Girondo, si elles évoquent une certaine idée de la littérature, elles constituent également autant de moteurs narratifs, leur inclusion dans la fiction se trouvant à dynamiser ponctuellement la faible trame diégétique par la mise en place de passages digressifs ou progressifs. La littérature agit dans ce cadre à titre de simple motif, diégétique et figuratif – un motif qui participe de la représentation d'un ersatz de l'auteur.

Il ne s'agit pourtant là que de la manifestation la plus superficielle de la littérature chez Vila-Matas. Elle peut tout autant être une véritable dimension structurante de son œuvre, se présentant d'abord sous un jour dysphorique : la littérature comme mal. Cette représentation était au cœur de l'œuvre précédente de Vila-Matas, *Bartleby et compagnie*, où un écrivain en panne d'écriture se donne comme mission de répertorier, sous la forme de « notes de bas de page en commentaire à quelque texte invisible mais non inexistant pour autant[8] », les exemples (réels) d'écrivains n'ayant pu, comme le personnage de Melville, passer à l'acte, écrivains endossant le « *I would prefer not to* » de Bartleby. Malades de littérature, ces écrivains (par exemple Augusto Monterroso, Thomas de Quincey et un des hétéronymes de Pessoa) n'ont pu ou ne sont plus parvenus à écrire[9].

[8] Enrique Vila-Matas, *Bartleby et compagnie*, Paris, Christian Bourgois (10/18), 2002, p. 14. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *BC*.

[9] On signalera également l'examen de cette question par William Marx (*L'adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation – XVIIe-XXe siècle*, Paris, Éditions de Minuit, 2005, p. 155-159), qui

Symptomatologie connexe : ne vivre qu'en fonction de la littérature – c'est ce mal sous deux formes apparentées qui s'observe dans *Le Mal de Montano*. Le premier chapitre du roman, présenté comme une nouvelle de l'intérieur même de la fiction, met en scène un personnage du nom de Montano, qui est un agraphe tragique[10], alors que son père, narrateur de la nouvelle, est autrement malade, en toutes circonstances « entouré de citations de livres et d'auteurs » (*MM*, p. 15) – ce qui constitue la seule façon pour lui d'appréhender la réalité. L'obsession littéraire est centrale dans ce roman qui, passé le premier chapitre sous forme de nouvelle, prend la forme du journal intime; celui-ci donne alors accès au témoignage de l'écrivain sur sa recherche intérieure.

Girondo, le narrateur-écrivain du journal que constitue *Le Mal de Montano,* se révèle aussi malade que les personnages de la nouvelle qu'il a rédigée : s'il commence par élaborer sagement un dictionnaire des journaux d'écrivains marquants pour lui, sa trajectoire est détournée après l'événement funeste de la conférence de Budapest (moment où il se dit cocufié et où il se sent d'un coup vieillir de vingt ans). Son projet d'écriture se présente désormais comme le « journal

---

réfléchit au mythe de l'écrivain qui n'écrit pas dans la perspective de la fin de la littérature. Ce mythe trouverait à s'incarner dans la figure de Robert Bazlen (étonnamment ignoré par le narrateur de *Bartleby et compagnie*), ce que confirmerait sa mobilisation, nous dit Marx, dans au moins cinq romans et dans des poèmes de Montale : « sa conscience aiguë des enjeux historiques de la littérature le destinait à devenir, bien plus qu'un écrivain qui n'écrit pas, l'incarnation même du dernier écrivain, celui en qui la littérature trouve sa fin. » (p. 159.)

[10] C'est l'ouverture même du roman et de la nouvelle qui en constitue le premier chapitre : « À la fin du XXe siècle, le jeune Montano, qui venait de publier son dangereux roman sur le cas énigmatique des écrivains qui renoncent à écrire, s'est retrouvé emprisonné dans les rets de sa propre fiction et transformé en un auteur qui, malgré son inclination compulsive pour l'écriture, s'est retrouvé complètement bloqué, paralysé, changé en agraphe tragique. » (*MM*, p. 13.)

d'un homme trompé » : le désenchantement n'a toutefois pas pour principal objet l'amour et les relations humaines, mais porte fondamentalement sur son identité, sur son rapport avec la littérature, sur la fonction même de la littérature. Perdant contact avec la réalité, autour de l'événement déclencheur du 11 septembre 2001, Girondo prend conscience qu'il vit un changement de paradigme :

> Avant que le monde ne soit un pays étranger, la littérature était un voyage, une odyssée. Il y avait deux odyssées, la classique, une épopée conservatrice allant d'Homère à James Joyce et dans laquelle l'individu retourne chez soi fort d'une identité réaffirmée, malgré toutes les difficultés, par le voyage à travers le monde et les obstacles rencontrés en chemin [...]. L'autre odyssée, c'est celle de l'homme sans qualités de Musil, qui se déplace, contrairement à Ulysse, dans une odyssée sans retour et dans laquelle l'individu se précipite en avant, sans jamais retourner chez lui, *en avançant et en se perdant continuellement*, en changeant d'identité au lieu de la réaffirmer (*MM*, p. 345, 346).

La double odyssée en pays étranger le conduit à tenter de baliser sa perception de la littérature. Cette manœuvre est l'occasion de nombreuses affabulations autour des figures littéraires convoquées, un peu à la façon de Pierre Michon[11], mais dont la manifestation la plus tonitruante demeure sans contredit l'obsession envahissante à propos de l'écrivain suisse Robert Walser.

[11] Dans la continuité de telles affabulations intertextuelles aux accents parfois ludiques, on pourra voir dans la posture finale du narrateur-protagoniste de *Corps du roi*, étendu comme mort aux côtés des pères qui dorment, une forme d'écho à la finale du « Bartleby the Scrivener » de Melville (passage en écho lui-même au Livre de Job) : « *"Eh!—He's asleep, aint he?"/"With kings and counsellors," murmured I.* ».

Le Mal de Montano s'inscrit en effet au confluent de deux thématiques configuratrices fortes chez Vila-Matas. Point de chute de la maladie de la littérature qu'il développait notamment dans *Bartleby et compagnie*, ce roman met sérieusement la table pour l'exploration de la question de la disparition, nouvel enjeu qui sera au cœur de son roman suivant, *Docteur Pasavento*. S'appuyant explicitement sur la réflexion de Blanchot qui, à la question « où va la littérature? », répond que celle-ci peut seulement tendre à disparaître, la trame narrative du *Mal de Montano* prend pour exemple incarné celui de Robert Walser, écrivain prolifique qui s'enferma dans un asile les vingt-cinq dernières années de sa vie : son mutisme, son repli sur lui-même, sur une écriture graphiquement microscopique (les « microgrammes ») illustrent avec force cette pulsion de disparition associée par Blanchot à la littérature. Et Girondo de ne pas tant se soumettre au pouvoir de cette figure, mais de l'endosser, associant ses gestes à ceux de Walser, se prenant littéralement pour lui dans une rêverie où il rencontre Musil puis arpente le dernier appartement de Kafka. À travers cette figure littéraire revisitée et métaphorisée, leitmotiv obsessionnel[12], Vila-Matas engage son personnage dans une démarche essayistique que poursuit plus avant son *Docteur Pasavento*; c'est en associant son propre destin à sa représentation de la littérature que Girondo parvient à orienter sa quête identitaire :

> Si nous regardons attentivement le monde d'aujourd'hui en perpétuelle transformation, nous verrons que ce qu'il faut, c'est ne pas rester dans « l'éternité paresseuse des idoles » (comme disait Blanchot), mais changer, disparaître pour coopérer à la transformation universelle : agir

[12] Le motif du double, figuré et objet de glose dans *Le Mal de Montano*, joue un rôle prédominant, à l'instar de ce que l'on observe dans *Corps du roi* : dualité révélatrice, forme de miroir, mais qui peut conduire à la perte – la déchéance du Michon fictionnalisé, l'évanouissement de la figure de Girondo sont tous deux des réactualisations du mythe de Narcisse.

> sans nom et ne pas être qu'un nom désœuvré. Aujourd'hui, tu es Girondo; demain, Walser; et ton vrai nom se perd dans l'univers, tu veux en finir avec les rêves mesquins de survie des écrivains, tu veux t'inscrire avec tes lecteurs dans un même horizon anonyme où vous établiriez enfin une relation libre avec la mort. (*MM*, p. 372, 373.)

Interroger et incarner la disparition de la littérature, son effacement, sa mort : Vila-Matas donne corps, dans *Le Mal de Montano*, à cet « adieu à la littérature » que William Marx a su mettre en évidence dans un récent ouvrage visant à faire l'histoire de sa dévalorisation. L'imaginaire de la littérature convoqué ici, souvent iconoclaste et débridé, participe d'une remise en question de cette pratique culturelle, prenant naissance dans le sujet pour éclairer l'objet littérature dans son ensemble. Le rapport paraît inversé de ce que l'on observait chez Michon : la variation autour de la doctrine des deux « corps du roi » renouvelle le discours sur l'Écrivain, redorant le blason de la littérature par ses représentations à l'excès, provoquant aussi un retour sur lui-même du système représentatif. À chaque figure convoquée, la représentation n'est plus seulement substitut de la littérature, elle a en elle-même un imaginaire, une projection possible de ce que serait la littérature – qui fascine et souligne la présence de Pierre Michon, ce dernier la convoquant religieusement pour s'autoconstituer en sujet dans son monde. Ces deux approches sur le mode fabulatoire engagent des virtualités de la littérature – seul mode d'existence que l'on semble pouvoir lui reconnaître aujourd'hui.

Bertrand Bourgeois et
Anthony Purdy
Université Western Ontario

L'imaginaire mémoriel. Détournements de l'archive

On ne veut être maître de l'avenir que pour pouvoir changer le passé.

Milan Kundera

Dans *Le Livre du rire et de l'oubli*, Milan Kundera raconte l'histoire de la photographie de Klement Gottwald, prise en février 1948 lors du coup d'état[1]. On s'en souvient : sur un balcon à Prague se trouvent réunis le chef communiste et ses compagnons révolutionnaires. Gottwald, pour s'adresser à la nation, porte le chapeau de fourrure de son camarade Clementis : sacrifice symbolique sous la neige qui tombe par un temps de grand froid. La photo, dont le Parti diffuse des centaines de milliers d'exemplaires, entre dans l'iconographie du régime, partout visible. Quatre ans plus tard, après la disparition de Clementis, pendu à la suite d'accusations de trahison, son image disparaît, effacée de tous les livres d'histoire et de tous les exemplaires de la célèbre photo. Reste pourtant la trace, l'indice qu'est le chapeau. C'est dans ce souvenir silencieux, ce reproche muet que Janice Best situe le paradoxe de la censure et l'inévitable échec de celle-ci[2]. Car, pour être vraiment efficace, la censure se doit

[1] Milan Kundera, *Le Livre du rire et de l'oubli*, Paris, Gallimard, Collection « Folio », 1987.

[2] Janice Best, *La Subversion silencieuse : Censure, autocensure et*

Bertrand Bourgeois et Anthony Purdy, « L'imaginaire mémoriel. Détournements de l'archive », Jean-François Chassay et Bertrand Gervais [éds], *Paroles, textes et images. Formes et pouvoirs de l'imaginaire*, Université du Québec à Montréal, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », nº 19, vol. 2, p. 33-48.

de supprimer toute trace du processus même de suppression; sinon, les silences se mettent à parler, les absences à signifier. Par exemple, ne suffit-il pas de mettre des ouvrages à *l'Index*, ni même, comme l'a voulu l'Impératrice Marie-Thérèse, de supprimer le catalogue dudit *Index* pour éviter que l'on lise les titres des ouvrages interdits; il faudrait aller plus loin jusqu'à la suppression de toute trace de l'acte même d'interdiction.

L'anecdote de Kundera pose implicitement le paradoxe de l'archive. Outil indispensable de la propagande du régime – « Nul pouvoir politique sans contrôle de l'archive, sinon de la mémoire[3] », écrit Derrida –, l'archive se prête néanmoins à des détournements oppositionnels surprenants, la suppression stratégique d'une image (celle de Clementis) rendant possible la mobilisation tactique d'une autre (celle de son chapeau)[4]. Selon cette optique, le chapeau de Clementis serait le résidu que laisse toujours la censure, la trace d'événements historiques qui ont eu lieu, mais dont le récit s'est effacé. Dans cet article, c'est une variante imaginaire de ce phénomène qui nous intéresse : à savoir, le dispositif permettant aux événements historiques qui n'ont pas eu lieu de se raconter quand même dans un espace et un temps virtuels, fantômes. Un tel dispositif s'articule selon deux axes : celui de l'*alternarré*[5] et celui de *l'hétérotopie*, de l'espace autre[6].

---

lutte pour la liberté d'expression, Montréal, Les Éditions Balzac, Collection « L'Univers des discours », 2001.

[3] Jacques Derrida, *Mal d'archive, une impression freudienne*, Paris, Galilée, 1995, p. 15.

[4] Notre usage des termes *tactique* et *stratégique* suit celui de Michel de Certeau dans *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, Collection « Folio Essais », p. 43-68.

[5] Gerald Prince, « L'alternarré », *Strumenti critici*, vol. 4, nº 2 (1989), p. 223-231; voir aussi Anthony Purdy, « Inscribing Difference : The Changing Function of the Alternarrated as a Site of Intersystemic Interference », *Poetics Today*, vol. 12, nº 4 (1991), p. 729-745.

[6] Michel Foucault, « Des espaces autres », dans *Dits et écrits 1954-1988*, tome IV 1980-1988, Daniel Defert et François Ewald [éd.],

L'alternarré, tel que conçu par Prince, comprend « tous les événements qui n'ont pas lieu mais que le récit désigne cependant (sur un mode hypothétique ou négatif) [7] ». Nous n'essaierons pas ici d'énumérer toutes les formes que peut prendre l'alternarré dans un récit ni toutes les fonctions – d'ailleurs très diverses – qu'il peut remplir[8], mais nous tenons à souligner que l'alternarré – « qui peut porter sur le futur, le présent, ou le passé » – « n'est alternarré que par rapport à une séquence, à une diégèse spécifique et ne l'est que s'il désigne dans cette diégèse une possibilité qui reste inaccomplie. C'est dire que le contenu d'un rêve, les composants d'une hallucination ou d'un délire ne seront alternarrés que s'ils représentent des possibles inactualisés d'un monde où ils auraient pu prendre place (du moins selon un des créateurs, des peintres ou des habitants de ce monde) [9] ». Quant aux hétérotopies de Foucault, elles se conçoivent, à l'instar des utopies, comme des emplacements qui « ont la curieuse propriété d'être en rapport avec tous les autres emplacements, mais sur un mode tel qu'ils suspendent, neutralisent ou inversent l'ensemble des rapports qui se trouvent, par eux, désignés, reflétés ou réfléchis[10] ». Cependant, à la différence des utopies, qui sont des « emplacements sans lieu réel », les hétérotopies sont bien des « lieux réels»

---

coll. « Jacques Lagrange », Paris, Gallimard, 1994, p. 752-762.

[7] Prince, *op. cit.*, p. 225.

[8] Selon Prince, l'alternarré « comporte donc des expressions aléthiques de virtualité (inaccomplie) ou d'impossibilité (« Jeanne pense que x est possible mais x se révèle impossible »), des expressions déontiques d'interdiction (respectée), des expressions épistémiques d'ignorance, des expressions ontologiques de non-être, des mondes purement imaginés, souhaités, intentionnels, des vœux non exaucés, des croyances injustifiées, des espoirs trompés, des tentatives qui échouent, de faux calculs, des erreurs, et ainsi de suite » (p. 226). Sur les fonctions très diverses de l'alternarré, voir p. 228, 231.

[9] *Ibid.*, p. 227, 228.

[10] Foucault, *op. cit.*, p. 755.

> [...] qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables[11] ».

Pour mieux cerner le type de détournement de l'archive qui nous intéresse, nous prendrons le parti de considérer l'hétérotopie comme l'espace autre – à la fois imaginaire et mémoriel – dans lequel se déroulent les événements alternarrés.

* * *

> Un *scholar* traditionnel ne croit pas aux fantômes – ni à tout ce qu'on pourrait appeler l'espace virtuel de la spectralité. Il n'y a jamais eu de *scholar* qui, en tant que tel, ne croie à la distinction tranchante entre le réel et le non-réel, l'effectif et le non-effectif, le vivant et le non-vivant, l'être et le non-être, à l'opposition entre ce qui est présent et ce qui ne l'est pas, par exemple sous la forme de l'objectivité. Au-delà de cette opposition, il n'y a plus pour le *scholar* qu'hypothèse d'école, fiction théâtrale, littérature et spéculation[12].

Ainsi parle Derrida dans *Spectres de Marx*. Mais Derrida finit par s'opposer à ce « *scholar* traditionnel » en décidant de croire aux fantômes, à « un être-avec les spectres » qui « serait [...] une politique de la mémoire, de l'héritage et des générations[13] » et qui permettrait de fonder une éthique, car il n'y a aucune

[11] *Ibid.*, p. 755, 756.

[12] Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993, p. 33.

[13] *Ibid.*, p. 15.

justice possible sans « quelque responsabilité [...] devant les fantômes de ceux qui ne sont pas encore nés ou qui sont déjà morts[14] ». Une telle position, à la fois ontologique et éthique, semble caractériser la démarche de l'écrivaine Régine Robin et du cinéaste Wolfgang Becker, dont les œuvres sont hantées par les fantômes tant du passé que de l'avenir. En effet, dans « Journal de déglingue entre le Select et Compuserve », biofiction publiée dans le recueil *L'immense fatigue des pierres*[15], et *Good Bye, Lenin!*, film tourné à Berlin en 2002[16], ils imaginent tous deux la mise en fiction d'« une RDA qui n'aurait pas disparu » (*IF*, p. 162). Ils proposent ainsi un détournement de l'archive, une représentation virtuelle de la République démocratique allemande (RDA) qui ne manque pas de déranger et de remettre en question la mémoire officielle de l'Allemagne réunifiée.

Le film de Becker met en scène un personnage-narrateur, Alex Kerner, hanté par le fantôme de la RDA, régime qui s'écroule au moment où Alex devient adulte et dont la disparition lui pose des problèmes inattendus. À la suite d'une crise cardiaque, sa mère tombe dans le coma peu avant la chute du Mur. Elle se réveille huit mois plus tard et ne sait rien de la fin de la RDA dont elle était (aux yeux de son fils) une militante active. Le médecin indiquant que tout choc pour sa mère pourrait lui être fatal, Alex décide de lui cacher les événements et de lui faire croire que la RDA n'a pas disparu, qu'elle existe toujours. L'intrigue du film repose ainsi sur un mensonge que Becker nous décrit dans les termes suivants : « un petit mensonge pour une période limitée. Il n'anticipe pas

[14] *Ibid.*, p. 16.

[15] Régine Robin, *L'immense fatigue des pierres*, Montréal, XYZ, 1996. Les prochaines références à ce texte seront données entre parenthèses, à la suite de la citation, précédées du signe *IF*.

[16] *Good Bye, Lenin!*, Wolfgang Becker (réalisateur), Daniel Brühl, Katrin Sass (acteurs), X-Filme Creative Pool GmbH, Océan, 2003; DVD, Sony Pictures Classics, Columbia TriStar Home Entertainment, 2004.

la guérison de sa mère. Et le mensonge échappe à tout contrôle. C'est un motif classique sur les mensonges, comme l'apprenti magicien qui ne peut pas exorciser les fantômes qu'il a appelés[17] ». Alex construit en effet un tissu de mensonges, manipule les archives, présente de fausses émissions télévisées à sa mère afin d'expliquer les anomalies du quotidien qu'elle remarque au fur et à mesure de son rétablissement, depuis la bannière Coca-Cola et les affiches et meubles IKEA jusqu'aux voitures de l'Ouest qui envahissent le monde de l'ex-Allemagne de l'Est.

Et le spectateur de soupçonner que toute cette reconstruction mémorielle, dont la complexité croissante ne fait qu'en souligner l'absurdité, est en réalité montée par Alex tant pour lui-même que pour sa mère, car le jeune homme semble incapable d'exorciser les fantômes d'un passé qui continue à le définir. Le montage d'une RDA hétérotopique doit alors être pensé en relation avec le passé familial d'Alex auquel il est intiment rattaché. Dès sa plus tendre enfance (en 1978), sa mère lui fait croire que son père a abandonné la famille pour partir à l'Ouest. C'est alors qu'Alex prend Sigmund Jähn, premier cosmonaute allemand, comme figure paternelle, ce qui explique la manipulation finale des archives où il utilise un sosie de Jähn, ayant d'ailleurs l'apparence que celui-ci avait durant la jeunesse d'Alex, qu'il imagine prendre les commandes de sa RDA fantasmagorique fêtant ses quarante ans d'existence alors que c'est en fait la veille de la réunification allemande. Si sa mère lui a menti durant des années sur le départ de son père (qu'elle n'a pas eu le courage de rejoindre à l'Ouest de peur de perdre ses enfants), Alex ment maintenant à sa mère et à lui-même, refusant d'accepter son vrai père, ce qui lui permettrait de se réconcilier avec le nouveau système en acceptant la chute de la RDA et la réunification de l'Allemagne. Plutôt que de dénoncer le nouveau régime capitaliste qui a triomphé du communisme, le film de Becker se propose de nous montrer

[17] C'est ainsi que nous traduisons les commentaires du réalisateur inclus dans le DVD.

un être humain que la mémoire affective et familiale rattache à un quotidien qui, même s'il n'est plus, continue de le hanter dans le présent.

La reconstruction de la RDA par Alex et son copain Denis fonctionne ainsi comme une mise en abyme du film de Becker. Denis, qui nourrit l'espoir de faire « de vrais films de fiction », est donc le double du cinéaste, complice aidant Alex à manipuler les archives télévisuelles de la RDA et à réaliser de fausses émissions télévisées pour la mère. Or, le spectateur du film de Becker est placé à cet égard dans la même position que la mère, car le réalisateur amalgame images d'archives, de synthèse, accessoires et voitures authentiques afin de reconstituer fictivement pour le spectateur le Berlin de 1989-1990 dans un film tourné en 2002. Becker insiste d'ailleurs sur la similarité entre son travail et celui de Denis dans le film, similarité dont il rend explicites les enjeux :

> Je me suis vraiment amusé à falsifier ces bulletins d'information. En tant que réalisateur, vous avez à faire de la contrefaçon tous les jours. On dit que les films sont 24 mensonges par seconde. [...] Tout ce dont vous avez besoin, c'est d'un mur bleu qui a l'air d'un studio télévisé, et l'image n'est pas incorporée dedans, elle est juste accrochée là. Vous avez besoin d'un micro et d'une simple caméra VHS et d'une petite plage de montage et c'est comme ça qu'ils le font. [...] Pour réaliser ces simulations, nous avons cherché de la pellicule d'archive où l'on peut voir des fugitifs qui vont de la gauche vers la droite. Cela nous donne l'impression qu'ils vont de l'Ouest vers l'Est. [...] C'est un vieux trucage qui était même utilisé pendant la propagande des actualités de la Seconde Guerre mondiale. Les caméramen de la Wehrmacht devaient toujours se trouver du côté sud du front. Ils n'étaient pas censés traverser la ligne, c'est-à-dire l'axe

> Est-Ouest. Si vous montrez des tanks qui vont en Russie, mais que vous les montrez roulant de la droite vers la gauche, cela donne l'impression qu'ils fuient l'armée rouge[18].

De même, quand il nous présente la chute du Mur et les événements qui lui font suite – « l'irrépressible victoire du capitalisme » pour reprendre les mots d'Alex – Becker entrecroise subtilement des images d'archives de l'époque avec sa fiction, procédé qui, comme le simulacre d'Alex pour sa mère, est employé partout dans le film. Comme la mère, le spectateur est donc invité à comprendre que tout ceci n'est que mensonge, réalisme simulé : la fiction mémorielle fantasmagorique d'un réalisateur cherchant moins à réhabiliter la RDA qu'à mettre en scène le fantôme d'un passé allemand, socialiste qui le hante. C'est sans doute ce que signifient les derniers mots d'Alex dans le film, véritable hommage aux liens intimes qu'entretiennent ici mémoire et imaginaire : « un pays qui n'a jamais vraiment existé sous cette forme. Un pays qui, dans mon souvenir, sera toujours lié avec ma mère[19] ».

Représentation humoristique des efforts d'une famille pour se créer une marge de manœuvre vis-à-vis de l'Histoire, *Good Bye, Lenin!* ne se contente pas de mettre en scène le phénomène restreint de l'*Ostalgie*, mais explore de façon plus générale les négociations mémorielles se produisant autour d'événements historiques aussi chargés d'émotion que la chute du Mur et la réunification de l'Allemagne. Son ton léger et ironique, ainsi que le caractère attachant de son personnage principal, empêchent de prendre tout à fait au sérieux les implications du conte de fée que finit par créer Alex, et ses rapports avec le thème du mensonge historique. Plus radical est le projet mémoriel raconté dans la sixième et dernière journée de « Journal de déglingue entre le Select et Compuserve ».

---

[18] Commentaires inclus dans le DVD. Notre traduction.

[19] *Good Bye, Lenin!, op. cit.*

Nancy Nibor, un des nombreux alias biofictifs de Régine Robin, entre dans son forum de discussion sur Internet, où elle échange des courriels avec les membres de son groupe. L'un de ceux-ci, Luidgi, est

> un artiste de Rome, un installateur du passé ou plus exactement de ce qui aurait pu se passer. Un artiste du passé alternatif, ou virtuel. Il montrait sur l'écran ses dernières installations. Si l'Allemagne avait gagné la guerre, si Staline était mort dans un accident de la route en 1937, juste avant le déclenchement des grandes purges, si la France n'avait pas accordé les pleins pouvoirs à Pétain, si les Barbares avaient échoué en face de Rome, etc. (*IF*, p. 159-160.)

Or, déjà dans la quatrième journée de son journal, Robin/Nibor raconte « sa dernière petite mystification » : « Elle a ouvert un commerce où, pour une somme coquette, elle écrit en cent cinquante pages la biographie des gens qui viennent la consulter avec leur album de famille, leurs photographies dérisoires, leurs extraits de naissance et autres correspondances et cartes postales » (*IF*, p. 151-152). Elle a commencé par faire de vraies biographies, mais peu à peu elle se met à « fabriquer du faux souvenir, du faux passé, du fantasme qui passe à l'acte, du vrai-faux ou du faux-vrai, mais qui, après tout, n'était pas plus faux que les récits que l'on rencontrait communément dans la pratique du récit de vie » (*IF*, p. 153-154). Le projet biographique se transforme ainsi en fabrique du renouveau biographique : « Elle donnait une nouvelle chance à tous ces malheureux, aux estropiés de la vie, aux victimes du destin, elle reconstituait leurs itinéraires au moment où ces derniers auraient pu bifurquer » (*IF*, p. 156). La dernière entrée du journal fait passer ce travail de "correction" de l'archive du plan personnel au plan socio-historique.

Tout commence avec le courrier électronique de Wolf à Luidgi : « Tu devrais t'intéresser à une installation sur

l'ex-RDA, une RDA qui n'aurait pas disparu » (*IF*, p. 162). Il ne s'agirait pas de revenir, bien entendu, au *statu quo ante*, à l'Allemagne de Honecker avec sa Stasi, mais d'installer une RDA démocratique où le socialisme aurait marché, où la censure n'existerait plus. Et Luidgi de rêver :

> C'est une installation qui demande un assez grand espace. Un grand hall, une gare, un chantier. Dans un angle, des télévisions amassées, brisées, mais dont l'écran fonctionne malgré tout. Un dispositif à la Nam June Paic si vous voulez. Sur ces écrans, des textes défilent, des esquisses de biographies d'individus ou de dates historiques. On verra ainsi la Stasi déclarée illégale, les écrivains et artistes qui avaient dû fuir la RDA revenir et expliquer pourquoi. [...] Au milieu, une ville imaginaire comme une architecture de la Renaissance, une ville utopique escamotable. À la place des fenêtres, des écrans d'ordinateurs avec une variante du passé par fenêtre. Une de ces fenêtres fait dérouler le vrai passé de la RDA depuis la fin de la guerre jusqu'à la fin du communisme, mais il est impossible de distinguer cette version de toutes les autres. Le visiteur doit donc affronter cette multiplicité factuelle et interprétative avec les seules armes de sa mémoire, de son esprit critique et de son éventuel témoignage. (*IF*, p. 168)

Hétérotopique par le choix de Berlin – ville-chantier, ville-palimpseste, « ville propice à la présence de fantômes, de strates mémorielles multiples[20] » – l'installation l'est aussi sur le plan formel, car ce montage virtuel fonctionne par superposition de plans et de mises en abyme, de représentations multiples et contradictoires. La présence de télévisions délabrées et d'écrans d'ordinateurs tenant lieu de fenêtres met en relief le rôle

[20] Régine Robin, *Berlin chantiers*, Paris, Stock, 2001, p. 10.

généralisé du simulacre, alors que les multiples jeux textuels – palindromes, gommages, « procédures informatiques de type *Delete* ou *Backspace* » (*IF*, p. 162) – dévoilent le caractère artificiel du langage, si bien que le spectateur ne peut démêler le vrai du faux et se retrouve confronté à l'impossibilité de ressaisir le passé dans son intégralité.

À la différence du projet d'Alex dans le film de Becker, celui de Luidgi n'est pas réalisé à la fin de la nouvelle. L'alternarration de l'histoire de la RDA y reste rigoureusement virtuelle, confinée à l'espace hétérotopique d'Internet, aux échanges entre Luidgi et ses interlocuteurs. L'alternarration est elle-même alternarrée : l'installation d'une RDA qui n'aurait pas disparu n'aura pas lieu. C'est pourquoi la comparaison finale du projet au travail de Shimon Attie – « celui qui fait des projections de vieilles photos du quartier juif de Berlin avant 1933 et qui les projette sur les murs de Berlin aujourd'hui » (*IF*, p. 170) – fait rêver. En projetant sur une ville d'aujourd'hui le spectre de la ville d'hier, celle d'avant l'arrivée d'Hitler au pouvoir, celle d'avant l'Holocauste, Attie ne fait pas que lutter contre l'oubli, il pose le problème des survivants, de l'hétérochronie de l'*après*[21]. L'installation de Luidgi se rattache ainsi à la question plus générale de comment vivre *après* : « Quelque chose de notre monde s'est écroulé dans les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix et nous nous survivons dans des événements désormais indécodables » (*IF*, p. 129).

Comme dans le cas de la RDA de Luidgi, l'hétérochronie de l'*après* est, dans l'œuvre de Robin, étroitement liée à l'alternarré, auquel elle semble faire appel. Nous nous bornerons ici à un seul exemple, tiré de « Manhattan Bistro »,

[21] Selon Foucault, « [l]es hétérotopies sont liées, le plus souvent, à des découpages du temps, c'est-à-dire qu'elles ouvrent sur ce qu'on pourrait appeler, par pure symétrie, des hétérochronies; l'hétérotopie se met à fonctionner à plein lorsque les hommes se trouvent dans une sorte de rupture absolue avec leur temps traditionnel [...] » (« Des espaces autres », *op. cit.*, p. 759).

la septième et dernière nouvelle de *L'immense fatigue des pierres*. La narratrice, qui s'appelle Régine Robin, est installée à sa table au fond du Manhattan Bistro à l'angle de Greene Street et de Spring Street, à Soho, tout près de chez Rizzoli où elle passe des heures tous les jours. Elle est en train de concevoir un roman, *L'ombre des morts*, un travail de deuil impossible à propos de l'arbre généalogique : « Un texte autour de la famille, son légendaire et surtout ces cinquante et une cases, noms, places qui me manquent. [...] Cinquante et un noms à restituer, mais comment? » (*IF*, p. 145). Une première option, celle du récit réel, cohérent, est écartée d'emblée : « Savoir exactement ce qu'on ne doit pas faire. Une écriture liée, suscitant l'émotion, jouant sur l'identification, la complaisance » (*IF*, p. 145). C'est ainsi qu'elle « imagine un premier chapitre tout au conditionnel. Quelque chose d'un peu onirique, ce qui aurait pu se produire. Une mémoire probable, plausible. Une autre vie possible » (*IF*, p. 146). Un détournement de l'archive, une alternarration mémorielle.

Ce premier chapitre du roman généalogique, raconté dans la nouvelle au passé du conditionnel, substituerait au passé européen réel de sa famille – où tout débouche sur Auschwitz – un passé virtuel, alternarré qui serait l'histoire de leur immigration aux États-Unis : « Ils seraient tous arrivés par Ellis Island, un à un, les deux familles, les Ajzersztejn et les Segalik, aux alentours de 1908 » (*IF*, p. 146). Ainsi conçu, ce premier chapitre entraînerait d'énormes conséquences : « Ma mère a huit ans, mon père, quatre. Ils vont devenir de vrais Américains à l'accent new-yorkais parfait, ils vont aller à l'école à New York, aînés d'une ribambelle de frères et sœurs, tous nés sur le sol américain. Et surtout, surtout, ils ne vont pas connaître la guerre. Ils vont rester vivants » (*IF*, p. 148). Quant à son histoire personnelle, rien ne change : elle serait née le 10 décembre 1939, mais à New York plutôt qu'à Paris. « Rien ne change et tout change. Le nom d'abord. Rivka Ajzersztejn n'est pas devenue Régine Robin, mais Rebecca Ajerstein (prononcer Ajerstin). Une Américaine » (*IF*, p. 149). Et la

narratrice de raconter la vie virtuelle – ironiquement farfelue – de son alter ego.

En évoquant ce premier chapitre de roman, la nouvelle met donc à profit une tactique curieuse que nous avons déjà relevée dans « Journal de déglingue ». Car non seulement le roman lui-même est virtuel, raconté au présent du conditionnel et condamné à rester à l'état de projet, mais ce que son premier chapitre raconterait relèverait à son tour de l'alternarré, prendrait la forme d'une histoire virtuelle racontée au passé du conditionnel. On aurait ainsi affaire à un virtuel (à un alternarré) au second degré, à une double déréalisation. Et pourtant, loin de déréaliser l'histoire de sa famille aux yeux de la narratrice, cette tactique narrative semble ressusciter les morts, les faire revivre dans un espace autre qui les rend paradoxalement beaucoup plus réels :

> Le seul intérêt de ce chapitre, c'est que cette mémoire potentielle, ce devenir autre possible, ce conditionnel me les rend très vivants, un à un avec leur nom, leur prénom. Il suffit de leur inventer un semblant de vie, des mariages, une filiation. Ils sont tous là, autour de moi. Un à un tous vivants. (*IF*, p. 149.)

Dans les autres chapitres de roman projetés au Manhattan Bistro, la narratrice abandonnera cette première tactique mémorielle pour en élaborer d'autres – listes, cartes de visite, valises, installations de musée, etc. – en évitant toujours de tomber dans le piège de la narration simple, du récit : « Non. Pas de récit. On vous a tué même la possibilité du récit » (*IF*, p. 160). Mais c'est ce premier chapitre doublement virtuel qui donne le ton et la saveur de ce projet de deuil impossible.

Au-delà des différences que nous avons signalées entre le film de Becker et les nouvelles de Robin se fait entendre une interrogation commune : *Et si l'on pouvait créer un passé autre de sorte que le présent devienne lui aussi autre?* Pour

réussir ce tour de prestidigitation, les personnages et narrateurs de l'un comme de l'autre se tournent vers l'archive, sachant comme Derrida que celle-ci « produit autant qu'elle enregistre l'événement[22] ». Si l'Histoire traditionnelle se définit par opposition à la fiction dont elle rejette les notions mimétiques de vraisemblance et de réalisme – le discours de l'historien est vrai et non vraisemblable, le monde qu'il raconte réel et non réaliste –, Robin et Becker s'y opposent au nom d'un imaginaire mémoriel qui produit, dans les interstices de l'archive, une marge de manœuvre.

Pour mieux comprendre et fonder cette opposition, rappelons que, d'après Derrida, la mise en archive prend toujours place au lieu de défaillance de la mémoire et a partie liée avec la pulsion de mort. Elle consiste à choisir, trier, sélectionner les informations que l'on conserve, et la forme et le lieu sous lesquels on les conserve. Elle établit également les modalités d'accès à cette information. Bref, elle est le lieu d'une manipulation idéologique de la mémoire qui permet au pouvoir dominant d'écrire l'Histoire officielle. C'est selon cette perspective d'une archive somme toute hypomnésique qu'il faut comprendre la thèse paradoxale émise par Robin dans *La mémoire saturée* : « Cet excès de mémoire qui nous envahit aujourd'hui pourrait bien n'être qu'une des figures de l'oubli. Car le nouvel âge du passé est celui de la saturation[23] ». C'est aussi dans ce sens qu'il faut appréhender l'histoire de la RDA telle qu'elle a été présentée par l'histoire officielle de l'Allemagne après la réunification :

> Il fallait extraire la RDA de l'épaisseur historique du temps, l'effacer comme jamais on entreprit d'effacer le national-socialisme. C'est la République fédérale allemande qui a représenté la « normalité » après guerre, la RDA, elle, n'aurait été qu'un accident de l'histoire voué à l'oubli.

[22] Derrida, *Mal d'archive*, *op. cit.*, p. 34.

[23] Régine Robin, *La Mémoire saturée*, Paris, Stock, 2003, p. 19.

> On a tout dit sur la RDA, on l'a chargée de tous les péchés. Une dictature, un état « totalitaire » qui exerçait, par la Stasi, une surveillance tatillonne et obsessionnelle sur tous ses citoyens [...]. Un État qui avait ruiné son économie, dégradé le pays sans préoccupation écologique.
>
> [...] On aura tout dit, sauf que la RDA ne se ramenait pas seulement à cela, qu'elle était contradictoire, qu'elle avait aussi un autre visage et que quelques fous espéraient encore qu'un jour le « socialisme » pût ressembler à son concept[24].

Or, ce double mouvement paradoxal d'effacement et de condamnation surdocumentée de la RDA par l'Allemagne réunifiée serait à penser, selon Robin, comme hautement idéologique, participant à la diabolisation d'un régime dont il ne s'agit évidemment pas de nier les échecs et les problèmes bien réels. Cette diabolisation permettrait d'escamoter tout véritable travail de réflexion mémorielle sur le régime antérieur, celui de l'Allemagne nazie. Mieux, elle permettrait même de refouler les atrocités nazies et de déplacer le traumatisme mémoriel sur la RDA :

> Dans la bonne conscience générale qui s'installe à l'Ouest dès 1990, la RDA est la « seconde dictature », le revers symétrique de l'Allemagne nazie, son équivalent, sinon pire. [...] On va d'autant plus s'acharner sur elle et sur tous les symboles qui y sont attachés, qu'à l'Ouest on n'a pas vraiment dénazifié l'État et la société après 1945, que l'entrée dans la guerre froide a redistribué toutes les cartes, que l'anti-communisme est devenu la valeur porte-drapeau, la raison d'être d'une Allemagne qui se lance dans la reconstruction et s'enorgueillit du miracle allemand[25].

[24] Robin, *Berlin Chantiers*, *op. cit.*, p. 173-175.

[25] *Ibid.*, p. 176.

La mise en archive de la RDA se construit donc en creux sur un vide mémoriel fondamental, celui de l'Holocauste et d'Auschwitz, le vide qui, en détruisant la notion même de Grand Récit, a remis en cause toute possibilité d'une écriture traditionnelle de l'Histoire. Il faut par conséquent contester et subvertir cette mise en archive pour faire place au spectre de la Shoah, aux fantômes de ces six millions de morts sans tombes. Car si, comme le prétendait Derrida, l'archive « produit autant qu'elle enregistre l'événement », il est toujours possible de la détourner, de sorte qu'elle ne soit plus le site d'un discours historique officiel, mais celui d'un imaginaire mémoriel. Selon cette économie de la censure et de son détournement, la RDA qui renaît de l'archive fonctionne un peu à la manière du chapeau de Clementis : elle devient la trace d'une double disparition, le signe d'une double répression, celle de la RDA bien sûr, mais celle aussi du passé nazi.[26]

[26] Cette étude fait partie d'un programme de recherche subventionné par le CRSH.

Robert Dion
Université du Québec à Montréal
Frances Fortier
Université du Québec à Rimouski

Biographies imaginaires, imaginaires de la biographie[1]

C'est que l'imaginaire se fabrique au départ du vrai :
on se trompe généralement sur sa nature.
Autrement dit : on n'invente jamais que ce qui est.

Hubert Juin, « Préface » aux *Vies imaginaires* de Marcel Schwob.

Le corpus des biographies imaginaires d'écrivains regorge de témoignages selon lesquels l'imaginaire, voire la fiction, seraient mieux à même de dire la vérité d'un auteur réel, de s'élever au-dessus des trivialités et contingences de l'existence, que le compte rendu documentaire strict. Ainsi, dans *Monsieur Melville* (1978), Victor-Lévy Beaulieu affirme que ce qu'il sait vraiment de l'écrivain américain, il le sait *depuis l'intérieur de sa fiction*[2], alors que Pierre Mertens, en quatrième de couverture (signée) des *Éblouissements,* son roman biographique consacré au poète allemand Gottfried Benn, note ceci :

[1] Cette étude est effectuée dans le cadre d'une recherche sur « Les Postures du biographe » financée par le CRSH du Canada. Les auteurs remercient Manon Auger, Catherine Dalpé, Mahigan Lepage et Audrey Lemieux, qui ont participé aux recherches préliminaires.

[2] Voir l'étude de Robert Dion, *Le Moment critique de la fiction*, p. 129 *sq*. (Québec, Éditions Nuit Blanche, 1997.)

Robert Dion et Frances Fortier, « Biographies imaginaires, imaginaires de la biographie », Jean-François Chassay et Bertrand Gervais [éds], *Paroles, textes et images. Formes et pouvoirs de l'imaginaire*, Université du Québec à Montréal, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », nº 19, vol. 2, p. 49-72.

> Pour dire cela : une fiction, bien sûr. Rien qu'une fiction. Qui raconte l'erreur d'une vie, et la vie d'une erreur. Le plus court chemin entre Histoire et histoire, c'est encore d'imaginer. Le biographe, ici, n'a d'autre choix que de se faire historien, et le chroniqueur n'a d'autre ressource que de devenir romancier. Mais le romancier, à son tour, n'a de chance d'y voir clair que de se découvrir poète[3].

La démarche consistant « à puiser dans la fiction pour informer le réel[4] » est donc loin d'être inédite. Il semble même que ce soit le recours à cette démarche qui permette de départager le « pur écrivain » du simple biographe[5], quoiqu'un tel *modus operandi* tende à se répandre jusque dans des biographies plus « classiques » comme celle de Ronald Reagan par Edmund Morris (1999), où le biographe a introduit au cœur d'un pavé bien documenté de 874 pages quelques figures fictives lui ayant permis, mentionnait-il, de serrer de plus près l'ex-président américain.

La valorisation de la fiction, par ailleurs, n'est pas absente non plus des travaux sur la biographie, et spécialement sur la

---

[3] Pierre Mertens, *Les Éblouissements,* Paris, Seuil, coll. « Points », 1987, n. p.

[4] Henri Raczymow, *Le Cygne de Proust,* Paris, Gallimard, 1989, p. 16.

[5] Ainsi Jacques-Pierre Amette, dans *L'Adieu à la raison : le voyage de Hölderlin en France,* texte au parti pris ouvertement « littéraire », remarque dès les premières pages : « Que s'est-il donc passé au cours du voyage pour que l'esprit de Hölderlin s'absente et s'éloigne à ce point de lui-même?//C'est la question que je me suis posée, non pas en spécialiste ni en biographe, mais en écrivain qui a choisi de projeter les ombres de sa ferveur sur le mur où j'aimerais que Hölderlin apparaisse » (Paris, Grasset, 1991, p. 10). Ici ce n'est pas le biographe qui éclaire la destinée obscure du personnage, c'est l'écrivain qui invente un théâtre d'ombres.

biographie d'écrivain (*sur* un écrivain *par* un écrivain). Que l'on songe seulement aux propositions de Virginia Woolf[6] sur l'amalgame souhaitable, dans la biographie telle qu'elle la conçoit, entre le « granit » des faits et l'« arc-en-ciel » des pensées et des impressions du modèle, en principe difficiles à documenter; qu'on pense aussi à la notion de « vérifiction » avancée par Jean-Benoît Puech dans ses petites machines biographoïdes[7] ou encore aux positions plus orthodoxes d'un Daniel Madelénat, qui lie la re-littérarisation de la biographie à la remise en question de sa référentialité stricte. D'après lui, l'entreprise des écrivains-biographes actuels viserait ainsi à montrer que « la plénitude ou les failles secrètes de toute vie, même mémorable, aspirent à la *fiction* (mise en forme et création) qui délivrera leur vérité[8] ».

Bref, l'argument de la *plus value* cognitive de la fiction se retrouve dans une part significative de la production et du métadiscours contemporains, et tout autant au sujet de biographies « expérimentales » que de formes plus traditionnelles. Qu'on ait relevé cet argument à maintes reprises à propos du roman, alléguant sa prétendue supériorité sur l'histoire au nom d'un « mentir vrai » ou de quelque autre plaidoyer *pro domo* de l'écrivain de fiction[9], voilà qui ne

---

[6] Virginia Woolf, « The New Biography », *Collected Essays,* t. 4, Londres, The Hogarth Press, [1927] 1967, p. 229-235.

[7] Pour une lecture très fine de ces aspects de la production de Puech, voir Catherine Dalpé, *Biographique et imaginaire chez Jean-Benoît Puech et ses avatars. La mise en récit de vies fictionnelles dans* Jordane revisité, mémoire de maîtrise déposé au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal, 2006.

[8] Daniel Madelénat, « La Biographie littéraire aujourd'hui », dans Jose Romera Castillo et Francisci Gatiérez Corbajo [dir.], *Biografiás Literarias (1975-1997),* Madrid, Visor Libros, 1998, p. 39-53.

[9] On se rappellera qu'Aristote, déjà, argumente à propos de la supériorité du vraisemblable sur le vrai et, corrélativement, de la poésie (épique et dramatique), plus générale, sur l'histoire, plus particulière.

surprend guère; sa présence étonne davantage, en revanche, au sujet d'un genre en principe factuel comme la biographie. Il apparaît pourtant que la biographie contemporaine, ou peut-être plutôt le *biographique,* à titre de catégorie générale susceptible de s'incarner dans plusieurs genres ou amalgames de genres, ait succombé, contre sa nature même, aux pouvoirs de l'imaginaire et de la fiction. C'est du moins ce que nous voudrions explorer plus avant ici, d'abord en observant quelques modalités de l'expression du parti pris pour l'imaginaire dans les œuvres biographiques et dans le discours sur la biographie : se pourrait-il que, sur le terrain de l'existence vécue d'un écrivain biographé, l'imaginaire et la fiction soient des instruments de connaissance plus appropriés, plus puissants que la recherche documentaire et l'herméneutique « sérieuse »? Dans la seconde partie de notre étude, nous serons conduits, par l'analyse de deux fictions biographiques, *Auguste fulminant* d'Alain Nadaud et *Stéphane* de Daniel Oster, à recroiser cette même question de la valeur de la fiction, cette fois dans sa formulation plus proprement et plus immédiatement textuelle.

Valeurs de la fiction

Par opposition aux hypothèses scientifiques, destinées à être expérimentées sur la réalité, les fictions « ne sont pas construites selon des critères de vraisemblance et n'ont pas à être justifiées par l'expérience[10] », écrit Pierre Bange; leur importance réside, suivant ce dernier,

> dans l'élargissement des possibilités de modélisation, dans l'ouverture de mondes nouveaux, dans la mise à l'épreuve de nouvelles façons de voir. Les fictions ne sont donc pas des illusions, mais au contraire un moyen de connaissance et de correction du modèle social

[10] Pierre Bange, « Argumentation et Fiction », *Linguistique et Sémiologie,* n° 10, 1981, p. 101.

> de réalité. Elles jouent ce rôle aussi longtemps qu'elles demeurent reconnues et reconnaissables comme fictions. Ce sont les fausses hypothèses, les fictions camouflées, qui sont illusoires et dangereuses[11].

La position opposée est représentée entre autres par Ronald Schusterman, qui note que « ni seulement objet de cognition, ni véritable outil de cognition, la littérature [ne] peut être [que] le lieu d'une *re*-connaissance, d'une confirmation d'un savoir acquis, ou bien le lieu d'une connaissance *de soi*[12] ». Schusterman dénie en fait à la littérature la faculté de connaître directement le monde externe et, ainsi, d'outrepasser la connaissance du connu. Une telle position se situe bien sûr aux antipodes de celle des écrivains-biographes qui nous retiennent ici. Pour revenir à un exemple évoqué plus tôt, Beaulieu, dans sa somme biographique sur Melville, va jusqu'à prêter à l'écriture la faculté de générer toute connaissance, aussi bien de soi (« Cet homme [Melville] ne s'est jamais compris qu'en *s'écrivant*[13] ») que du monde interne recréé par la fiction et du monde externe *en soi* (le Québec réel n'adviendra que par l'écrit; l'équivoque n'est pas dans les mots mais dans la réalité; etc.). L'auteur du *Melville* affirme l'universalité de la littérature en tant qu'instrument et méthode de connaissance : sa posture d'écrivain le conduit à récuser toute frontière entre le réel et le fictif. Et ce qui frappe chez Beaulieu, c'est, en définitive, l'inquiétante fragilité du réel vis-à-vis des menées impérialistes de l'imaginaire.

Tout bien considéré, ce n'est qu'en vertu d'une définition étroite de la cognition « où il s'agit d'un apport d'informations

---

[11] *Ibid.*

[12] Ronald Schusterman, « Fiction, connaissance, épistémologie », *Poétique,* n° 104, novembre 1995, p. 503.

[13] Victor-Lévy Beaulieu, *Monsieur Melville. L'Après Moby Dick ou la souveraine poésie,* Montréal, VLB éditeur, 1978, p. 96.

nouvelles concernant le monde dit "externe" ou "réel"[14] » que Schusterman parvient à exclure la littérature du domaine de l'expérimentation cognitive et à la verser aux domaines de la « sagesse » (comme addition de la connaissance de soi à celle du connu) et de l'interprétation (entendue telle la recherche d'un sens). Dans cette logique puriste, sa position est tout à fait défendable; mais elle ne saurait bien sûr correspondre à celle d'un Beaulieu, qui joue et jouit du fantasme de l'ubiquité sapientielle, et qui ne connaît d'autre méthode d'appréhension du monde que l'insuffisante, désespérée et parfois triomphante littérature[15] – littérature de fiction qui non seulement permettrait de connaître *plus,* mais aussi de connaître *mieux* (et non pas, tout simplement, *autrement*[16]).

Le plaidoyer en faveur de l'usage de la fiction dans la biographie se manifeste avec force dans un texte-jalon de l'histoire moderne du genre, les fameuses *Vies imaginaires* de Marcel Schwob. La préface – de l'auteur lui-même – est éloquente : après avoir posé que « [l]a science historique nous laisse dans l'incertitude sur les individus[17] », Schwob finit par décréter que, l'art du biographe consistant dans le choix

---

[14] Ronald Schusterman, *op. cit.*, p. 513.

[15] Il s'agit là de la « force heuristique » particulière à la fiction que reconnaît entre autres Paul Ricœur (*Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Seuil, 1986). Voir à ce sujet Philippe Gasparini (*Est-il je? Roman autobiographique et autofiction,* Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2004, p. 241 *sq.*), qui s'attarde longuement sur les avantages cognitifs de la fiction dans le roman autobiographique, qui n'est pas si éloigné des biographies qui nous intéressent.

[16] Yves Baudelle rappelle que la fiction « n'est pas réductible à un mensonge, mais elle est susceptible de livrer une vérité indépendante de l'exactitude référentielle » (« Du roman autobiographique : problèmes de la transposition fictionnelle », *Protée,* vol. 31, n° 1, printemps 2003, p. 19.) — et non pas *supérieure*.

[17] Marcel Schwob, *Vies imaginaires,* Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », [1896] 1957, p. 9.

au sein d'un chaos de traits humains, celui-ci « n'a pas à se préoccuper d'être vrai[18] », l'écrivain devant plutôt s'astreindre à « composer une forme qui ne ressemble à aucune autre[19] » – ce qui pointe vers une destination avant tout esthétique de la biographie et qui la soustrait à la question de la vérité historique. C'est par l'érudition que Schwob vient à la biographie fictive, une érudition biscornue toutefois, qui l'entraîne vers les figures obscures de l'histoire, seconds couteaux tels Cyril Tourneur[20] et Nicolas Loyseleur[21] ou personnages quasi mythologiques tels Empédocle et Érostrate, et qui paradoxalement l'oblige à pallier par l'imagination la rareté des documents. On trouve du reste chez lui très peu de références à des textes biographiques antérieurs. Quand Schwob renvoie à la littérature biographique, c'est pour dire que l'on sait peu de choses, ce qui est vrai dans la plupart des cas, ou que l'on fait erreur, à l'exemple de Tacite qui « rapporte faussement » des informations sur Pétrone. À l'inverse, les indices de fiction sont légion : transposition d'éléments de l'œuvre dans la vie de l'auteur-modèle afin de reconstruire le réel biographique[22]; abondance des détails descriptifs livrés dans un style « fin-

[18] *Ibid.*, p. 16.

[19] *Ibid.*

[20] Un rival de Shakespeare.

[21] Le juge de Jeanne d'Arc plutôt que l'héroïne elle-même.

[22] Ainsi, on sait que Lucrèce, dans *De natura rerum* (*De la nature*), a exposé la physique épicurienne; Schwob tire argument de ce fait pour imaginer à Lucrèce une vie où celui-ci ne cesse de « lire » les événements qui ponctuent son existence à la lumière d'observations matérialistes (*Vies, op. cit.*, p. 56). De la même manière, la vie de Pétrone est présentée de manière semblable à celle d'Encolpe, le héros du *Satiricon,* faisant de l'écrivain un jeune vagabond. La même chose se produit dans le cas de Cecco Angiolieri, le contenu des sonnets (la haine des parents, l'argent, le ressentiment amoureux, etc.) étant en quelque sorte transposé dans la relation que fait Schwob de la vie de ce « poète haineux ». L'écrivain réel devient quasiment ici un personnage fictif tout droit sorti de ses propres créations littéraires.

de-siècle » anachronique par rapport au personnage évoqué[23]; représentation des pensées des personnages en style direct[24]; promotion des incertitudes biographiques au statut de faits indéniables[25]; imitation goguenarde du « sérieux » du discours biographique[26]; et ainsi de suite.

Pour Schwob, le travail de l'artiste crée une vérité capable de surpasser celle du réel. Dans une lettre parisienne du 14 mai 1898, Schwob écrit à ce sujet :

> Supposons qu'Érasme ait refusé son portrait à Holbein, Charles VII à Fouquet, ou François Ier à Clouet – sous prétexte que le peintre les avait peints trop laids. N'en seraient-ils pas moins transmis à la postérité sous ces effigies, de par

---

[23] Dans la description du banquet au début de « Pétrone », on croirait lire *À rebours* de Huysmans. Il n'y a par conséquent plus guère de trace, ici, de la *convenance* chère aux Anciens et aux classiques.

[24] À l'écriture symboliste que nous venons d'évoquer, il faut ajouter, parmi les styles de Scwhob, le pastiche de celui des mythobiographies antiques, des hagiographies médiévales, des vies de peintres de la Renaissance; Madelénat parle d'une « vision froide, sans perspective, préraphaélite, [qui] appelle chaque objet à une fantastique et fugitive présence » (*La Biographie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984, p. 200), mais qui n'est pas illustrative, qui ne vise aucune signification générale : une collection de destinées curieuses.

[25] On sait que Dante est né en 1265, on croit que Cecco Angiolieri est né vers 1260, ce qui n'empêche pas Schwob d'écrire : « Cecco Angiolieri naquit haineux à Sienne, *le même jour* que Dante Alighieri à Florence » (*Vies, op. cit.*, p. 89 — nous soulignons). On voit que cette inexactitude sert des fins dramatiques, celle, notamment, du parallèle à la Plutarque.

[26] Par exemple : « Cyril Tourneur naquit de l'union d'un dieu inconnu avec une prostituée. On trouve la preuve de son origine divine dans l'athéisme héroïque sous lequel elle succomba » (Schwob, *Lettres parisiennes,* dans *Œuvres complètes,* Paris, F. Bernouard, [1898] 1929, p. 141); la première proposition est impossible, la seconde est une fausse justification, un paralogisme.

> le nom du maître qui les fixe sur la toile ou sur le bois? Et ces tableaux ne resteront-ils pas pendant des siècles, dans nos musées, les vrais portraits de leurs originaux[27]?

Schwob constate que le portrait a raison d'une vérité du modèle qui n'est, de toute façon, plus accessible. C'est d'une observation à peu près semblable que part Pierre Michon dans son *Rimbaud le fils* : la figure du poète voyant n'est plus guère saisissable, elle croule sous des représentations que le recours même aux sources photographiques n'arrive pas à écarter. Du coup, l'entreprise de Michon en rabat de toute prétention à une vérité biographique restituée, décapée de ses mythes et de ses fausses interprétations, pour se donner d'abord comme une fiction qui remonte moins aux sources de l'écriture rimbaldienne qu'à celles de ce qu'il appelle la « Vulgate », substrat énonciatif jamais pour autant nommément sollicité, à l'exception de l'album Rimbaud en Pléiade. Omniprésente, mais sur un mode oblique, la tradition critique innerve le propos à la faveur de scènes imaginées, et déclarées telles, qui montrent Rimbaud en compagnie de ceux qui l'ont côtoyé vivant : mère, professeur, pair ou amant[28].

On pourrait encore multiplier les exemples de justifications que se donnent les écrivains-biographes pour quitter la terre ferme du document et surfer sur les vagues de la fiction. Il arrive parfois, comme chez Bernard-Henri Lévy dans *Les Derniers Jours de Charles Baudelaire*, que ce soit l'appel irrésistible d'une brèche dans la vie d'un écrivain déjà surbiographié; la fiction vient à la fois colmater cette brèche, remplir la béance –

---

[27] Marcel Schowb, *ibid.*, « Lettre du 14 mai 1898 », p. 120.

[28] Pour une analyse de *Rimbaud le fils* sous le rapport des recatégorisations que subit le récit biographique après son entrée dans l'« ère du soupçon », voir Robert Dion et Frances Fortier « Modalités contemporaines du récit biographique : *Rimbaud le fils,* de Pierre Michon », *Protée,* vol. 34, n°s 2-3 (automne-hiver), 2006, p. 91-102.

en l'occurrence ici : l'énigmatique séjour de Baudelaire malade à Bruxelles – et susciter de l'analyse. Les faits imaginés, les anti-faits, les versions du réel envisagées – peu importe le nom qu'on leur donne – ne sont pas une entrave ici, mais plutôt une ruse du commentaire qui lui permet de remettre en cause les idées reçues[29]. Il arrive aussi, par ailleurs, que l'exactitude des faits se voie discréditée au profit d'une vérité autonome des mots; c'est le cas des *Morts imaginaires* de Michel Schneider, où celui-ci recueille et glose les dernières paroles – souvent apocryphes – d'une kyrielle d'écrivains; le thanatographe, ici, « ne préten[d] pas traquer la vérité nue de l'histoire sous [les] rhabillages posthumes »; « [l]e caractère véridique de ces paroles et de ces scènes finales, continue-t-il, m'importe peu. On entre dans l'écriture à ce point exact où les mots ne veulent rien dire, où l'on ne les comprend plus, où on les regarde[30] ». Autre justification parmi tant d'autres possibles : celle d'Henri Raczymow qui, à propos de certains faits que transpose *À la Recherche du temps perdu,* montre comment celle-ci, plus fidèle à l'anecdote qu'un « petit mémoire » pourtant censé être fiable, « rectifi[e] ce que la réalité peut avoir, parfois, d'un peu bancal[31] ». Dernière justification enfin dont nous ferons état ici : la puissance de l'empathie, qui amène à confronter deux vérités dans la fiction d'une communion profonde entre biographe et biographié. Au sujet de Hölderlin – que son génie, sa folie et son silence rendent si séduisant pour les biographes –, Jacques Teboul et Peter Härtling font valoir la force herméneutique de la rencontre entre deux intériorités qui, en quelque sorte, se transvasent l'une dans l'autre; citons d'abord l'« Avertissement » de Teboul :

> Donc une fiction violente et sérieusement documentée, qui met en jeu la vérité du poète et la mienne, sans précaution. Une fiction peut-être

[29] Celles de Sartre sur l'auteur des *Fleurs du mal,* notamment.

[30] Michel Schneider, *Morts imaginaires,* Paris, Grasset, 2003, p. 38.

[31] H. Raczymow, *op. cit.*, p. 169.

> plus vraie que n'importe quels discours, explications et théories[32].

puis un passage, sans doute plus explicite, de la première page du livre de Härtling :

> Je m'efforce de mettre le doigt sur des réalités. Sachant que ce sont les miennes plutôt que les siennes. Je ne puis qu'essayer de le trouver, l'inventer, en combinant mes souvenirs et ceux qui nous ont été transmis. J'introduis de multiples informations dans un ensemble que je suis seul à créer. Sa vie est déposée dans des poèmes et quelques dates; comment il respirait, je l'ignore. Je dois me le représenter –[33]

Les théoriciens qui, à une époque où la littérarité est essentiellement définie par les critères de fiction et de diction, s'intéressent à la biographie dite littéraire, à la « biographie d'auteur[34] » – comme on dit « cinéma d'auteur » –, sont bien forcés d'inscrire, à côté de la question de la rencontre des écritures du biographe et du biographié, celle de la rencontre de leurs imaginaires et de la fictionnalité que tend à produire celle-ci[35]. « Fondre et confondre historique et fantasmatique, convoquer, évoquer et invoquer[36] » : telle semble la poétique biographique non seulement d'un Gérard Macé, dont parle ici Madelénat, mais également d'un Michon, d'un Louis-Combet

---

[32] Jacques Teboul, *Cours, Hölderlin,* Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1979, p. 7.

[33] Peter Härtling *Hölderlin,* Paris, Seuil, [1976] 1980, p. 9.

[34] Daniel Madelénat, « La Biographie littéraire aujourd'hui », *op. cit.*

[35] Nous n'entrons pas ici dans le débat de la fictionnalité intrinsèque à tout récit de vie, celui-ci se voulût-il factuel. Comme l'autobiographie, la biographie exacte, vraie, « réelle » est peut-être impossible, n'est peut-être qu'illusion positiviste, *faction* (*fact* et *fiction*); voir Madelénat, *ibid.*, p. 50 *sq.*).

[36] Madelénat, *ibid.*, p. 51.

et d'une bonne partie des auteurs regroupés sous la bannière de la collection « L'Un et l'Autre » chez Gallimard. Les théories ont suivi ce mouvement d'effacement des bornes entre histoire et fantasme, et ont en quelque sorte consacré la pratique de la biographie fictionnelle à un moment, les années 1980, où le vécu congédié par le structuralisme revenait, mais sous forme de simulacre[37]. Dans une analyse du biographique inaugurant un ouvrage collectif consacré à la biographie en Angleterre du XVIIe au XXe siècles, Frédéric Regard assimile la biographie littéraire, ancienne aussi bien que contemporaine, à un « genre de tous les chiasmes[38] »; « le personnage biographique, écrit-il, n'est pas la vérité qui aurait dégénéré en une fiction, mais une fiction qui se hisserait au niveau de la vérité[39] ». De manière paradoxale, la prédilection de l'écrivain-biographe pour la vie intérieure de son modèle, la seule « vraie » aux yeux de maints auteurs, « renverrait au statut de fiction tout récit dit "réaliste"[40] ». La fabulation contrôlée, et non l'affabulation, serait au principe de ce renversement. Regard note à ce sujet :

> La fabulation n'est pas une fiction au sens péjoratif du terme : elle se conçoit au contraire comme une exploration de cette autre scène, comme une reconstruction métaphorique dont l'enjeu ultime reste une approche herméneutique, mais une approche herméneutique qui ne s'interdit pas, comme le remarque Habermas, de transformer la biographie en l'histoire d'un sujet se faisant illusion sur lui-même[41].

---

[37] Vincent Kaufmann, « Morts et résurrections de l'auteur », *Critique*, n°s 548-549 (janvier-février), 1993, p. 111.

[38] Frédéric Regard, « Les Mots de la vie : introduction à une analyse du biographique », dans Frédéric Regard (dir.), *La Biographie littéraire en Angleterre (XVIIe-XXe siècles). Configurations, reconfigurations du soi artistique,* Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1999, p. 22.

[39] *Ibid.*, p. 23.

[40] *Ibid.*, p. 24.

[41] *Ibid.*

Une « vie d'auteur » aurait donc pour lieu de déploiement cette frontière ténue entre histoire (convoquée) et fiction (invoquée), elle tiendrait sa littérarité d'un partage entre la double sollicitation du réel et de l'imaginaire; en contrepartie, le roman biographique pourrait bien, de son côté, bénéficier d'un réinvestissement du romanesque par le biographique, par une dose de réel peut-être plus chargée de rêves que la fiction elle-même.

Auguste fulminant

Sixième roman d'Alain Nadaud paru en 1997, *Auguste fulminant*[42] est un polar érudit qui prend prétexte d'un épisode biographique de l'Antiquité pour construire une fable du présent et interroger la part de l'imaginaire dans la constitution de l'Histoire. L'intrigue s'échafaude sur deux plans. Un premier, où Publius Vergilius Maro, dit Virgile, au terme des dix années d'écriture de l'*Énéide*, est pris de scrupules quant au fondement légendaire de son épopée et décide de s'embarquer sur un navire qui doit le conduire sur les traces d'Énée. Le périple confirmera ses soupçons : dès son arrivée à Carthage, on lui démontrera l'impossibilité chronologique d'une rencontre entre Didon et Énée, séparés par quatre siècles d'histoire. Toutefois, dès que son compagnon de voyage, Lucius Varius Rufus, précise aux contestataires que l'on serait bien mal venu « de s'en prendre à un poète qui tente, à travers ce qui n'est qu'une allégorie, de glorifier le règne d'Auguste, comme chacun sait réputé descendre d'Énée et fondateur de la nouvelle Rome » (*AF*, p. 95), tous se rétractent et découvrent autant de vestiges et de traces de cette passion que l'on voudra. Virgile n'est pas dupe[43]. Il voit son malaise amplifié, en vient à

[42] Les références à ce roman seront désormais données, entre parenthèses, par le sigle *AF* suivi du folio.

[43] « À l'issue de notre séjour à Carthage [écrit Lucius Varius Rufus, qui accompagne Virgile, à son ami Plotius Tucca, resté auprès d'Auguste], Virgile a bien compris que la toute-puissance de César le protège; et, sous peine de crime de lèse-majesté, qu'elle est en

se percevoir comme un instrument à la gloire de l'empereur et songe à brûler son poème. En apprenant cela, Auguste *fulmine* et décide de le faire empoisonner et de récupérer le manuscrit. Virgile mourra le « onzième jour des calendes d'octobre » (*AF*, p. 214) de l'an 19 avant notre ère des mains de celui qui l'accompagne et qui sera ensuite chargé, avec son ami Plotius Tucca, d'éditer le chef-d'œuvre.

La seconde ligne narrative, qui encadre le récit de la mort de Virgile, se présente comme une enquête, menée et narrée par un journaliste parisien contemporain, sur les événements entourant l'incendie suspect d'un musée devant être inauguré à Pleggagh en Tunisie, musée dont le second étage était consacré à Virgile. Cette enquête mettra au jour les dessous d'une rivalité entre un attaché culturel, Gilles Virandes, un muséographe avide de gloire, René Teucère, et une archéologue, Anna Sidonis.

La structure complexe du roman renvoie formellement à l'archéologie, le récit étant construit en strates à la manière d'un site de fouilles. En séquences systématiquement alternées, on lit trois séries de documents : les huit lettres de la correspondance des éditeurs de l'*Énéide*, à teneur biographique, qui révèlent les circonstances entourant la mort de Virgile; le catalogue qui décrit précisément les artefacts virgiliens colligés dans les huit vitrines du musée; la transcription des quatre cassettes bifaces des entretiens du journaliste avec l'attaché culturel qui détaille les enjeux historiques des fouilles archéologiques et les passions amoureuses et professionnelles qu'elles ont déclenchées. De plus, l'histoire du roman se construit petit à petit, semblable en

---

mesure de garantir qu'on ne lui contestera plus les amours de Didon et d'Énée... Que la seule invocation du nom d'Auguste eût suffi à retourner la situation en sa faveur et faire passer pour vrai ce qui n'était que fable l'a plongé dans la stupeur. Il a vu qu'ensuite on avait même cherché à travestir la réalité rien que pour justifier les incohérences de son poème, sous le prétexte qu'il est un familier de l'empereur et son poète officiel » (*AF*, p. 95).

cela à la reconstitution progressive caractéristique du travail archéologique, qui procède d'interprétations de fragments lacunaires.

Au fil du texte, on sent en outre que les deux lignes narratives se répondent en écho, la contemporaine se faisant le miroir de l'antique. Ainsi, l'histoire d'amour tragique entre la reine de Carthage et le héros de Troie – Didon se suicidant après le départ d'Énée, parti fonder Rome – est répétée par le suicide de l'archéologue (Sidonis) au volant de sa voiture dès lors qu'elle se sait abandonnée par le muséographe (Teucère), dont, accessoirement, le fils se prénomme Jules, en évocation du fils d'Énée nommé Iule par Virgile. Plus essentielle encore est la question de la vérité historique, pareillement posée dans les deux histoires : alors que le voyage de Virgile sert à vérifier si Énée a vraiment débarqué à Carthage, les recherches de l'attaché culturel visent à confirmer la réalité du voyage de Virgile à Carthage. Dans les deux cas, on fournira des preuves factices, vieilles pierres anonymes reconverties en traces et lettres apocryphes des contemporains de Virgile[44].

Ce qui nous intéresse ici, c'est la réflexion sur les pouvoirs de l'imaginaire que le roman met en scène. Dans un ouvrage intitulé *Alain Nadaud : voyage au centre de l'écriture, l'écriture au centre du voyage*, Rosa Galli Pellegrini montre bien que l'ensemble de l'œuvre de Nadaud relève d'une interrogation sans cesse relancée du patrimoine documentaire :

---

[44] On pourrait encore multiplier les échos, parfois à saveur métaleptique : le meurtre de Virandes qui correspond à celui de Virgile ou la fiole ayant contenu le poison destiné à Virgile et que l'on retrouve dans l'appartement de Virandes sont autant de points de raccord entre les deux époques, encore soutenus par une série de clins d'œil faisant d'un Auguste Fulminant le pendant d'un Jupiter Tonnant et d'un Mars Vengeur, évoqués dans le texte et dont les temples sont consacrés par Auguste. Le narrateur lui-même est envoyé par son rédacteur en chef, nommé Augustin Marate, en Roumanie, à l'endroit qui avait accueilli Ovide lors de son exil.

> Il s'agit d'une réflexion constante sur l'élaboration de la mémoire historique à partir de documents, annales, chroniques et témoignages des contemporains : tel est le matériau que l'auteur reproduit, cherchant des références historiques vraisemblables, dans un foisonnement incessant de pastiches documentaires. L'auteur se prévaut d'une ample connaissance de la littérature philosophique et historique, qui le porte surtout à se mouvoir dans la pensée des présocratiques et dans l'historiographie posthellénique, qui lui permet de créer des fictions et des pièces à l'appui tout à fait acceptables. L'érudition devient ainsi un élément principal de l'œuvre, quasiment un personnage[45].

Ces « références historiques vraisemblables », Nadaud, on l'a vu, les enchevêtre constamment au discours avéré de l'Histoire, en une articulation serrée du documentaire et de la fiction, de l'attesté et de l'inventé. Ainsi, la re-création par l'imaginaire de l'assassinat de Virgile s'appuie, affirme Nadaud dans une entrevue accordée à Alain Nicolas, sur l'énigme de la mort de Virgile. Des indices ténus — l'absence d'éloge funèbre, par exemple, « ce qui est étonnant pour un personnage officiel et familier du prince[46] » — ou le fait que l'*Énéide* mette encore deux ans à paraître après cette mort, permettent à l'écrivain, « par la fiction, de passer au crible les "versions officielles" de l'Histoire, de susciter le doute, d'aller jeter un œil dans les interstices de l'Histoire pour voir si tout s'est bien passé comme il est dit[47] ».

---

[45] Rosa Galli Pellegrini, *Alain Nadaud : voyage au centre de l'écriture, l'écriture au centre du voyage*, Publif@rum, Études, 2, 2005, http://www.publifarum.farum.it/s/02/histoire.php

[46] Alain Nadaud et Alain Nicolas, « Alain Nadaud : l'intrigue de "l'Énéide" se prolonge aujourd'hui », *L'Humanité,* article paru dans l'édition du 5 décembre 1997, http://www.humanite.fr

[47] *Ibid.*

Ce soupçon porté sur l'archive se double encore d'une interrogation très appuyée de la légitimité de l'imaginaire en littérature, qui s'inscrit tant dans les épigraphes[48] que dans le discours du texte. Sans pour autant trancher, *Auguste fulminant* soustrait d'une part l'œuvre d'art à l'obligation de témoignage, allant jusqu'à affirmer sa suprématie sur la vérité historique : « toi, qui es poète aussi, tu sais mieux que personne que l'œuvre d'art possède une vérité qui lui est propre, qui garde la préséance sur la réalité, qui crée même cette réalité, qui lui donne sa consistance, sans laquelle, d'un siècle à l'autre, rien ne saurait être transmis » (*AF*, p. 121, 122), écrit ainsi Plotius Tucca à son ami Varius Rufus. À l'inverse, en fin de parcours, le refus d'intégrer au projet muséologique une vidéo destinée aux visiteurs, vidéo constituée d'un mixte de prises de vue authentiques et d'images de synthèse, s'appuie sur une réserve très nette à l'endroit d'une telle scénographie imaginaire et peut se lire comme une mise en abyme textuelle : « À trop jouer du vrai et du faux, on risquait de déstabiliser l'entreprise, de la rendre suspecte, entachée d'irréalité, corrompue de façon irrémédiable par la fiction » (*AF*, p. 231).

L'enjeu de l'écriture de Nadaud, semble-t-il, est de saturer cet écart qui va de l'imagination à la fiction, pour reprendre les termes de Jean-Marie Schaeffer, par le biais de la feintise ludique, qui double le rôle cognitif de la représentation d'une fonction pragmatique : « Si la fiction implique une feintise (ludique), dit Schaeffer, [...] le but du processus fictionnel ne réside cependant pas dans la feintise en tant que telle, dans l'imitation-semblant, mais dans ce à quoi elle nous donne

[48] La première, de saint Augustin, se lit ainsi : « Car si je leur demandais : "Est-ce vrai ce que dit le poète, qu'Énée soit venu jadis à Carthage?" les moins doctes répondraient qu'ils l'ignorent, et les plus doctes que ce n'est pas vrai » (*les Confessions*, I, 13). La seconde est de Pierre Grimal : « Ce que nous croyons savoir de la vie de Virgile est le résultat d'une reconstitution, semblable à celles que tentent les archéologues mis en présence de fragments ou de vestiges lacunaires » (*Virgile ou la Seconde Naissance de Rome*).

accès[49] », en l'occurrence une modélisation analogique qui permet d'évaluer les liens de l'Histoire et du réel. *Auguste fulminant*, dans sa reconstitution des enjeux liés à la publication de l'*Énéide*, met au premier plan un débat cher à Nadaud sur le rapport de la littérature à la mémoire historique; de plus, la reprise du schéma biographique imaginaire de Virgile dans une fiction contemporaine, qui fait du narrateur-journaliste un meurtrier, à son corps défendant, à l'image de Varius Rufus l'empoisonneur, permet de reconfigurer la question de la référence. Mémoire, réel et imaginaire biographique se conjuguent ici non pas pour statufier Virgile, mais tout au contraire pour lui préférer son œuvre. Son ultime « Brûlez l'*Énéide* » restera à jamais inaudible, et les siècles se féliciteront de la décision d'Auguste d'avoir sauvé le manuscrit en sacrifiant Virgile.

Stéphane

Si l'imaginaire biographique de Nadaud sert de prétexte à une remise en question de notre rapport à la littérature, l'ouvrage de Daniel Oster, *Stéphane*[50], joue de l'imaginaire pour interroger plutôt notre rapport à l'auteur. Ce roman aux allures de conte fantastique, qui réinvente trente-six heures de l'existence de Mallarmé (*S*, p. 53), interroge le peu de consistance de la vie de son personnage, sans cesse décalé dans son rapport au monde, aux autres, à lui-même[51]. En février

[49] Jean-Marie Schaeffer, « De l'imagination à la fiction », *Vox Poetica,* 2002, http://vox-poetica.org/t/fiction.htm.

[50] Les références à ce roman seront désormais données, entre parenthèses, par le sigle *S* suivi du folio.

[51] Une ironie froide le montre constamment à distance de lui-même, en porte-à-faux de sa propre vie. Présenté d'entrée de jeu en « petit professeur parfaitement anonyme, qui répandait autour de lui une odeur de pantoufles » (*S*, p. 12), qui besogne « des phantasmes dans un wagon glacé » (*S*, p. 23), Stéphane — « Pour une fois qu'on n'était pas trop l'Allégorie de soi-même! » (*S*, p. 15) — multiplie les bourdes : il ne reconnaît pas la cocotte dans sa compagne de voyage

1890, Stéphane — jamais il ne sera nommé Mallarmé — est dans le train Paris-Bruxelles, se rendant prononcer une conférence sur son ami Mathias, comte de Villiers de l'Isle-Adam, mort l'année précédente. À son arrivée, il sera pris en charge par un énigmatique Putmans, qui l'amènera dans un « étrange taudis d'apparat » (*S*, p. 39) voir son père à l'agonie, avant de le conduire à un concert de Vincent d'Indy où la musique l'endormira, pour ensuite le ramener chez lui où l'attend une Hélène aux allures de l'*Ève future* de Villiers[52]; cette Hélène lui fera vivre un épisode savamment saugrenu qui évoque *Une page d'amour*, le roman de Zola « qui avait inspiré à Stéphane une lettres d'éloges plutôt vacharde » (*S*, p. 116). Cette partie du texte se clôt sur cette phrase d'Hélène : « Venez, murmure-t-elle alors, je crois que je vais vous introduire dans mon histoire » (*S*, p. 97), paroles qui reprennent le titre du premier poème sans ponctuation de Mallarmé, intitulé précisément « M'introduire dans ton histoire ».

(*S*, p. 24); il s'esquive devant l'orphéon venu saluer sa descente du train (*S*, p. 28); il ne comprend pas le sens de la scène d'agonie du père de Putmans, où il assiste en témoin horrifié au changement des linges souillés du père (*S*, p. 43); il arrive en retard à *L'Après-midi d'un faune* donné en son honneur, s'endort pour ensuite baiser les mains de tout le monde, dont celle du professeur de musique (*S*, p. 50). Tout cela en s'imaginant « qu'il vivait comme il souhaitait parfois » (*S*, p. 19), soit « comme le personnage d'un roman de trois cents pages qui aurait avancé sur le monde les bras vigoureux d'un Énée. Mais la vie avait dévoré ses compagnons (et le plus cher d'entre eux) et il ne lui restait qu'un fantôme de Didon pour oublier qu'il avait à fonder Rome » (*S*, p. 19). Une citation de l'*Énéide* apparaît par ailleurs en épigraphe : « Il est facile de descendre aux enfers, mais revenir sur ses pas et remonter vers la lumière du jour, cela exige un travail pénible. Virgile, *Énéide*, VI ».

[52] *Stéphane* exploite sous divers angles la sensation de décalage entre soi et soi au principe de toute vie vécue, notamment par des allusions discrètes au propos de l'*Ève future* de Villiers, qui renvoient par exemple au positivisme de sa démarche : « Quelle science nous confirmera, positive, que nul et rien en nous n'est jamais actuel, et que pas une fois nous n'aurons été contemporain de quiconque, encore moins de soi seul? » (*S*, p. 115).

L'intertextualité, en touches subtiles, vient appuyer l'esquisse de Stéphane en fantôme de lui-même. Au cœur du propos, une injonction de Villiers présentée en épigraphe et reprise par Stéphane — « Prends garde, [...] en jouant au fantôme on le devient » (*S*, p. 82) — permet de relancer la vulgate mallarméenne qui n'accorde que peu d'intérêt à l'existence soi-disant terne du poète, mais paradoxalement située au cœur de la vie intellectuelle de son temps. En le faisant ainsi apparaître en creux, à la faveur de fictions qui lui sont contemporaines, l'ouvrage d'Oster lui dénie toute épaisseur existentielle. « Vécut-il? », répète d'ailleurs le texte à maintes reprises (*S*, p. 65, 82, 125). Vincent Kaufmann, dans son article intitulé « Morts et résurrections de l'auteur », fait de cette interrogation la pierre angulaire de l'écriture d'Oster :

> La vie de Mallarmé a un goût de cendre, et la cendre est difficilement recyclable dans le registre de la biographie. Elle est difficile à convertir en un mythe qui doit par conséquent se produire comme *ex nihilo*, c'est-à-dire à partir des seuls dérisoires fragments du « Livre » [...]. Or, c'est précisément ce goût de cendre que Daniel Oster, en biographe appliqué, scrupuleux, s'efforce de « faire revivre ». Il ressuscite une vie qui brille par son absence, par son peu d'empressement à se vivre, par le deuil qu'elle fait d'elle-même. Il remplit les lacunes, les interstices, mais dans celles-ci, le héros de la biographie s'absente, s'échappe encore plus, se rapprochant ainsi d'un idéal d'invisibilité [...][53].

Ordonnant le récit, la thèse de l'absence à soi et à sa propre vie prend cependant racine dans la construction d'une figure de père éperdu de douleur à la perte de son fils, ce « petit garçon en col marin [...] poussant devant lui un cerceau » (*S*, p. 10) qui rejaillit constamment dans le texte. Là où Michon

[53] Kaufmann, *op. cit.*, p. 118, 119.

imagine le destin de Rimbaud en fils, Oster construit celui de Mallarmé en père, à la faveur de multiples reprises de récits de filiation, dont celui de Putmans, inversé, qui raconte en un chapitre intitulé précisément « Paternité » (*S*, p. 55-65) la vie de son père écrivain[54]. Ce faisceau d'analogies éclaire sous divers angles le personnage de Stéphane, le ramenant constamment à son rôle de père — « Ma pauvre Vève, si tu voyais papa! » (*S*, p. 53) revient en leitmotiv —, rôle qui, paradoxalement et par l'obstination de Stéphane à l'endosser, lui donne un semblant de consistance. L'ordre des inscriptions gravées sur la tombe au cimetière de Samoreau prend ici figure d'argument :

> Les quatre noms étaient bien dans l'ordre, celui d'Anatole d'abord, celui de Stéphane ensuite, puis celui de Marie, celui de Geneviève enfin. L'ordre chronologique. Un autre ordre aurait été concevable. Anatole aurait pu venir en dernier. Mais ce n'aurait pas été la même tombe et moi je n'aurais pas été le même homme. J'ai pensé que si le nom d'Anatole avait été inscrit en dernier, Stéphane n'aurait pas été le même homme et la vie n'aurait pas été la même vie. (*S*, p. 103)

Le biographe, qui vient d'apparaître à la toute dernière partie du texte intitulée « Valvins », se substitue à la figure du biographié, remplaçant le *il* de Stéphane par un *je* de narrateur, en une sorte de double lesté toutefois d'un poids de réalité contemporaine[55] et qui se présente en ces termes : « Un

[54] Ces récits de filiation, intégrés au texte, se voient tantôt inversés, tantôt transposés, tels celui de Villiers, qui reconnaît son fils Victor alors qu'il est sur son lit de mort (*S*, p. 118), celui de la Jeanne d'*Une page d'amour* de Zola ou encore celui du décès de la petite fille de Philippe Burty, qui écrivait à Mallarmé, deux jours après : « Elle est morte à 3 heures dans la nuit du Mardi au Jeudi » (*S*, p. 44), décalage temporel significatif qui prend figure de symbole dans le texte.

[55] Ainsi : « Mais avant-hier matin, j'avais bien d'autres choses à faire. Passer à la poste prendre mes recommandés, au pressing, au loto. M'acheter deux slips à Inno, de la crème à raser. Ranger ma

narrateur n'est pas une figure de style, c'est un individu qui porte parfois un chapeau mou, une gabardine, qui est capable de prendre le train à la gare du Nord pour se rendre à Bruxelles, où il prononcera une conférence sur Valéry » (*S*, p. 116).

Ce biographe bien réel, à l'instar du biographe purement énonciatif qui, dans la fiction, prenait sans cesse Schwob à partie, essaie de donner sens aux traces ténues de la vie de Mallarmé, cherche sa tombe à Valvins alors qu'elle est au cimetière de Samoreau, prend des photos en imaginant la place de chacun lors des obsèques, recherche sa maison, tente de reconstituer les « journées stéphanesques » à Valvins (*S*, p. 121) alors que Mallarmé, retraité de l'Instruction publique, pouvait enfin « se consacrer au Livre — et n'en fit rien » (*S*, p. 117). Le biographe a laissé tomber l'élégant pastiche mallarméen qui venait styliser la trame fictionnelle et se montre lui-même en pleine « crise d'aléatoire » (*S*, p. 35), abruti de somnifères et d'insomnie, essentiellement ressaisi par le mot :

> Et si je suis allé sur la tombe de Stéphane c'est parce que j'ai cru que la tombe de Stéphane était équivalente à la tombe de ses mots et que toute son existence était bien tombée dans cette amphore qui n'a besoin de nul lieu puisque l'effleurement discret, un matin d'été, de l'index de Stéphane sur la joue d'Anatole, qui n'a laissé aucune trace, figure à lui seul et pour jamais toute la Narration. (*S*, p. 113)

Et la machine fictionnelle ici de s'emballer. Le double ironisé de Stéphane — « comme si je jouais la doublure de l'Homme invisible dans un remake des derniers jours de

---

correspondance de l'année dernière dans une boîte à chaussures. Descendre quelques bouquins à la cave. Remonter du bois. Passer à la pharmacie me refaire une provision de Librax. Lire d'un coup les quarante exemplaires du *Monde* que j'ai entassés, intouchés, au bas du lit. Toujours ces nouvelles du monde en retard. Avec cette pénurie de Temps, l'existence est toujours posthume » (*S*, p. 117-118).

l'Humanité » (*S*, p. 113) — va à son tour se diluer dans une fiction de lui-même, devenu « un individu d'une cinquantaine d'années, aux tempes grisonnantes, les traits figés, livide » (*S*, p. 105), sauvé *in extremis* d'un accident de voiture sur la route de Fontainebleau par le geste « extraordinairement souple » (*S*, p. 126) de son fils de sept ans, fictif il va sans dire. Ces disparitions emboîtées calquent l'invisibilité de la trace, réaffirment que l'essentiel est invisible et affirment la suprématie de la fiction : « Qui n'introduit pas la fiction, fût-ce comme manque ou espacement, entre chaque manifestation ou seconde d'une existence qu'il croit sienne, ne vit pas » (*S*, p. 114).

*

Les « fictions de l'Autre » que sont les biographies contemporaines ont délibérément abandonné toute prétention à la vérité documentaire, alors que le soupçon de l'époque du Nouveau Roman s'est étendu à l'acte biographique et se porte désormais sur l'archive. Lorsque ces fictions se désignent expressément comme des romans tout en se réclamant d'un imaginaire biographique, c'est moins pour se dédouaner de tout souci d'exactitude — souci d'emblée mis à l'écart puisque reconnu et admis irrecevable — que pour faire miroiter une érudition non plus reconduite béatement, mais travaillée par la reprise, par l'écriture, par l'invention. Et les documents de se multiplier, d'artefacts faussement identifiés en lettres apocryphes, d'évocations littéraires subtilement dissimulées en simulacres interprétatifs, l'ensemble donnant à lire une savante reconstitution qui s'affiche et se revendique telle.

Entre la trace et le réel, un espace d'interrogation se découvre, un territoire narratif s'ouvre à la fiction; viennent y prendre consistance, sans jamais prétendre à un savoir définitif, sous forme de jeu plutôt, des scénarios analogiques, des projections herméneutiques, des intuitions et des suspicions éclairantes. L'écriture biographique, sous cet angle, apparaît

comme le mode de lecture privilégié de notre époque. Qu'il s'agisse de superposer les strates temporelles, comme dans *Auguste fulminant,* ou de s'insérer dans les brèches de la vie vécue, comme dans *Stéphane,* le temps s'y voit recomposé tout autant que le biographié, qui est épinglé par la fiction en une pose savamment et minutieusement orchestrée révélant moins le sujet que la subjectivité qui l'a élu à ce titre. Inventif, subjectif, érudit, l'imaginaire biographique entend ainsi dévoiler moins les secrets du modèle que la posture critique du biographe.

William Moebius
University of Massachusets

Back to the Tableau or the Gerontoscopy of Wounded Men

To read a picture book for children in the name of the imaginary of childhood is to subscribe to a particular construct of the *album de jeunesse*, or what in English is called the picture book, which is, after all, just a kind of book marketed to children. In this construct, the picture book for children models an alternative to the imaginary of grown-ups, an imaginary "once removed" yet somehow housed in the imaginary certified as adult, and which, through its difference, affirms *the* imaginary of readers who don't happen to be children. One of the powers of the adult imaginary is to invent a speculative childhood, and to fill it with toys, books and fiestas, just as we have filled other "ages of man" with iconic paraphernalia like canes and walking sticks.

It has not been concealed from us as functioning adults that we are usually the ones who make picture books. To lay emphasis on another zone of the adult imaginary found within the covers of the picture book, I explore here what we might call gerontoscopy, the way elders look at the world, and more specifically, a gerontoscopy of the wounded adult male, leaving aside the gerontoscopy of women picture book makers like Elzbieta, herself author of an illustrated autobiography of herself as a picture book artist, *L'enfance de l'art.* For this essay, gerontoscopy is not necessarily wisdom, but rather the aggregation of inclinations, attitudes and ways of configuring

William Moebius, « Back to the Tableau or the Gerontoscopy of Wounded Men », Jean-François Chassay et Bertrand Gervais [éds], *Paroles, textes et images. Formes et pouvoirs de l'imaginaire*, Université du Québec à Montréal, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », n° 19, vol. 2, p. 73-93.

shared by those who are approaching their sixties, seventies, or beyond.[1]

It goes without saying that the creator of a picture book for children must be able to simulate or represent the experience of childhood, but that simulation or representation owes a great deal to conventions of picture book design which have conditioned our notions of childhood experience for more than 80 years, practices now fairly well understood.[2] The notion of picture book codes has helped scholars grasp a practice that took part in the dynamic modernism of montage, in which image and text were always in active dialogue, sometimes in dissonance, and in which "the drama of the turning of the page" was an article of faith.[3] Such interplay, whether in picture book or comic book, emerged during the concurrent development of the cinema and well before the arrival of television; picture book makers could borrow the close-up or panorama shot, time lapse and stop-motion shots, aerial views, dissonances between what one saw and what one heard, and even the vacillation between black and white and colour. Today, more than two decades after the picture book codes were

[1] The "ages of man" undergo constant redefinition, but Daniel J. Levinson's groundbreaking *The Seasons of a Man's Life* (New York: Ballantine, 1978, 1986) points to agreement among three ancient sources (Talmud, Confucius, Solon) that "late adulthood" in men occurs around age 60, the age he and his fellow researchers also identify with that stage (324-326).

[2] Since the first appearance of "Introduction to Picturebook Codes" in *Word and Image* (1986), the codes proposed there have come to constitute a sort of base for those who would study the aesthetics or poetics of the picture book, whether in Asia, South America, Europe or the U.S. See most recently, *How Picturebooks Work*, of Nikolajeva and Scott (New York: Routledge, 2000), or more recently, *Norton Anthology of Children's Literature* (New York: Norton, 2005).

[3] Barbara Bader drew this phrase from the choreographer and picture book maker Rémy Charlip in her survey of American picture book art, *American Picture books: From Noah's Ark to the Beast Within*. (New York: Macmillan, 1976).

proposed, those conventions of picture book design, which no doubt corresponded with ideas of the fluid and transitory nature of childhood in the "here and now," ideas circulating in the world of artists such as Marjorie Flack, Margaret Wise Brown, Maurice Sendak, Leo Lionni and Dr. Seuss, must be seen as part of a modern era that is no longer quite our own. Conventions nourished for example by be-bop and modern jazz, and later by MTV, jittery and jumpy, may be giving way to a need to slow things down, to make a pause, even to invest the individual picture book tableau[4] with the dignity of a temple of reading rather than the excitement of a race track. Although the market for the zany and the accelerated will not disappear anytime soon, I would propose here that picture book making, in the hands of the generation now in late adulthood, may be in the process of taking a step back, moderating the nervous dynamism of words and images, and drawing closer to the rectangular tableau of an earlier age, one of which the framing establishes a firm horizontal line. This inquiry into the imaginary of more or less sexagenarians will draw us towards an aesthetic less agitated or agitating, marked by a return to the tableau in three picture books published within the last decade, a return which brackets the history of the European and North American 20th century as the history of a wound and establishes the face of the child as the hieroglyphic mark of moral consciousness. One could describe it as the imaginary of a childhood reclaimed, perhaps, but one which betrays its own gerontographic construction.

In 1999, at the age of 68, the Alsatian artist Tomi Ungerer produced a new memoir[5] in picture book format, yielding

[4] In a comics format, what I am calling a "tableau" might be regarded as a "splash page."

[5] As a picture book memoir, *Otto* (Paris: l'école des loisirs, 1999) dramatizes certain incidents already recounted in both the French original and the English language revised and augmented edition of Ungerer's autobiography *Tomi: A Childhood Under the Nazis* (Niwor, Colorado: Roberts Rinehart Publishing, 1998).

putative authorship to a teddy bear named Otto; according to his teddy bear autobiography, Otto himself had enjoyed some notoriety in the press after World War II. In 2002, three years later, at the age of 56, Yvan Pommaux delivered to the public a picture book entitled *Avant la télé*, a book which recalls the childhood of a boy born, like Pommaux himself, in Vichy in 1945, and which earned him a Prix Goncourt Jeunesse in 2003.[6] Three years later, in 2005, Allen Say, an artist and storyteller born in Yokohama in 1937, and originally a commercial photographer in Japan, put, at the age of 68, before the attention of American readers, his *Kamishibai Man*, which tells of the return to a city in Japan of a traditional picture-reciter long retired to the countryside, a so-called paper theatre man, whose professional tradition precedes by millennia the advent of the picture book or of television.[7]

Picture recitation, or the art of telling a story while deploying either a scroll of papyrus or paper or a set of painted tableaux, belongs to a venerable tradition, one which has recently received critical attention. Victor H. Mair, a sinologist, in his *Painting and Performance: Chinese Picture Recitation and its Indian Genesis* (Honolulu: University of Hawaii Press, 1989), argues convincingly that picture recitation began in India, spread to China and Japan, and arrived in Europe during the European Middle Ages; in 1989, according to Professor Mair, this practice could still be found in Japan, Tibet, Iran, and in Europe and the Middle East.[8] Jan Ziolkowski, in his 1993

---

[6] Yvan, Pommaux, *Avant la Télé*, colors by Nicole Pommaux, Paris: L'école des loisirs, 2002.

[7] Allen Say, *Kamishibai Man*, Boston: Houghton Mifflin, 2005.

[8] In the Rajasthan region of India, the tradition of the *bhopas* who deliver their traditional epics before a giant textile screen, called the sacred *phad*, is still alive. "It was like a fresco transferred to textile: a vibrant, apparently chaotic seventeen-foot-long panorama of medieval India–women, horses, peacocks, carts, archers, battles, washermen and fishermen, kings and queens, huge gray elephants and herds of white cows, many-armed demons and blue-skinned

pathfinding work on animal fables, *Talking Animals: Medieval Latin Beast Poetry 750-1150* (Cambridge: Harvard UP, 1993), does not neglect the contribution of the painted image in the transmission of the fables, at least a thousand years before the invention of Powerpoint. Reliance on tableaux to demonstrate or tell a story on the streets has not always merited respect: in Diderot's *Le neveu de rameau* of 1782, the nephew confesses: "le lendemain, je songeais à me faire peindre un de ces tableaux attachés à une perche qu'on plante dans un carrefour, et où j'aurais crié à tue-tête: Voilà la ville où il est né; le voilà qui prend congé de son père l'apothicaire; le voilà qui arrive dans la capitale, cherchant la demeure de son oncle; le voilà aux genoux de son oncle qui le chasse; le voilà avec un Juif, et caetera et caetera."[9] [the next day, I was thinking of getting painted for me one of those tableaux attached to an easel that one puts up on a street corner, and where I would have screamed out: 'here's the town he was born in; that's him taking leave of his father the pharmacist; that's him at the feet of his uncle who's kicking him out; there he is with a Jew, etc., etc.'"]. Such a debasement of the oral picture recitation tradition can only be compensated by elaborate critique and sometimes an "absorptive" kind of written recitation of paintings, as practiced by Diderot himself as, in his Salons, he comments and expands in true picture-telling tradition on particular tableaux of Van Loo, Chardin, Fragonard, Vien, Greuze, and most famously, Vernet.[10]

---

gods, all arranged around the central outsized figures of Pabuji, his magnificent black mare, and his four brothers-in-arms. This, I knew must be the *phad*." The Rani (a Rajashthani Princess) explains that the *phad*s are all that remains of the tradition of the monks and storytellers who would have used paintings on scrolls." See William Dalrymple, "Homer in India: The oral epics of Rajasthan," *New Yorker*, 20 November 2006, 48-55, esp. 52.

[9] Denis Diderot, *Le neveu de rameau*, introduction, notes, chronology, dossier and bibliography by Jean-Claude Bonnet (Paris: Flammarion, 1983), 124.

[10] See Michael Fried's treatment of Diderot's fictional "entering of

Although, of the picture books discussed here, all allude to traditional painting as a sign of cultural heritage, as one sees even on the cover of *Kamishibai Man*, or in two framed paintings of female nudes in *Otto*, or in a revealing moment in *Avant la télé* where a classroom blackboard ("tableau" in French) becomes a colourful tableau (Nicole Pommaux, artistic as well as marital partner, has added the colours to this picture book), none of these three is devoted to art history as consecrated in art museums, as in, for example, *Lulu and the Flying Babies* of Posy Simmonds (New York: Knopf, 1988), a sort of museum in picture book experience and a genre all of its own, about which Sandra Beckett has given a definitive reading.[11] Despite the inspiration of photojournalism, which lends their narratives a quasi-documentary dimension in the treatment of an earlier era, the creators of the three picture books before us adopt at first glance design strategies that recall the "modern" tradition of 20th century picture or comic books and would seem to confirm the conventions of picture book codes. A longer look may incline us to consider these books as marking a return to the tableau. Pommaux, the youngest, has expressed his admiration for the work of Sendak and Ungerer,[12] and the "ligne claire" of Hergé, but the work of Sendak, Ungerer and Say goes back to both the caricaturists as well as the romantics and realists of the 19th century in Europe, a tradition anchored and invested in the tableau, for which one major justification (beyond its exchange value as high art) would have been to constitute historical or political documentation of an epoch,

---

paintings" in *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot* (Chicago and London: University of Chicago, 1980),122-132.

[11] Sandra Beckett, "Parodic Play with Paintings in Picture Books,"*Children's Literature* 29 (2001), 175-195.

[12] Sophie Chérer, *L'album des albums*, (extract) *POLAR, AMOUR ET BANDE-DESSINEE*, available from http://onl.inrp.fr/ONL/travauxthematiques/livresdejeunesse/ouvrages/auteurs/pommaux/pommauxPommaux. March 15, 2008.

whether in family scenes, individual portraits, or battle scenes from the colonies of empire.

At sixty years of age, Sendak himself had announced this return to the tableau with *Dear Mili*,[13] a picture book created, according to Hamida Bosmajian, at a moment when the celebrated producer finally came to terms with the loss of his family in the concentration camps, a fact which he had hidden from himself for more than forty years.[14] Let it suffice here to note that both style and presentation in this picture book take us back to books of the 19th century illustrated with fine engravings; according to the practice in this period, we find normally just a single image on a given page, sometimes laid in, often printed on only one side. Although Sendak's *Dear Mili* has a 19th century look, its production offers a single image or text on both sides of the page. To add more images on a single page would be to take part in the dynamism of modernity, but would play a more subversive role in diminishing the weight of each image, and even reduce the importance or power of the subject in the image. Multiple versions of Mili within the same picture space would undo the dignity of her quest. In "Introduction to Picture book Codes,"[15] I had called this strategy the law of diminishing returns, but whatever the validity of this law or code, it is one of those codes that more or less collapses in the picture books in question. Just Pommaux's work exploits the multiplicity of images on a single page, but not always or consistently, especially at the beginning and end; in the work of Say or Ungerer, we normally see no more than

[13] Maurice Sendak, *Dear Mili*: an old tale by Wilhelm Grimm, Ralph Manheim, tr., New York: Michael de Capua/Farrar, Straus and Giroux, 1988.

[14] Hamida Bosmajian, "Memory and Desire in the Landscapes of Sendak's *Dear Mili,*" *The Lion and the Unicorn* 19.2, December 1995, 186-210.

[15] William Moebius, "Introduction to Picture book Codes." *Word & Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry*,Vol. 2, No. 2. April-June 1986, 141-158.

two, but often just one image per page, and often in tableau form, following Sendak's praxis in *Dear Mili*.

In what follows, I examine the function of the tableau at the entrance of each picture book, interrogate the symptoms of masculine gerontoscopy, particularly those that seem to express a pre- or post-feminist turn of mind, and finally, take up the return of the tableau at the end of each picture book as a kind of sublime envoi. The works in question abound in the exposure of human vulnerability, like that seen in *Dear Mili*, and may be considered crowning achievements of men born before the advent of television and before a major world war. Whether the signs of male vulnerability are part of an agenda that would highlight male suffering in particular will remain an open question. The tableaux which mark the incipit and closure of the three picture books share a plenitude of colours which extend to the four corners, within a framework which remains resolutely horizontal and vertical. We encounter, at the centre of each picture book, tableaux which are, so to speak, unfinished, degraded, faded or yellowed, cut off or pasted over, and which in this context, in my view, constitute a hermeneutics of the wound, but which otherwise in other contexts might simply, too simply in my view, be interpreted according to the norms of a modernist dynamic.

For the incipit, the picture book must, I have argued,[16] establish a stability between word and image (on the level of presentational process) and between character and environment (presented world) that has the appearance of stability, based on

[16] In two related unpublished papers, the first delivered in Paris in July 1998, "'Este é um livro como a vida," a book like life: Towards an Aesthetics of the Picture Book" at the biennial congress of the International Society for Research in Children's Literature,' and the second at Stockholm University in October of the same year, "Axes of Transformation in the Picture book," a plenary session lecture for a Symposium on Aesthetics of the Picture book, funded by the Wenner-Gren Foundation.

alleged facts, an assertion and proof of identity of the object such as one finds at the beginning of *Little Blue and Little Yellow* of Leo Lionni[17]: "This is little Blue," the caption for a blob of blue. In 20th century picture book practice, this initial stability between word and image must break down; the name of little Blue doesn't work when the subject blob turns green. This breakdown in the word/image relation places in doubt our trust in their mutuality, and obliges us to treat the two as parallel, but not at all as possessing a complementary identity. To follow this pattern of breaking down in instances where a particular picture book is evoking a specific historical period or moment presents a bigger challenge, I believe, than in those which incline towards fantasy, without historical references. Let us take a closer look at the incipits of these three picture books.

Ungerer's *Otto* proceeds as if on a factual basis. Otto, a rather common masculine name in German, and a homonym in French for the word "auto" or "self," a play on words which doesn't work in the original English version of the picture book, captions a front cover portrait, in the "ecce homo" tradition, of a teddy bear; the name "Otto" names the figure in the image, and transforms a bear, an "it," into a "he" or an "I." The portrait is saturated with light brown colours on the figure; in that limited spectrum, the blob of purple over the bear's left eye and ear is disconcerting. Is this a scar? Is this a birthmark? Can a teddy bear bleed? The title page shows the same bear, framed, bent over a book without images: can he read? The first pages of narrative in the voice of the bear himself indicate that on the one hand he knows how old he is, how he was constructed and his purpose as a gift, and on the other that he recognizes his friendship with David and Oscar, for whom he serves as a play-object. Thus we hear the voice and read the writing of an unheard-of witness, a self-animated bear without ventriloquist. That this toy bear has learned to read and write is "explained" as a part of a joke engineered by the

[17] New York: Astor-Honor, 1959. Rprt. N.Y.:Wm. Morrow. 1995.

boys who play with him, yet it is he, the teddy bear, who tells us the tragic history of a war (WWII) and of the persecution of Jews, as a part of his autobiography. The tableaux that follow the first often lack a horizontal line at the bottom; those that lack it have a tendency to put into play a diagonal, cardinal mark of instability and change. All of these tableaux set forth images from a well-documented historical phenomenon even as the verbal commentary is attributed to a bear, a creature of fantasy. Thus the stability of word/image is marked from the beginning as fragile, perhaps even unsupportable according to the laws of historical discourse.

Like Otto, the Kamishibai Man is out in front, on the dust jacket. There is no mistaking the connection between the man portrayed and the man named. His calling as a man of the "paper theatre" is iconized in the curious form of a large wooden chest mounted on his bicycle. On top of the desk, as if folded up for a viewer, is a wood-framed picture of a figure facing outward, not unlike Otto. Unlike Otto in self-portrait on the cover of his book, the Kamishibai Man does not look at us, but seems, like many figures in 18th century French painting treated by Michael Fried, to be absorbed in his work. Since the kamishibai profession is already announced on the dust jacket, we check the title page for confirmation and sure enough, it's there! One of the painted images on paper from his "paper theatre" awaits us, an image of children bearing down on us, without caption, perhaps a broadside from one of the events in a traditional story to be told by the Kamishibai Man. After these metonymical confirmations of his profession as Kamishibai Man, the narrative begins in what seems a stark retreat from this tradition, giving us an elderly couple, the woman inside a simple dwelling-place, the man sitting on the stoop, not quite either inside or outside; we are in a picture story, on paper, of this couple, but the story appears to be about the couple, and not about the paper theatre practices we admired at the beginning. The elderly man speaks of how much he misses "going on (my) rounds," but we have no details. Instead, the

narrator takes pains to give the couple the names they use for each other: Jiichan and Baachan, Grandpa and Grandma, curious epithets for these two who, we learn, have never had children. The breakdown of the sturdy link between the word and image becomes even more charged when Jiichan enters the big city he has long avoided: his disorientation before the grand façades of modernity leads him to silence. These are not images from his theatre chest, or from his tradition. The elderly figure who bears down on us on his bicycle is not the waving child of the painted page on the cover, but an old man. What he actually sees or says is kept from the reader. By erasing all the contextual details and by placing in sequence in one climactic opening, the one in which on the verso Jiichan begins to call for public attention, his face behind opaque glasses (we cannot see his eyes), followed, on the recto, by the *painted* image of children rushing forward, which we recognize as that on the title page, children he may believe are responding to his call to listen, Allen Say will have realized a total breakdown in word/image reference; for Jiichan, real child auditors are nowhere to be found; what stands before him is no more than a painted image and the mental image of a memory.

On the cover of *Avant la télé*, *(Before TV)* three children run headlong towards the reader, like the children who hurdle towards the viewer in the title page illustration of *Kamishibai Man*; the two boys grip their swords, the girl carries the emergency kit of a nurse, and the whole offers a tableau rich in details; what would be the connection between this image and the book's title? Are the image and title compatible with each other, are they mutually referential, one to the other, as the name Otto applies to the image of the teddy bear? If we imagine the world before television as a space for play no matter where, rather than a space reserved for television viewers, the children before us proclaim a world before TV in which the nobility of valour and compassion is incarnated in young and dashing boys and girls. We might imagine the alternative, the image of the world after TV: children slouched on a sofa before the

screen, swords broken, emergency kit soiled. The title *Avant la télé*, which is not innocent, announces itself above an image, almost confrontational, of the two warriors, one of whom seems to be looking us in the eye. We have to keep this young man's look in mind, for he will be our *"fils" conducteur*, as we shall see on the title page. He will take us through his story. But the brief legend on the double page spread which follows this young man's look cuts the thread that ties the image to the word. In one composite image in this single opening, we face six years of European history without any allusion at all to any of the children's faces just registered on the cover or the title page. The stability of the cover and title page breaks down in a panorama of violence and suffering, marked by the sparest of terms; while the number of images superimposed on this page devoted to war may seem luxurious, the number of words is subject to a severe economy. It is not possible to balance a war painted in 24 images with a war confined to twelve words, all but four of them (*c'était la guerre*) referring to certain dates. In the openings that follow, the horizontal line of a frame that would establish stability is gone; a cat o' nine tails lies horizontal in a blank space. A vertical line on the page actually designates a horizontal line in the presented world of the apartment, here in cross section. We are thrown into a whirlwind of images and words, names and faces.

In short, the strategy of the incipit as an established convention within the 20th century picture book, which takes us from an illusory stability between word and image to a state of specular and verbal disorientation, serves the interests of the three contemporary picture book artists under consideration. Our disequilibrium, our disorientation in the face of the non-aligned mirrors of text and image render us vulnerable and attentive at the same time. Such a challenge is a part of play itself; play provokes risk, play messes up language in favour of new usages.

Given the picture book's tendency towards the sublime, as I have proposed elsewhere,[18] culminating moments in the three picture books here are neither too surprising nor too common. After all, in the era after Foucault, Braudel and Nora, who embrace the possibility of multiple histories, even those we call "herstories," all three of the picture books offer a fairly explicit masculine writing, or one could add "wounded masculine" either in the text or in the so-called dynamism of the image. I develop here this line of inquiry and begin by reminding us that the straight horizontal line invokes the imperial and even martial progress of the logos on the page and validates a masculine trait, the penchant for straight lines.

Those who situate their dramas in the period before television, as these picture book artists do, also put into brackets the feminist revolutions of the past 50 years. In each of these picture books, we see women in secondary roles, women who satisfy the needs and interests of men. In *Otto*, for example, it is Oscar's mother who has to explain the circumstances that oblige David to wear a yellow star, and do not require the same of Oscar. During a period of recovery from the war, Otto is adopted by a young American girl, who takes care of his every need, but who does not have the power to protect him from street kids, who toss him in a garbage can, where he is rescued by an old beggar-woman who sells him to an antique dealer. Women thus serve as transitional figures for the male leads. In the final scene of the reunion of the old friends David and Oscar, the paintings of female nudes on the wall behind the two elders suggest the usefulness of the woman as spectacle to masculine eyes, a woman/spectacle *en tableau*. In *Kamishibai Man*, the only woman upon whom a semi-proper name is bestowed is Baachan ("grandma"), a name uttered by her husband Jiichan, who also bears the name of Kamishibai Man. She is not Kamishibai Woman, even if she makes the little sweets that he sells, and she stays home waiting for his return and his report on his excursions. In *Avant la télé*, the

[18] See note 16.

woman is on the scene if she is useful; in the cover image where she stumbles along beside the boys and in the scene where the boys play at being warriors, Michèle supplies the bandage for Alain's knee from her emergency kit (but her name does not appear on the page; their relation is that of subject/hero and backup adjuvant). Figures of adult women such as Alain's mother show themselves useful as telephone operators or as charming cigarette-sellers in the cinema, but we are not encouraged to trust these women. The women shown in movie ads and in the films themselves are objects of reveries for father and son, who go to the cinema without the "wife/mother." On almost every page of this picture book images of men are overwhelmingly present. One has to wait through most the book to discover the interests of women such as the mother and grandmother.

In the male gerontoscopic view, women have a tendency to complicate, to expose the vulnerability of men. In *Avant la télé*, Alain is put off by the graffiti left by a young girl in love with him. He is mortified when he loses his balance on board a little rowboat with Michèle, and tumbles into the water, his Sunday clothes spoiled in front of both Michèle and his mother. For Alain, even that which approximates a *tableau vivant* is associated with the feminine. Going on visits to a park to witness a "concours d'élégance" [elegance contest] disgusts him: "Alain déteste ça. Il déteste surtout que sa mère aime ça, qu'elle admire ces dames qui se pavanent." ["Alain hates that. He hates especially that his mother loves it, that she admires these women who display themselves."] For Alain, this spotless tableau, unburdened of commentary or speech bubbles, is wrong; this perfect tableau is not in accordance with the pastiches and fragments of comic strips within which his life has been depicted on the preceding pages.

The figure of the young woman speaks of modernity, and of the mechanisms and media for which they are the consumers. In a flashback, which occurs at the very centre of the picture

book, the Kamishibai Man recalls the moment when a young girl "poked her head out the window and shushed me. 'Imagine, a little girl shushing me.'" The shushing girl, needless to say, is now glued to her television set. It's important to note here that the chromatic richness of the tableaux, like this one at the centre of the picture book, is compromised in favour of a yellowish tint, like that of old paper. The tableaux in the middle of the book suffer from a lack of vibrant colours, even what we might experience as a lack of vivacity itself. The Kamishibai Man's memory of painful moments in the past is rendered in faded yellows or blues. The incident of a young girl converted to the cult of TV, which designates the woman as an enemy of old-fashioned picture reciters and as an aggressive consumer of television, exposes a man's sensibility and vulnerability to the power of new media. This vulnerability is also shown in the other two picture books, whether in Grandma Gabrielle's bedroom, piled high with newspapers or illustrated magazines in *Avant la télé,* or in *Otto*, whose narrator mentions only the printed word (in the press) and never allows reference to electronic media like television. The modern press, always inferior to books, plays a female role in Oscar's masculine space, the press which offers a full page illustration of Otto and which signals to David the existence in New York City of both Otto and Oscar. The press, like the cinema in Pommaux or the TV in Say, is only auxiliary to the exploits of men, and normally of value only in transitional moments. In these picture books, all feminine presence can be suspect; some female figures depicted are deemed incompatible with a masculine subjectivity which despises all that does not complement or echo the masculine ego.

Of male friends, mentors or disciples, as in the world of Tintin, one sees a lot in these pages. David and Oscar are drawn to each other in mutual admiration; Otto's existence, and his writing, depend on them. Alain needs the Loubianovs, father and son; he admires very much his schoolmaster, whose tenderness is extended to all of his (male) pupils; he has no

female pupils. Alain receives medical treatment from a priest after a fall on the ice; he learns something about the history of war from his grandfather, who forbids him to make friends with children of collaborators. The Kamishibai Man a long time ago had an audience of boys and girls, but in his last public performance as a Kamishibai Man, only one boy is left, who watches him tell but without looking at the tableaux on which his story is based. Kamishibai is a job for the man on the street. Girls don't take part in the production, and just one single boy, perhaps Allen Say as a youth in Yokohama, remains as a witness.

Homosocial bonds of friendship in the aftermath of war, holocaust or feminist revolutions need not raise eyebrows. In these three albums, masculine figures hold on to a lost era, a deep past that is theirs and no others'; none of the masculine figures portrayed on the page is shown to participate in some national heroism, some rhetoric of courage, victory or exploits in the domain of the public good. What commands our attention in these picture books is the pathos of the masculine figures, and it is within the logic of a wounded tableau itself that we are invited to assess the value of this appeal.

Thus, as we turn to the final stop on each narrative's trajectory we cannot speak with assurance about conclusions. This is partly because, as I have tried to show earlier, in the best picture books, one often arrives at the impossibility of representation of "that which counts." What counts may not be visible. In *Where the Wild Things Are* of Sendak, for example, the last page consists of five words on a white page: "And it was still hot." The word "it" does not have any visual signifier, and the word "Hot" modifies what Roman Jacobson would call a "verbal shifter" as tangible as the cup of soup on the table shown one opening before, as intangible as a mother's love, thus a kind of sublime. But all three picture books before us end with a grand tableau. What is happening here?

In Pommaux's *Avant la télé*, the final tableau sets before us a playground with a dozen or so children engaged in their games. The caption, which accords with a spirit of linguistic delectation that runs throughout the picture book, offers a roll call of more than fifty children from several linguistic and cultural traditions. But there is more. The figure of Alain, the focalizing figure, does not appear among these children, even as he was seen sound asleep on the preceding page in a classic bedroom scene. Where is he? What has he become? In the thickness of a single page, he has become a grandfather to Lola, whose playmates are those on the "roll-call." The final opening of a picture book often puts on stage a group, an assortment of reconciled friends, in the grand tradition of *opera buffa*. But there are no *operas buffas* of which I am aware in which the tenor ages and becomes a basso profundo at the last minute! What this final tableau would seem to suggest is that the indefinable qualities of experience are the most powerful, even in a children's picture book. And this final tableau is not, as many of the preceding openings, loaded up with other images; it lets us imagine the impossibility of foreseeing the experience of those who follow us, an impossibility realized in the gerontoscopic view of Alain, who now surveys his granddaughters' playmates, naming them, but unable to tell their stories.

Although the story of Otto pretends to be a self-revelation, the autobiography of a teddy bear, the plot revolves around the relation between the bear and the two boys/ancestors who put him into play and whose mischief has led to the birth of the author: David and Oscar. A Jew, David and his family are sent to the camps, while Oscar's father will die as a soldier, and Otto himself will bear witness to his own suffering on the battlefields of Europe and in the alleys of New York, where he's thrown into a trash can, and ends up in the window of an antique shop. Oscar, recognizing the teddy bear, purchases him, discovers that David is still alive, living in New York. A remarkable reunion follows. The two old friends, in the protected space

of a sitting room, and in a full rectangular tableau not vitiated by a competing image or a missing side or corner, tell their stories: "What I heard pained me enormously." For the final tableau (recto), Otto looks up at us from his typewriter; he affirms for us that the David-Oscar couple will live out their last days together. Naked, in a state of "nature" on the knees of the two men in the preceding tableau verso, in this final tableau recto Otto is dressed in a shirt and tie and is wearing glasses. His anthropomorphic appearance reinforces his final declaration: "To keep myself busy, I've written this story by typing it on David's typewriter. And here it is..." We need not overlook the thought bubble over Otto's head: the thought is represented as an image, one that recalls the brutal destruction of families and their dwellings during the war. Otto invites us to share this unwritten memory, this unspeakable awareness of the past. As on the cover, the fixed regard of the historian/bear evokes something severe and authoritative such as one sees sometimes in the painted portraits of family ancestors. In the preceding opening, we have noted the physical aspect of the life of the two old men, David's body in a wheelchair, Oscar's arm extended over David's shoulder, and behind and above, the two paintings of naked women. The look of Otto the author, bent over his typewriter, speaks also of the gerontoscopic and draws our attention to that which, sometimes forgotten, must be reckoned with, and for which a concrete signifier, visual or verbal, does not suffice.

All of the scenes in *Kamishibai Man* except the last take us outdoors, in either rural or urban spaces. Outdoors is where the paper theatre takes place, until that fatal moment when television invades the domestic space; from this moment, the Kamishibai Man, the star attraction for children, becomes an intrusion on the private rights of television viewers as we saw in a previously discussed tableau at the centre of the picture book. Before the story is over, we are treated to the warm reception that the adult children of another era would now grant to the Kamishibai Man as he stands before a storefront

in a mall. His audience seems to treat him with veneration, a relic of a bygone tradition, an historic figure worthy of a stranger's documentary film. It is only in the last tableau that we find ourselves in an interior space, protected, not open to the public; the Kamishibai Man has returned home. The so-called grandma and grandpa kneel at the table in their customary way; they are wearing simple kimonos in muted colours, in a room so bare as to evoke the ascetic life, but not without a television set. The conversation between these two loving spouses, as before, is laconic and chaste, a masterpiece of minimalism. Baachan had been watching the evening news: "'I see you had a busy day.' 'It was a good day,' Jiichan nodded. 'Will you be going out tomorrow?' 'Umm, yes, and the day after.' 'Then you will need more sweets.' 'That would be nice. Umm, would you make make it twice the usual amount?' 'I'll see if I have enough sugar,' she said and shut the television off." This spare dialogue elides all of the television news broadcast, and suggests that the picture book's theme has little or nothing to do with the renewed celebrity of the Kamishibai Man with his fifteen minutes of fame, but rather with the dignity of the two who have lived and worked together as icons of simplicity and economy, who have nothing to do with *fama*. Nothing is said of this simplicity or of this economy; no word is wasted. The tableau offers a resolution without repeating what the words say (the television is shown shut off and the "grandma" does not stand up in the tableau). That the elderly couple are having supper does not appear in the text. Once more the author of the picture book prefers to keep until the end the possibility of a sublime beyond words or images.

A last look at each picture book will allow us to consider what each seems to be asking of the reader, an interpellation based not so much on what is said as on what is depicted. We see in the "ecce ursus" pose the teddy bear, who looks out on us with something of a look of the wounded male, a fixed stare. His two wounds, the spilled ink on his forehead and eye, the bullet hole where his heart is, are palpable. Or

we are before Alain and his buddy as they charge towards us, looking right at us. We are the object of the fixed look on Alain's face as he stares out alone on the title page. For the title page of *Kamishibai Man*, again it is children who charge at us. These fixed looks seem to be anticipating a response, they expect attention, concurrence, a kind of reflexivity in the sense accorded it by another elderly male.[19] But in the end, the Kamishibai Man minds his own business and ignores us; David and Oscar, old friends, seated, reunited, ignore us, while Otto, behind his typewriter, renews this penetrating look, as does Alain in the recto of the penultimate opening of his story. What interested the little boy who stayed behind at the end of the Kamishibai Man's last story was the man himself, not his stories. The boy is staring at the old man. These fierce interrogations that appear in the tableau lack complements in the text, as if the visual universe consisted of stares only the individual reader can answer. The world of the tableau remains an open book, an unfinished text, a story to tell, a bubble in which both Pommaux and Ungerer have each inserted an image instead of a text. We could read completion in the figures of the reunited friends, or of the elderly couple at home, or of a generation of children as seen through the eyes of a grandfather, but such a completion is not granted to readers for whom the single tableau serves as point of departure, first attracting, then arresting, and finally enthralling.[20]

We are back to the question of picture recitation, where it is not just about the stories men tell or write, which would adhere to a rhetoric all by itself, independent of any story cloth or

---

[19] I refer to a speech by George Soros given April 26, 1994 in Washington, D.C. at the "MIT Department of Economics World Economy Laboratory." He called it "The Theory of Reflexivity." He returns to that theory in his recent book, *The Age of Fallibility: Consequences of the War on Terror* (New York: Public Affairs, 2006).

[20] I borrow from Michael Fried's useful summary of the tableau painter's task as understood by Diderot and his colleagues (92).

storyboard, but about a particular reader's grasp of a secret in a tableau that arrests her, a hermeneutic which permits but does not control the logos, and depends altogether on the reader's response. The effective pathos of the masculine figures in the principal roles of these picture books can be found not in their failures or their narcissism but in their position of complete subordination to the tableau, a tableau which is often itself "wounded" but like a warrior's shield, depicts, protects and conserves its own, stopping us in our tracks as it does. The tableau inevitably puts the reader in charge; the painter outlives the storyteller, for as long as it takes the reader to imagine and construct his own moral and social response. After all, whether it has to do with the assaults of war, as in the picture books of Pommaux and Ungerer, or the onslaught of modernity, as in the work of Allen Say, the wound belongs as much to the spectator/reader as to the figures represented, and remains fundamentally beyond words: it is the tableau which in our youth soothes and protects us, and in our old age calls us to judgment.

Jean-François Chassay
Université du Québec à Montréal

Masque(s) d'Oppenheimer

Il n'y a rien de révolutionnaire en soi à affirmer que plusieurs figures qui ont marqué l'histoire acquièrent, au fil des ans, des décennies, des siècles, une dimension qui les dépasse largement. Les faits deviennent des discours, les discours se modifient au gré de l'imaginaire social et parfois deviennent des mythes. Dans la manière dont les commentateurs interprètent leurs activités, l'existence de ces figures se modifie, voire disparaît au profit de ce qu'ils ont représenté. Comment la fiction traite-t-elle, dans cette perspective, de grandes figures historiques? Jusqu'à quel point la réalité des faits verse-t-elle dans l'imaginaire? C'est par le biais de l'inscription de la science dans la fiction que la question sera abordée dans les prochaines pages, mais arrêtons-nous d'abord brièvement sur les rapports conflictuels qui existent parfois sur ce plan entre romanciers et historiens.

Il arrive que les historiens rejettent du revers de la main les œuvres de fiction qui s'inspirent de l'Histoire, sous prétexte d'absence de scientificité de ces travaux. Or, observer les contours imaginaires d'un personnage historique nous apprend quelque chose d'un monde passé, comme il dit quelque chose du nôtre. Plonger dans l'imaginaire offre de la connaissance une vue oblique où les saillies servent à mettre en évidence les interrogations vives d'une époque qui, grâce à la fiction, finit par être toutes les époques. Pour Jean Starobinski,

Jean-François Chassay, « Masque(s) d'Oppenheimer », Jean-François Chassay et Bertrand Gervais [éds], *Paroles, textes et images. Formes et pouvoirs de l'imaginaire*, Université du Québec à Montréal, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », nº 19, vol. 2, p. 95-108.

> L'imagination littéraire n'est qu'un développement particulier d'une faculté beaucoup plus générale, inséparable de l'activité même de la conscience. [...] Insinuée dans la perception elle-même, mêlée aux opérations de la mémoire, ouvrant autour de nous l'horizon du possible, escortant le projet, l'espoir, la crainte, les conjonctures, l'imagination est beaucoup plus qu'une faculté d'évoquer des images qui doubleraient le monde de nos perceptions directes : c'est un pouvoir d'écart grâce auquel nous nous représentons les choses distantes et nous nous distançons des réalités présentes[1].

C'est cette notion « d'écart » qui, au premier chef, peut-on croire, pose problème auprès de ceux qui considèrent avec condescendance la fiction. Et pourtant, cet écart est un effet de la conscience, un effet cognitif qui vise à reconstruire le passé à partir de ce que notre présent peut en dire. Non pas seulement *imager* le passé – embellir par des scènes romanesques des événements parfois austères, broder sur l'anecdotique pour donner un surcroît de *vécu* à des personnages historiques –, mais bien *imaginer* : concevoir le passé en colmatant les brèches, en éclairant les coins sombres de l'Histoire, en sur-interprétant (sinon en fantasmant, jusqu'au fantastique) peut-être, mais toujours à partir d'hypothèses plausibles en regard de ce que le passé nous révèle.

La fiction dans un tel cas ne consiste pas à singer la vie d'un penseur, mais à mettre cette vie en perspective pour en faire vraiment une figure textuelle, apparaissant dans un réseau de signes, produisant un cadre cognitif où une existence fait sens pour le lecteur contemporain.

---

[1] Jean Starobinski, *La relation critique*, Paris, Gallimard, 1970, p. 205.

Ces « vies imaginaires/imaginées », dans le cas de scientifiques, impliquent un rapport particulier à la connaissance : dans quelle mesure faut-il connaître leur travail pour en parler? Ou même, dans quelle mesure la connaissance de la discipline scientifique est-elle importante? Prétendre traduire une vie ou un épisode de celle-ci nécessite-t-il, d'un point de vue éthique, une connaissance juste des travaux de celui que l'on met en scène? *Einstein's Dream* d'Alan Lightman est-elle une fiction plus crédible parce que l'auteur est physicien que la courte nouvelle fantastique de Dino Buzzati, « Rendez-vous avec Einstein », où ce dernier est confronté au diable?

Il existe sans doute une nécessité éthique de comprendre minimalement le cadre général des travaux qu'effectue le chercheur. Mais les fictions qui mettent en scène ces figures les présentent souvent comme un symptôme. Dans cette optique, analyser la transposition de figures historiques de la science dans la fiction montre en quoi elles sont au cœur de tensions sociales souvent provoquées par des crises culturelles, sinon par un changement de paradigme. Au-delà de leurs personnes, c'est la place de la Terre dans l'univers, la gravité, l'évolution, la relativité, la révolution du nucléaire que l'écrivain interroge et le scientifique sert souvent de prétexte à une réflexion sur ces sujets. Jusqu'à quel point la fiction transforme-t-elle le scientifique et ses travaux en faits imaginaires? Quel rôle leur fait-on jouer dans l'Histoire?

Entre la biographie et la fiction, il existe un étrange pas de deux. La discipline historique vient souvent faire de l'ombre à l'un comme à l'autre, ou encore complexifier l'un et l'autre. Pour Daniel Madelénat,

> Le roman, en face des attirances ambiguës qu'exercent le poème, la représentation dramatique ou l'autobiographie, reste le lieu où s'expérimentent les procédés, où se filtrent les influences, où s'accomplit l'évocation d'une vie par le récit; au point qu'il est banal d'apprécier

> une biographie en constatant qu'elle se lit comme un roman, ou qu'elle est un roman vrai, et de louer une création romanesque en la disant « plus vraie que l'histoire[2] ».

Il ajoute plus loin qu'entre roman et biographie, les « différenciations soulignent à la fois les rencontres et les tensions : à la recherche du vrai, le roman intègre des éléments biographiques ou autobiographiques; à la recherche de cohérence, la biographie tend à l'imagination d'une intériorité[3]. » L'hybridation des genres peut effectivement être révélatrice de tensions et conduire à une lecture singulière qui éclaire autrement l'Histoire.

Le présent article s'arrêtera sur le cas du physicien Robert Oppenheimer, devenu, depuis sa mort en 1967 et même auparavant, un personnage fictionnel, et examinera deux romans américains, où on peut le trouver dans un cas (il s'agit de *Insect Dreams* de Marc Estrin[4]), le deviner dans l'autre (*Cat's Cradle* de Kurt Vonnegut[5]). Dans les deux romans, nous sommes loin de la biographie romancée. En fait, il s'agit peut-être davantage, dans un cas comme dans l'autre, d'une biographie de la bombe atomique.

Le mythe de l'ère atomique

On le sait, sa vie est d'abord liée à la Deuxième Guerre mondiale et à la Guerre froide. Quand, en 1942, naît le projet

---

[2] Daniel Madelénat, *La Biographie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984, p. 165.

[3] *Ibid.*, p. 167.

[4] Marc Estrin, *Insect Dreams. The Half Life of Gregor Samsa*, New York, BlueHen, 2002, 468 p. Les citations renverront à cette édition, précédées des lettres *ID*.

[5] Kurt Vonnegut, « Cat's Cradle », [1995 (1963)], *Three Complete Novels – Cat's Cradle, God Bless You, Mr Rosewater, Breakfast of Champion*, New York, Wing Books, p. 1-157. Les citations renverront à cette édition, précédées des lettres *CC*.

Manhattan, Oppenheimer s'en voit confier la responsabilité scientifique. La première bombe atomique (« Trinity ») explose le 16 juillet 1945. Stoïque, il déclare : « Ça a marché »; le physicien Kenneth Bainbridge réplique : « Maintenant, nous sommes tous des salauds. » Réplique cynique, mais moins que celle du président Truman. Peu de temps après les explosions des 6 et 9 août à Hiroshima et Nagasaki, devant un Oppenheimer affirmant : « Nous avons tous du sang sur les mains », Truman répond : « Vous inquiétez pas, ça part au lavage. »

Il y a plus de 2000 ans, Archimède fabriquait des armes pour le roi de Syracuse. La collusion entre les mondes scientifique, politique et militaire n'a rien de nouveau. Mais l'ampleur du projet Manhattan, ses conséquences et son impact sur l'imaginaire occidental consacre une rupture, un niveau inégalé de tragique, qu'inspire d'ailleurs l'opposition des deux coordonnateurs : le général Leslie Groves, représentant archétypal du militaire, et le brillant, cultivé, angoissé Oppenheimer, pris dans un engrenage dont il ne peut soupçonner les suites. Les suites, en l'occurrence, seront un procès (nommé « commission d'enquête ») après lequel il sera démis de toute fonction officielle, en 1954. Oppenheimer est la grande victime du maccarthysme dans le monde scientifique.

Responsable de la fabrication de la bombe atomique *et* opposant à la militarisation de la science, il symbolise, peut-être plus que tout autre, la nécessaire responsabilisation des scientifiques dans le monde contemporain où le politique ne peut être écarté.

Attaquer Oppenheimer signifiait attaquer le cœur de la physique. C'était un homme du système, un héros national, mais aux positions très critiques par rapport aux actions du gouvernement. Il s'agissait du loup dans la bergerie qu'il fallait éloigner.

« *His life became a cause, his cause became a legend, and his legend became a myth*[6] » écrit au début des années 1980 son futur biographe, Martin Sherwin. La formule, bien que grandiloquente, ne manque pas de justesse. Dans un univers politique où la réalité se déclinait en noir et blanc, Oppenheimer, dans le rôle qu'il occupait, appréciant les coloris nuancés, ne pouvait qu'être broyé.

Chaque époque fabrique ses propres mythes. Le « père de la bombe » représente celui de l'ère atomique. Que faut-il entendre, dans ce contexte, par cette expression? Pour Claude Lévi-Strauss, « l'objet du mythe est de fournir un modèle logique pour résoudre une contradiction (tâche irréalisable, quand la contradiction est réelle)[7]. » Le mythe nous présente ce qui dans les faits ne peut se résoudre, le contexte pragmatique ne permettant pas de résorber la crise. De quoi s'agit-il ici? Sherwin écrit encore : « Physicien et poète, conseiller politique et humaniste, il devint le symbole des efforts pour transcender les contradictions entre l'idéalisme de la science et les exigences de la Guerre froide[8] ». La situation, intenable, ne pouvait que tourner à son désavantage. Oppenheimer était patriote, mais à la gauche du spectre politique et trouvait la course aux armements idiote. Avec un peu de cynisme, le physicien Freeman Dyson dira : « Il voulait être en bons termes avec les généraux de Washington [...] et être le sauveur de l'humanité en même temps[9]. » Voilà qui résume bien l'ambivalence d'Oppenheimer après la guerre. Cela ne pouvait que conduire à une catastrophe. C'est pourquoi

---

[6] « Foreword », Alice Kimball Smith et Charles Weiner [éds], *Robert Oppenheimer. Letters and recollections*, Standford, Stanford University Press, 1980, p. XVI.

[7] Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, p. 254.

[8] « Foreword », *op. cit.*, p. XV-XVI.

[9] Cité par Kai Bird et Martin Sherwin, *American Prometheus. The Triumph and Tragedy of J. Robert Oppenheimer*, New York, Alfred A. Knopf, 2006, p. 390.

le personnage a frappé l'imagination. Avec sa vaste culture et ses contradictions, sa personnalité clivée, le rôle central qu'il joue dans un contexte politique et éthique singulier, il cristallise une époque et on comprend que plusieurs fictions se soient servies de lui pour interroger ce monde contemporain, le nôtre, dont il est une figure emblématique.

Destruction massive dans le désert

Le roman de Marc Estrin, *Insect Dreams*, semble *a priori* bien éloigné d'Oppenheimer. Le lecteur est d'abord projeté dans les premières années du XXe siècle, à Vienne. Un jeune homme, Amadeus Hoffnung, ouvre un cabinet de curiosités. Aux objets rares s'ajoutent bientôt des êtres vivants et uniques : le succès de la présence de Anton Tomzak, homme pesant 634 livres (sans ses souliers, précise le roman), pousse Hoffnung à développer le filon des *living souls*. Sa réputation attire chez lui, un jour, un cas étonnant : un homme à moitié transformé en insecte. Il s'agit de Gregor Samsa, sauvé par des amis de sa chambre.

Influencé par une rencontre avec Wittgenstein, Samsa part pour les États-Unis, découvre la violence de la société américaine, défend Sacco et Vanzetti avant de travailler quelques années pour la compagnie d'assurance du compositeur Charles Ives, rencontré à un match de baseball. Puis il devient conseiller de Roosevelt – l'homme le déçoit par son pragmatisme qui lui interdit certains choix politiques. Cependant, à sa demande, il part pour le Nouveau-Mexique coopérer à un projet secret, à Los Alamos.

Responsable de la gestion des risques sur le site, Samsa voit converger en lui l'ensemble des doutes et des angoisses que provoquent la bombe. Il fait circuler une pétition en 1945 contre son utilisation, sans succès. Le roman reproduit une longue série de commentaires reçus, y compris celui du directeur scientifique, Oppenheimer lui-même, commentaires

qui vont des plus naïfs aux plus cyniques (« *If God hadn't loved bombs, He wouldn't have created Japanese* », *ID*, p. 431). Épuisé devant le mal qui se développe depuis la Première Guerre, période de sa métamorphose, il décide de subir une autre transformation. Le soir du 15 juillet 1945, il convainc Oppenheimer, s'appuyant sur les préceptes du Bhagavad-Gîtâ (dont Oppenheimer était spécialiste), de le conduire dans une cachette qu'il a aménagée sous la tour d'où la bombe va tomber. Oppenheimer accepte et conduit au lieu de son dernier repos cet homme-insecte qui retrouve dans le sol une partie de lui-même, de cette communauté dont il est membre depuis 30 ans.

Samsa, enfermé dans sa chambre tout au long du texte de Kafka, devient ironiquement chez Marc Estrin le modèle du Juif errant. Figure hyperbolique de l'étranger (puisqu'il est aussi celle de l'étrangeté), il provoque peu de discours racistes. La part « invertébrée » de sa personne, plutôt que de provoquer le dégoût, attire ceux qui cherchent une opinion *autre* et qui s'interrogent sur la condition humaine. Il devient un être vers qui on se tourne. À la fin du roman, Gregor s'est tu, évaporé sous la puissance de la bombe. Une certaine humanité, une certaine marginalité vient de s'éteindre.

La présence d'Oppenheimer dans le roman est limitée. Pourtant, tout converge vers lui. La Deuxième Guerre révèle le climax des abominations accumulées au cours de la première moitié du siècle. Mais l'horreur pour Samsa tient à ce que personne ne semble conscient de la gravité de la situation et de ce qu'elle implique. Obsédés par la réussite de la bombe, les scientifiques n'ont cure de ce qui se passera quand ils auront mené à terme leurs recherches. Oppenheimer lui-même, devant Samsa, ne s'en fait pas puisqu'il ne croit pas à l'utilisation de la bombe, trop chère, trop dangereuse, trop compliquée.

Estrin plonge dans le cadre politique de l'époque, reflétant, à travers son regard critique, ce qu'un physicien comme Freeman Dyson exprimera des années plus tard : « La raison

pour laquelle on a [lâché la bombe] est toute simple : personne n'a été assez courageux, ou assez avisé, pour dire non[10]. »

Même la musique devient signe de violence. Samsa, en réponse au physicien Bob Serber qui justifie la construction de la bombe par la possibilité que les Allemands soient en mesure de tester une arme puissante de leur côté, lance une question formant un terrible raccourci : « *German thought, German art, German philosophy... The atomic bomb is the legacy of Beethoven?* » (*ID*, p. 324.) Vient à l'esprit cette anecdote terrible d'un responsable de camp de concentration qui, le soir, rentrait chez lui et se mettait au piano, jouant de la grande musique allemande pour le bénéfice de sa famille. Les rôles sont un peu inversés dans le roman : Edward Teller, futur obsédé de la violence préventive, trouve Mozart répugnant, mais adore Beethoven : « *Blunt... determined... tense...combative...belligerent...[...] Doom-fortelling... no concessions ... not a concession... explosive...* » (*ID*, p. 269.) Il y retrouve tout ce qui fera sa soif de destruction. Non seulement l'art n'est d'aucun secours, mais il encourage même la violence, au grand dam de Gregor[11].

Insect Dreams relève au sens fort du roman politique, où les débats sont indissociables de la structure narrative. Les tensions politiques se manifestent au premier chef sémiotiquement, par la séparation entre Oppenheimer et Groves. Ce n'est qu'au cours de la journée qui précède l'explosion de Trinity que le roman les présente côte à côte. *Insect Dreams* exhibe, *malgré* la nécessité de travailler ensemble, tout ce qui oppose

[10] Cité par Bill Joy dans un article de *Wired*, « The Future doesn't need us. Robotics, Genetics, Engineering and Nanotech », avril 2000. Citation tirée de la version française, « Pourquoi le futur n'a pas besoin de nous... », infokiosques.net/spip.php?article=229.

[11] Samsa regrette également le défaitisme de certains écrivains. Il écrira à ce propos une longue lettre à Hannah Arendt en réponse à un de ses articles sur... Franz Kafka. Samsa condamne violemment le ton des textes de cet écrivain...

les deux directeurs. La truculence somme toute sympathique de Groves dans certains romans disparaît et Estrin propose plutôt la figure sombre d'un militaire obsédé par le secret et des résultats tangibles. Et si Oppenheimer apparaît comme un individu charismatique, le roman propose une figure loin de l'hagiographie.

Groves, surnommé « le général Goliath », s'en prend vigoureusement à Samsa quand celui-ci veut prévenir les problèmes de santé provoqués par les radiations atomiques. Oppenheimer va jusqu'à suggérer que la santé et la sécurité des travailleurs sur le site est la dernière des priorités de Groves. Il avoue cependant ne rien pouvoir contre le directeur militaire. Par ailleurs, il est peu touché par les débats éthiques, alors même que la guerre en Europe est terminée et que celle du Pacifique s'achève. L'intelligence du physicien n'est pas mise en cause et jamais le roman ne laisse entendre qu'il fait preuve de duplicité. Mais la première apparition d'Oppenheimer dans le roman, au cours de laquelle il accueille Gregor Samsa, est parfaitement symptomatique de sa vie sur le site : « *He checked his watch. "I've got another meeting in three minutes. Be sure to come see me if you have any problems."* » (*ID*, p. 322) Métaphore de la vitesse, il symbolise la flèche du temps : un vecteur linéaire (à la manière du fantasme du progrès) qui accélère, obsédé par un seul enjeu, la construction de la bombe, annihilant toute discussion périphérique, abolissant toute possibilité de prendre du recul par rapport au travail en cours. Oppenheimer incarne plus que tout autre scientifique la Volonté qui définit le monde selon Schopenhauer, balayant tout sur son passage, et que cite Samsa : « *Will creating things in its wake : people, insects, nations, atomic bombs, bringing forth intellect to achieve its goals. Intellect – Oppenheimer's or Fermi's – serves the Will, and not vice versa.* » (*ID*, p. 439.)

On peut lire ironiquement le fait que ce roman très critique face au pouvoir militaire rappelle énormément l'intérêt d'Oppenheimer pour le Bhagavad-Gîtâ. S'exprime ainsi

clairement cette personnalité clivée qui était la sienne : d'un côté, une volonté paroxystique de mener à terme l'œuvre de destruction, caricature du progrès; de l'autre, une constante méditation sur la mort à partir d'un des plus nobles textes sacrés.

La présence du sacré, amérindien notamment, est constante et déconstruit la temporalité linéaire qui caractérise le mode de fonctionnement des scientifiques. S'articulent ici deux temps, dont le désert devient l'épicentre. Lieu du silence et de la méditation, le désert devient métaphore de la métamorphose. Gregor y retrouve des traces fossiles d'ancêtres mi-homme, mi-insecte; Oppenheimer y verra la déflagration de Trinity modifier subitement l'environnement. Samsa désespère devant ce processus d'accélération, étroit corridor qui réduit la pensée et l'oriente vers la destruction, sorte de réification du mal à l'ère atomique.

Dans ce roman où les symboles religieux sont légion, Gregor Samsa cherche à devenir une victime expiatoire. Le roman se termine avec Oppenheimer, heureux devant l'explosion de la bombe, sans une pensée pour celui qu'il a conduit au lieu de son dernier repos, participant au suicide-assisté le plus explosif qu'on puisse imaginer.

Dans un tel contexte critique, on ne s'étonne pas que le nom de Faust apparaisse à quelques reprises. L'esprit faustien pèse de tout son poids sur le peuple de Los Alamos. Robert Musil aura également vu en Gregor, au début du roman, une figure faustienne : « *The Faustian Roach on his infinite quest* » (*ID*, p. 25). Quête de bonheur pour l'humanité qui éloignerait la guerre, quête rédemptrice liée pour Gregor à son statut particulier d'être métamorphosé (de manière méphistophélique?). Mais cette quête échoue, soufflée par la volonté qui emporte tout, soufflée par la bombe. Le « *Will* » dont parle Schopenhauer a bien une nature diabolique, qui emportera d'ailleurs bientôt Oppenheimer.

Destruction massive sur une île

Après cette fiction qui permet de rencontrer la figure d'Oppenheimer, le livre de Kurt Vonnegut, *Cat's Cradle*, offre peu de signes qui garantissent sa présence. Ce roman raconte l'histoire d'un auteur qui projetait d'écrire un ouvrage sur un des inventeurs de la bombe atomique, mort récemment, Felix Hoenniker. Après avoir entrepris une correspondance avec les enfants du scientifique, il se rend au centre de recherche où l'inventeur a travaillé la majeure partie de sa vie. Ce projet avorte et l'écrivain se donne une autre mission. Il part pour une île des Caraïbes nommée San Lorenzo dans le but de réaliser un documentaire sur un médecin qui a créé un hôpital dans la jungle, avec l'intention de retrouver à cet endroit un des fils Hoenikker, Frank. Il y rencontre aussi un destin insolite, devenant président de cette étrange communauté et spécialiste d'une religion très particulière, le bokonisme, dont les préceptes se trouvent dans *Les Livres de Bokonon*. Cette religion s'oppose radicalement au principe de Vérité. Le narrateur ne reste pas longtemps président. Hoenikker travaillait à la réalisation d'une nouvelle invention au moment de sa mort, l'*ice-nine*, dont s'emparent ses trois enfants. À la suite d'une erreur, le produit se répand et transforme en glace l'eau et les habitants de la Terre. Ne reste que quelques humains, dont le narrateur lui-même, pour raconter, désabusés, la bêtise de l'espèce humaine.

Le rapprochement avec Oppenheimer ne va pas de soi. On peut même avancer que des informations vont à l'encontre de cette hypothèse. Il n'a pas gagné le prix Nobel, était le père de deux enfants et non trois, ne ressemblait pas au professeur Tournesol comme ce Hoennikker qui n'aurait jamais pu diriger les travaux à Los Alamos et ne correspond pas à cet homme dont un des fils dit qu'il n'a jamais lu un roman de sa vie.

L'intérêt tient à ce que ce Hoenikker dessine les contours d'Oppenheimer, ou du moins d'une figure apparentée. On

devine des traces du physicien partout, dans de brèves scènes ou anecdotes. Cela ne suffit pas à faire de Hoenikker une traduction littérale d'Oppenheimer, mais il apparaît comme le modèle privilégié pour un tel scientifique, la *figure emblématique* d'un tel savoir apocalyptique. Physiciens fictifs et réels se superposent lorsque le fils cadet (prénommé Newton!), un nain dont les études de médecine ont été un échec, déclare à quelqu'un :

> « *My Father was the father of the atomic bomb.* »
> *Newt didn't say Felix Hoenikker was one of the fathers. He said Felix was the father.*
> « *is that so?* »
> « *That's so.* » (*CC*, p. 76.)

Cette métaphore, on le sait, colle à Oppenheimer, et l'insistance de Newt sur cette paternité exclusive impose un parallèle. Le fils aîné se nomme Frank, comme le jeune frère de Robert. Mais les huit années qui les séparent ont créé une relation presque paternelle entre l'aîné et le cadet. On a beaucoup glosé sur le peu d'intérêt qu'Oppenheimer a porté à ses enfants, ce qui rappelle Hoenikker. On peut aussi voir un reflet de la personnalité clivée d'Oppenheimer dans la manière cocasse dont Vonnegut utilise une de ses plus célèbres phrases. Newt raconte qu'après l'explosion de la première bombe, « *a scientist turned to Father and said, "Science has now known sin." And do you know what Father said? He said "What is sin?"* » (*CC*, p. 19.) Le physicien de l'après-guerre, celui qui se bat pour un contrôle des armements, fait face à celui qui, au début de l'année 1945, refusait les débats éthiques et voulait que la construction de la bombe aille jusqu'au bout – jusqu'à Hiroshima. Le même homme, deux discours à quelques années d'intervalle à peine. On ne s'étonnera pas que dans le laboratoire où travaillait Hoenikker, une secrétaire se nomme Naomi *Faust*!

C'est justement la tragédie faustienne qui inspire une lecture du roman à travers la figure de Oppenheimer. Parce qu'il a

vendu son âme au diable (aux militaires? aux politiciens?) pour pouvoir réaliser ce miracle technologique qu'est la bombe atomique, les enfants Hoenikker en payent le prix. Mais, dans le roman, les « vrais » enfants du physicien ont peut-être d'abord une valeur métaphorique. Ce sont ses enfants spirituels qui s'engouffrent dans la voie de la destruction ouverte par la bombe atomique. L'*ice-nine* dont ils se sont emparés, relayant le travail de leur père, est une arme de destruction massive inventée dans la foulée de la bombe atomique. N'est-ce pas présenté comme quelque chose qui battait la bombe à hydrogène? Voilà les « enfants Hoenikker » encore plus déments que le physicien Edward Teller, créateur de cette arme (qui rêvait d'ouvrir un nouveau Canal de Panama grâce à une bombe à hydrogène...).

Ne reste à la fin, pour méditer sur la bêtise de l'humanité dont Felix Hoenikker, père de la bombe, est considéré comme un héros, cette poésie religieuse bokoniste, empreinte d'un sacré de carnaval, sorte de version burlesque (et nécessairement dégradée) du Bhagavad-Gîtâ.

Oppenheimer devient ainsi une sorte de métonymie de la bombe atomique; un modèle textuel autour duquel se cristallisent des débats sur la bombe et, plus largement, sur la course aux armements. Il convient de constater que les scientifiques, Oppenheimer et bien d'autres, servent ainsi d'embrayeur narratif à la fiction. Certaines grandes figures, ainsi *fictionnalisées*, par leurs prises de position ou par l'ampleur des débats que leurs découvertes ont soulevés, polarisent les *effets culturels* de la science.

Thomas Epstein
Boston College

Seeing and Believing in Dostoevsky's *The Idiot*

At the heart of Fyodor Dostoevsky's great, and murky, novel *The Idiot* lies a painting: Hans Holbein's naturalistic-devotional masterpiece *Der Leichnam Christi im Grabe* (The Corpse of Christ in the Grave, 1521). As is well known, Dostoevsky's "encounter" with the painting, in the Basel Art Museum in August 1867, was a decisive and traumatic one, a desperately ecstatic viewing that nearly resulted in an epileptic seizure.[1] Given the dialectical nature of so much of Dostoevsky's thinking, it is perhaps no surprise that the painting's suffocatingly oppressive horizontality (its dimensions are 30.5 x 200 cm) and all too humanly-dead Christ should serve as a catalyst for the "solution" to the creative crisis surrounding the composition of *The Idiot.*[2] Fewer than five months later, on 1 January 1868, he was able to describe

[1] After describing the agony of the experience, Dostoevsky's wife, Anna Snitkina Dostoevsky, remarks that, upon leaving the museum, Dostoevsky insisted that they come back another time to see the painting again. See A. G. Dostoevskaia, *Vospominaniia* (Moscow, 1971), 165.

[2] As the *Notebooks* to the *The Idiot* attest, Dostoevsky had a very difficult time conceptualizing his protagonist (in the earlier drafts Myshkin was more like Raskol'nikov of *Crime and Punishment* than the Prince we know). It was only when Dostoevsky settled on a more static, less dynamic concept of Myshkin that he was able to write the novel. The letter to his niece below reflects that turn.

Thomas Epstein, « Seeing and Believing in Dostoevsky's *The Idiot* », Jean-François Chassay et Bertrand Gervais [éds], *Paroles, textes et images. Formes et pouvoirs de l'imaginaire*, Université du Québec à Montréal, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », n° 19, vol. 2, p. 109-121.

his project to his beloved niece Sofia Ivanova in the following terms:

> The idea of the novel is an old and favourite one of mine, but such a hard one that for a long time I didn't dare take it up, and if I have taken it up now, then absolutely because I was in a nearly desperate situation. The main idea of the novel is to portray a positively beautiful person. There's nothing more difficult than that in the whole world, and especially now. All the writers, and not just ours, but even all the European ones, who ever undertook the depiction of a *positively* [italics are Dostoevsky's] beautiful person, always had to pass. Because it's a measureless ideal. The beautiful is an ideal, and the ideal–both ours and that of civilized Europe–is far from having been achieved. There's only one positively beautiful person in the world–Christ, so that the appearance of this measurelessly, infinitely beautiful person is in fact of course an infinite miracle.[3]

Dostoevsky goes on in this letter to identify a revealing genealogy for his novel, comprising Don Quixote and the "infinitely weaker" but nevertheless "enormous" achievement of Dickens's Pickwick. Both of those, he argues, succeed because they present the beautiful in the form of the "ridiculous," the comic, while Dostoevsky has in mind a tragedy and presciently adds, "I'm terribly afraid that it will be a positive failure."[4]

---

[3] Fyodor Dostoevsky, *Complete Letters: 1868-1871,* edited and translated by David A. Lowe (New York: Ardis Publishing, 1990) 3: 17.

[4] *Dostoevsky, Complete Letters, 17.* I have chosen to change one word in Lowe's translation of this phrase. While he has "absolute failure" I return to the more literal "positive failure" (положительная неудача in the Russian) because it more clearly links the "failure" of the novel with the attempt to depict Christ.

Hans Holbein
Der Leichnam Christi im Grabe
1521 (30,5 cm x 200 cm)
With permission from the Basel Kunstmuseum.

What does Dostoevsky mean by this formulation? The word "positive," as seen in the excerpted letter above, is initially used by Dostoevsky to describe the incarnation, the making visible of the absolutely good and the beautiful in human form. For Dostoevsky, and for Christianity, this is of course a unique event; its appearance now, again, can only be in the form of imitation and will be, to take the second word, a necessary "failure" because the world in which it appears (or into which it descends, to use Vyacheslav Ivanov's formulation[5]) is neither positive nor beautiful. In the measurable, "real world" of nature and history, Myshkin's goodness and beauty are perceived as "idiocy" and, still more troubling, prove to be a catalyst for chaos and tragedy, including his own. Myshkin is an enigma to those around him, understood and misunderstood in a variety of changing, literally contradictory ways. By Book 4 even the narrator is unable to grasp him, or the goings-on swirling around him, fully.

Myshkin's tragedy, as the novel amply demonstrates, is a paradoxical one—a tragedy of innocence, of the *necessary* guilt (and Myshkin repeatedly judges himself guilty) of innocence. The understanding of this doubleness, which ultimately pertains to all things, all experiences, comes to Myshkin gradually, in step with his growing simultaneous estrangement and participation in the world. It is fully half-way through the novel (Chapter 11, Book 2), and only in the form of comedy (another important duality in *The Idiot)*, in a conversation with the boxer Keller, probably the novel's most socially degraded figure who comes to the prince both to seek forgiveness for having conspired against the prince *and* to borrow 200 roubles, that Myshkin is able to give this perception a name: "double thoughts."[6] This insight, which is the foundation of the novel's

---

[5] Vyacheslav Ivanov, *Freedom and the Tragic Life: a study in Dostoevsky* (Wolfeboro, 1989).

[6] Fyodor Dostoevsky, *The Idiot*, translated by Richard Pevear and Larissa Volokhonsky (New York, 2001), 309. In the Russian Academy edition *Polnoe sobranie sochinenii* (Leningrad, 1972), 8: 258.

tragedy, this experience that simultaneously exaggerates and subsumes difference, is repeatedly, obsessively explored in *The Idiot*: in dualities of character (for example: both *within* Nastasya Filippovna and between Nastasya Filippovna and Aglaya Ivanovna, between Myshkin and Rogozhin, between Myshkin and Ippolit, etc.); in the inseparability of suffering and beauty; the simultaneity of immanence and transcendence (at one point, Myshkin shockingly, and with a smile, calls himself a materialist[7]); the coupling of the real and the symbolic. Also, in a novel notable for its crucial autobiographical sources, there is a no less striking, and ongoing, exploration and commentary on the possibility of the novel itself, of the representability of "double thoughts," the collision between the planes of the divine and the earthly, in word and image. The extraordinary and repeated recourse to ekphrasis, the cornucopia of paintings (some real, some imaginary, some inconceivable) presented in the novel, and the explicit discussion of representation, combine to suggest that in *The Idiot*, more than in any other of Dostoevsky's novels, theological and existential discourses are inseparably linked to the question of the status, and especially to the limits, of artistic representation, that is to say to the "picturing" of the invisible.

The discourse on painting and vision begins rather early and, so to speak, innocently in the novel: with a small landscape painting of the Swiss canton of Uri that Myshkin notices, and recognizes, in General Epanchin's office (Chapter two, Book One). This image is immediately followed by the discovery of the photograph of Nastasya Filippovna (given to Ganya as a kind of punishment for his failure to give her a birthday present). These two images, and especially their narrative and symbolic connection, are not only crucial thematically (see below) but already determine and predetermine how Myshkin will "see" both Nastasya Filippovna and Aglaya Ivanovna. In the Swiss landscape, we realize several chapters later, lies Myshkin's memory of Marie, a privileged image of suffering

[7] Dostoevsky, *The Idiot,* 387, Russian Academy edition, 321.

innocence that is simultaneously his own paradise lost and the beauty that will save the world. The photographic portrait of Nastasya Fillipovna, which he instinctively treats as an icon (including kissing it), offers to Myshkin a portal onto another world, also of suffering and beauty (and linked to what we learn of Nastasya Filippovna's childhood in the village of Delight[8]) that he is convinced is more *real* than anything he sees in the chaos of Petersburg.

The nature of Myshkin's vision, and of his status as a painter, in particular what *kind* of painter, receives explicit treatment in this and the following three chapters. To begin with, we learn that Myshkin is a calligrapher–a profession whose activity seeks to overcome the abstraction of letters by making them beautiful in themselves–who especially likes to *copy* the handwriting of the fourteenth century Russian monk Pafnuty.[9] Then, after a single conversation with the prince, Adelaida Epanchin, herself an amateur painter, chooses Myshkin as her "art teacher" and explicitly requests that he find an appropriate subject for a painting. Strangely–but everything about Myshkin is strange–he gives two answers. The first combines an apophatic concept of understanding as not-understanding and a mimetic definition of artistic perception: "I don't understand anything about it. It seems to me that you just look and paint."[10] Then he proceeds–first as a memory, then as an actual portrait–to describe the very painting that he apparently doesn't understand but sees. In a brilliant feat of ekphrasis–which includes a reference to an actual painting, Hans Fries's *The Beheading of John the*

---

[8] This is Pevear and Volokhonsky's translation of the Russian word Отрадное.

[9] Dostoevsky, *The Idiot*, 33. The line he writes is: "The humble hegumen Pafnuty here sets his hand to it." In the Russian Academy edition, 29.

[10] Dostoevsky, *The Idiot,* 58, Russian Academy edition, 50. In the Russian: "Я в этом ничего не понимаю. Мне кажется: взглянуть и писать."

Baptist, like the Holbein, located in the Basel Kunstmuseum–Myshkin describes all the events leading up to a condemned man's last moments; his fears and illusions, the ride across the city, the final narrow stairs to the scaffold, even the rusty buttons on the executioner's jacket; but it is the last moment itself, what he calls the "the cross and his face,"[11] that is to be the portrait's actual subject. This existential moment of truth, this ideal painting provides a foreshadowing of the end of the novel (*both* Nastasya Filippovna's death and Myshkin's final fall into idiocy) and a foregrounding of one of the novel's central questions: what kind of beauty can there be, must there be in a world in which its most precious substance, the human being, is doomed to inevitable death? How to reconcile suffering and injustice with the beauty of the world, God's love, and the promise of eternal life? Perhaps most of all for men of the 19th century: how to–and why–maintain one's faith in an invisible beyond in the face of quite visible decay and death? A tentative and perhaps unsatisfactory answer to these questions is immediately supplied when, giddy with Myshkin's naïve honesty, the girls ask him to describe–to paint with words–*their* faces. Alexandra's beauty, which Myshkin admires, he nevertheless calls "not joyful," of the type of the Darmstadt Madonna (by Holbein, a copy of which Dostoevsky saw–and was much impressed by–in Dresden); of Aglaya (which means radiance in Greek), the nature of whose beauty will ever escape Myshkin, he can only say "Beauty is a riddle,"[12] apophatically renouncing the very possibility of finding the words/images to say or see it. He will, however, *love* her, that is to say will worship the very beauty that cannot be depicted (seen) because lacking a natural model from which to draw it (that is, Myshkin "sees" Aglaya Ivanovna as existing on the "innocent," non-mimetic[13] side of experience). In the midst of this discussion

[11] Dostoevsky, *The Idiot*, 66, Russian Academy edition, 56.

[12] Dostoevsky, *The Idiot*, 77, Russian Academy edition, 66. In Russian: красота – загадка.

[13] By mimetic I mean here an ethical and aesthetic system based on

of the beauty of the Epanchin girls, the photographic portrait of Nastasya Filippovna is introduced, provoking scandal, outrage, and awe. How can such a combination of beauty and suffering *exist*? It is here that Adelaida famously comments about Nastasya Filippovna: "Such beauty has power. . . . You can overturn the world with such beauty."[14] Although applied here to the icon-portrait, these words equally describe the "double thoughts," the contradictory nature of the beauty that not only Nastasya Filippovna but Myshkin reveal—that they bear and bare—to the world.

The inability to represent ideal, non-experiential beauty comes up again in Book Two, this time in connection to Myshkin himself. By now Aglaya Epanchin is under the ambiguous spell of the prince, alternately loving and hating, worshiping and scorning him. In her mind she has made of him a combination of Pushkin's Poor Knight and Cervantes's Knight of the Sorrowful Countenance. She has even, we learn, asked her sister Adelaida to paint him on the basis of her description. But Adelaida says it can't be done:

> "How could I paint it? And whom? The subject
> says about this 'poor knight':
> From his face the visor
> He ne'er raised for anyone.
> What sort of face could it be, then? What should
> I paint–a visor? An anonymity?"[15]

---

the imitation of a pre-existent, rule-bound natural order.

[14] Dostoevsky, *The Idiot*, 80, Russian Academy edition, 69. The Russian reads: Такая красота – сила – горячо сказала Аделаида – с такою красотой можно мир перевернуть.

[15] Dostoevsky, *The Idiot*, 247, Russian Academy edition, 206. Pushkin's Russian verse reads: С лица стальной решётки / Ни пред кем не подымал. Significantly, although beyond the scope of these remarks, Nastasya Filippovna *is* able to create an imaginary portrait of Myshkin (as Christ). See Book Three, Chapter 10.

This confession of mimetic futility operates on at least two levels. *Within* the discourse of the novel, Adelaida's words refer to the incomprehensibility, for the visible eye, of Myshkin's pure innocence: he is a mirror that reflects but does not project. To others his face thus appears as a mask, offering an indecipherable and faintly ridiculous figure. As a comment *on* the novel being written, this scene expresses the inherent impossibility of succeeding at the task of adequately depicting Myshkin.[16] As Myshkin will say of himself at the moment of his greatest self-understanding: "I lack the gesture. My gesture is always the opposite, and that provokes laughter and humiliates the idea. I have no sense of measure either, and that's the main thing; that's even the most main thing."[17] In this sense, to remain true to his creation Dostevsky can *only* hope that the novel be a "positive failure."

With the introduction of the Holbein painting, and its identification with Rogozhin, all the stakes in the relationship between beauty and suffering, visible and invisible, mimesis and apophasis, are revealed. Symptomatically, Myshkin finds Rogozhin's house by an act of mimetic perception: the house *looks like* Rogozhin, dark and foreboding. And of course it is in this house that Myshkin sees the reproduction of *Der Leichnam Christi im Grabe*, which Myshkin now admits he saw in Basel and that he "cannot forget."[18] Moreover: "He felt very oppressed and wanted to be out of the house quickly."[19] Myshkin, it becomes clear, is afraid of the painting, does not

[16] Radomsky is perhaps the clearest example of this phenomenon. As the novel's chief *raisonneur,* Radomsky rightly observes that Myshkin makes no sense, is self-contradictory; but by the end of the novel he nevertheless loves and serves the prince.

[17] Dostoevsky, *The Idiot*, 552, Russian Academy edition, 458. This is part of the speech he gives at his failed coming-out party into Petersburg society. Also, note how Myshkin "quotes" Dostoevsky's letter of 1 January on the matter of his fatal lack of measure.

[18] Dostoevsky, *The Idiot*, 218, Russian Academy edition, 181.

[19] Dostoevsky, *The Idiot*, 218, Russian Academy edition, 181.

want to face its implications, its total absence of visible beauty. Perhaps this is why he has told and re-told the story of the moments leading up to (inevitable) death; moments when life is paradoxically never more present, intense, vital, and sacred: *this* side of nothingness. The Holbein painting, importantly, hangs in a liminal space (Rogozhin, the son of an Old Believer merchant, *owns* a fine print of it), above a doorway in one of the house's central rooms. As Rogozhin leads Myshkin out of the house, they come upon it. Rogozhin, semi-literate and inarticulate, initially says nothing but rather continues on his way, seemingly unconcerned. Suddenly he stops and says to Myshkin, "But I've long wanted to ask you something, Lev Nikolaevich: do you believe in God or not?" Myshkin doesn't know how to answer, Rogozhin seems faintly crazed. "I like looking at that painting," Rogozhin adds, which provokes an outburst from the prince, the only explicit commentary on the painting he will make in the entire novel:

> "At that painting!" the prince suddenly cried out, under the impression of an unexpected thought. "At that painting! A man could even lose his faith from that painting!"
>
> "Lose it he does," Rogozhin agreed unexpectedly. They had already reached the front door.[20]

Myshkin is terrified by Rogozhin's answer and tries to pretend that his own statement was a joke. But Rogozhin won't have it: for him, the dead Christ is a horribly *reassuring* image, one that denies the possibility of transcendence (of double thoughts) and that justifies his passion for possession and death, his chthonic and chronos-bound world. Indeed, in this sense Rogozhin is a figure of an absolute and one-sided mimesis–one that ends definitively, inevitably, but meaninglessly in death. For Myshkin, the encounter with the painting, with the image of Rogozhin, becomes a source of terrible guilt: instead of compassion and love–the promise of things unseen–he has

[20] Dostoevsky, *The Idiot*, 218, Russian Academy edition, 181.

reacted to the painting in fear, in effect betraying Rogozhin. The challenge for Myshkin, the purpose of his earthly journey and the source of his tragedy, is beginning to become clear to him: he will both have to accept that mimesis (nature) ends in death and simultaneously believe in a beauty that will save the world: there is no gnostic solution for him. The result is idiocy, apophatic faith in an apophatic image (the dead Christ) through which he also sees the sufferings of Nastasya Filippovna.

No less of a challenge to the kingdom of the positively beautiful is nineteen-year-old Ippolit Terentyev, who is dying of consumption. His reaction to the painting is not so much one of loss of faith as hatred for God's creation and for Myshkin himself (not only does Terentyev ironically utter the novel's most famous lines, "The world will be saved by beauty,"[21] words that he attributes to the prince but which Myshkin silently refuses to confirm, but he also insistently pits Myshkin's love for "the trees of Pavlovsk" to his own love of the absurd, "Meyer's wall," onto which his squalid Petersburg room gives). In his reading of the painting, Ippolit emphasizes the futility of beauty, the sufferings of the human Christ, the monstrous disproportion between God and man. As he says about the image of the dead Christ in the grave: "Here the notion involuntarily occurs to you that if death is so terrible and the laws of nature are so powerful, how can they be overcome? . . . The painting seems precisely to express the notion of a dark, insolent and senselessly eternal power, to which everything is subjected, and it is conveyed to you involuntarily."[22] This insight leads him to the following meditation on the very possibility of a transcendent image in a world based on death:

> And if this same teacher could have seen his own image on the eve of the execution, would he have gone to the cross and died as he did? That

[21] Dostoevsky, *The Idiot*, 382, Russian Academy edition, 317.

[22] Dostoevsky, *The Idiot*, 408, Russian Academy edition, 339.

> question also comes to you involuntarily as you look at the painting.
>
> All this came to me in fragments, perhaps indeed through delirium, sometimes even in images, for a whole half hour after Kolya left. Can something that has no image come as an image?[23]

Ippolit's words, indeed his life, are a direct challenge to Myshkin's attempted *faithful* reading of death, in which compassion, faith, and agape are the appropriate response to the sufferings of the mortal body. Ippolit's words also point explicitly to the 'idiocy' of Myshkin's form of sacrificial mimesis (his imitating an image that is beyond all conception, outside of time and space). For Ippolit, who lives but rejects Myshkin's path, there is only despair: rebellion against life, rage, envy, and (failed) suicide. A negative apophasis.

At the end of the novel, Myshkin is of course "saved," ironically, from spiritual death, which he has come to identify with experience, the fall into time, nature, and mimesis, by idiocy, epilepsy, the absurd that is faith. The world, however, is not so lucky: it remains bound by experience, by time, nature, and history. Like Dostoevsky before Holbein's painting, we stand before the novel. Nastasya Filippovna is dead, Myshkin an idiot, Aglaya ruined, Rogozhin unchanged. What does it all mean? *What* beauty? The frame of Holbein's painting, in the form of a coffin, can perhaps serve as an ideal frame for our reading, a demarcation between time and eternity, mimesis and apophasis. Within the frame we have nothing but the dead Christ (that is Myshkin, or almost Myshkin), a picture of absolute kenosis, an image of no image, where there is *nothing* to sustain the vision of beauty, divinity, eternity; on the other side of the frame, invisible, we have *only* faith, a reading not between but beyond the lines. The beauty that sustains us *is* beyond us, at least if we walk in Myshkin's

[23] Dostoevsky, *The Idiot*, 408, Russian Academy edition, 339.

shoes. His terrible journey tracks the growing realization of the implications, indeed the salvific necessity, of his idiocy. Myshkin's meaning–and in this he is Nastasya Filippovna's double–is not fully accessible in this world, least of all to himself; and yet the story Dostoevsky tells can *only* be told in this world. It is this tragic task, this embodiment of the dissonance between aesthetic and existential planes, between the visible and invisible, that *The Idiot* seeks to incarnate.

Mary Joe Hughes
Boston College

Virginia Woolf's Image of the Plunge: Intimations of the Postmodern Imagination

Abstract. The plunge in *Mrs. Dalloway* represents the effect of one individual on the lives of others, radiating out in widening circles from the initial moment of inspiration or influence. In that novel, Woolf suggests that much the same process occurs with the effect of art; the circles widen. As if to underscore and continue this insight born of an image, Michael Cunningham continues the widening circles with his novel *The Hours*, based on *Mrs. Dalloway*, and later made into a movie of the same name. A key aspect of the image of the plunge is that the motion that it initiates has no end. In this sense, it represents a trace of what is to come. The image allows our imagination to encompass the beginnings of what happens next, but not to fully grasp these innumerable ripples in the water. We might take this as a metaphor of the postmodern imagination, heralding a horizon that cannot be grasped. If we set this image of the plunge against a different image that has been proposed for the postmodern imagination by Richard Kearney, a labyrinth of mirrors, we come to a striking conclusion. Summarizing the findings of the poststructuralists, Kearney prognosticates the imminent death of the imagination, arguing that the postmodern artist simply recycles fragments, abandoning any discernible act of creation for a reordering of second-hand images without origin or end. Woolf's alternative image of the plunge repeats the endlessness of the metaphor, but with a crucial difference. That difference is that the plunge suggests the vitality of the imagination, not its imminent demise. Its vitality

Mary Joe Hughes, « Virginia Woolf's Image of the Plunge: Intimations of the Postmodern Imagination », Jean-François Chassay et Bertrand Gervais [éds], *Paroles, textes et images. Formes et pouvoirs de l'imaginaire*, Université du Québec à Montréal, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », nº 19, vol. 2, p. 123-137.

lies in its ability to conjure up a vision in the minds of readers that suggests, but does not encompass, the interconnectedness of all people and all art, allowing us both to imagine and participate in the web of interplay that stretches out beyond what reason can grasp.

Last summer I attended a world premiere of a musical composition by Stephen Prutsman for piano and string quartet. It was a musical score for the silent film *Sherlock Jr.* (1924), with Buster Keaton. In that film, Keaton plays an employee at the cinema who, among other things, learns from the movies how to get the girl. Thus the score by Stephen Prutsman represents a work of art about a work of film about film. Its combination of exuberance, humour, and charm, weaving together elements of swing, ragtime, the Charleston, and Erik Satie, raises the question of artistic borrowing. What is happening when art comments on earlier art?

One hypothesis is that it signals the end of the artistic imagination, engulfed by a sea of reproducible images. This is the thesis of Richard Kearney, in his *The Wake of Imagination*, where he prognosticates the death of the imagination in postmodernism. He does so with a provocative image. The postmodern imagination, he argues, might be compared with a labyrinth of looking glasses.[1] There is image after image after image, with no original. The post-modern artist simply recycles fragments, abandoning any discernible act of creation for a reordering of second-hand material without origin or end (*WI*, 1-18, 254-255, 288-289, *et passim*). But is originality, and by extension the health of the imagination, necessarily threatened when an artist re-presents earlier work? This is a question that infuses interpretations of the postmodern aesthetic, where artistic borrowing is quite common and we are engulfed by a hail of images potentially threatening distinctions between original and copy.

[1] Richard Kearney, *The Wake of Imagination: Toward a Postmodern Culture* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988), 17. Further references to this text will be given in parentheses after the quotation, preceded by the abbreviation *WI*.

We might examine this question by comparing Kearney's image of facing mirrors with another image linking artistic creativity to repetitive iterations. This is the image of a plunge into a watery substance, which sets in motion widening ripples in the water, a metaphor that occurs repeatedly in Virginia Woolf's *Mrs. Dalloway*. The plunge represents a descent into the animating principle of life itself, a well-spring of creativity that sets off radiating connections between people, transforming their lives, overflowing all boundaries, and defying death. As if to underscore the significance of this metaphor, Michael Cunningham continues the widening circles of the plunge with his novel *The Hours*, based on *Mrs. Dalloway*, which in a later iteration was made into a movie of the same name. In *The Hours,* the association of the plunge with artistic creativity, itself a life force, is much more explicit. This series of echoes of Woolf's novel, by its very existence, substantiates the idea of the plunge as one by which a creative act enters and transforms the lives of others, generating more life and more art, in a process that has no end.

If we set this image of the plunge against Kearney's facing mirrors, we note that both imply a potentially endless process, but with a crucial difference. That difference is that the plunge suggests the vitality of the imagination, not its imminent demise. Its vitality lies in its powers of transformation and expansion. The ripples of connection created by the plunge underscore in a positive and not depleted sense what links all people and all art, stretching out beyond the horizon in every direction. Which image, then, best represents the imagination in postmodernity?

While it is beyond the scope of this paper to examine a representative sampling of postmodernist works of art in order to test the validity of these metaphors, we can nonetheless examine the internal evidence offered in each case for the images in question. A comparison of the two, in the separate contexts in which they appear, will demonstrate that while

neither is without difficulties, the plunge offers a better metaphor for the phenomenon of artistic borrowing than does the labyrinth of mirrors, yielding hope for the continuing vigour of the artistic imagination, even in postmodernity.

The first point of comparison is a critical one. Whereas the image of the plunge appears in a work of literature, Kearney's image of facing mirrors emerges from a work of philosophical synthesis. Therein lies a crucial aspect of its usefulness. Kearney's image represents a visual symbol of philosophic thought, especially in its structuralist, poststructuralist, and deconstructionist manifestations, for these are the strands of thinking that gave rise to his image of a labyrinth of mirrors (*WI*, 251). Thus an examination of Kearney's argument allows us to interrogate the applicability of postmodern theory to art of the corresponding period. Does the first offer an explanation of the other, or does art represent an independent strand of postmodernism, an alternative way of thinking? This seems an especially pertinent question, since deconstruction and poststructuralism call into question all foundations and all origins. How, then, can theory serve as a foundational explanation for art?

In *The Wake of Imagination,* Kearney's image of facing mirrors emerges as the third part of his division of the history of the philosophy of the imagination into three "ideal types" or "epistemic structures." (*WI*, 17-18.) He makes the case that the role of the imagination in postmodernism repeats neither of the earlier Western models of artistic inspiration. Instead of seeking either to represent the creativity of God (a traditional ideal) or to express the artist's original vision (a modern ideal), the postmodern artistic imagination merely echoes earlier images without origin or end (*WI*, 11). He bases this idea on the work of Lacan, Althusser, Foucault, Barthes, and Derrida, each examined in order to extract a theory of the postmodern imagination (*WI*, 251-295).

In the broadest sense, then, the image of facing mirrors represents a useful distillation of the implications of structuralist to poststructuralist thought for the imagination. In particular, this repeating figure illustrates three key ideas. There is a stream of simulation without origin or end. There is no discernible difference between original and copy. And finally, there is no discernible origin of this stream of images in the imagination of the artist. All three points lead to Kearney's conclusion that the postmodern imagination is dead or in danger of imminent death, eclipsed by increasingly facile replication. The artist merely recycles images he or she did not originate, a mere "player" in a game of signs (*WI*, 13). There is no originality, in short, either in the mind of God, as in the traditional ideal, nor in the mind of the artist, as in the modern ideal. By evoking an endless stream of images in *The Wake of Imagination*, Kearney emphasizes the visual arts, though he does employ narrative examples as well (*WI*, 299-358).

Though it is clear from his conclusion, as well as from his subsequent work, that Kearney himself holds out hope for the imagination in spite of the doom-saying implications of the theory on which he bases his argument, nonetheless his tone in *The Wake of Imagination* is apocalyptic. "In our postmodern era of apocalypse both the poetry and philosophy of the human imagination would seem to have reached their end." (*WI*, 295.) "The history of the Western philosophy of images is brought to its end. Not in the sense of being completed, but of being displaced into *another* order of representation–the postmodern order of perpetual allusion." (*WI*, 292.)

As Kearney makes clear, this apocalyptic strain arises directly from the theory itself, which regards the idea of the human subject as an autonomous source of meaning as an outdated illusion (*WI*, 251). The subject is shaped by structures beyond his or her control, and the author is dead, engulfed by an unending process of deferred signification. Philosophy, in the sense of a belief in the metaphysics of presence, or transcendental signifier, is at an end. And finally, without the

conviction of a pre-existing truth, the distinction between reality and representation collapses. All these strains in postmodern thought suggest endpoints: the end of the human subject as an author of meaning, the end of the distinction between reality and simulation, and the end of the idea, fundamental to the prior history of philosophy, of a pre-existing truth.

But there is something inherently contradictory in a body of theory that makes apocalyptic pronouncements while recognizing that the era of definitive pronouncements–in the sense of affirming a pre-existing truth or transcendental signifier–is at an end. The same contradiction emerges in Kearney's image of a labyrinth of mirrors. It illustrates endlessness, but at the same time supposedly suggests an imminent death. This is to equate what is necessarily a medial, indeterminate position (between facing mirrors) with something quite determinate: death. Though Kearney does acknowledge that the history of the imagination is brought to its end, "not in the sense of being completed, but of being displaced into another order of representation—the postmodern order of perpetual allusion," (*WI*, 251) he persists in the language of apocalypse, largely because his theoretical sources take that line.[2]

Yet what actually appears to be at an end here is not the imagination, but definitive philosophic pronouncements about its nature. Notice that Kearney refers to "the Western philosophy of images" (*WI*, 251) as being brought to an end. By this account, it is not necessarily the *imagination* that has come to an end, but "the [...] Western *philosophy* of images." (*WI*, 251.)

[2] This is not the place to tease out the ambiguities in the theory on which he bases his argument, except to say that more than one conclusion *might* be derived from some aspects of it. There is certainly an apocalyptic strain in this material, with its prognostications of the "death of the author", the "demise of man" and so forth, which Kearney chooses to emphasize rather than that aspect of the theory that eludes definitive pronouncements.

If this is the case, then in the absence of theoretical foundations for evaluating the arts, shouldn't we attend to ways of thinking that only the arts can embody?

Another potential problem with the facing mirror analogy is Kearney's treatment of undecidability. In the introduction, he presents the postmodern imagination as following neither of the two earlier models of artistic inspiration, the mind of God or the mind of the artist. Furthermore, he argues, the import of postmodern allusions is itself undecidable (*WI*, 11). Having laid out this neither/nor beginning, Kearney then presents the role of the postmodern imagination *not* as occupying some indeterminate middle ground, some medial space, but as in danger of "imminent death." (*WI*, 299.) In short, if there is no discernible *origin* of the imaginative vision of the artist, or if that vision is itself undecidable, then it is dead, or in danger of death. When we cannot discern imagination from reality, he argues, "This very undecidability lends weight to the deepening suspicion that we may well be assisting at a wake of imagination." (*WI*, 3.)

Kearney has performed an enormous service in distilling the implications of a wide range of theory and raised important and provocative questions about the health of the imagination in an era of reproducibility. And he has correctly recognized that the postmodern imagination follows neither of the two earlier models, but falls in some indeterminate middle category. But what his synthesis ultimately reveals is a potential contradiction in his theoretical sources, between questioning definitive pronouncements on the one hand and prognosticating the apocalypse on the other.[3]

[3] It should be said here that in his later work Kearney has acknowledged that "the crisis of the post-modern image has not always led [...] to declarations of the "death of the imagination", but charts an intermediary course between "the extremes of sovereign subjectivity and anonymous linguistic systems." See Richard Kearney, *Poetics of Imagining: Modern to Post-modern* (New York: Fordham University

In contrast to Kearney's image of facing mirrors, the plunge appears not in a work of philosophy but a novel. On the very first page of *Mrs. Dalloway*, the image is repeated twice, first as Clarissa plunges into London to buy the flowers for her party and again as she recalls an earlier, delighted plunge into the open air at Bourton when she was a girl.[4] Both the memory and her present, exuberant immersion in the life of the city are accompanied, almost immediately, by a reference to creation. "For Heaven only knows why one loves it so, how one sees it so, making it up, building it round one, tumbling it, creating it every moment afresh." (*MD*, 4.) Clarissa creates as she probes the ecstatic depths of her experience. So, it would appear, did Virginia Woolf, who wrote that she had "plunged" in writing her book "deep into the richest strata of my mind. I can write & write & write now: the happiest feeling in the world."[5] And, like her character, Woolf also felt called upon, when writing fiction, "to create the whole thing afresh for myself each time." (*MD*, *ix*.) The plunge, then, was already present before the first page of the novel, where in a certain sense the character renews the author's creative impulse, as if rippling out from a pre-existing motion beneath the surface.[6]

Furthermore, Clarissa responds to this embrace of life, by helping to re-create such moments of echoing intensity through her parties. For her, parties are "an offering; to combine, to

---

Press, 1998), 185-210, especially 185, 187. I want to add here that I am deeply indebted to Kearney's work as a whole.

[4] Virginia Woolf, *Mrs. Dalloway* (San Diego, New York and London: Harcourt, Brace Jovanovich, 1925), 3. Further references to this text will be given in parentheses after the quotation, preceded by the abbreviation *MD*.

[5] Quoted in the foreword to *Mrs. Dalloway* by Maureen Howard, *ix*.

[6] For a more extensive treatment of this theme in *Mrs. Dalloway*, see my article titled "The Plunge in *Mrs. Dalloway* and the Book To Come," *The New Arcadia Review* 2 (2004), available from http://www.bc.edu/publications/newarcadia/archives/2/.

create; but to whom?" (*MD*, 122.) Perhaps this is why she felt called upon

> when some effort, some call on her to be her self, drew the parts together, she alone knew how different, how incompatible and composed so for the world only into one centre, one diamond, one woman who sat in her drawing-room and made a meeting-point, a radiancy no doubt in some dull lives, a refuge for the lonely to come to perhaps... (*MD*, 37.)

It is as if she must re-concentrate her already dispersed being[7] in order to make this offering, an act that suggests that the divine vitality that she loves nonetheless requires renewal. This vitality appears to be an uncircumscribed presence, vast and deep beneath the surface of things, but nonetheless subject to her influence, her creations.

The same influence, interestingly enough, prevails and perhaps even intensifies after death. "Did it matter," Clarissa muses as she delightedly plunges into the life of the city,

> that she must inevitably cease completely; [...] or did it not become consoling to believe that

[7] "But she said, sitting on the bus going up Shaftesbury Avenue, she felt herself everywhere; not "here, here, here"; and she tapped the back of the seat; but everywhere. She waved her had, going up Shaftesbury Avenue. She was all that. So that to know her, or any one, one must seek out the people who completed them; even the places. Odd affinities she had with people she had never spoken to, some woman in the street, some man behind a counter–even trees, or barns. It ended in a transcendental theory which, with her horror of death, allowed her to believe, or say that she believed (for all her skepticism), that since our apparitions, the part of us which appears, are so momentary compared with the other, the unseen part of us, which spreads wide, the unseen might survive, be recovered somehow attached to this person or that, or even haunting certain places after death . . . perhaps–perhaps." (*MD*, 152-153).

> death ended absolutely? But that somehow in the streets of London, on the ebb and flow of things, here, there, she survived, Peter survived, lived in each other, she being part, she was positive, of the trees at home [...] part of people she had never met; being laid out like a mist between the people she knew best [...] but it spread ever so far, her life, herself. (*MD*, 9.)

This suggests that there is a mysterious presence, an ebb and flow in which every being plays a part–in life by making ripples, or potentially doing so, and in death by being subsumed entirely into the whole. In life as in death, then, one's own being can affect the whole, contributing to its ongoing regenerative process.

This last point helps explain the way that Clarissa, lover of life, is identified in the novel with Septimus, the mad poet who plunges to his death the day of her party. Both of them feel the terror, beauty, and intensity of life, (*MD*, 8, 66, 139, 141-143, 167-168, 184) and make offerings (*MD*, 122, 149). Both echo the words of Shakespeare, and especially the dirge in *Cymbeline,*

> Fear no more the heat o' the sun
> Nor the furious winter's rages
> (*MD*, 9, 30, 139.)

For Septimus, shell-shocked and beset by fiery visions, "fear no more" may represent the attractions of death. For Clarissa, the dirge signifies "courage and endurance," which led, she thinks as she plunges into London, to the renewal of life after the War (*MD*, 9-10). This restoration of life after the ravages of war signifies a kind of rebirth, which Clarissa joins and furthers by "making it up, building it round, ... creating it every moment afresh." (*MD*, 4.)[8] Septimus, by contrast, wholly

[8] It is significant that Imogen, over whose body the dirge "Fear no

joins this animating presence by plunging to his death. Despite these profound differences between Septimus and Clarissa, each character in a different way plunges into the very heart of life, their tributes in some ways the expression of a revelation (*MD*, 184, 186). "Fear no more the heat of the sun," Clarissa thinks with sympathy as she learns of Septimus's suicide in the middle of her party, yet paradoxically his death confirms her in her love of life, her treasuring of its radiant moments (*MD*, 186). Thus death renews the love of life, which inspires creation.

In his 1998 novel *The Hours*, based on *Mrs. Dalloway*, Michael Cunningham probes depths in Woolf's novel and suggests wider and wider ripples, the two basic motions suggested by the plunge.[9] He probes depths by taking up what is a relatively minor theme in *Mrs. Dalloway*, the sustaining power of literature in the lives of the characters, and develops its role in overcoming death through ongoing creation.[10] Woolf's characters read and recite Shakespeare; his character, Laura Brown, reads *Mrs. Dalloway*. Lingering over her reading of Clarissa Dalloway's desire to create life as she plunges into it, Laura, who is on the verge of suicide, overcomes that urge in order to resume her role as a wife and mother, creating a "world" for her husband and child.[11] By the end of the novel we realize that this child grows up to become another poet and writer, Richard Worthington Brown, whose writings tap

---

more" was sung, did not really die, and at the end of the play makes a seemingly miraculous return. Here too is a kind of rebirth, or at least a restoration of life.

[9] Michael Cunningham, *The Hours* (New York: Farrar, Straus & Giroux, 1998).

[10] For a more extensive treatment of this topic in relation to *Mrs. Dalloway,* see Mary Joe Hughes, "Michael Cunningham's *The Hours* and Postmodern Artistic Re-presentation," *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 45:4 (June 2004).

[11] Cunnigham, *op. cit.*, 42.

into the radiant depths of life, affecting others, though like Septimus, he eventually plunges to his death.

Here we have the second motion of the plunge, the expanding ripples in the water, for Cunningham is clearly delineating in his work a process of literary generativity that outlasts death. His novel begins with the death of Virginia Woolf, yet derives its life from the novel that Woolf had written, just as Laura recovers her life, owing partly to the same source, and helps to create a life for another writer to be. Just as the animating power of one individual's life radiates out to others in a movement suggested by the plunge, so does the animating power of literature, thereby nourishing through fiction the creation of more life. Shakespeare flows into the lives of the author and characters of *Mrs. Dalloway*, all in turn flowing into *The Hours*, and into the lives of readers, some of whom will become writers themselves. Death both underscores the precious nature of this mysterious passage, and is overcome in ongoing creation.[12]

It is worth noting here that when Cunningham extends Woolf's idea of the plunge in two directions by probing further depths in the original and by expanding its reach, he is in effect accomplishing what Walter Benjamin wrote about the act of literary translation. The translator, Benjamin asserted, must "expand and deepen his language by means of the foreign language."[13] Benjamin, of course, is writing about translation and not artistic renewal or re-presentation, but one might argue that re-presenting a literary classic *is* a form of translation. By probing the depths of the original, the writer/translator renews

[12] For informing my treatment of the themes of death and literature I owe a general debt to J. Hillis Miller, "Mrs. Dalloway: Repetition as the Raising of the Dead," in *Virginia Woolf's Mrs. Dalloway*, ed. with an introduction by Harold Bloom (New York, New Haven, Philadelphia: Chelsea House, 1988), 79-101.

[13] Walter Benjamin, "The Task of the Translator," in *Illuminations: Essays and Reflections* trans. Harry Zohn (New York: Schocken, 1968), 81.

and even extends its meaning, giving utterance to what is left partly unsaid. Benjamin actually employed the word *stürzt*, from the verb *stürzen*, which has been translated as 'plunge', in referring to Hölderlin's translations from Sophocles. In these works, he wrote, "meaning *plunges* from abyss to abyss until it threatens to become lost in the bottomless depths of language."[14]

Yet, though Benjamin believed in a kind of ultimate truth or language of which all existing languages represent fragments,[15] Woolf, it would seem, did not. In her essay on modern fiction of 1919, she wrote of the "infinite possibilities of the art, [which] remind us that there is no limit to the horizon," as long as there is constant innovation so that "[fiction's] youth is renewed and her sovereignty assured."[16] In other words, the art of fiction is one of limitless possibilities, but it requires renewal. This is exactly the gesture of re-creation enacted by Michael Cunningham, following the implications of the plunge in *Mrs. Dalloway*.

In conclusion, when we compare the two images of facing mirrors and the plunge, our chief concern is the health of the imagination, especially in light of works of art that echo

---

[14] *Ibid.*, 82-83. "*Die Sophokles-Übersetzungen waren Hölderlins letztes Werk. In ihnen stürzt der Sinn von Abgrund zu Abgrund, bis er droht in bodenlosen Sprachtiefen sich zu verlieren." "Die Aufgabe des Übersetzers,*" In: *Gesammelte Schriften* Bd. IV/I, S. 21 (Suhrkamp, Frankfurt/Main 1972).
My thanks to Elizabeth Chadwick for help with the German associations with *stürzen*.

[15] *Ibid.*, 78-83.

[16] "Modern Fiction" [1919] from *The Common Reader* (I), (London and New York, 1925), 184-95. Copyright 1925 by Harcourt, Brace & World, Inc.; renewed 1953 by Leornard Woolf; reprinted by permission of Harcourt, Brace & World Inc., The Hogarth Press, and Leonard Woolf, in *The Modern Tradition: Backgrounds of Modern Literature*, ed. Richard Ellmann and Charles Feidelson, Jr., (New York: Oxford University Press, 1965), 125-26.

earlier works. Kearney provocatively draws our attention to this problem in postmodernism, especially in light of the ease of reproduction, the so-called "death of the author" and other theoretical concerns. The question at the heart of his metaphor of facing mirrors is what becomes of the *source* of imagination in postmodernity, when the images stretch out limitlessly without origin or end. "Deprived of the concept of *origin*," Kearney writes, "the concept of imagination itself collapses," (*WI*, 253) citing as evidence Andy Warhol's famous response to the fact that Picasso produced 4,000 paintings in his lifetime: "I can do as many in twenty four hours" Warhol wrote, "–four thousand works which will all be the same work and all of them masterpieces."[17] No remark could set the problem in more stark relief. It would seem that if all reproduction is entirely mechanical,[18] then there is no room for the imagination, and Kearney is right to alert us to the danger.

But is this really the case? Is it the case when *The Hours* rewrites *Mrs. Dalloway*, or Stephen Prutsman celebrates *Sherlock Jr.* by adding a musical score? Is it the case when Handel's *Messiah* is reset to jazz, rock and funk, or John Updike or Tom Stoppard rewrite *Hamlet*? Let us compare Kearney's linear image of a series of distinct and separate but identical *things*–products, if you will–with the equally limitless but nonlinear, multidirectional image of the plunge. Note that in the latter case, there is a continuum, an animating force of which everything is a part. There are no separate and distinct works of art, but instead a cauldron of endlessly proliferating and dying forms, a life force that is nonetheless subject to acts of renewal. Such acts are created by the plunge into the heart of life, which establishes a point of "radiancy." (*MD*, 37.)

[17] Kearney, *op. cit.*, 254, citing Michael Gibson, *Les Horizons du Possible* (Paris: Éditions du Félin, 1984), 212.

[18] Kearney specifically invokes Walter Benjamin's essay "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction," *Illuminations*, trans. Harry Zohn (New York: Schocken, 1968) in *The Wake of Imagination*, 312, 332, 336.

Thus, the source of the imagination in Woolf's metaphor is ambiguous, but it is not entirely in eclipse. This source seems to be located neither solely in the watery medium representing the animating principle of life itself, nor solely in the individual creator, who is both an agent of renewal and a part of the whole. It would seem that this ambiguous source of imagination helps to explain not just postmodern intertextuality, but artistic borrowing in works of *all* periods. Such works arise from a particular moment in the culture, and as such they are indebted to prior work, but in turn they shape that cultural moment; it is a reciprocal process.[19] Whatever the historical period, life and art inspire the imagination, which in turn inspires more art and more life, all flowing together into acts of creation.

Yet Woolf's image *does* prefigure postmodernism in one important sense. In her vision of the plunge, the artist does not emulate God or claim godlike status, creating *di nuovo*, as in Kearney's two earlier categories. Instead, the artist attempts finite offerings of renewal, understanding that there will be others and that the possibilities for art, like the forms of life itself, like text, are limitless.

[19] I owe this observation to Charles Mee, at http://www.charlesmee.org/html/about.html.

Richard Bégin
Université du Québec à Montréal

L'imaginaire post-apocalyptique au cinéma. Sublime, déchéance et dystopie

Jim s'éveille dans une chambre d'hôpital, nu et branché à quelques instruments médicaux visiblement hors d'usage. Il est seul; la pièce est déserte. Il se lève et arpente les corridors. Le désordre ambiant indique qu'on a dû précipitamment quitter les lieux. À l'extérieur, Jim est confronté au même spectacle : la ville paraît avoir été dépeuplée. Dans les rues ne figure aucun passant et aux fenêtres n'apparaît aucune silhouette. Les premières séquences du film *28 Days Later* de Danny Boyle (2003) rappellent à quelques détails près celles de *Quiet Earth* de Geoff Murphy (1985). Dans les deux cas, un individu s'éveille dans un monde qui s'est brusquement évanoui. En fait, ne reste plus de part et d'autre que de l'espace inanimé; autrement dit, plus rien n'*a lieu*. Si le film de Boyle ne tarde pas à sombrer dans le drame d'horreur, celui de Murphy maintient l'intrigue autour de ce mystérieux abandon qui devient vite prétexte à quelques savoureuses réflexions métaphysiques[1]. Les nombreuses similitudes que manifestent les cinq premières minutes de ces deux films, que près de vingt ans séparent, ne concernent pas exclusivement l'histoire qui semble vouloir y être racontée. En effet, ces séquences

[1] Pointant son arme en direction d'un crucifix, Zac, le personage « principal », s'adresse à Dieu : « *If you don't come out I'll shoot the kid!* »

Richard Bégin, « L'imaginaire post-apocalyptique au cinéma. Sublime, déchéance et dystopie », Jean-François Chassay et Bertrand Gervais [éds], *Paroles, textes et images. Formes et pouvoirs de l'imaginaire*, Université du Québec à Montréal, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », nº 19, vol. 2, p. 139-155.

d'abandon en rappellent également d'autres présentes dans des récits aussi hétéroclites que ceux proposés par *Le dernier combat* de Luc Besson (1983), *The Omega Man* de Boris Sagal (1971) ou par *12 Monkeys* de Terry Gilliam (1995). Si les récits de ces films diffèrent à plusieurs points de vue, une évidente constante néanmoins demeure : dans tous les cas, un individu est au départ confronté à la solitude dans un monde devenu subitement inoccupé.

Une catastrophe nucléaire, bactériologique ou naturelle est à l'origine de cet univers tranquille et silencieux. Bien qu'il ne garde sa tranquillité que pour un bref instant – elle est généralement réduite aux premières minutes du film –, l'univers post-apocalyptique des films cités a pour caractéristique d'exprimer à ce même moment le sublime d'un monde démesurément vide. Aussi, l'histoire racontée devient-elle, dans ce court intervalle, secondaire; le sentiment d'abandon prévaut sur le récit, à tel point qu'aucune action, sauf peut-être celle d'errer, ne permet d'anticiper sur une suite d'événements potentiellement narratifs. En somme, le seul contenu narratif qu'expose l'errance de l'individu solitaire dérive du sentiment d'être égaré ou d'avoir été délaissé. Ce qui, nous allons le voir, n'est pas sans conséquences pour la suite des choses. La fonction de telles séquences n'est donc pas de raconter, mais de camper la fiction dans une émotion bien précise, soit celle qu'engendre la perspective que « tout est *maintenant* possible ». De sorte que le film post-apocalyptique ne peut être réduit à une forme ou l'autre de récit sans, au préalable, éveiller chez le spectateur le sentiment que tout se réduit désormais dans un indéterminable *hic et nunc*. Si les séquences évoquées plus haut interviennent presque toujours au début de l'intrigue, c'est que cette dernière livrera par la suite sur le mode narratif ce qui, au départ, est de l'ordre du sentiment. C'est ce sentiment de l'*ici-présent* que je souhaite étudier en expliquant dans quelle mesure il est de l'ordre du sublime.

Le sentiment du sublime est dans ce cas-ci attribuable à la *situation* du personnage. Cette situation résume à elle seule un contexte (du latin *contextus*, « assemblage »), c'est-à-dire un agencement entre un fait et l'émotion que ce fait suscite dans l'esprit de celui ou celle qui le subit. Et puisqu'elle est fictive, la situation du personnage concerne ici l'agencement d'une condition narrative particulière – la perte ou la destruction – à la fiction qu'elle présume – la perdition ou le désenchantement. En ce qui concerne le film post-apocalyptique, il s'agit d'une situation que provoque une circonstance précise – que je nommerai la condition de déchéance – et qu'habite un imaginaire spécifique – que je qualifierai de dystopique. Il peut sembler *a priori* banal d'insister de la sorte sur l'agencement entre une condition de déchéance et un imaginaire dystopique dans la mesure où il est question ici de la tragique situation du survivant; de celui qui a (presque) tout perdu. Généralement, tout survivant se trouve pris dans une condition de perte au sein d'un monde qu'il juge désormais désenchanté. Difficile d'imaginer le contraire. Or, il est possible également d'insister sur le sentiment que cet agencement suscite; je parle ici du sublime. Non seulement le sentiment du sublime est-il en mesure de caractériser la situation du survivant, il est, nous allons le voir, symptomatique du film post-apocalyptique. Bien que ces films d'anticipation cherchent avant tout à raconter ce qui pourrait advenir suite à une catastrophe ayant tout détruit ou presque, nous verrons qu'ils offrent en outre une image positive, voire humaniste, de la « nouvelle » situation de l'homme déchu, en tant qu'il s'impose comme survivant de l'Histoire. L'étude qui suit vise à démontrer que, en partie par le recours au sentiment du sublime, le film post-apocalyptique métaphorise, par la *situation* du survivant, la condition contemporaine de l'individu.

Cet article se divisera en trois parties. Dans un premier temps, je tenterai de définir la condition de déchéance au regard de sa valeur salutaire et non en fonction de son acception théologique selon laquelle il s'agirait seulement d'un « état

de perte ». En deuxième lieu, j'expliquerai comment la condition de déchéance évoque un imaginaire dystopique dans lequel l'homme déchu acquiert une lucidité que l'imaginaire utopique, quant à lui, évacue au profit de deux grand types d'aveuglement : l'un, dans la subjectivation théologique – au travers des utopies ecclésiastiques et sacrées qu'alimentent l'idée qu'il n'existerait qu'un « sujet *du* Divin » –, et l'autre, dans la subjectivation idéologique – au travers des utopies laïques et séculaires qu'alimente l'idée qu'il n'existerait qu'un « sujet *de* l'Histoire ». En troisième lieu, je tenterai de démontrer que l'agencement de la condition de déchéance à l'imaginaire dystopique dont il est la fiction manifeste une *situation* spécifique à la condition contemporaine de l'individu. Cette situation correspondant à une *désubjectivation individualisante* de l'homme – un *retour à soi* et à l'individu en somme. Il s'agit d'une *désubjectivation* qui situe le personnage au milieu d'un espace-temps actuel et « contemporain » du point de vue duquel la « présence » du monde et de la nature excèdent désormais toutes re-présentations théologiques et idéologiques. Je souhaite ainsi démontrer qu'il existe l'expression, dans le cinéma contemporain en général et dans le film post-apocalyptique en particulier, d'un processus de *désubjectivation* du personnage, soit : l'expression d'un processus par lequel ce dernier se libère de son assujettissement aux grandes représentations théologiques et idéologiques. Ce processus éveillerait un double sentiment de démesure et de liberté que je me proposerai en toute fin d'analyser sous l'angle de ce sentiment du sublime.

La condition de déchéance

À la condition de déchéance correspond une situation « particulière », celle de l'homme déchu. Bien que, par définition, cette condition puisse à loisir s'appliquer à l'ensemble d'une civilisation, il s'agit néanmoins d'une condition dans laquelle sombrent *a priori* les individus qui composent cette civilisation. Autrement dit, il est certes

commun et juste de reconnaître la déchéance d'une société dans son ensemble, il ne faut cependant pas négliger la situation du survivant qui, de l'intérieur, est à même de faire l'expérience de la perte ou de la destruction; car il est toujours celui qui demeure en mesure de témoigner de *sa* déchéance, là où le chroniqueur extérieur interprète les faits en vue d'établir les raisons d'une condition générale, celle d'une civilisation en déclin. Dans la condition de déchéance s'inscrit de la sorte une situation individuelle, « particulière », qui, contrairement à celle qu'interprète le chroniqueur, n'est pas en défaut de *présence*; le « déchu » faisant l'expérience *hic et nunc* de la perte et de la destruction. C'est pourquoi la situation « particulière » de l'homme déchu est davantage susceptible de nous faire comprendre la condition de déchéance dans son ensemble que l'inverse. Cette situation exprime un état présent, soit l'état de celui « qui n'a plus » ou qui « ne possède plus » une position ou un quelconque avantage au sein d'un ensemble. Aussi, bien avant de considérer l'Idée de civilisation, nous faut-il prendre en compte la situation de celui qui est directement témoin de la dissipation de cette Idée, et non celui dont cette Idée demeure la raison d'une dialectique historique. Bref, la déchéance s'avère d'abord être une condition individuelle de dépossession ou un processus par lequel l'homme perd ce qui lui permettait de réaliser ici-bas, dans une perspective utopiste, l'Idée d'un monde civilisé dans lequel il s'imaginait davantage *sujet* que simple *individu*.

Mais ne nous méprenons pas : dans la déchéance, les Idées ne disparaissent pas avec la chute du sujet, bien au contraire, elles paraissent désormais *excessives*; elles débordent l'imagination de l'individu qui tente toujours déjà de se les représenter. En d'autres termes, l'homme déchu ne perd pas les Idées de civilisation de vue, mais fait plutôt la double expérience de leur soudaine inaccessibilité et du pouvoir qu'il possède, en tant qu'Humain, de les (ré)instaurer. En cela, la chute est doublement symbolique parce qu'elle présuppose, d'une part, un pouvoir rationnel, celui d'élaborer l'Idée de

civilisation, et d'autre part, celui d'imaginer le caractère utopique de cette même Idée, dont l'objet peut soudainement être frappé d'un non-lieu. De même, dans la condition de déchéance, l'Idée de civilisation persiste-t-elle au moment où son objet, quant à lui, perd de son sens. Nous pouvons de la sorte reconnaître le lien implicite, et par nature symbolique, qui subsiste entre la condition de déchéance et le mythe d'Icare. Comme Icare, l'homme déchu retombe habituellement à l'endroit même d'où il avait pris son envol, ou d'où il s'était permis, auparavant, d'entreprendre la réalisation d'une utopie. Et ce qui est désormais différent dans ce « nouveau monde » dans lequel il retombe, c'est qu'il s'agit maintenant d'un espace-temps dénué de *sens*. Les utopies sacrées ou séculaires qui permirent l'envol paraissent désormais *im-présentables,* absentes; elles n'ont plus, pour le survivant, *lieu d'être*. De sorte que le sens « vertical » qu'imposaient ces utopies s'évanouit avec la chute du sujet. Mais entendons-nous bien, l'homme déchu ne meurt pas nécessairement de sa chute. S'il pouvait s'imaginer comme un *sujet pour l'utopie* – et s'identifier dans la seule ascension qu'elle lui imposait –, sa condition de déchéance lui permet par contre de réaliser son individualité, de se libérer de l'illusion et de prendre conscience que toute tentative de réalisation d'une utopie est, en soi, une négation de l'*ici-présent*.

La situation de l'homme déchu s'apparente ainsi à un constat d'échec qui n'en est pourtant pas un. Bien au contraire. En « retombant », l'homme déchu devient pour ainsi dire un *contemporain*, en ceci qu'il lui est dorénavant permis de faire à nouveau connaissance du réel *ici-présent* au lieu d'en ignorer la phénoménalité au profit d'une illusoire accession au royaume des Idées. Même si cet *ici-présent* ne possède pas les caractéristiques de l'Éden, il n'en demeure pas moins le lieu privilégié d'une fabuleuse *présence à soi*. Revenons un instant au mythe d'Icare pour ensuite mieux s'en écarter. En se détournant de ce qui lui est inaccessible, Icare, de manière brutale certes, *rentre chez soi*. Dépossédé du sens – du sens

téléologique s'entend –, l'homme déchu, comme Icare, perd la verticalité du sentiment d'élévation mais retrouve néanmoins son autonomie. Cette analogie est soulignée par Chantal Delsol lorsqu'elle compare l'homme contemporain et la « nouvelle » situation d'Icare : « Il lui faut recommencer à vivre normalement, après avoir cru qu'il pouvait accéder au soleil – au bien suprême[2]. » Le monde tant espéré et inatteignable s'est évanoui, et son pouvoir hétéronome avec lui. Tout est donc à faire, *ici*, au *présent*, loin des fictions sacrées ou séculaires, dans la normalité d'un quotidien ou dans le « désert du réel[3] ». Mais là où le mythe d'Icare ne nous est plus d'aucun recours, c'est lorsqu'il nous est demandé d'expliquer en quoi consiste le double sentiment d'angoisse et d'euphorie que procure pour le contemporain cette autonomie retrouvée. Puisqu'elle s'avère être également un « désespoir de cause », la condition de déchéance est une situation angoissante en ceci qu'elle n'a pas de *sens*; or, il s'agit également d'une situation euphorisante dans la mesure où elle inaugure dans ce « réel » retrouvé un véritable état de liberté. En somme, tout survivant est susceptible de devenir un « *Rebel without a cause* ».

---

[2] Chantal Delsol, *Le souci contemporain*, Paris, Éditions Complexe, 1996, p. 13.

[3] La disparition des fictions sacrées et séculaires permet de retrouver derrière une réalité utopique, le tragique d'un réel dystopique. Une proposition pouvant être rapprochée de celle de Slavoj Zizek, pour qui la catastrophe permet au moins une chose, soit d'être confronté au réel : « Matrix (1999), le grand succès des frères Wachowski a porté cette logique [la fiction de la réalité] à son comble : la réalité matérielle dont nous faisons tous l'expérience et que nous avons sous les yeux n'est en fait qu'une réalité virtuelle générée et coordonnée par un énorme mégaordinateur auquel nous sommes tous reliés; lorsque le héros se réveille dans la "vraie réalité", il ne voit plus qu'un paysage dévasté et recouvert de ruines calcinées : les restes de Chicago après une guerre planétaire. Morpheus, le chef de la résistance, lui réserve alors une salutation ironique : "Bienvenue dans le désert du réel." Quelque chose du même ordre n'a-t-il pas eu lieu à New York le 11 septembre? » (Slavoj Zizek, *Bienvenue dans le désert du réel*, Paris, Flammarion, 2005, p. 37.)

Il nous faut ainsi considérer la « cause » comme une entrave à la liberté. En ce sens, deux causes – ou fictions – sont ici absentes de la situation de l'homme déchu : celle qu'implique la modernité et celle que suggère la tradition. Il s'agit en peu de mots de deux processus illusoires d'accession au royaume des Idées. Ce que l'envolée symbolique de la modernité implique, c'est une cause orientée vers l'avenir : le progrès, la justice, etc. De même que l'envolée de la tradition suggère une cause orientée vers le passé : l'héritage, le paradis originel, etc. Ainsi, l'une « implique » au sens où le sujet y est activement engagé, alors que l'autre « suggère » au sens où le sujet y est d'abord invité à croire. Avec la chute, les causes et les orientations ont disparu. L'homme déchu n'étant plus le *sujet* de telles orientations, il vit donc non seulement un « retour à soi », mais également un retour au présent; il devient en somme *présent à soi*. Ce pourquoi il est à considérer comme un « contemporain ». De même, l'homme déchu devient-il, d'une certaine façon, sa propre cause et l'origine même du monde *à l'état brut* dans lequel il retombe. Or, il ne faut pas voir dans cette assertion une conception solipsiste de la subjectivité – ce qui nous ferait confondre *individualité* et *individualisme* –, mais plutôt une logique de distinction entre, d'une part, un *sujet* refusant le présent au profit de représentations données *a priori* – dans l'utopie –, et, d'autre part, un *individu* contraint à considérer sa condition présente et limitée comme le point de départ en vue d'instituer de nouvelles représentations. En d'autres termes, si le *sujet* se laisse borner (ou berner) par les fictions, l'*individu*, quant à lui, en inaugure de nouvelles, dont celles qu'évoque l'imaginaire dystopique.

L'imaginaire dystopique

Les films post-apocalyptiques exposent de la sorte un monde vécu sur le mode d'un « contemporain » à l'état brut. Ce monde ne fait plus Histoire. Il s'agit néanmoins d'un retour au monde « réel », propice celui-là à l'établissement de nouvelles fictions. Le personnage de Jim dans le film de Danny Boyle,

par exemple, s'éveille bien « chez lui », dans un monde réel et reconnu comme tel qui, cependant, aura été projeté hors de l'Histoire. Sans passé et sans avenir, la ville abandonnée dans *28 Days Later* ne possède plus de représentations *a priori* qui permettraient à Jim d'y être un sujet, un citoyen parmi tant d'autres. Sans ces représentations qu'impliquent pour une réalité urbaine les véhicules bruyants, la foule affairée ou le bruit ambiant, Jim est contraint à se réinventer une nouvelle subjectivité. C'est que la ville devient dans cet intervalle un *espace* dont le *lieu* historique s'est à jamais évanoui, entraînant dans sa disparition tout processus de subjectivation citoyenne. À l'*individuation subjectivisante* du processus historique succède ainsi la *désubjectivation individualisante* de l'état post-historique. Le « retour à soi » de Jim le rend ainsi responsable, désormais, de sa propre Histoire et des nouvelles représentations sociales pouvant être instituées *grâce* et *par* lui. L'Histoire est donc *à faire*. Ce pourquoi la condition de déchéance s'avère ici être moins un échec qu'une possibilité retrouvée : celle, surtout, de se réapproprier le temps et l'espace (malgré tout le danger ou la violence que cela suscite). D'où la présence persistante de l'errance dans le film contemporain en général et dans le récit post-apocalyptique en particulier, car ce que Jim ne possède plus, c'est un assujettissement au « lieu qui n'est pas », un assujettissement à l'U-topie de la tradition ou à l'U-topie de la modernité. La déchéance signe de la sorte l'échec des utopies et non l'échec de l'Homme. En d'autres termes, *la condition de déchéance signale l'échec d'une négation de soi*.

Bref, le film post-apocalyptique manifeste l'échec des utopies, ces fictions hétéronomes. Nous avons vu que l'univers post-apocalyptique en général s'avère être un univers post-historique dans lequel les fictions sacrées et séculaires qui *font habituellement l'Histoire* se sont évanouies. De sorte que l'Homme qui choit dans ce monde désormais « sans Histoire » n'a d'autre choix que d'errer dans un espace *contemporain* auquel manque désormais ce « lieu qui n'est pas », l'U-*topia*.

Qu'il s'agisse de *28 Days Later*, de *Quiet Earth* ou de *Omega Man*, le personnage erre, pour un moment plus ou moins long, dans un espace *ici-présent* dont un terrible événement aura au préalable retiré la position idéelle – ou son *locus virtuel* – sociale, culturelle ou politique; il s'agit en peu de mots d'un espace où rien *n'a plus lieu*. On constate de la sorte une différence fondamentale entre la fonction d'espace et l'Idée de lieu. D'une part, l'espace caractérise un réel physique dont une ou plusieurs fictions proposent, d'autre part, une localisation, un *locus*. En général, au cinéma, le lieu peut être défini comme la marque représentative et narrative de l'imagination spatio-temporelle, comme on dit par exemple d'un espace X qu'il s'avère être le « lieu du crime ». C'est également cette différence fondamentale qui permet de faire de l'espace cadré au cinéma un champ diégétique. La localisation est de l'ordre de l'imaginaire, et c'est elle qui permet l'éclosion d'une *situation*. Ce qui donne tout son sens au fait que la condition de l'Homme déchu dans le film post-apocalyptique, pour qu'elle puisse justement exprimer une *situation*, doit également s'inscrire dans une fiction. Aussi, la condition de déchéance inaugure-t-elle un évanouissement des fictions hétéronomes tout en permettant l'évocation d'autres fictions, autonomes celles-là. Après la catastrophe, les fictions ne disparaissent donc pas, elles changent de statut. En effet, le survivant n'a peut-être plus l'imaginaire utopique comme source d'un modèle de civilisation, il n'en a pas moins pour ascendant, dans l'imaginaire dystopique, cette fiction de *soi* que l'on nomme la perfectibilité.

Le film post-apocalyptique présente des espaces dans lesquels certaines fictions n'ont plus *lieu d'être*. Ce pourquoi l'espace et le temps y apparaissent à l'*état brut* : ils évoquent un manque, celui de ce lieu « qui n'est pas ». La dystopie ne peut ainsi être définie comme une utopie négative pour la simple raison que toute utopie est, à la base, négative. En somme, l'imaginaire dystopique est un révélateur de la négation utopique et non un antagonisme à l'utopie. Comme

l'indique justement Keith Booker dans son livre sur l'impulsion dystopique, le concept de dystopie doit être ainsi compris : « *a general term encompassing any imaginative view of a society that is oriented toward highlighting in a critical way negative or problematic features of that society's vision of the ideal*[4] ». En ce sens, la dystopie est davantage positive et rousseauiste que ce que la croyance populaire aime à suggérer. Si la dystopie opère un retour au réel, l'utopie demeure quant à elle un non-lieu. D'autant plus que de s'avérer une négation de l'*ici-présent*, l'utopie est une *négation du soi*. Plutôt donc que de voir dans l'imaginaire dystopique l'envers de la médaille et la simple manifestation dialectique d'un « désenchantement du monde », pour reprendre la formule de Marcel Gauchet, il faudrait peut-être y voir l'occasion d'un ré-enchantement du présent, de l'espace et de l'identité individuelle. C'est que l'imaginaire dystopique opère un retour au « fait »; une forme de retour à l'*éthique*, soit à une pensée de l'*ethos* qui, comme l'indique Jacques Rancière, « établit l'identité entre un environnement, une manière d'être et un principe d'action[5] ». Si les imaginaires utopiques disqualifient les faits au profit d'une morale *a priori* qui permet d'en *justifier* – dans son sens judiciaire et pascalien – les bienfaits ou les préjudices, l'imaginaire dystopique, quant à lui, réintroduit les faits comme relevant d'une *manière d'être et d'agir* dans un espace actuel, « réel », dénué de justifications théologiques et idéologiques. Aussi, la violence quasi habituelle du film post-apocalyptique prend-elle ici tout son sens : elle n'apparaît jamais gratuite puisqu'elle s'auto-justifie.

On peut ainsi comprendre l'imaginaire dystopique du film post-apocalyptique comme la manifestation d'un « tournant éthique » (Rancière) des fictions sociales et politiques contemporaines, là où la perfectibilité concerne davantage

[4] Keith Booker, *The Dystopian Impulse in Modern Literature: Fiction as Social Criticism*, Connecticut, Greenwood Press, 1994, p. 22.

[5] Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004, p. 146.

l'individu que la civilisation dans son ensemble. En effet, l'Homme déchu éprouvant un « retour à soi » agit désormais selon sa seule volonté, mais tout en orientant son action *au présent* et dans l'espace, soit vers l'établissement de nouvelles communautés « horizontales » (du soi vers les autres ou vice versa). Autrement dit, l'imaginaire dystopique *spatialise* les relations entre individus selon des rapports strictement liés au respect de soi, à la survie et à la distribution des tâches. À l'inverse, l'imaginaire utopique fonde le sujet en vertu d'une transcendance théologique ou idéologique (ou pire, les deux à la fois), par laquelle il est permis de mourir « pour la cause » (spirituelle ou politique). Dans l'imaginaire dystopique, la cause principale, s'il en est une, demeure la survie. Aussi n'y meurt-on parfois que pour mieux « nourrir » son prochain[6]. L'horizontalité de l'imaginaire dystopique inaugure ainsi une expérience à la fois terrifiante et enthousiasmante de l'espace-temps. Sans échappatoire verticale, voire, spirituelle et utopique, l'horizon provoque de la sorte un sentiment de démesure. Ce sentiment correspond à la tâche qu'il incombe désormais à l'individu de comprendre et de saisir – ou de donner raison à – cet environnement naturel ou urbain qui, d'une part, excède ses capacités de représentation, et, d'autre part, lui offre l'occasion d'opérer de nouvelles localisations. En somme, c'est dans une relation à l'absolument grand de la nature et à l'illimité d'un monde horizontal que s'engage l'individu contemporain. Il s'agit donc également de comprendre comment le cinéma représente cette *situation* et suscite de la sorte le sentiment du sublime.

Le sublime

La *situation* du survivant dans le film post-apocalyptique est d'ordre spatiale. Sa condition d'Homme déchu nous oblige à considérer le non-lieu de certains modèles idéaux tout en

[6] L'imaginaire dystopique de l'anthropophagie dans un film comme *Alive* (Frank Marshall, 1993) est symptomatique de cette cause individuelle.

engageant cet individu dans l'imaginaire d'un réel dénué de sens. Bien que le réel soit toujours dénué de sens[7], un imaginaire du « manque » nous permet néanmoins de se le représenter. Il s'agit d'un imaginaire dystopique en ceci qu'il nous permet d'interpréter cette condition de perte comme la fiction d'un « retour à soi » qui, pour l'instant seulement, « manque de lieux » (*dys-* du grec *dus-*, signifiant « manque »). Le sentiment que procure l'agencement d'une condition de déchéance et d'un imaginaire dystopique dont il est la fiction relève simultanément de l'individualité et de l'horizontalité. Aussi, seul au milieu de l'espace « réel », le personnage du récit post-apocalyptique semble, pour un moment plus ou moins long, demeurer libre, *au seuil* – du latin *sub-limen*, « sous-le-seuil » – d'une « réalité », ou d'un modèle de « réel », qui excède ses capacités de représentation. D'où la constante errance du survivant post-apocalyptique au seuil de l'Idée même de civilisation. Bien que, dans les récits post-apocalyptiques, la civilisation ait en grande partie disparu, ses ruines, bien réelles, en évoquent toujours l'Idée. La *situation* du survivant implique donc de penser l'espace dans la perspective d'un *devenir*.

Le double sentiment de liberté et de démesure se dégageant de cette situation particulière évoque le sentiment du sublime. En fait, plus qu'une simple évocation, le sentiment du sublime semble caractériser cette situation contemporaine de survivance. Car ce que cette dernière comporte de sensible, c'est la « présentation » d'une Idée qui n'a plus *lieu d'être*. En d'autres termes, la seule situation spatiale du survivant au milieu de ruines ou d'espaces urbains abandonnés permet d'envisager dans l'*ici-présent* le rappel d'une Idée de civilisation désormais inadéquate dont l'individu n'en demeure pas moins le prologue. En somme, l'Idée se « présente » du seul fait qu'existe une présence : celle de l'individu. Tant qu'il y a de la vie, il y a de l'espoir. Le sentiment du sublime réside dans cette *situation* de survivance davantage

[7] « Le réel de l'histoire, c'est ce qui résiste à l'historicisation. » Slavoj Zizek, *La subjectivité à venir*, Paris, Flammarion, 2006, p. 14.

qu'il n'émerge de l'espace urbain abandonné. Selon le Kant de la troisième critique, aucun objet n'est sublime en soi, seule la position de l'individu face à celui-ci est susceptible de provoquer le sentiment du sublime. Comme le formule le philosophe de Königsberg, le sublime « est un objet (de la nature) qui prépare l'esprit à penser l'impossibilité d'atteindre la nature en tant que présentation des Idées[8] ». La destruction des villes efface non seulement toute trace de civilisation, elle en retire également la culture pour y réintroduire une nature triomphante. La présence d'animaux sauvages dans les rues d'une Philadelphie abandonnée dans *12 Monkeys* de Terry Gilliam n'est certes pas étrangère à cette « naturalisation » de l'espace urbain. Cet espace devient de la sorte l'objet (de la nature) dont parle Kant.

Or, si seule la position de l'individu face à l'objet est susceptible de provoquer le sentiment du sublime, on considérera par conséquent que ce n'est pas l'espace urbain en tant qu'objet de la nature qui est sublime, mais bien la *situation* du survivant au milieu de cet espace. Suivons à nouveau Kant :

> [...] l'objet est propre à la présentation de quelque chose de sublime, qui peut être rencontré en l'esprit; en effet, le sublime authentique ne peut être contenu en aucune forme sensible; il ne concerne que les Idées de la raison, qui, bien qu'aucune présentation adéquate n'en soit possible, sont néanmoins rappelées en esprit et ravivées de par cette inadéquation même, dont une présentation sensible est possible[9].

---

[8] Emmanuel Kant, « Remarque générale sur l'exposition des jugements esthétiques réfléchissants », *Critique de la faculté de juger*, Paris, Vrin, 1974, p. 105.

[9] *Ibid.*, p. 85.

L'espace urbain à l'abandon est seulement l'*occasion* de cette présentation. Dans les exemples filmiques cités plus haut, la ville désertée ainsi que les rues dépeuplées ne suffisent donc pas à susciter le sentiment du sublime. Si le sentiment du sublime naît d'abord de la *situation* particulière du survivant, il nous faut donc saisir celui-ci dans la manière qu'ont ces films de représenter cette situation, et il y a une manière de la représenter qui est caractéristique du film post-apocalyptique. Le procédé du « plan d'ensemble » paraît être le dispositif privilégié pour rendre compte de la situation particulière du survivant. La raison de cette récurrence technique est fort simple. D'une part, le plan d'ensemble impose à l'expérience spatiale du personnage une horizontalité excessive en ceci que l'environnement de ce dernier paraît subitement trop grand pour lui. Le sujet y apparaît égaré. D'autre part, cet environnement rend manifeste la *présence* au monde de l'individu dans la mesure où se dévoilent, au gré de leur découverte par l'Homme, de nouvelles localisations; qu'il s'agisse d'une église bondée de cadavres comme dans *28 Days Later* ou d'une salle de cinéma abandonnée comme dans *The Omega Man*. Le plan d'ensemble permet non seulement la présentation sensible de l'inadéquation de l'environnement immédiat du survivant à l'Idée de civilisation que cet environnement ne fait plus qu'évoquer, il fait de ce même environnement le symptôme d'une « insuffisance de l'imagination » qui, conjuguée au pouvoir de la raison, contraint l'individu à opérer un *arraisonnement* de l'espace; l'église et la salle de cinéma pouvant désormais faire office, pour lui, de refuge.

Mon hypothèse peut donc se résumer ainsi : dans l'expression de la condition de déchéance dans le cinéma contemporain, le personnage de fiction se délivre non seulement de son assujettissement au temps traditionnel du Divin et au temps moderne de l'Histoire, il apparaît également comme un *individu* qui, d'une part, s'affranchit de l'hétéronomie des lois morales, et d'autre part, demeure simultanément *ébranlé* et *exalté* face à la démesure d'un monde et d'une nature lui

apparaissant soudain *à l'état brut*. Le film post-apocalyptique demeure à mon avis l'exemple le plus patent du caractère humaniste que suggère ce processus contemporain de *désubjectivation*. En effet, puisqu'il s'agit dans le cas du survivant de prendre conscience d'un *hic et nunc* délivré des grandes représentations de l'imagination, cette situation révèle une destination humaine *concrète*, soit celle, enthousiasmante, du « tout est *maintenant* possible » et du « tout est *actuellement* à faire »; qu'il s'agisse de morales, de règles ou de l'établissement de nouvelles communautés. De même, le processus de *désubjectivation individualisante* du cinéma contemporain s'avère-t-il être l'envers du processus de *désindividualisation subjectivisante* du cinéma moderne en général (et néo-réaliste en particulier) dans lequel le survivant d'une catastrophe est condamné à la mélancolie et à la contemplation, et contraint, au bout du compte, à ne demeurer qu'un « sujet *de* l'Histoire ». La séquence du suicide d'Edmund à la fin d'*Allemagne année zéro* de Rossellini est certes l'illustration la plus flagrante de cette *désindividualisation* moderne.

Les films post-apocalyptiques cités en introduction ont tous en commun de nous présenter un personnage devenu solitaire par la force des choses; un personnage, cependant, en quête de *re-subjectivation*. En d'autres termes, ces « nouveaux » individus tentent, suite à une catastrophe les ayant délivré de leur assujettissement, de retrouver un *sens*, de refonder les lois et d'établir de nouvelles communautés; bref, ces « nouveaux » individus cherchent ironiquement à redevenir d'anciens « sujets ». Aussi, le moment qui m'apparaît le plus intéressant est celui, sublime, au cours duquel le personnage éprouve sa *désubjectivation* comme pure autonomie et fait l'expérience d'une raison lui apparaissant soudain comme une « faculté sans bornes » (Kant). Il s'agit d'un moment privilégié, puisque très court, se manifestant généralement au début du film post-apocalyptique, c'est-à-dire avant toute tentative de *re-subjectivation* (tentative inexistante ou échouant dans un

autre type de cinéma contemporain; celui de Jim Jarmush ou de Wim Wenders, par exemple). Ce moment de *désubjectivation individualisante* m'apparaît intéressant dans la mesure où il fait coïncider la condition de déchéance et l'imaginaire dystopique dont il est la fiction au sein d'une *situation* qui rend manifeste à la fois l'échec des grandes représentations et le triomphe de l'individualité.

Michel Lisse
Université catholique de Louvain

Lire, toucher : d'une main à l'autre

Ontologie de la main

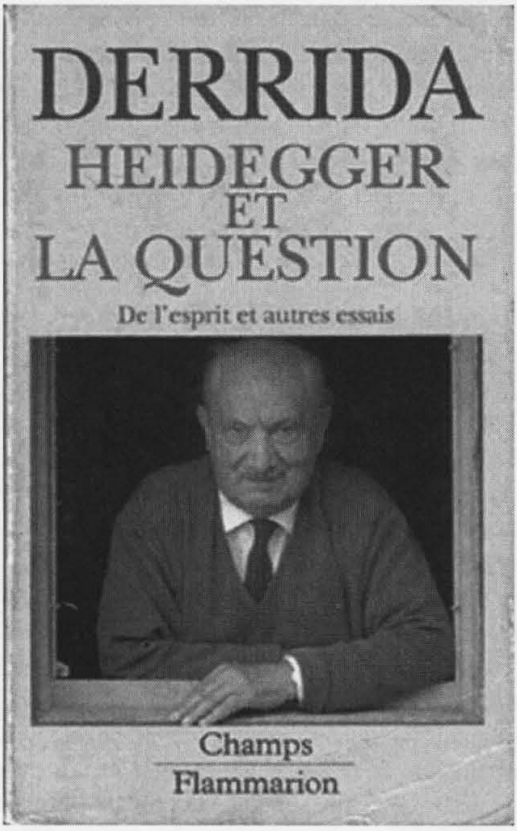
Commençons par une citation et l'examen de quelques photos. La citation est extraite d'un texte de Jacques Derrida intitulé « La main de Heidegger ». Dans ce texte, sur lequel nous allons revenir, Derrida étudie le privilège accordé par Heidegger à *la* main. Non pas *les* mains, mais *la* main, comme privilège de l'homme. Seul l'homme a *la* main. La citation que je vais lire concerne des photos de Heidegger, une scènographie où le penseur met en évidence sa main ou ses mains dans la mesure où elles se joignent pour n'en former qu'une :

> Le numéro de l'*Herne* [...] portait sur sa couverture une photographie de Heidegger le montrant, choix étudié et signifiant, tenant son stylo à deux mains au-dessus d'un manuscrit. [...] Heidegger [...] ne pouvait écrire qu'à la plume, d'une main d'artisan et non de mécanicien [...]. Depuis, j'ai étudié toutes les photographies publiées de Heidegger, notamment dans un album acheté à Fribourg [...]. Le jeu et le théâtre des mains y mériteraient tout un séminaire. Si je n'y renonçais pas, j'insisterais sur la mise en scène délibérément artisanaliste du jeu de main, de la monstration et de la démonstration qui s'y exhibe, qu'il s'agisse de la maintenance du stylo, de la manœuvre de la canne qui montre plutôt qu'elle ne soutient, ou du seau d'eau près de la fontaine.

Michel Lisse, « Lire, toucher : d'une main à l'autre », Jean-François Chassay et Bertrand Gervais [éds], *Paroles, textes et images. Formes et pouvoirs de l'imaginaire*, Université du Québec à Montréal, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », n° 19, vol. 2, p. 157-168.

> La démonstration des mains est aussi saisissante dans l'accompagnement du discours. Sur la couverture du catalogue, la seule chose qui déborde le cadre, celui de la fenêtre mais aussi celui de la photo, c'est la main de Heidegger[1].

Le volume de la collection *Champs* chez Flammarion, où est publié le texte de Derrida, reproduit également sur sa couverture cette photo.



[1] Jacques Derrida, *Heidegger et la question*, « La main de Heidegger », Paris, Flammarion, 1990, coll. « Champs », p. 186; les références à ce volume seront données entre parenthèses, à la suite de la citation, précédées de la mention *HQ*.

Pourquoi allons-nous nous intéresser au motif de *la* main? Derrida voit dans le privilège accordé à *la main* de l'homme comme incarnation du *toucher* le principe le plus ferme, le plus constant et le plus puissant dans les traditions métaphysiques[2]. Or, la mise en avant de la main qui écrit est également un motif récurent qui traverse le champ littéraire. Et, nous allons le lire chez Heidegger, la main est également associée à la lecture, non pas que le penseur allemand traiterait des ouvrages qu'on ne lit qu'à une seule main, mais parce qu'il postule un rapport essentiel entre l'être, le mot parlé, la manuscripture et la lecture.

Heidegger a, au moins depuis *Sein und Zeit*, tenu la main et le mot *main* (*Hand*) pour constitutif de sa pensée. Il a veillé à élaborer certains de ses concepts les plus importants à partir du mot *main* (*Hand*) : *Vorhandenheit* ou *Zuhandenheit* par exemple. Le mot *main* (*Hand*) est même devenu essentiel pour approcher la pensée elle-même, puisque « penser, c'est un travail de la main, dit expressément Heidegger. » dans *Qu'appelle-t-on penser?* (*HQ*, p. 189). Penser est un *Hand-Werk*. Qu'est-ce à dire?

> *Handwerk,* le métier noble, c'est un métier manuel qui n'est pas ordonné, comme une autre profession, à l'utilité publique ou à la recherche du profit. (*HQ*, p. 188)

Sans doute Heidegger n'aurait-il pas aimé le mot *métier*, mot français, trop français et latin, où on perd la main. En tout cas, il aura mis en garde contre le passage de l'artisanat à la production industrielle. Qu'il s'agisse du menuisier, du penseur ou du poète, tous trois risquent de voir leur travail de la main et à la main mis en danger par la mécanisation, ils risquent de perdre la main :

---

[2] Voir Jacques Derrida, *Le Toucher, Jean-Luc Nancy*, Paris, Galillée, 2000, coll. « Incises », p. 85, note 1; les références à ce volume seront données entre parenthèses, à la suite de la citation, précédées de la mention *LT*.

> La main est en danger. Toujours : « Tout travail de la main *(Handwerk),* tout agir *(Handeln)* de l'homme, est exposé toujours à ce danger. L'écrire poétique (*das Dichten*) en est aussi peu exempt que la pensée (*das Denken).* » (p. 88, très légèrement modifiée.) L'analogie est double entre *Dichten* et *Denken* d'une part, mais aussi, d'autre part, entre les deux, poésie et pensée, et l'authentique travail de la main *(Handwerk).* » (*HQ*, p. 189)

Heidegger réserve uniquement le terme de *main* à l'homme. Il écrit :

> Le singe, *par exemple* [Derrida souligne], possède des organes de préhension, mais il ne possède pas de main *(Greiforgane besitzt z. B. der Affe, aber er hat keine Hand).* (P. 90.) (*HQ*, p. 192.)

Derrida voit dans ce passage un aspect symptomatique et dogmatique des approches métaphysiques quand elles traitent de l'animalité. Je ne développerai pas cet aspect ici, mais je tiens néanmoins à signaler que cette exclusion de l'animal *et du vivant en général* a été reprise par Heidegger dans des textes devenus tristement célèbres, puisqu'ils datent de l'époque où celui-ci fut recteur de l'Université de Fribourg sous le régime nazi. Dans un texte du 22 janvier 1934, Heidegger déclare :

> Le privilège du travail (*Arbeit*) reste refusé à l'animal [...][3]

Et le lendemain :

> [...] tout travail (*Arbeit*) *en tant que travail* est spirituel (*Geistig*). L'animal et tout ce qui ne fait que vivre ne peuvent pas travailler[4].

---

[3] *Le débat*, n° 48, 1988, p. 190.

[4] *Ibid.* Le choix du mot *Arbeit* (très présent dans *Le discours de rectorat*) par Heidegger reste à interroger. Pourquoi remplace-t-il, à cette époque et dans ce contexte, celui de *Handwerk*?

J'en reviens à la main et son rapport à la pensée et j'entame la lecture d'un texte déjà commenté par Derrida. Dans le cadre d'un séminaire sur Parménide en 1942-1943[5], Martin Heidegger a consacré une partie de séance à l'écriture à la main, à la manuscripture (*die Hand-schrift*). Avant de traiter de l'écriture, Heidegger va insister sur l'importance de la main dans le rapport de l'homme à l'être et à l'étant. Rapport qui relève de l'essence (si on traduit de la sorte *Wesen*) en ce que l'étant apparaît d'abord comme caché par la main, préservé par la main : la main garde et préserve le rapport entre l'homme et l'étant et entre l'homme et l'être. La langue (allemande, mais aussi française) dispose d'une expression pour exprimer la préservation de l'essence par la main : être « entre bonnes mains » (*in guter Hand*), même si des prises en main (*Handgriffe*) sont nécessaires (et dans ce *Handgriffe*, nous entendons la proximité métaphysique avec le concept, le *Begriff*, la saisie conceptuelle, la prise conceptuelle). Mais la main, si elle cache, révèle également. Heidegger va tresser un fil qui relie la main, le mot (*Wort*), l'être et la chose (*Ding*) : « la main révèle ce qui avait été caché dans la mesure où elle montre et dessine en montrant, et où en dessinant elle construit les signes qui montrent en des formes accomplies ». Le mot se trouve dans ce geste de monstration de la main, dans ce dessin de la main qui est aussi un signe (Heidegger joue sur la proximité entre *zeigt*, *zeigend*, *zeichnet*, *zeichnend*, *die zeigenden Zeichen*). Plus tard, Heidegger écrira que le mot accorde l'être à la chose ou que « le mot est ce qui amène une chose à être chose[6] ».

La main montre le mot, le dessine, ce geste devient signe et trouve son aboutissement dans des formes. Ces formes,

---

[5] Martin Heidegger, *Parmenides. Gesamtausgabe*, Band 54, p. 124 et *sq*. Ce texte n'est pas traduit en français; je vais donc me risquer à un exercice entre traduction et paraphrase. Je remercie Stéphanie Vanasten pour son aide.

[6] Martin Heidegger, *Acheminent vers la parole,* Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1976, p. 208.

provenant du dessin, sont appelées les *grammata*, d'après le verbe *graphein* (Platon associait déjà dans le *Phèdre* la peinture et l'écriture) : « le mot qui est montré par la main et qui apparaît dans un tel dessin est l'écriture ». D'où la conclusion de Heidegger qui considère que l'écriture est originellement manuscripture, écriture à la main : « l'écriture est dans son origine essentielle manuscripture ». De là une définition de la lecture comme réception du caché et tentative de révélation basée sur une écoute du mot écrit. Heidegger rappelle, comme il l'a souvent fait, que l'allemand *Lesen* a pour origine conjointe les mots grecs *leigen* et *logos* : la récolte et le discours, donc un certain rassemblement. La main réunit les grains comme elle réunit les mots. L'être, le mot, la lecture, l'écriture sont associés à la main dessinant-écrivant comme origine essentielle, jaillissement et source originaires : « dans l'écriture à la main, le rapport de l'être à l'homme, c'est-à-dire le mot, est inscrit et dessiné dans l'étant lui-même ».

D'une certaine façon, et même si Heidegger s'en défendrait sans doute, il n'était pas éloigné de Hegel qui dans *La phénoménologie de l'esprit*, et plus précisément dans un passage consacré à la chiromancie, faisait de la main à la fois l'organe le plus proche de la voix et celui qui fixe le langage :

> [La main] est après l'organe de la parole le meilleur moyen par lequel l'homme parvient à se manifester et à s'actualiser effectivement.
>
> [...] [le] [...] langage, en tant que recevant de la main une existence plus fixe et plus solide que celle qu'il avait par la voix, [...] devient écriture et plus précisément écriture *manuscrite* [...][7]

Hegel associait d'ailleurs les *lignes simples de la main* au *timbre* et au *volume de la voix,* qui sont les marques de la *déterminabilité individuelle du langage*.

[7] Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *La phénoménologie de l'esprit*, I, Paris, Montaigne, 1941, p. 261, 262.

Revenons à Heidegger, qui va alors retracer la déchéance de l'écriture en la situant dans l'histoire de l'être. Déchéance qui se produit lorsque l'écriture perd la main : cette amputation-mutilation est aussi une amputation-mutilation du rapport de l'homme à l'être. Amputation-mutilation due à la machine :

> Quand on retire à l'écriture son origine esssentielle, c'est-à-dire la main, et quand l'écriture est transférée vers la machine, alors dans ces deux cas, il y a l'événement d'un changement dans le rapport de l'être à l'homme.

Et Heidegger de déplorer qu'aujourd'hui (c'est-à-dire en 1942), un grand nombre d'hommes utilisent la machine à écrire (*die Schreibmachine*) et qu'un petit nombre fuient son utilisation.

Le premier moment de cettte déchéance est situé au début des Temps Modernes, au moment de l'invention de l'imprimerie, coïncidence qui n'est pas due au hasard.

Les mots-signes, les signes du mot parlé vont devenir des caractères d'imprimerie, ils vont perdre leur liaison essentielle, celle que la manuscripture avait préservée. Alors que les lettres sont reliées ensemble par la main qui écrit, les caractères d'imprimerie juxtaposés dissolvent la liaison du mot.

Tout d'abord, les caractères sont posés, puis pressés; cette association de la pose et de la pression annonce la machine à écrire qui est « l'effraction du mécanisme dans le domaine du mot ».

Mais lorsque la presse (qui était encore manuelle) devient presse rotative, on vit un véritable triomphe de la machine. L'ère de la technique est celle où « la machine à écrire cache l'être de l'écriture; elle retire à l'homme l'essence de la main, sans que l'homme ne perçoive ce retrait et ne connaisse qu'ici

déjà il y a une modification du rapport de l'être à l'être de l'homme ».

On se tromperait à penser que Heidegger valorise la manuscripture. Elle n'est qu'un moindre mal, mais elle participe quand même à la déchéance de la pensée quand celle-ci devient littérature au sens large[8] :

> Cette évaluation apparemment positive de la manuscripture n'exclut pas, au contraire, une dévalorisation de l'écriture en général. Elle prend sens à l'intérieur de cette interprétation générale de l'art d'écrire comme destruction croissante du mot ou de la parole. La machine à écrire n'est qu'une aggravation moderne du mal. Celui-ci ne vient pas seulement par l'écriture mais aussi par la littérature. (*HQ*, p. 203)

Toucher des livres

Abordons maintenant la problématique du toucher à partir du texte de Derrida *Le toucher, Jean-Luc Nancy* et de certains textes de Nancy. Une proximité de pensée relie ces deux auteurs, même si certaines différences se donnent à lire (par exemple, sur la question de la déconstruction du christianisme). Proximité donc dans une certaine pensée du *toucher* qui sera effleurement, caresse, tact. « Caresse-moi, ne me touche pas », c'est la loi du tact, énoncée sous la forme du X sans X, « il faut toucher sans toucher » (*LT*, p. 81), avec diverses variations « toucher mais *ne pas* toucher », « toucher *mais* en veillant à éviter le contact », il faut mettre en contact « le contact *et* le non-contact », il faut « toucher à peine » (*LT*, p. 83).

[8] Voir *Qu'appelle-t-on penser?*, p. 91. Heidegger y rappelle que Socrate fut le plus pur penseur de l'Occident parce qu'il n'a rien écrit. Après lui, les penseurs ont en quelque sorte perdu leur pureté en écrivant, « la Pensée entra dans la Littérature », écrit Heidegger.

Il n'est donc pas possible de traiter du toucher en général, sans aborder les questions du « qui » ou du « quoi », il n'est pas possible d'aborder le toucher sans toucher à l'autre. Aristote a mis en évidence une des apories du toucher : « Alors que chaque sens a un sensible propre (*idion*), la couleur pour la vue, le son pour l'ouïe, la saveur pour le goût, le toucher, lui, a pour objet plusieurs qualités différentes » (*LT*, p. 16); une telle aporie implique de penser le toucher, non pas comme « une seule et même généralité » avec des variations, mais bien comme « une multiplicité sans horizon d'unité totalisable » (*LT*, p. 84). Et donc, hors de toute herméneutique et de toute phénoménologie.

Le toucher, Jean-Luc Nancy. Le titre, à l'évidence, joue sur l'ambiguïté entre le nom et le verbe, entre le nom qui désigne le sens et le verbe qui, lui, désigne l'action. Traiter du toucher dans l'œuvre de Nancy consistera également à toucher Jean-Luc Nancy. L'écriture et la lecture sont donc une adresse, mais une adresse qui demeure incertaine, comme le veut la loi du tact : « ne fallait-il pas aussi *le* toucher lui, et toucher ainsi quelqu'un, s'adresser *singulièrement* à lui, toucher quelqu'un *en lui*, un inconnu peut-être? » (*LT*, p. 9) En lisant Nancy et en lui adressant cette lecture, Derrida touchera peut-être un inconnu, voire un intrus, en Jean-Luc Nancy[9].

Quant au livre, Nancy dira qu'il est une adresse *à*, qu'il peut bien sûr traiter *de*, mais jamais sans s'adresser *à*, de telle sorte que le contenu devient indissociable de l'envoi :

> [...] le livre essentiellement parle *à*, il est adressé, il s'adresse lui-même, il s'envoie, il se tourne vers un interlocuteur qui sera donc un lecteur. Le

[9] Ce texte était déjà écrit quand, lors de mon séjour à Montréal, Ginette Michaud m'offrit *Trop*. J'y ai trouvé cette remarque de Jean-Luc Nancy traitant de phrases de Jacques Derrida : « Le destinataire de l'adresse, dans ces phrases, c'est "moi" ou bien c'est "Jean-Luc Nancy" aussi bien que tout autre à qui Derrida écrit ici, [...] » (Galerie de l'Uqam, 2006, p. 91).

> livre ne parle pas *de*, il parle *à* ou bien il ne parle pas *de* sans aussi parler *à* [...][10]

Et si le livre est bien cela, une adresse, voire une injonction ou une prière, il serait donc une demande sans cesse renouvelée de lecture, invalidant tout *noli me legere* :

> « Lis-moi! lisez-moi! » (Et cette prière murmure toujours, même lorsque l'auteur déclare : « Ne me lisez pas! ou : « Jette mon livre! ») (*CP*, p. 23)

La lecture, telle que Nancy la pense, est une affaire de corps, de corps en contact, en relation, mais de manière infime. Entre la main qui écrit et les mains qui tiennent le livre ouvert, il y a du toucher, mais différé et par la technique et par d'autres corps. Un toucher fait d'incessantes interruptions, mais sans cesse poursuivi :

> Que nous le voulions ou non, des corps se touchent sur cette page [cette page du livre intitulé *Corpus* que je suis en train de lire], ou bien, elle est elle-même l'attouchement (de ma main qui écrit, des vôtres tenant le livre). Ce *toucher* [je souligne] est infiniment détourné, différé – des machines, des transports, des photocopies, des yeux, d'autres mains encore se sont interposées –, mais il reste l'infime grain têtu, ténu [...] d'un contact partout interrompu et partout poursuivi. A la fin, votre regard *touche* [je souligne] aux mêmes tracés de caractères que le mien *touche* [je souligne] à présent, et vous me lisez, et je vous écris[11].

---

[10] Jean-Luc Nancy, *Sur le commerce des pensées*, Paris, Galilée, coll. « Ecritures/Figures », p. 22; les références à ce volume seront données entre parenthèses, à la suite de la citation, précédées de la mention *CP*.

[11] Jean-Luc Nancy, *Corpus*, Paris, Éditions Métailié, 2000, p. 47; les

Il faudrait mesurer les nombreux paradoxes générés par la citation de cet extrait dans le contexte d'un colloque, extrait d'abord lu, puis écrit, recopié (mais est-ce une simple copie?), puis relu silencieusement, pour être lu en public (qui est *je*, qui est *vous*? peut-être l'inconnu).

L'écriture et la lecture mettent exemplairement en évidence le toucher tel que Derrida et Nancy le conçoivent : l'écart, l'interruption sont ces conditions de possibilité :

> Deux corps ne peuvent occuper simultanément le même lieu. Et donc, pas vous et moi en même temps au lieu où j'écris, au lieu où vous lisez [...]. Pas de contact sans écart. (*C*, p. 51)

L'écriture fait en quelque sorte sortir le corps de l'écrit, elle l'*excrit*, dit Nancy. Et la lecture touche à ce corps et est touchée par lui. Contact avec « l'infini retrait du sens par lequel chaque existence existe[12] ». Toucher un texte équivaut à le lire excrit, à toucher à la certitude d'une existence, celle de celui ou de celle qui écrivit le texte. Mais toucher à ce corps, c'est toucher au retrait du sens. Écrire et lire sont donc une exposition (et une *expeausition*) au non-savoir. C'est pourquoi, me semble-t-il, Nancy invalide la lecture comme déchiffrement au profit du *toucher* sans immédiateté :

> [...] il faut comprendre la lecture comme ce qui n'est pas le déchiffrement : mais le toucher et l'être touché, avoir affaire aux masses du corps. Écrire, lire, affaire de tact. (*C*, p. 76)

Et pour finir, pour aller à l'extrême pointe de l'existence, Nancy dira que c'est au *cœur* même que le lecteur touche quand il touche le livre et quand le livre le touche, même si, à

---

références à ce volume seront données entre parenthèses, à la suite de la citation, précédées de la mention *C*.

[12] Jean-Luc Nancy, *Une pensée finie*, Paris, Galilée, 1990, p. 61; les phrases suivantes renvoient aux pages 62 et 63 du même livre.

ce moment précis, toucher et croyance, toucher et imaginaire se touchent :

> Il n'est pas jusqu'au toucher des livres [qui touche et qui est touché? lecteur ou livre?] qui ne communique [au lecteur] ses impressions particulières : un poids, un grain, une souplesse à travers lesquels on *croirait* [je souligne] discerner les inflexions d'une voix ou les intermittences d'un cœur. (*CP*, p. 55)

Carole Bisenius-Penin
Université Paul Verlaine – Metz

La fiction oulipienne, un imaginaire sous contraintes?

Fondé en 1960, l'Ouvroir de Littérature Potentielle encore appelé OULIPO, constitue, grâce à ces éminents membres mathématiciens et écrivains (Raymond Queneau, Georges Perec, Marcel Bénabou, Jacques Roubaud, Italo Calvino...), une institution spécifique dotée d'une extraordinaire et inhabituelle longévité dans l'histoire littéraire française, puisque le groupe entame sa 46e année d'existence.

Cet article se propose de s'interroger, à partir d'une approche comparatiste de type polysystémique, sur la spécificité d'une avant-garde littéraire hybride qui entremêle littérature et mathématiques, tradition et innovation, contraintes et liberté au profit de processus créatifs régulés.

Ainsi, même si la notion d'imaginaire s'avère encore relativement problématique, comment peut-on définir l'imaginaire oulipien? Se construit-il uniquement autour de règles préétablies selon la poétique prônée par le groupe? Quel rapport la fiction oulipienne entretient-elle à l'image?

Forts de ce questionnement, nous commencerons en appréhendant la polysémie du concept d'imaginaire, c'est-à-dire en envisageant la poétique de l'Ouvroir de Littérature Potentielle comme *imago* qui correspond à un monde de croyances, d'idées et d'idéologies se traduisant

Carole Bisenius-Penin, « La fiction oulipienne, un imaginaire sous contraintes? », Jean-François Chassay et Bertrand Gervais [éds], *Paroles, textes et images. Formes et pouvoirs de l'imaginaire*, Université du Québec à Montréal, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », nº 19, vol. 2, p. 169-182.

par une certaine conception du processus créateur. Ensuite, il conviendra de s'intéresser plus particulièrement à l'étude des productions imagées dans le roman à contraintes en privilégiant une approche sémiotique qui nous donnera la possibilité de cerner le rapport des contraintes oulipiennes à l'imagerie fictionnelle. À travers cette analyse des pratiques d'écriture, nous envisagerons de manière succincte certains procédés scripturaux qui participent à la construction de cette « croisée des formes » textes-images.

Une poétique hybride?

L'imaginaire oulipien s'articule autour de l'idée d' « *Ouvroir* », c'est-à-dire le choix d'un terme volontairement emprunté à l'artisanat qui connote déjà les référents convoqués par l'imaginaire oulipien; le souci d'une réalisation méticuleuse passant par l'application de protocoles et de règles. En effet, les *contraintes* jouent un rôle fondamental et fondateur au sein de ce groupe qui construit sa poétique à partir de ce concept, qui peut s'avérer « potentiellement » multiple, étant donné que ces contraintes peuvent être de différentes natures (formelle, linguistique, mathématique, sémantique...).

Dans cette perspective, la contrainte oulipienne devient, selon les termes de Georges Perec, une « pompe à imagination », un stimulateur d'imaginaire qui favorise la création des matières et des formes par les auteurs de l'ouvroir, et ce, en fonction du degré de difficulté de la règle imposée (contraintes molles, dures...). En ce sens, la contrainte constitue une sorte de défi et correspond aux exigences de la règle imposée et à la liberté de l'artiste s'imposant librement ce procédé. Dans la poétique du groupe, cette notion s'oppose sciemment à un imaginaire débridé, au postulat de l'inspiration rejeté par Raymond Queneau notamment après son expérience difficile avec le surréalisme. Ainsi, dès le 1er manifeste, le groupe affirme que « toute œuvre littéraire se construit à partir d'une

inspiration qui est tenue à s'accommoder tant bien que mal d'une série de contraintes et de procédures[1] ».

Cependant, en tant qu'entité hybride, l'ouvroir peut atténuer l'effet de la contrainte sur l'imaginaire créateur grâce à la notion de *clinamen* qui se définit, selon Jacques Roubaud, comme « une violation intentionnelle de la contrainte à des fins esthétiques[2] », une sorte de manquement, de déviation par rapport à la règle de départ, la réintroduction en quelque sorte d'un « libre-arbitre » dans un programme préétabli. En cela, le groupe semble être une entité qui réunit en son sein des domaines de nature différente anormalement réunis tels que la littérature et les mathématiques. Au sens « d'hybrider », c'est-à-dire de « croiser », l'Ouvroir a nourri sa spécificité de par le recours au métissage, le mélange des concepts théoriques, du sérieux et du ludique, peut-être parce que, selon Jacques Duchateau, membre de l'ouvroir : « Une discipline a toujours eu intérêt à faire des emprunts à une autre discipline[3] ».

L'imaginaire oulipien présuppose donc un choix de procédés textuels et une poétique contraignante, mais cependant tolérante (*clinamen*), puisqu'elle programme dans son cheminement la possibilité de l'écart.

Une algèbre visuelle?

L'hybridité de cette poétique se manifeste aussi par la volonté de mêler littérature et mathématiques, notamment grâce au recours à l'algèbre qui en tant que branche des mathématiques étudie les structures algébriques et de la notion de représentation graphique rattachée à la géométrie. L'algèbre apparaît pour les membres de l'Ouvroir comme

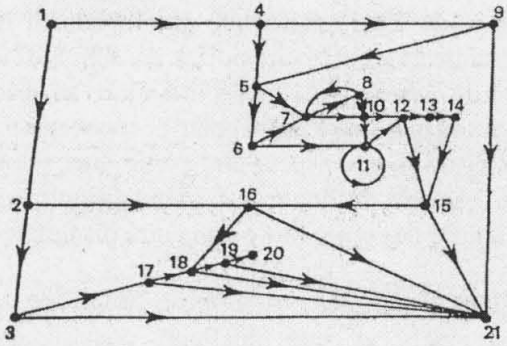
[1] OULIPO, *La littérature potentielle*, Paris, Gallimard, 1973, p. 16.

[2] Jacques Roubaud, *Poésie, etcetera : ménage*, Paris, Stock, 1995, p. 218.

[3] Paul Fournel, *Clefs pour la littérature potentielle*, Paris, Denoël, 1972, p. 41.

le « recours à de nouvelles lois de composition ». On peut citer par exemple Raymond Queneau, attiré par l'exploration du récit arborescent, qui a utilisé la théorie des graphes pour l'élaboration d'*Un conte à votre façon* et pour les *Cent mille milliards de poèmes*. Le lecteur dispose effectivement pour la lecture d'*Un Conte à votre façon*[4] d'une suite de continuations possibles selon son goût, à travers 48 parcours potentiels :

Graphe bifurcant représentant la structure de
« Un conte à votre façon », *de Raymond Queneau*
(Lettres Nouvelles, juillet-septembre 1967)
(la représentation sagittale ci-dessous est due à Queneau)

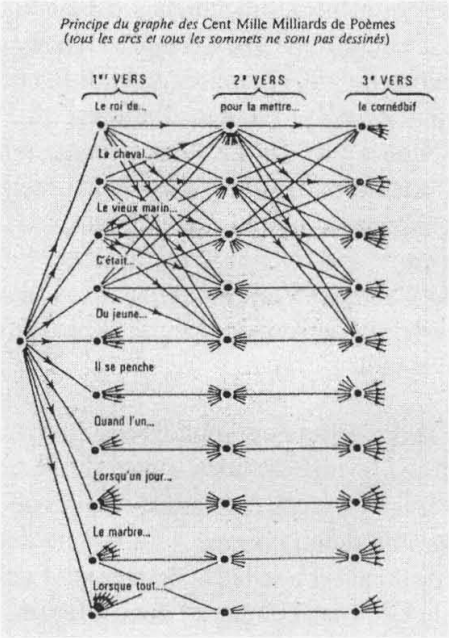


La constitution des *Cent mille milliards de poèmes*[5] découle de ce même procédé d'organisation mathématique, étant donné que l'auteur a introduit dans cette œuvre : « Dix sonnets, de quatorze vers chacun, de façon que le lecteur puisse à volonté remplacer chaque vers par un des neuf autres qui lui correspondent. Le lecteur peut ainsi composer lui-même 10^{14} ». De plus, Raymond Queneau a été attentif au fait que « le lecteur chemine dans un graphe sans circuits; c'est-à-dire qu'il ne peut jamais rencontrer deux fois le même vers dans un parcours respectant le sens des flèches[6] » :

[4] Oulipo, *op. cit.*, p. 51.

[5] *Ibid.*, p. 47.

[6] *Id.*



On constate donc que la représentation graphique par le biais d'une structuration mathématique fournit aux membres du groupe un puissant stimulant créateur.

Une combinatoire re-créative?

En fait, l'Oulipo a une conception élargie de l'imaginaire, une sorte de créativité réflexive et ludique qui repose sur la notion de l'emprunt, de la recomposition à travers une réécriture ludique à visée parodique oscillant entre bricolage et transfiguration baroque. Cette conception doit être rattachée à la notion de *memoria* qui induit la reprise et l'assimilation de modèles textuels ou iconographiques comme :

a) Le motif de la croix et celui du carré qui apparaît comme une représentation graphique issue de l'antiquité (carré latin, carré de Sator) et du Haut Moyen-Âge, au cours duquel se développe une certaine mystique de la lettre, du chiffre et du palindrome,

comme en témoignent les recherches cabalistiques. Ainsi, à cette époque le palindrome, par exemple, en tant que *contrainte lettrale*, prend un nouvel essor avec la tradition des « *Carmina figurata et quadrata* »; l'on peut d'ailleurs citer à ce titre le recueil de Rabon Maur, *De laudibus sanctae crucis*, qui met en place un double palindrome dans la structure de l'ultime « *carmen figuratum* », afin de faire apparaître dans le texte le motif d'une croix dont le centre est la lettre « m ». L'auteur oulipien Italo Calvino va emprunter ce motif imaginaire pour la constitution d'un de ces romans par exemple, comme nous le verrons plus tard.

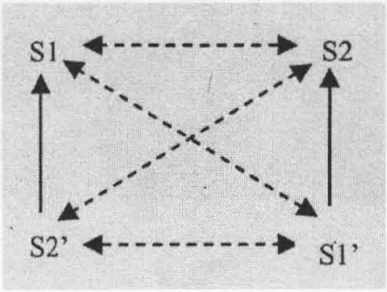
b) Les vers rhopaliques (euryphalliques ou croissants) issus de l'antiquité ou encore intitulés « poèmes boule de neige ». Ce procédé qui évoque la croissance continue d'une boule de neige peut être défini comme « un poème dont le premier vers est fait d'un mot d'une lettre, le second d'un mot de deux lettres, etc., le n^{ième} vers comprend donc *n* lettres[7] », comme le montre l'exemple suivant[8] :

J
AI
CRU
VOIR
PARMI
TOUTES
BEAUTÉS
INSIGNES
ROSEMONDE
RESPLENDIR
FLAMBOYANTE
PANTELANTE
ÉCARTELÉE
ÉVOQUANT
QUELQUE
CHARME
TORDU
SCIÉ
SUR
UN
X

[7] OULIPO, *Atlas de Littérature potentielle*, Paris, Gallimard, 1981, p. 194.

[8] *Ibid.*, p. 106.

c) Le modèle linguistique présent dans la fiction calvinienne, et plus particulièrement dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur* va trouver dans la théorisation greimassienne un cadrage logico-sémantique transférable, après appropriation dans le champ littéraire. Italo Calvino est donc passé d'un modèle d'analyse à un modèle de création. Le carré sémiotique apparaît comme une *disposition spatiale* qui offre à quatre pôles d'une même catégorie un processus évolutif à travers différentes relations. En tant que structure binaire, le carré permet, à partir de l'axe sémantique, d'articuler les oppositions de valeurs et de jouer sur les relations entre les contraires (axe horizontal), les contradictoires (axe diagonal) et les relations d'implications (axe vertical) comme le figure ce schéma :

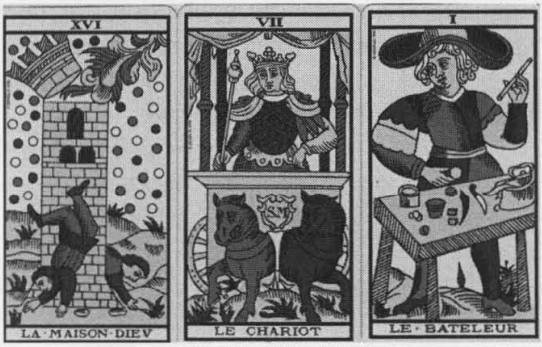


Cette hyperstructure romanesque constituée de 42 carrés organise les aventures du lecteur diégétique et exploite les structures topologiques et métaphysiques de la narration, les structures profondes et de surfaces des carrés. Au final, on peut dire que l'imaginaire oulipien se construit à partir de la réactivation de contraintes, de formes et de modèles théoriques par le moyen d'une recomposition grâce à ce processus de remémoration.

La contrainte lipophonique : la taromancie d'Italo Calvino

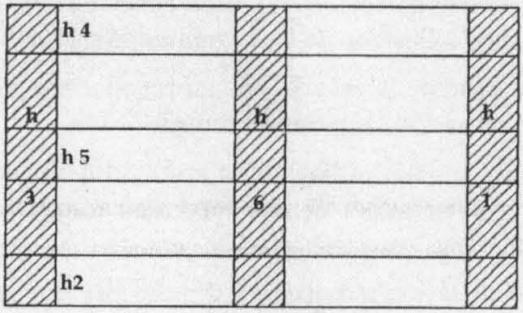
La particularité principale du *Château des destins croisés* réside dans le fait qu'Italo Calvino utilise comme contrainte de départ la *lipophonie*, qui impose le recours à un langage

iconique de substitution, celui des tarots. La première partie du roman prend comme support visuel un jeu de *tarots* enluminé datant du milieu du XVe siècle, tandis que la deuxième partie, intitulée « La Taverne des destins croisés » est construite à partir d'un jeu marseillais, l'ancien tarot de Marseille, imprimé en 1761. Le roman équivaut alors à « une machine littéraire fondée sur la lecture – contextuelle – de cartes-signes[9] » à partir de la sélection du support iconographique :



Italo Calvino articule ainsi les différentes histoires en fonction d'une *topographie* calculée, planifiée. Par exemple, le deuxième récit du *Château des destins croisés*, intitulé « L'histoire de l'alchimiste qui vendit son âme », est disposé perpendiculairement au premier récit, alors que le troisième récit, « L'histoire de l'épouse damnée », est parallèle au premier... La structure du carré règle l'ordonnancement des six histoires qui constituent la première partie du recueil : trois histoires sont parallèles et verticales (n° 1/3/6), tandis que les trois autres sont parallèles, horizontales et perpendiculaires aux précédentes, comme le montre ce schéma :

[9] Philippe Daros, « Les parcours de l'écriture », *Le magazine littéraire*, n° 274, fév. 1990, p. 32.



Cette analyse du *Château des destins croisés* nous a donc permis de voir comment l'utilisation de la contrainte lipophonique génère des potentialités imaginatives qui participent à l'exploration des possibles romanesques.

La contrainte géométrique : le damier de Georges Perec

L'attrait pour la représentation graphique s'actualise chez Georges Perec au moyen de la figure du damier qui peut être rattachée à sa passion pour le jeu de Go et le damier japonais (le goban). Ainsi, l'ordonnancement de son roman *La Vie Mode d'emploi* repose sur l'image fondatrice d'un damier de 10 cases sur 10 qui représente le plan d'un *immeuble* situé 11 rue Simon-Crubellier à Paris[10] :

(combles 2)	A1	G8	F9	E0	J2	I4	H6	B3	C5	D7
(combles 1)	H7	B2	A8	G9	F0	J3	I5	C4	D6	E1
6è étage	I6	H1	C3	B8	A9	G0	J4	D5	E7	F2
5è étage	J5	I7	H2	D4	C8	B9	A0	E6	F1	G3
4è étage	B0	J6	I1	H3	E5	D8	C9	F7	G2	A4
3è étage	D9	C0	J7	I2	H4	F6	E8	G1	A3	B5
2è étage	F8	E9	D0	J1	I3	H5	G7	A2	B4	C6
1er étage	C2	D3	E4	F5	G6	A7	B1	H8	I9	J0
R. de C.	E3	F4	G5	A6	B7	C1	D2	I0	J8	H9
sous-sol	G4	A5	B6	C7	D1	E2	F3	J9	H0	I8

[10] Georges Perec, *Le Cahier des charges de La Vie mode d'emploi*, présentation, transcription et notes par Hans Hartje, Bernard Magné et Jacques Neefs, Paris, Éditions du CNRS-Zulma, 1993, p. 199.

Les stratégies perecquiennes mises en œuvre dans ce roman reposent sur l'utilisation de trois contraintes particulières :

- la création de la polygraphie du cavalier aux échecs qui ordonne l'ordre des chapitres du roman;

- le carré bi-latin orthogonal d'ordre 10 qui distribue des éléments prédéterminés de son répertoire romanesque pour chaque chapitre;

- et enfin la pseudo-quenine d'ordre dix qui permet de rétablir les 42 listes (citations, allusions et détails...).

Le carré comporte horizontalement et verticalement 10 colonnes qui correspondent aux 10 étages et aux 10 pièces de chaque étage de *La Vie Mode d'emploi*. Cependant, on voit ici réapparaître la notion de *clinamen*, étant donné que cette œuvre encyclopédique modelée sur un damier de 100 cases ne contient au final que 99 chapitres. L'auteur humanise le *clinamen*, qui se transforme en une petite fille dans le *Compendium* qui « mord dans un coin de son petit beurre Lu » correspondant à la case 100 du damier. Ainsi, la contrainte géométrique qui s'actualise sous la forme de l'immeuble-damier constitue une image visuelle et une structure imaginaire forte, génératrice d'autres contraintes.

La contrainte du nautilus : l'escargot de Jacques Roubaud

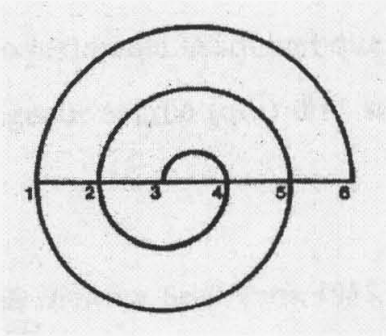
On peut dire que les contraintes formelles et combinatoires utilisées par Jacques Roubaud relèvent d'une tradition littéraire mémoriale qui privilégie la réactivation de certains procédés empruntés notamment à la poésie, et réinsérés dans le roman après variations, mutations. La sextine, héritée de l'art du trobar, apparaît donc comme « une canso de six strophes sur six rimes[11] », les mots-rimes qui clôturent les vers de la première strophe sont repris dans les autres strophes, mais dans un ordre

[11] Jacques Roubaud, *La Fleur inverse*, *L'Art des troubadours*, Paris, Belles Lettres, 1994, p. 294.

à chaque fois différent, selon une permutation spirale, comme le montre ce schéma[12] :

I	1	2	3	4	5	6
II	6	1	5	2	4	3
III	3	6	4	1	2	5
IV	5	3	2	6	1	4
V	4	5	1	3	6	2
VI	2	4	6	5	3	1

Ce principe de permutation combinatoire de six éléments, qui va en partie régler l'architecture romanesque de *La Belle Hortense* et de toute la trilogie, est inséré dans l'œuvre sous le motif géométrique de l'hélice, de l'escargot[13].

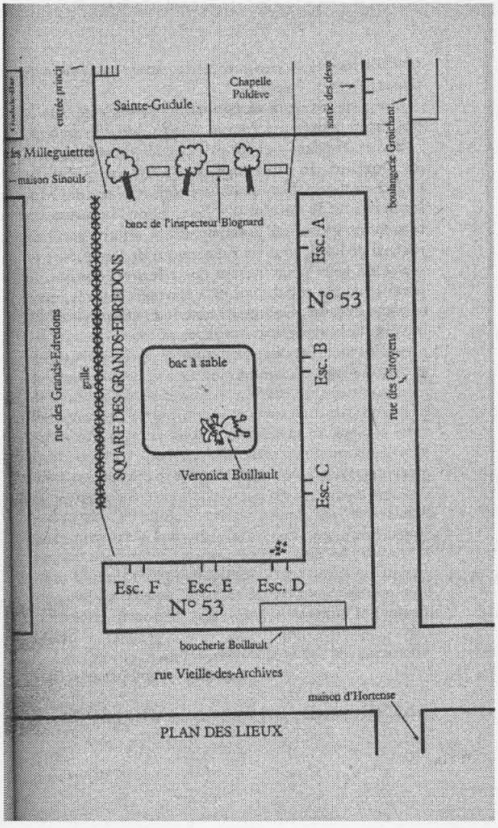


L'image du nautilus et le mouvement hélicoïdal qui émane de ce schéma poético-formel correspondent dans le roman à « la figure emblématique des Poldèves qui est l'hélice » et à « leur animal sacré qui est l'escargot » (*BH*, p. 45). Afin de saisir toute allusion culturelle, je ne peux m'empêcher de m'adresser à mon perspicace ami et collègue belge, spécialiste de la bande dessinée, Jean-Louis Tilleuil, pour lui signaler que la Poldévie en tant que lieu imaginaire ne renvoie pas le lecteur au *Lotus Bleu* de Tintin, mais plutôt au roman de Raymond

[12] *Id.*

[13] *Ibid.*, p. 296.

Queneau *Pierrot, mon ami*. De plus, on peut constater que ce mouvement en spirale semble organiser la mise en intrigue, puisque l'enquêteur découvre, après avoir réfléchi « six jours et six nuits » (*BH*, p. 55), que « le criminel avait décrit un parcours en spirale; il avait choisi la quincaillerie la plus proche du tracé de la spirale; plus précisément, il se dirigeait à rebours, vers le centre de la spirale » (*BH*, p. 55). Or, le centre de cette spirale apparaît être le Square des Grands Édredons, point névralgique du *plan du quartier* (*BH*, p. 71) inséré dans le roman par l'auteur et qui peut laisser supposer au lecteur un ordonnancement spatial réglé selon ce mouvement de l'escargot.



En insérant dans la matrice narrative une forme poétique, Jacques Roubaud expérimente le souhait quenien d'une « technique consciente du roman », « d'une rigueur accrue [qui] doit se manifester dans l'exercice de la prose[14] » grâce à une structure géométrique et numérique qui combine les éléments diégétiques (lieux, personnages...) et qui génère des effets de symétrie, d'échos spiralés, de rimes. L'image de cet animal emblématique de la contrainte formelle empruntée à la poésie occitane génère donc une fiction oulipienne particulièrement créative.

En conclusion, l'on peut dire que l'imaginaire oulipien s'avère être un organisme doté d'un processus d'organisation hiérarchique issu d'une *dynamique collective et hybride*. Nous avons ainsi voulu rendre compte des spécificités d'une poétique littéraire contemporaine qui prend appui sur des processus créatifs structurés par une stratégie de la contrainte, tout en sachant parfois s'en détacher grâce à l'utilisation du *clinamen*. Il nous a semblé essentiel dans cet article de mettre en lumière à la fois les fondements théoriques, poétiques de ce groupe et les procédés créateurs en action dans la fiction à contraintes, afin de mieux saisir les particularités de cet imaginaire ludique qui, comme le souligne Jean-Jacques Wunenburger, relève « moins d'une transgression de règles que d'un échange de positions, d'une transformation des fonctions[15] ». En effet, comme nous avons pu le voir, de par son *imagerie* en tant que l'ensemble des images matérielles stimulatrices d'imaginaire qui se représentent comme des reproductions du réel, l'Oulipo a su intégrer par la création de diverses contraintes des modélisations d'artefacts architecturaux (immeuble, plan de quartier...) ou animaliers qui participent à l'arrangement de la fictionnalisation. L'imaginaire oulipien peut donc être défini comme *un imaginaire configurationnel* issu d'une géométrie

[14] Raymond Queneau, *Bâtons, Chiffres et Lettres*, Paris, Gallimard, 1965, p. 28.

[15] Jean-Jacques Wunenburger, *La Vie des images*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2002, p. 110.

mémorielle vive et ancrée qui caractérise un des plus anciens groupes littéraires du XXe siècle.

En guise d'ouverture, il serait intéressant de réfléchir sur l'imaginaire oulipien et son rapport aux explorations hypermédiatiques dans le cadre de l'ALAMO (Atelier de Littérature Assistée par les Mathématiques et les Ordinateurs) créé par certains membres du groupe et dédié aux rapports entre littérature et nouvelles technologies. Comment s'entrecroisent par exemple le pouvoir des mots et celui des images? Mais cela constituerait l'objet d'un autre article.

Georges Jacques
Université catholique de Louvain

Pouvoir de la féerie et contre-pouvoir du réalisme. Les enjeux de la fiction dans la réécriture des *Contes* de Perrault

Marc Soriano qui, il y a une bonne trentaine d'années, ramena les *Contes* de Perrault à l'avant-plan de la critique littéraire, rappelait qu'il s'agissait, pour nous francophones, du seul classique connu avant que nous n'allions en classe. S'il prenait le terme *classique* dans son acception la plus générale, celui-ci pouvait recevoir en même temps une signification infiniment plus restrictive, correspondant à l'esthétique qui, pour des motifs liés à l'absolutisme royal, avait supplanté — ou presque supplanté —, pendant deux ou trois décennies, le mouvement baroque. Ce dernier n'avait pas totalement disparu pour autant. En effet, pour ne prendre qu'un exemple, Mme d'Aulnoy, strictement contemporaine de Perrault, et dont les contes étaient lus dans les mêmes cercles, largement héritiers de la préciosité, émargeait carrément au mouvement baroque : péripéties nombreuses et souvent compliquées par l'enchevêtrement des intrigues, longs développements descriptifs ne renonçant à aucun élément susceptible d'évoquer la magnificence, usage quasi constant de métamorphoses spectaculaires, tous éléments contribuant à proclamer les pouvoirs illimités de la féerie.

Georges Jacques, « Pouvoir de la féerie et contre-pouvoir du réalisme. Les enjeux de la fiction dans la réécriture des contes de Perrault », Jean-François Chassay et Bertrand Gervais [éds], *Paroles, textes et images. Formes et pouvoirs de l'imaginaire*, Université du Québec à Montréal, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », n° 19, vol. 2, p. 183-198.

Contraste total avec Perrault — on me permettra de ne pas entrer ici dans les détails du problème d'attribution —, qui s'explique notamment par la personnalité de celui qui n'était pas simplement académicien avant de devenir le champion du parti moderne, mais qui était surtout un grand commis de l'État. Les trois contes en vers et les huit contes en prose constituaient une étonnante activité pour quelqu'un qui s'était engagé, auprès de Colbert, à extirper de la France les particularismes et les superstitions. Ceci expliquerait non seulement la décision de garder l'anonymat pour le recueil en prose, mais aussi une sorte de compromis entre les inévitables conventions féeriques et le bon sens teinté d'un certain cynisme sous le couvert de l'humour. Pour ne rappeler que quelques exemples : les remarques drolatiques concernant le sommeil et le réveil de la Belle au bois dormant, les phrases à double entente du *Petit Chaperon rouge*, les allusions contemporaines dans *La Barbe bleue* et *Le Chat botté*, les dérapages subtils dans la scène des métamorphoses de *Cendrillon* et surtout peut-être les doubles dénouements de *Riquet à la houppe* et du *Petit Poucet*, poétique dans le premier cas (les métamorphoses seraient dues au regard amoureux), franchement cynique dans le second, puisque le héros y devient un vulgaire entremetteur.

Par bien des aspects, les *Contes* dits de ma mère l'Oye préparent le lecteur attentif à entrer dans le Siècle des Lumières. Et même si on continue à écrire des contes, bon nombre de ceux-ci virent vers la fable philosophique. D'ailleurs, la grande entreprise de compilation qu'est *Le Cabinet des fées* ne constitue-t-elle pas la meilleure preuve de la mort — provisoire? — d'un genre? Lorsqu'à la fin du XVIIIe siècle, un auteur anonyme transpose en prose la version versifiée de *Peau d'âne*, on est en droit de se demander si les détails rationnels ajoutés au récit primitif se veulent ridiculement sérieux ou simplement ironiques. Pour paraphraser Diderot, *ceci n'est [plus] pas un conte*.

N'est-il pas significatif que, dans les années 1820, le jeune Balzac publie, sous le pseudonyme d'Horace de Saint-Aubin, un roman intitulé *La Dernière Fée ou la Nouvelle Lampe merveilleuse*, proclamant bien davantage la fin d'une époque que le succès des *1001 Nuits* dont la traduction de Galland avait surtout servi à donner un décor orientalisant à la veine des contes philosophiques? La dernière fée? Pas tout à fait, puisque Nodier, en 1832, publiera *La Fée aux miettes*. Mais on sera alors dans un registre tout différent : le fantastique prend peu à peu la place de la féerie, très largement sans doute sous l'influence des romantismes anglais et surtout allemands. C'est d'ailleurs grâce à l'Allemagne que, au même moment, suite à la collecte des frères Grimm, les contes deviennent sujets de recherche plus que simples objets de plaisir. Et paradoxalement, alors que la connaissance de ce qui entoure les contes de fées progresse, on perd complètement de vue l'esprit dans lequel ces œuvres ont été écrites. La meilleure preuve en est que Balzac, relayé un peu plus tard par Littré, prétend rectifier l'orthographe de la matière dans laquelle est fabriquée la pantoufle de Cendrillon. Il s'agirait du vair, fourrure proche de la zibeline, et non de la matière cassable. Si l'illusion réaliste tente d'établir son contre-pouvoir face à la féerie, c'est non seulement en contradiction avec la graphie présente dans toutes les éditions parues du temps de Perrault, mais, plus encore, en contradiction avec les lois du genre. Soriano l'énonce très clairement : comment s'étonner d'une pantoufle aussi fragile dans un univers où les citrouilles sont métamorphosées en carrosses et les souris en fringantes montures?

Dans un tel contexte, les contes ne peuvent, pour un bon bout de temps, qu'être instrumentalisés. Lorsque la Comtesse de Ségur se lance, en 1856, dans la carrière littéraire, faut-il dire que les *Nouveaux Contes de fées*, dont l'atmosphère doit plus à Mme d'Aulnoy qu'à Perrault, ont une portée fondamentalement moralisatrice et pédagogique, confirmée par les deux titres qui suivront immédiatement : *La Santé des enfants* et *Les Petites*

Filles modèles? C'est incontestablement dans ce double but qu'une édition illustrée de Perrault sera spécialement destinée au jeune prince impérial, fils de Napoléon III. Quant à l'édition de 1862 enrichie des gravures de Gustave Doré, elle sera, en 1883, précédée de la fameuse préface de Pierre-Jules Stahl qui, bien avant Bettelheim, tentera de montrer tout l'intérêt qu'il y a à raconter des contes aux enfants.

Et contrairement à ce qu'on pourrait penser, c'est à une instrumentalisation inversée qu'on assiste. Pour Stahl, il s'agit notamment de « répondre [...] à cette catégorie d'esprits trop positifs, qui prétendent aujourd'hui, au nom de la raison, bannir le merveilleux du répertoire de l'enfance ». Et de poursuivre : « [...] vous ne pourrez rien découvrir aux enfants, si vous prétendez leur cacher le merveilleux, l'inexpliqué, l'inexplicable, l'impossible qui se trouvent dans le vrai tout aussi bien que dans l'imaginaire ».

Cela dit, des esprits bien intentionnés n'ont pu s'empêcher de s'inquiéter de certains aspects des *Contes* malmenant quelque peu la morale traditionnelle. C'est ainsi que, toujours à la fin du XIXe siècle, Jules Lemaître tente de remettre les pendules à l'heure en imaginant dans un conte intitulé *Les Idées de Liette* que sa filleule, troublée par le malheur de Chaperon rouge et de sa grand-mère, de la femme de l'ogre et de celle de Barbe bleue, exagérément punie pour un simple excès de curiosité, imagine que tous ces personnages voient leur destin totalement modifié à l'issue d'une visite à l'étable de Bethléem. Quant au faux marquis de Carabas, il se voit ramené à sa condition d'origine pour avoir réussi par la ruse et le mensonge. On assiste ici au télescopage du monde fondamentalement païen de la féerie et de celui de la partie des récits évangéliques s'apparentant elle-même à un phénomène de réécriture, puisque les récits de l'enfance de Jésus sont, comme on commence à le découvrir à ce moment-là, une recréation mythique, dans le sens noble du terme, à la lumière de la foi des premières communautés chrétiennes. Quoi de plus normal que ce jeu de la part du pape

de la critique impressionniste dont la justification première s'énonçait comme suit : « Changeants, nous contemplons un monde qui change »? Le monde change en effet, au point d'ouvrir l'univers des contes aux idéologies. De plus en plus proche de l'*Action française*, Jules Lemaître n'hésite pas à faire de Liette celle qui montre « avec la douceur et la grâce d'une femme de France, la délicatesse d'une conscience lentement épurée par les générations d'excellents Aryens dont [elle est] la petite héritière ». Cette histoire qui ouvre le recueil des *Contes* [dits] *blancs* annonce ainsi les périls d'une peste qui n'aura pas la même couleur, contre-pouvoir qui, pour être réaliste, risque de passer totalement à côté de ce qui fait les charmes de la féerie.

Mais où il y a incontestablement instrumentalisation, il n'y a pas nécessairement réécriture. Celle-ci apparaîtra vraiment au XXe siècle. Le poète et dramaturge belge Maurice Maeterlinck combine habilement, dans *Ariane et Barbe-bleue*, ce qui provient du mythe antique et ce que le trésor des contes a laissé comme empreinte en chacun. L'œuvre, qui, dès le départ, est le livret d'un opéra créé en 1907, destiné au compositeur Paul Dukas, montre Ariane protégeant l'époux, cruel sans doute mais désormais vaincu, attitude qui prouve à quel point elle est libérée de la servitude, alors que les épouses précédentes n'osent pas la suivre par peur de l'inconnu. La musique seule conserve, dans sa rutilance même, quelque chose de la féerie, mais ce qui frappera dans ce texte, c'est non seulement la problématique naissante de la condition féminine mais aussi le triomphe de la Vérité que Dukas lui-même rapprochera d'un événement ô combien réel : l'Affaire Dreyfus. En 1937, dans *La Page musicale* du 3 décembre, Georges Pioch écrira : « Ariane, la lucide et indomptable Ariane, c'est la Vérité toujours en marche, et que rien n'arrêtera. Elle partira seule, vers d'autres délivrances aussi vaines, vers d'autres défaites aussi généreuses[1] ».

[1] Voir *L'Avant-scène Opéra*, n° 149-150, novembre-décembre 1992, p. 73.

Plus tard dans le siècle, en 1937 pour la création, en 1953 pour la version définitive, Jules Supervielle, dans sa pièce de théâtre *La Belle au bois*[2], procède à un télescopage entre différents contes de Perrault. Non seulement, comme chez le champion des Modernes, la féerie se trouve subtilement mise en doute :

> Hélas! avec toutes nos fées
> Ils ont fait un autodafé[3],

mais le spectateur est amené, par les déclarations des personnages, à se demander s'il se trouve encore dans l'univers de Perrault ou ailleurs. Le merveilleux naît du réel, de ce monde rural français où les contes prirent leur source, et ce qui se dégage de la pièce, c'est un double processus de démythification-remythification qui donne les recettes d'un bon usage du merveilleux. À sa marraine qui voudrait la renvoyer dans son livre d'images, la Belle réplique :

> Voyons, Marraine, pourquoi me gardez-vous à l'écart du monde où vont et viennent librement les hommes, les femmes et leurs amours[4]?

Ce qui est ici proposé comme perspective, c'est tout simplement un « rêve surveillé », comme le dit Octave Nadal[5].

Comme chez Cocteau, le pouvoir poétique modèle la réalité selon des lois nouvelles, et ce n'est pas par hasard que, en 1970, le cinéaste Jacques Demy dédie à Cocteau précisément son film *Peau d'âne*, se souvenant à point nommé que le cinéaste de *La Belle et la Bête* fit partie du groupe surréaliste avant d'en être exclu et que la fée incarnée par Delphine Seyrig peut très bien débarquer d'un hélicoptère selon le principe surréaliste

---

[2] Publié aux éditions Gallimard (Paris) en 1953.

[3] *Ibid.*, p. 88.

[4] *Ibid.*, p. 13.

[5] « Conversation avec Supervielle », dans *À mesure haute*, Paris, Mercure de France, 1964, p. 263.

des rencontres incongrues. Tout ce que Camille Taboulay appellera une « magie à double fond[6] ».

Comme on peut s'en rendre compte, les textes du xxe siècle utilisés jusqu'ici relèvent non pas du genre narratif, mais des arts du spectacle (opéra, féerie au sens anglo-saxon du terme depuis *Peter Pan*, cinéma) qui semblent tout régler pour que le pouvoir du merveilleux et le contre-pouvoir du réel fassent plutôt bon ménage. Qu'en est-il, actuellement, et en particulier pour ce qui concerne la littérature narrative, c'est-à-dire le genre le plus proche de celui pratiqué par Perrault lui-même, étant entendu que nous n'envisageons pas précisément ici les éditions enfantines des *Contes*, supposées adapter le texte original à un public spécifique?

En effet, alors que le génie de l'auteur des contes en prose avait été de viser simultanément le public enfantin et le public adulte, la forme versifiée des moralités manifestant néanmoins un cynisme qui réduisait automatiquement de moitié les destinataires, les réécritures actuelles semblent avoir, de manière radicale, séparé ceux qui, pour des raisons différentes, étaient, jusque-là, mis en situation d'admirer le même texte.

Les éditions pour enfants se contentent désormais de simplifier le texte, d'en écarter ce qui pourrait apparaître comme scabreux, et de diriger la lecture par des illustrations. On pourrait, dans ces conditions, parler de degré zéro de la réécriture.

À l'opposé, se trouve une initiative datée de 2002 aux Éditions de La Martinière et intitulée : *Les Contes de Perrault revus par...* Suivent les noms de dix auteurs contemporains, dont certains très médiatiques, comme Daniel Picouly et Yann Queffélec. La quatrième de couverture annonce clairement la couleur :

---

[6] *Le cinéma enchanté de Jacques Demy*, Paris, Cahiers du cinéma, 1996, p. 174

POUVOIR DE LA FÉERIE ET CONTRE-POUVOIR DU RÉALISME

> Dix écrivains d'aujourd'hui ont choisi de revisiter les histoires de Perrault pour en faire des contes du temps présent à la lumière de leurs souvenirs, de leur langue et de leurs propres obsessions. Dix imaginaires contemporains, dix talents différents, dix enfants devenus grands [...].

J'insisterai sur deux détails : « ont choisi de revisiter », des « enfants devenus grands ». Il est clair qu'il n'y a pas eu choix, mais bien commande. Rien de commun donc avec un ou deux recueils construits par un auteur. Il s'agit ici d'une simple juxtaposition qui ne se préoccupe absolument pas d'une quelconque unité. Les textes se suivent dans l'ordre censé reproduire celui de Perrault, mais, pour le recueil des *Contes en vers*, manque *Griselidis*. L'habituelle justification selon laquelle ce récit imité de Boccace n'est pas destiné aux enfants ne peut cependant avoir cours pour des auteurs précisément présentés comme des « enfants devenus grands ».

En effet, la plupart de ces récits ne sont plus à mettre entre toutes les mains, et si la féerie continue d'habiter les ouvrages destinés aux enfants, le réalisme triomphant règne désormais ici en maître.

Nous n'avons pas le temps d'examiner chaque réécriture dans le détail, mais quelques pistes peuvent être balisées. L'actualisation, tellement discrète chez Perrault, éclate, cette fois, au grand jour et le langage, à la limite de la verdeur, constitue un des éléments du phénomène. Dans la réécriture, par Lydie Salvayre, de *Riquet à la houppe* devenu *De l'avantage d'être laid*, le héros, qui évolue dans l'immobilier, fréquente « les fêtes chez Castel, les galas chez Régine[7] » tout en essayant de discipliner sa houppe avec force gels, sprays et

[7] *Les Contes de Perrault revus par...*, Paris, Éditions La Martinière, 2002, p. 158. Les prochaines références à ce texte seront données entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *CP*.

brillantines. S'il triture sa particularité capillaire, n'est-ce pas parce que, en bonne « petite interprétation psychanalytique » (*CP*, p. 166), elle jouerait le rôle d'un ersatz? Ce n'est pas moi qui le suggère, mais Lydie Salvayre. Si le récit suit globalement la progression du conte original, il abandonne les subtilités du langage précieux pour lui préférer une morale qu'on pourrait résumer par la formule : « Pour se posséder, il n'est pas indispensable de s'épouser ». Je cède la parole à l'auteur qui conclut :

> Les deux jeunes épris se regardent dans les yeux pendant une minute et trente-six secondes, mais personne n'est là pour voir s'ils ont l'air bête. Après quoi, ils s'en vont du café et se rendent à l'hôtel où ils réservent une chambre pour l'après-midi.
> C'est du joli. (*CP*, p. 171)

Dans *Cucendron* de Vincent Ravalec, le principe est à peu près le même, le langage branché se justifiant par le fait que l'histoire se développe dans le cadre d'une adaptation cinématographique de *Cendrillon*, les personnages qui s'en chargent reproduisant certains aspects de la situation familiale du conte. Ce ne sont pas tellement dans ce cas les provocations un peu faciles qui ont de l'intérêt :

> [...] les fausses sœurs ne vont pas se marier avec des gentilshommes, j'ai envoyé péter le Prince Charmant et la possibilité de devenir une princesse (*CP*, p. 153),

mais bien les nombreuses allusions au phénomène de la réécriture, qu'il s'agisse de prendre ses distances par rapport au conte :

> Déjà que ce n'était pas terrible-terrible dans la version de départ, là on est carrément dans *Au-delà du réel* (*CP*, p. 132)

ou de faire réfléchir à la problématique même de la réécriture :

> Où il est question non pas d'une jolie petite pantoufle de verre mais plus prosaïquement d'une puce de téléphone portable, ce qui indique bien que si les contes ont la vie dure, rien ne prouve qu'ils ne doivent pas, avec le temps, être ajustés (*CP*, p. 151).

Humour et érudition peuvent aller de pair et conférer alors à la réécriture une double saveur. Dans *Autobiographie du Petit Poucet* de Martin Winckler, le narrateur conte son histoire à un voisin de siège dans un avion qui va de Paris à l'île de la Réunion. Ses six frères sont tous mystérieusement morts peu de temps après leur naissance; aussi se sent-il refusé par une mère rêvant « d'une ligue antimasculine qui militerait pour la castration de tous les prisonniers » (*CP*, p. 190). Si les cailloux et les miettes de pain sont ici remplacés par les pointillés des couloirs d'autobus et des pistes cyclables, le besoin de retrouver son domicile cède bientôt la place à la recherche du père, le héros prenant l'identité d'un frère défunt. Après avoir tué accidentellement un personnage au comportement d'ogre, il retrouve la fille de celui-ci dans la maison de son enfance et, après l'avoir épousée, voit enfin aboutir, à la Réunion, au nom bien symbolique, la quête du père, marié et père de deux jumeaux. Tous les familiers de l'univers de Perrault reconnaîtront des éléments obsessionnels : la gémellité, la perte du foyer, l'indignité parentale, l'escalade de la peur, et même la disparition d'un frère, ici multipliée par six. Mais l'humour prend l'indispensable relais de l'érudition, particulièrement à la fin du récit qui remet les choses à leur juste place :

> quand on s'aime vraiment, c'est comme un conte de fées (*CP*, p. 205);
>
> on [...] aurait six ou sept [enfants], mais je me dis qu'il ne faudrait peut-être pas pousser... (*id.*),

les ultimes points de suspension laissant le lecteur libre de rêver à propos de la situation évoquée, à moins que ce ne soit sur le calembour final.

La réécriture se révèle ainsi plus ou moins subtile. Dans *L'Effet des faits*, Ariane Gardel, par delà le jeu de mots du titre, entame une réflexion sur le métier d'écrivain. Comme dans *Les Fées* de Perrault, deux jeunes femmes, qui ici ne sont pas sœurs, sont présentées de manière antithétique. La première, fille d'un certain M. Perrault, se prénomme Lune, comme l'astre, tandis que l'autre, ne méritant qu'une vague appellation, est fille de Mme Fanchon, Fanchon étant, dans le recueil du XVIIe siècle, la fille désagréable. Lune, qui passe sa vie à faire le bien, devient écrivain — et heureuse en amour (les deux traits seraient-ils liés?) — tandis que l'autre, tricheuse dans son métier de critique d'art, reçoit comme malédiction de proférer injures et insultes à chaque parole prononcée et de finir ses jours dans la solitude. N'y aurait-il pas ici l'établissement implicite d'une hiérarchie entre l'art de la fiction et celui de la critique? C'est en tout cas Lune qui reçoit, d'une vieille dame séduite par sa gentillesse, une machine à écrire, et le message verbal de la donatrice est sans doute capital :

> L'écriture, c'est simple comme bonjour. Pour le fond, il suffit d'avoir une belle histoire sincère à raconter (*CP*, p. 110).

Les récits pris en compte jusqu'à présent privilégient en effet le plaisir de raconter une belle histoire, même si les auteurs ont bien été obligés de garder en mémoire un certain canevas dont Perrault constituerait la base. Les quatre textes ouvrant le recueil des Éditions de La Martinière vont néanmoins plus loin.

Ainsi, Daniel Picouly actualise le conte du *Chat botté* au départ de ce qu'est le *chat* en informatique, domaine typique de « ces temps étranges qu'on appelle/Aujourd'hui » (*CP*, p. 87). Ainsi le mot *chat* est-il, dès le titre, écrit en italiques. Si

la progression du conte primitif est bien suivie, tout se déroule selon le phénomène de la double entente, le héros devenant

> Ce chat sans poil, sans moustache, sans ronron
> Qui vit à plein écran comme sur un édredon
> Qui avait le goût singulier et suivi
> De converser avec d'étranges souris (*CP*, p. 89).

Cela voudrait-il dire que le réalisme a irrémédiablement fait disparaître la féerie? Ce serait le cas si certains des auteurs n'avaient pas, par l'écriture, réintroduit une nouvelle forme de distance, par exemple, comme le fait Daniel Picouly, en ayant la coquetterie d'écrire son texte en vers. Mais cette manière subtile de tordre le cou au réalisme constitue paradoxalement une trahison de Perrault, puisque, chez ce dernier, *Le Maître Chat ou le Chat botté* faisait partie du recueil en prose, recueil où tous les contes sont suivis d'une moralité en vers, celle-ci ayant précisément pour but de s'adresser aux adultes et d'actualiser les choses féeriques de manière réaliste en utilisant une forme inaccessible aux enfants.

On découvre surtout que les écrivains actuels se trouvent face à un problème bien proche de celui de la quadrature du cercle : rendre reconnaissable la cellule dont on est parti tout en gardant à l'esprit la nécessité d'être original, et en courant donc le risque d'un comique quelque peu gratuit faute d'avoir eu le courage de se démarquer suffisamment de Perrault. Risque couru et peut-être incomplètement assumé par Geneviève Brisac dans *Belle du bois dormant*. Il ne suffit pas en effet de situer l'action dans la Bretagne contemporaine et de faire venir de Brocéliande les sept marraines, simples descendantes des fées de jadis, pour un baptême simplement laïc, et de prédire que la jeune fille, lorsqu'elle aura seize ans, « se piquera le doigt avec un stylo » (*CP*, p. 52), pour que le lecteur aille au-delà d'un sourire amusé. D'autant plus que les actualisations portant sur les problèmes de stérilité du couple parental ont beau être évoquées avec beaucoup de drôlerie tout comme le fait de donner à la marraine réparatrice le surnom

balzacien de « cousine Bette » (*CP*, p. 52), l'auteur continue à donner à certains personnages les noms d'Aurore, Jour et Ogresse. Reste que Belle naît neuf mois après le passage au château en feu des « pompiers un peu saouls mais déterminés » (*CP*, p. 48).

> Et l'on commenta beaucoup chez le crémier et à la charcuterie Sénéchal les mystères de la fécondité (*id.*)

Ce rapide passage en revue indique combien l'équilibre féerie-réalisme est difficile à garder. Aussi les textes les plus intéressants sont-ils finalement ceux qui osent carrément faire pencher la balance dans l'un des deux sens. Marie Darrieussecq, dans *La bleue barbe*, décide de jouer pleinement la carte ludique. Elle imagine en effet une cinquantaine de possibilités introduites par *si* et qui modifient à chaque fois la portée du récit. Elle va même jusqu'à produire, dans l'esprit des *Exercices de style* de Queneau, un « conte à l'envers » (*CP*, p. 82), fidèle à ce qui est annoncé par l'inversion du titre. De plus, fidèle à la succession des registres chez Perrault, elle propose une moralité en vers, montrant ainsi que tout est affaire de langage… et rien que cela, puisque :

> Et de quelque couleur que leur barbe puisse être,
> Les mots nous disent zut : ils n'ont ni Dieu ni maître (*CP*, p. 82).

La leçon de Marie Darrieussecq inciterait donc à croire que le rapport entre féerie et réalisme est peut-être le type même du faux problème, comme d'ailleurs la querelle des Anciens et des Modernes.

J'ai gardé évidemment pour la bonne bouche *Le Petit Chaperon rouge* traité par Yann Queffélec, qui ne voit pas pourquoi il faudrait changer le titre du conte. Le tour de force consiste à traiter de façon originale le texte le plus connu, dont il est donc particulièrement difficile de s'écarter. Le récit est programmé pour un dérapage subtil : « Petit Chaperon, oui, mais rouge, c'était vite dit ».

Le surnom « sous-entendait qu'un jour elle ferait une mauvaise rencontre et qu'elle apprendrait à baisser les yeux » (*CP*, p. 63). À sa mère qui lui décrit l'amour comme un rêve, Chaperon répond en évoquant plutôt l'orage. Quant à la grand-mère, si elle paraît avoir « environ quarante ans depuis qu'elle s'était fait refaire la bouche » (*CP*, p. 66), et même s'il « fallait se lever de bonne heure pour la choquer » (*CP*, p. 68), elle est néanmoins secouée par les confidences de sa petite-fille, répétées à sa mère par Chaperon pour clore le récit :

> Tu ne devineras jamais, maman, le loup...
> — Quoi?
> — Il m'attendait.
> — Un loup?
> — Oui, on s'est dévorés (*CP*, p. 71).

L'esprit du texte original est ainsi totalement préservé, puisque aucun public ne pourra être choqué. Si le réalisme n'est pas parvenu ici à devenir un véritable contre-pouvoir, c'est que toute l'ambiguïté des sentiments exprimés est maintenue dans le non-dit ou dans ce qui est dit entre les lignes.

Comme presque toujours, la réécriture de deux des trois *Contes en vers* laisse quelque peu le lecteur sur sa faim. Non pas parce qu'ils ont été retranscrits en prose, mais parce que les auteurs contemporains ne trouvent pas la formule qui garderait aux textes leur esprit véritable. Arnaud Cathrine, dans *À vos souhaits*, parodie des *Souhaits ridicules*, malgré la drôlerie, ne parvient pas à s'évader suffisamment de la formule de la fable, tandis que Catherine Cusset, dans *Eva Podan*, aboutit à une autre trahison consistant à faire glisser le conte vers un mini-roman.

C'est en effet une tentation qui semble de plus en plus fréquente que celle consistant à pratiquer le genre romanesque que Perrault n'a précisément jamais abordé. Deux romancières à la mode, Christine Angot et Catherine Millet, ont chacune, en 2003, publié aux éditions Stock un texte intermédiaire,

pour la longueur, entre la nouvelle, ou le conte, et le roman, ce qu'on appelle, faute de mieux, un récit, terme ambigu s'il en est. Dans *Peau d'âne*, Christine Angot a beau multiplier les allusions à plusieurs contes de Perrault, évoquer un père vaguement incestueux et manifester une véritable obsession du vêtement, le rapport avec le conte de base paraît plus que ténu au regard de ce qui fait l'originalité d'un univers spécifique, tandis que chez Catherine Millet, *Riquet à la houppe. Millet à la loupe* n'utilise la figure de Riquet, rapprochée de celles de Quasimodo et de la Bête, que comme prétexte à une réflexion sur la laideur et l'attirance sexuelle exercée par le nanisme, phénomène qui n'étonnera pas si l'on sait que l'écrivaine s'est pendant longtemps fait connaître comme critique d'art avant de devenir l'auteur à scandale de *La vie sexuelle de Catherine M.* Ici aussi, elle parle avant tout d'elle-même, comme le suggère le sous-titre, attitude parfaitement légitime mais qui éclipse presque totalement la réécriture en faisant triompher le réalisme à travers un regard proche de celui de l'entomologiste.

Le roman aurait-il été laissé de côté? Pas totalement si l'on prend en compte *Les nuits blanches du Chat botté* de Jean-Christophe Duchon-Doris, paru aux éditions Julliard en 2000, qui exploite un filon devenu fréquent ces dernières années. Combinaison du roman historique et du roman à énigme, il propose une action où des crimes sanglants, qui se déroulent en 1700, trouveront leur résolution dans la connaissance de la famille Perrault et de l'œuvre la plus célèbre qui en soit sortie. Ce réalisme de l'horreur ne constitue plus du tout une réécriture, mais plutôt une sorte d'excroissance de l'imaginaire, ce qui met en branle un tout autre enjeu, celui de la fiction romanesque.

Rappelez-vous : dans les premiers jeux médiévaux, Dieu ne pouvait être représenté, mais un acteur, auquel on donnait le nom de Figura, suggérait sa présence, pâle reflet d'une réalité intransmissible. Face à un texte devenu emblématique, Figura

continue de jouer son rôle, qu'il s'agisse d'une illustration ou d'une réécriture. Mais quel que soit le talent de l'imagier ou de l'adaptateur, rien ne pourra jamais restituer totalement l'original dans ce qu'il a de spécifique. Voilà enfin un domaine où aucun contre-pouvoir ne parvient jamais à éliminer son rival. Michel Butor parlait de « la balance des fées ». Celle-ci ne peut fonctionner que dans un équilibre toujours menacé, rarement anéanti.

Olivier Odaert
Université catholique de Louvain

L'imaginaire infantile du *Petit Prince* d'Antoine de Saint-Exupéry

Je t'apporte une eau perdue dans ta mémoire
– Suis-moi jusqu'à la source et trouve son secret.

Jean de La Tour du Pin, *Le second jeu*.

Si nous admettons volontiers que tous les livres pour adultes ne soient pas accessibles aux enfants, notre orgueil d'adultes nous pousse à croire que tous les livres pour enfants nous sont parfaitement compréhensibles. Pourtant, au même titre que la lecture d'un ouvrage compliqué demande une préparation intellectuelle adéquate, la lecture d'un conte impose de retrouver la crédulité et l'innocence du premier âge de la vie, si l'on accepte toutefois de correspondre au « lecteur modèle[1] » prévu par le texte.

C'est pourquoi, à l'instar de ces scientifiques qui s'excusent de fréquenter les lieux communs de leur domaine en se justifiant d'objectifs pédagogiques ou vulgarisateurs, Saint-Exupéry s'excuse dans son *Petit Prince* de charger son

[1] Umberto Eco, *Lector in Fabula.* Paris, Grasset, coll. « Figures » 1985. Les contes de Charles Perrault prévoient simultanément une lecture infantile classique et une lecture adulte plus grivoise. Ce sont des exceptions à la règle, que le *Petit Prince* reproduit partiellement, mais sous un mode très différent.

Olivier Odaert, « L'imaginaire infantile du *Petit Prince* d'Antoine de Saint-Exupéry », Jean-François Chassay et Bertrand Gervais [éds], *Paroles, textes et images. Formes et pouvoirs de l'imaginaire*, Université du Québec à Montréal, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », n° 19, vol. 2, p. 199-211.

texte de détails concrets et chiffrés en prétextant qu'ils sont nécessaires à la compréhension des adultes. S'il n'a pas voulu commencer son histoire « à la façon des contes de fées », par « Il était une fois un petit prince », explique-t-il, c'est parce qu'il se méfie de l'incrédulité de ceux que le texte appelle les « grandes personnes ».

Le personnage de l'aviateur, qui est aussi le narrateur, incarne pourtant dans le récit un point de vue adulte sur l'imaginaire infantile du petit prince. Mais si le conte suggère au lecteur de s'identifier à lui, c'est afin, par une sorte de pédagogie inversée, de partager sa longue rêverie vers l'enfance, qui l'amènera à redécouvrir ce que Bachelard appellerait une « antécédence de l'être » ou une « enfance potentielle[2] », un pouvoir oublié, oblitéré par le rationalisme aveugle de l'âge adulte, mais vers lequel toute nostalgie semble faire signe : le pouvoir de lire des contes, mais aussi de poser sur le monde, à nouveau, un regard d'enfant.

Rêverie et régression

Dès le premier chapitre du conte, le narrateur exprime sa nostalgie de l'enfance en racontant comment son premier dessin, représentant « un serpent boa qui digérait un éléphant[3] » a suscité l'incompréhension des « grandes personnes » et précipité son entrée dans le monde des adultes. Comme l'explique Marie-Louise Von Franz dans sa lecture psychanalytique du *Petit Prince*, « le boa constrictor est clairement une image de la mère dévorante et, dans un sens plus profond, de l'aspect dévorant de l'inconscient[4] ».

---

[2] Gaston Bachelard, *Poétique de la rêverie*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 1998.

[3] Antoine de Saint-Exupéry, *Le Petit Prince*, Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque de la Pléiade » p. 236. Les prochaines références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *PP*.

[4] Marie-Louise Von Franz, *The problem of the Puer Aeternus*. New

Dans cette optique, le « dessin numéro I » représenterait une tendance régressive, dont l'apparition ultérieure du petit prince serait un autre symbole. À l'opposé, les « grandes personnes », qui conseillent au narrateur « de laisser tomber les dessins de serpents boas [...] et de [s]'intéresser plutôt à la géographie, à l'histoire, au calcul et à la grammaire » (*PP*, p. 235-236) représenteraient la possibilité d'une évolution positive.

Mais les adultes s'avèreront cependant incapables de comprendre l'importance symbolique et psychologique de cette image, qu'ils rejettent *a priori*, manifestant ainsi les limites de leur vision du monde. Le narrateur s'en verra contraint de progresser, mais aussi d'abandonner le fantasme du *regressus ad uterum*, qui transparaît dans l'image du boa, dont les vertus consolatrices, annoncées par le schème de l'avalage, compensent l'aspect régressif. Gilbert Durand affirme que « l'avalage de la couleuvre, ou mieux celui du boa, est un des grands moments de la rêverie enfantine, et [que] l'enfant retrouve comme une vieille connaissance, dans son livre d'histoire naturelle, la gueule du reptile distendue par un œuf ou une grenouille » (*PP*, p. 244) – ou encore mieux, par un éléphant. Cette naturelle connivence entre le boa et l'enfant est vécue dans le cadre d'un imaginaire de l'inversion qui euphémise la dévoration par une bête sauvage en un tranquille avalage, dont le contenu symbolique est inversé pour conduire, non plus à la mort, mais aux trésors de l'intimité. C'est donc au détriment d'un imaginaire infantile rassurant que le narrateur devra accepter les intimations de l'ordre social :

> C'est ainsi que j'ai abandonné, à l'âge de six ans, une magnifique carrière de peintre. [...] J'ai donc dû choisir un autre métier et j'ai appris à piloter des avions. J'ai volé un peut partout dans le monde. (*PP*, p. 236)

York, Spring Publications, 1970, p. I, 17. Nous traduisons : « *[...] the boa constrictor obviously is an image of the devouring mother and, in a deeper sense, of the devouring aspect of the unconscious [...]* »

La figure de l'aviateur, à laquelle le narrateur choisira de s'associer, contraste avec celle de l'enfant. Diaïrétique dans ses composantes guerrières et naturellement ascensionnelle et spectaculaire, elle appartient à un imaginaire diurne très éloigné de l'imaginaire de l'inversion à l'œuvre dans le dessin du boa, imaginaire qui ne réapparaîtra que dans la représentation du monde miniature du petit prince, où les volcans servent à faire la cuisine[5]. L'aviateur se rapprocherait toutefois de l'enfant, selon Von Franz, dans sa tendance puérile à chercher à « s'échapper de la réalité, de la terre, de la vie ordinaire[6]. »

Cette dualité du symbole de l'aviateur rejaillit sur la personnalité du narrateur, qui en refusant d'abandonner entièrement les fantasmes de l'enfance, développe un caractère clivé :

> J'ai beaucoup vécu chez les grandes personnes. [...] Ça n'a pas trop amélioré mon opinion.
>
> Quand j'en rencontrais une qui me paraissait un peu lucide, je faisais l'expérience sur elle de mon dessin numéro I que j'ai toujours conservé. [...] Mais toujours elle me répondait : « C'est un chapeau ». Alors je ne lui parlais ni de serpents boas, ni de forêts vierges, ni d'étoiles. Je me mettais à sa portée. (*PP*, p. 236-237)

Ces quelques lignes contiennent en germe la totalité du récit, au cours duquel l'aviateur, confronté aux limites d'une attitude consciente aussi clivée, va devoir rencontrer (et raconter) sa part infantile refoulée, qui apparaîtra sous les traits du petit prince. Tous les commentateurs s'accordent sur la valeur symbolique des éléments déclencheurs du récit que sont la panne de l'aviateur dans le désert et l'apparition du petit

---

[5] « Il possédait deux volcans en activité. Et c'était bien commode pour faire chauffer le petit déjeuner du matin. » Saint-Exupéry, *op. cit.*, p. 260.

[6] Von Franz, *op. cit.*, p. I, 2.

personnage. Pour reprendre les mots de Von Franz, la panne d'avion représenterait « la situation psychologique typique où la personnalité consciente atteint ses limites[7] ». Quant à l'apparition du petit prince, au lendemain de cet événement, elle manifesterait le retour du versant infantile, longtemps refoulé, de la personnalité de l'aviateur.

Apparu comme par magie au milieu du désert, « à mille milles de toute terre habitée » (*PP*, p. 237) cet enfant-roi de contes de fées ne semble « ni égaré, ni mort de fatigue, ni mort de faim, ni mort de soif, ni mort de peur » (*PP*, p. 237), mais se contente de répéter gravement : « S'il vous plaît... dessine-moi un mouton! » (*PP*, p. 237) Contrairement à Eugen Drewermann, qui considère cette apparition comme le signe strict d'une régression vers la mère, Von Franz, qui s'alignera pourtant sur cette interprétation, admet que, dans sa dimension archétypique, le symbole de l'enfant-roi implique, en plus de la régression, « un renouveau de vie, de spontanéité, une nouvelle possibilité interne ou externe qui change la vie dans un sens positif[8]. » Carl-Gustav Jung notait d'ailleurs que « [l]'apparition de l'archétype de l'enfant est un appel des "racines" psychiques, que nous menaçons de couper », tout en soulignant que « l'enfant est aussi un avenir en puissance[9]. »

La rêverie vers l'enfance, cette redécouverte du passé refoulé, peut donc être lue comme le signe d'une régression négative, mais aussi comme l'expression d'une possibilité nouvelle. Interprétation que la volonté de changement exprimée par le petit prince dès ses premières paroles semble confirmer. Le caprice du mouton, plusieurs fois répété, impose en effet à l'aviateur de réapprendre à dessiner, et donc de redécouvrir

[7] *Ibid.*, I, 25

[8] Von Franz, *op. cit.*, p. II, 4.

[9] Carl-Gustav Jung, « Contribution à la psychologie de l'archétype de l'enfant », in Charles Kerenyi, Carl-Gustav Jung, *Introduction à l'essence de la mythologie*, traduit de l'allemand par H. E. Del Medico. Paris, Payot, 2001, p. 143 et 145.

sa faculté *imaginatrice*, abandonnée et refoulée après l'échec du « dessin numéro I ». Le petit prince refusera d'ailleurs tous les essais du pilote jusqu'à ce que, « faute de patience » (*PP*, p. 240), celui-ci ne lui dessine une boîte supposée contenir le mouton de ses rêves. En plus du dessin, l'enfant revendique donc de se voir offrir la liberté d'imaginer. Ses aventures, que le pilote découvrira – ou mieux, imaginera! – progressivement racontent la quête de cette faculté; recherche qui, étroitement liée à l'aventure sentimentale de la rose, finira par se répercuter sur le destin de l'aviateur.

Une logique imaginaire

Pendant la première partie de son voyage, le petit prince visitera six astéroïdes, « pour y chercher une occupation et pour s'instruire » (*PP*, p. 262). Le premier est habité par un roi qui « ne tolérait pas la désobéissance », mais ne « donnait que des ordres raisonnables » :

> Si j'ordonnais, disait-il couramment, si j'ordonnais à un général de se changer en oiseau de mer, et si le général n'obéissait pas, ce ne serait pas la faute du général. Ce serait ma faute. (*PP*, p. 263)

C'est pourquoi le règne de ce roi consiste à accepter l'ordre du monde tel qu'il est. Le deuxième astéroïde est habité par « un vaniteux », regrettant qu' « il ne passe jamais personne » et dont le plaisir consiste à être admiré comme « l'homme le plus beau, le plus riche et le plus intelligent de la planète », bien que cela n'ait aucun sens quand on est « seul sur [s]a planète », comme le lui fait remarquer avec bon sens le petit prince (*PP*, p. 268-269). Le troisième astéroïde est habité par un buveur, qui boit pour oublier qu'il a honte de boire et finit par « s'enferm[er] définitivement dans le silence » (*PP*, p. 271) de sa logique folle. Le quatrième personnage est un « businessman » qui prétend posséder les étoiles, mais n'a « pas le temps de rêvasser » (*PP*, p. 273), situation dont l'absurdité est à nouveau soulevée par le petit prince :

> [...] Et à quoi cela te sert-il de posséder les étoiles?
> - Ça me sert à être riche.
> - Et à quoi cela te sert-il d'être riche?
> - À acheter d'autres étoiles, si quelqu'un en trouve.
> Celui-là, se dit en lui-même le petit prince, il raisonne un peu comme mon ivrogne. (*PP*, p. 273)

La cinquième planète est habitée par l' « allumeur de réverbère ». « [M]oins absurde que le roi, que le vaniteux, que le businessman et que le buveur » parce que son occupation est « très jolie », il n'en est pas moins l'esclave de la consigne obsolète qui le condamne à allumer et éteindre son unique réverbère à chaque minute (*PP*, p. 277-278). Enfin, la sixième planète est habitée par un géographe sédentaire dont le rapport au monde est semblable à celui du businessman, sur le mode du savoir :

> Elle est bien belle, votre planète. Est-ce qu'il y a des océans?
>
> - Je ne puis pas le savoir, dit le géographe. [...] Le géographe est trop important pour flâner. Il ne quitte pas son bureau. (*PP*, p. 279-281)

Ces épisodes célèbres ont souvent été compris comme des moralités, car l'auteur semble y condamner la vanité du pouvoir et du savoir, le narcissisme, l'alcoolisme, l'avarice et l'asservissement. Mais c'est en réalité la validité du rationalisme adulte qui est mise en question dans cette galerie de portraits. Les six personnages inventés par Saint-Exupéry ne sont pas vraiment des pécheurs impénitents, mais plutôt une série de pauvres hères dominés par un principe logique qui les coupe du monde. En dépit de l'infaillibilité de leurs explications, le règne du roi, les avoirs du businessman et le savoir du géographe sont aussi illusoires que déraisonnables. Quant aux

occupations du buveur et de l'allumeur de réverbères, si elles trouvent une explication parfaitement logique dans la nécessité de respecter une consigne ou d'oublier sa honte, elles n'en sont pas moins absurdes. Finalement, l'inconséquence du vaniteux résume bien l'attitude commune de ces six personnages, dont le manque total de bon sens, rapidement découvert par le petit prince, les condamne à une insupportable solitude. Ce en quoi ils sont parfaitement semblables au personnage du pilote, septième du genre, qui fait aussi partie de ces « grandes personnes [...] décidément tout à fait extraordinaires ». (*PP*, p. 275)

Au rationalisme étriqué du monde adulte, symbolisé par ces six personnages et le pilote, le conte oppose la sagesse du renard, dont la vision du monde est subjective et réconfortante. Principal adjuvant de la quête du petit prince – et indirectement de celle de l'aviateur –, l'animal lui apprendra à *apprivoiser*, ce qui signifie *créer des liens* (*PP*, p. 294), mais transforme aussi le sens de la réalité :

> Tu vois, là-bas, les champs de blé? Je ne mange pas de pain. Le blé pour moi est inutile. Les champs de blé ne me rappellent rien. Et ça, c'est triste! Mais tu as des cheveux couleur d'or. Alors ce sera merveilleux quand tu m'auras apprivoisé! Le blé, qui est doré, me fera souvenir de toi. Et j'aimerai le bruit du vent dans le blé... (*PP*, p. 295)

Par delà toute notion morale, c'est bien au pouvoir de l'imaginaire, capable de transfigurer le réel immédiat en réalité signifiante, qu'éveille cet enseignement du renard. Le secret qu'il confiera ensuite au petit prince, selon lequel « on ne voit bien qu'avec le cœur », parce que « [l]'essentiel est invisible pour les yeux » (*PP*, p. 298), oppose encore à la froide logique rationnelle la chaleur d'une pensée subjective, qui modifie sa représentation du monde en fonction d'un ressenti personnel, d'une logique imaginaire en somme.

Quand il se laissera à son tour apprivoiser par l'aviateur, le petit prince lui transmettra ce secret, en lui demandant de réapprendre à dessiner avec des mots semblables à ceux du renard qui lui réclamait, quelques chapitres plus tôt : « S'il te plaît...apprivoise-moi! » (*PP*, p. 295) Et même si « [c]'est dur de se remettre au dessin, à [s]on âge », le pilote acceptera de taire ses préjugés adultes pour reprendre sa « carrière » de peintre, abandonnée à l'âge de six ans, et redécouvrira les vertus consolatrices et transformatrices de l'imagination créatrice. Redécouverte dont les aquarelles de Saint-Exupéry se feront l'écho visible.

Au huitième jour du conte, quand il aura épuisé toutes ses réserves d'eau et écouté toutes les aventures du petit prince, le pilote accompagnera son nouvel ami dans le désert. Sur son conseil, ils partiront à la recherche d'un puits, bien qu'il soit « absurde de chercher un puits, au hasard, dans l'immensité du désert. » (*PP*, p. 303) C'est au cours de cette marche que le pilote sera à son tour initié au secret du renard :

> Les étoiles sont belles, à cause d'une fleur que l'on ne voit pas [, dit le petit prince].
>
> Je répondis « bien sûr » et je regardai, sans parler, les plis du sable sous la lune.
>
> « Le désert est beau », ajouta-t-il...
>
> Et c'était vrai. J'ai toujours aimé le désert. On s'assoit sur une dune de sable. On ne voit rien. On n'entend rien. Et cependant quelque chose rayonne en silence...
>
> « Ce qui embellit le désert, dit le petit prince, c'est qu'il cache un puits quelque part... »
>
> Je fus surpris de comprendre soudain ce mystérieux rayonnement du sable [...]
>
> « Oui, dis-je au petit prince, qu'il s'agisse de la maison, des étoiles ou du désert, ce qui fait leur beauté est invisible!

> - Je suis content, dit-il, que tu sois d'accord avec mon renard. (*PP*, p. 304)

Après cette reconnaissance et une longue marche nocturne, le pilote découvrira, comme par magie, un puits de légende, dont l'apparition symbolise l'aboutissement de l'initiation :

> Les puits sahariens sont de simples trous creusés dans le sable. Celui-là ressemblait à un puits de village. Mais il n'y avait là aucun village et je croyais rêver. (*PP*, p. 306)

Selon Gaston Bachelard, « [l]e puits est un archétype, une des images les plus graves de l'âme humaine[10]. » En tant que lieu de passage entre deux mondes, son image sacralise l'espace, et ce d'autant plus que, dans ce cas-ci, son aspect invraisemblable situe le narrateur dans le monde du rêve. Le petit prince et son ami pourront y étancher leur « soif de cette eau-là », qui « était bien autre chose qu'un aliment » (*PP*, p. 306) en puisant au cœur de cet espace féminoïde, qui s'affirme comme un espace de régénération. Ce *regressus ad uterum*, ce retour aux sources, est annonciateur d'une renaissance d'ordre spirituel : le pilote, en donnant à boire au petit prince, investit symboliquement son énergie psychique dans les aspects puérils de sa personnalité, qui lui permettront de redécouvrir la faculté consolatrice des images.

Suite à cette *renovatio*, c'est tout naturellement que le pilote parviendra « contre toute espérance » (*PP*, p. 310) à réparer son avion et à retourner dans le monde réel. Mais la venue du petit prince aura été pour lui plus que l'occasion d'une guérison. Comme le note Mircéa Eliade, « [...] l'expérience de l'espace sacré rend possible la " fondation du monde " : là ou le sacré se manifeste dans l'espace, *le réel se dévoile*, le Monde vient à l'existence[11]. » Pour le pilote, cette fondation

---

[10] Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 98.

[11] Mircéa Eliade, *Le Sacré et le Profane*. Paris, Gallimard, coll.

prendra la forme d'un ultime cadeau du petit prince, en forme de recréation symbolique du monde, qui bouleversera le sens de sa réalité :

> - Les gens ont des étoiles qui ne sont pas les mêmes. Pour les uns, qui voyagent, les étoiles sont des guides. Pour d'autres elles ne sont rien que de petites lumières. Pour d'autres, qui sont savants, elles sont des problèmes. Pour mon businessman elles étaient de l'or. Mais toutes ces étoiles-là se taisent. Toi tu auras des étoiles comme personne n'en a...
>
> - Que veux-tu dire?
>
> - Quand tu regarderas le ciel, la nuit, puisque j'habiterai l'une d'elles, alors ce sera pour toi comme si riaient toutes les étoiles. Tu auras, toi, des étoiles qui savent rire! (*PP*, p. 313)

Suivant un paradoxe énoncé par Gaston Bachelard, Saint-Exupéry a donc donné, avec *Le Petit Prince*, un avenir au passé mort de ses premières années, « l'avenir de ses images vivantes, l'*avenir de rêverie* qui s'ouvre devant toute image retrouvée[12] ». Car depuis la ténébreuse image du boa, c'est vers la source d'un imaginaire nouveau que sa rêverie emprunte les chemins du passé, qui conduisent à la réappropriation des pouvoirs d'un imaginaire infantile. La découverte du puits, à la fin du conte, symbolise ce retour, à la source de ce que Jung appelle la libido, c'est-à-dire l'énergie psychique, retour qui se conclut toujours dans les mythes par un « sacrifice [qui] n'est pas du tout signe de régression, mais d'une réussite du transfert de la libido sur l'équivalent de la mère et par conséquent vers le *spirituel*[13]. » Ce sacrifice sera dans ce cas-ci la mort du

« Folio », 1965, p. 60.

[12] Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 96.

[13] Carl-Gustav Jung, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, traduit de l'allemand par Yves Le Lay. Paris, Georg, 1953, p. 441.

petit prince, qui devra retourner sur sa petite planète, dans le monde du rêve –le *mundus imaginalis*, dirait Henry Corbin. Sa disparition, ainsi que la fin mélancolique du conte, ont souvent laissé conclure au pessimisme du livre et à l'échec de la quête de l'aviateur[14]. Pourtant, le retour du petit prince, aussi triste soit-il, indique justement la résolution du conflit, et la possibilité d'un recommencement.

Les dernières pages du conte portent le signe de cette réussite, qui voient l'aviateur, fort d'un imaginaire renouvelé, porter un autre regard sur le monde du petit prince, redevenu son monde intérieur, et conseiller au lecteur :

> Regardez le ciel. Demandez-vous : « Le mouton oui ou non a-t-il mangé la fleur? Et vous verrez comme tout change... (*PP*, p. 319)

À la demande du petit prince, et à son exemple, l'aviateur est parvenu à retrouver sa liberté d'imaginer le monde, accomplissant ainsi la quête annoncée par l'injonction initiale de dessiner un mouton. L'indice le plus clair de cette évolution spirituelle est sans soute le conte lui-même, qui atteste par sa forme illustrée et puérile que Saint-Exupéry a bien suivi les conseils du petit prince avant d'essayer de transmettre à ses lecteurs le secret du renard. Sous le triple visage de l'auteur, de narrateur et du petit prince, l'aviateur a redécouvert que les rêveries ne sont pas vaines quand on connaît le pouvoir de l'imaginaire, qui est de donner un sens au monde. Dans cette optique, l'écriture d'un conte pour enfants pendant les heures les plus noires du vingtième siècle apparaît moins comme une démarche purement régressive et personnelle que comme une véritable réflexion sur le devenir du monde. *Le Petit Prince* se dévoile aussi comme la promesse d'une renaissance, née à l'heure où la seconde guerre mondiale mettait cruellement en évidence les impasses du rationalisme occidental et de son imaginaire diurne[15].

---

[14] Voir Drewermann et Von Franz, *op. cit.*

[15] Selon Gilbert Durand, certains secteurs de la représentation

Deux cents ans plus tôt, un grand écrivain était parvenu à condenser dans un autre conte les enjeux de son époque, faisant face avec ironie et détermination aux événements tragiques de son siècle. Entre les éclats grinçants de son rire, Voltaire et son naïf de Candide semblaient inviter le lecteur à traiter les dogmes religieux et intellectuels comme de simples fariboles, avec scepticisme et détachement. Au vingtième siècle, Saint-Exupéry voulait plutôt réapprendre à rêver – et à croire à leurs rêves! – à ceux qui ne prêtent plus attention aux voix de l'enfance, étouffées par le dogme adulte de la raison. S'il n'a pas choisi de commencer son livre à la manière des contes, rappelons-nous, c'est pour ne pas provoquer notre incrédulité, éduquée à mépriser le merveilleux : « [Il] n'aime pas qu'on lise [s]on livre à la légère[16] ». Car son message est indéniablement sérieux. Avec *Le Petit Prince*, Saint-Exupéry nous rappelle qu'il ne tient qu'à nous d'avoir des étoiles qui rient, même en 1943, et de faire du désert du réel le plus beau des paysages, si nous acceptons de retrouver notre âme d'enfant. Si nous acceptons de mettre à nu nos représentations, pour imaginer le monde, à nouveau.

---

imaginaire, « en Occident, se veulent purs et non contaminés par la folle du logis » qu'est l'imagination. Mais « [a]u *Régime Diurne* de l'image correspond un régime d'expression et de raisonnement philosophique que l'on pourrait taxer de rationalisme. » Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris, Dunod, 1969, p. 237.

[16] *Ibid.*

Rachel Bouvet
Université du Québec à Montréal

Les ébranlements de la lecture ou l'imaginaire à la croisée des cultures dans *Les immémoriaux* de Segalen

Lorsque la lecture engage la croisée des cultures, il arrive que le lecteur sente le monde représenté lui échapper, en partie ou en totalité. Le sentiment de défamiliarisation est tellement fort qu'il met parfois en péril la construction de la signification. Ces « ébranlements » du lecteur déclenchent une dynamique particulière, dans laquelle l'interface entre le sujet et le monde se modifie profondément, de manière à pouvoir superposer aux référents culturels habituels de nouveaux référents, à faire des inférences permettant l'établissement temporaire d'une cohérence. C'est ce qui se produit lors de la lecture du roman *Les immémoriaux*, de Victor Segalen, un roman qualifié par la critique de « roman ethnographique », ce qui lui a valu d'être publié dans la collection « Terre humaine » des éditions Plon et dans la collection « Points essais » aux éditions du Seuil. Segalen avait été envoyé en tant que médecin de la marine à Tahiti, où il débarqua en 1903, trois mois après la mort de Gauguin. Il y resta deux ans, durant lesquels il prit des notes – qui formeront plus tard le début de son *Essai sur l'exotisme* –, se documenta sur la civilisation maori et s'occupa à rassembler les biens du peintre disparu. Trois années plus tard, en 1907, paraissait le roman dédié « Aux Maori des temps oubliés », sous le pseudonyme de Max Anély. Ce que je voudrais montrer dans cet article, c'est à quel point un roman

Rachel Bouvet, « Les ébranlements de la lecture ou l'imaginaire à la croisée des cultures dans *Les Immémoriaux* de Segalen », Jean-François Chassay et Bertrand Gervais [éds], *Paroles, textes et images. Formes et pouvoirs de l'imaginaire*, Université du Québec à Montréal, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », nº 19, vol. 2, p. 213-233.

peut déstabiliser un lecteur en l'amenant à se distancer de ses repères culturels et à prendre conscience de visions du monde tout à fait différentes. Défamiliarisation, déstabilisation, déséquilibre, ébranlement... autant de termes qui indiquent l'existence d'une tension suscitée par le contact avec un texte, une tension vers les limites du connu, du familier, qui ressort à cette forme de l'altérité qu'est l'« altérité des frontières[1] ». De quelle manière transforme-t-elle l'imaginaire du lecteur confronté à des textes qui se situent à mi-chemin entre la littérature et l'essai ethnographique? Pour répondre à cette question, j'aborderai le problème de l'altérité culturelle, ce qui permettra de mettre à jour certaines caractéristiques de l'acte de lecture; puis j'examinerai la manière dont l'intrigue joue sur l'opposition entre la parole et la lecture, une opposition si tranchée qu'elle devient dans le récit le principal critère de différentiation entre la culture tahitienne et la culture occidentale.

Le pacte de lecture : vers une immersion culturelle

Observons tout d'abord la manière dont se met en place le pacte de lecture. Voici un texte écrit en français, construit de manière traditionnelle, en trois parties, présentant dans les premières pages un personnage dont on suivra l'évolution tout au long du roman. Jusque là, rien de bien différent de ce que l'on a coutume de voir. Bien sûr, son nom, Térii le Récitant, a des sonorités étrangères, mais le premier paragraphe nous renseigne sur son métier : « c'est affaire aux promeneurs-de-nuit, aux haèré-po à la mémoire longue, de se livrer d'autel en autel et de sacrificateur à disciple, les histoires premières et les gestes qui ne doivent pas mourir[2]. » Plus loin, lorsque l'on

[1] Pour une définition de cette forme d'altérité, voir mon essai intitulé *Pages de sable. Essai sur l'imaginaire du désert* (Montréal, XYZ éditeur, coll. « Documents », 2006).

[2] Victor Segalen, *Les immémoriaux*, Paris, Seuil, coll. Points, 1985, p. 11. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *LI*.

nous dit que « de chaque maraè bâti sur le cercle du rivage, s'élève dans l'obscur un murmure monotone, qui, mêlé à la voix houleuse du récif, entoure l'île d'une ceinture de prières » (*LI*, p. 11), on infère que le maraè doit être une sorte de temple dédié à l'une des divinités adorées dans cet univers insulaire. C'est ainsi que, de ligne en ligne, de paragraphe en paragraphe, on découvre bien des aspects de la culture maori, et que l'on s'initie tranquillement à la langue parlée. Nous sommes d'ailleurs munis dès le départ de précieux conseils : la parenthèse qui précède le récit a soin de nous indiquer par exemple que « dans tous les mots maori u doit se prononcer ou : atua comme "atoua", tatu comme "tatou" » (*LI*, p. 10). Une fois ce principe de décodage établi, on s'aperçoit que le lexique et les règles syntaxiques de la langue tahitienne interfèrent constamment avec ceux de la langue française, obligeant par le fait même le lecteur à faire « l'épreuve de l'étranger », pour reprendre l'expression chère à Berman[3]. Certains procédés de traduction partielle sont d'ailleurs utilisés, dans lesquels les termes du lexique sont traduits, tandis que la formation du mot se calque sur celle d'origine : c'est le cas de « promeneur-de-nuit », de « faré-à-prières » (le faré est un genre de hutte, le faré-à-prières est donc une église), qui rappellent la présence de la langue étrangère. Ce travail sur la langue favorise par ailleurs la formation de néologismes, en français cette fois, comme ces « en-allées délimitées autour de l'enceinte de corail poli » (*LI*, p. 12), un néologisme que l'on retrouvera souvent par la suite sous la plume segalenienne.

Quelques notes de bas de page ajoutent parfois des informations que le lecteur aurait de la difficulté à extrapoler. C'est le cas pour l'un des premiers noms maoris, Tuti, qui est celui d'un « étranger à la peau blême », de l'espèce qu'on dit « Piritané » parce qu'ils habitent, très loin, une terre appelée « Piritania ». Une note nous explique qu'il s'agit de Britain, l'Angleterre, et que Tuti est le nom maori de Cook, qui a été

[3] Antoine Berman, *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, 1984.

adoré comme un atua (un dieu) dans une île proche pendant deux lunaisons avant d'être dépecé avec respect afin que l'on puisse vénérer ses os. Ceci dit, il y a très peu de notes dans le roman. La participation demandée au lecteur prend plutôt la forme d'un travail inférentiel à partir du contexte immédiat, comme dans le cas du maraè cité précédemment, travail qui fait également intervenir la mémoire puisque les transcriptions sont réutilisées par la suite dans d'autres contextes, permettant dans certains cas d'induire de nouvelles déterminations. La lecture exige une attention assez grande étant donné qu'il faut sans cesse réajuster sa compréhension du lexique. En fait, le récit ne se donne à lire qu'à un lecteur acceptant de se placer en position d'apprentissage dès le début, et capable du même coup de composer avec une signification indéterminée au départ des éléments culturels étrangers. Cette immersion culturelle rejoint l'idée de la « bi-langue » proposée par Abdelkébir Khatibi pour définir les textes littéraires maghrébins, idée reprise par Marc Gontard dans son étude des *Immémoriaux*[4]. L'impression d'être entre deux langues subsiste jusqu'à la fin du roman, où l'on s'aperçoit que l'on s'est familiarisé avec la langue et la culture tahitiennes, sans toutefois avoir une idée juste de la prononciation des mots puisque l'apprentissage s'est fait dans le silence de la lecture. Pahi, maraè, haèré-po, fétii, atua, tatu, tapu, faré, tané, aïto... autant de signes évoquant un univers lointain, autant de transcriptions de paroles que je ne saurais peut-être pas reconnaître si elles étaient parlées et non écrites, autant de significations dont je ne connais qu'un aspect, très limité, car ma lecture n'a pas été accompagnée d'expériences collatérales, malheureusement. La présence d'une autre langue a pour effet de nous déporter au-delà de notre ancrage linguistique, mais c'est surtout la perspective narrative adoptée dans ce roman, qui ressort à ce que l'on nomme « l'exotisme à rebours », qui occasionne un décentrement, une déstabilisation.

---

[4] Pour un examen minutieux du lexique maori dans le roman, voir l'analyse qu'en fait Marc Gontard dans son livre *Victor Segalen. Une esthétique de la différence* (Paris, L'Harmattan, 1990, p. 57-76).

Décentrement et déstabilisation

Conduit par un narrateur omniscient dont l'origine maori ne fait aucun doute, le récit nous oblige à envisager les choses du point de vue du personnage principal et à remettre en question du même coup notre façon habituelle de voir le monde, pas seulement les peuples de la Polynésie, mais notre rapport à la parole, à l'espace, aux sens, au sacré, etc. Il s'agit en quelque sorte de faire l'expérience d'un autre imaginaire, une expérience qui ouvre des pistes de réflexion innombrables. Voici par exemple en quoi consistent les ambitions secrètes du Récitant :

> Térii satisfaisait pleinement ses maîtres. Fier de cette distinction parmi les haèré-po — le cercle de tatu bleuâtre incrusté sur la cheville gauche —, il escomptait des ornements plus rares : la ligne ennoblissant la hanche; puis la marque aux épaules; le signe du flanc, le signe du bras. Et peut-être, avant sa vieillesse, parviendrait-il au degré septième et suprême : celui des Douze à la Jambe-tatouée. [...] Alors il serait Arioï, et le frère de ces Maîtres-du-jouir, qui, promenant au travers des îles leurs troupes fêteuses, célèbrent les dieux de vie en parant leurs vies mêmes de tous les jeux du corps, de toutes les splendeurs, de toutes les voluptés. (*LI*, p. 13.)

Les signes du tatouage mettent en évidence la dimension culturelle du corps dans la société traditionnelle tahitienne, qui s'avère décidément très éloignée de l'image du bon sauvage, nu, proche de la nature. Envisager la religion sous l'angle du tatouage et de la volupté, faire ainsi du corps le lieu d'inscription des signes et le foyer de la vie qui unit l'homme au cosmos, détermine un ensemble de pratiques rituelles et de valeurs qui échappent dans un premier temps au lecteur non-initié. On pourrait se dire que là encore, le lecteur se trouve en position de découverte, comme pour la langue, et que la

construction des savoirs sur la culture tahitienne s'effectuera tout au long de la traversée du texte. Toutefois, l'adoption d'un point de vue interne à la culture maori implique de voir la culture occidentale à partir d'un point de vue extérieur, comme étant d'abord et avant tout une civilisation lettrée, de tradition chrétienne. Étant donné que, jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, les seuls Blancs connus des Polynésiens étaient des marins, ce qui les frappe lors de l'arrivée des missionnaires, c'est la présence de femmes « à peau blême » :

> Jusque-là certains doutaient qu'il en existât. Ces femmes n'étaient pas très différentes des épouses tahitiennes : seulement plus pâles et maigres. Et les riverains d'Atahuru contaient, là-dessus, d'extravagantes histoires : assurant que les nouveaux venus, trop attentifs à considérer sans cesse de petits signes tatoués sur des feuilles blanches, ne se livraient jamais ouvertement à l'amour. (*LI*, p. 23.)

Ce qui surprend aussi les Tahitiens, c'est la tristesse qui émane de leurs chants religieux :

> un péhé grêle et lent qui semblait une plainte de vieillard, plainte exhalée du bout des lèvres, tomba des maigres poitrines. Les souffles sortaient courts et rauques. [...] Des femmes, assises sur la plage, en cercle, avaient tourné les oreilles vers les pauvres cadences; elles y mélangeaient leurs souples mélodies. (*LI*, p. 81.)

La pitié envers l'étranger, dont les péhés manquent de vie au point de rendre impossibles la danse et la fête, explique cette participation spontanée des Tahitiennes. Mais le missionnaire interprète à sa façon l'accueil favorable aux hymnes dédiés à la louange de Dieu et s'empresse de remercier ce dernier d'avoir si rapidement pénétré « le cœur de ces pauvres ignorants » (*LI*, p. 81). Cette scène annonce le triste sort que sera celui des

Tahitiens dans la troisième partie, puisque vingt plus tard la conversion aura fait son œuvre, bannissant complètement les pratiques païennes des Anciens Maoris, qui font l'objet de la description dans la première partie.

Car le récit retrace le passage d'une religion à une autre, la mort d'une civilisation, l'assimilation à la culture étrangère. La perspective narrative choisie nous force à nous placer dans la situation où l'Autre, c'est le Blanc, l'étranger qui débarque sur l'île, et non plus l'indigène, le « primitif » que les voyageurs avaient coutume de décrire dans leurs récits. Plutôt que d'adopter un ancrage occidental, comme le veut la tradition européenne, l'exotisme se construit à partir d'un point de vue maori : ce sont les Blancs qui suscitent la surprise, l'étonnement, la curiosité et qui apparaissent exotiques, étranges aux yeux des Tahitiens. Ceci illustre bien le principe de réversibilité de l'exotisme dont parle Segalen dans son *Essai sur l'exotisme*[5]. Chose curieuse, l'effet d'exotisme vécu au cours de la lecture est plus prononcé dans ce cas, car il est beaucoup plus difficile de s'identifier au personnage qu'à un voyageur découvrant une île lointaine, qui médiatise déjà à notre place le rapport au monde représenté. Si le bagage de connaissances augmente au cours de la lecture, il ne réduit pas pour autant la distance, qui se trouve en fait démultipliée.

Plus j'ai l'impression de m'approcher de la culture maori, plus je prends conscience de mes lacunes, du besoin d'aller lire des atlas, des ouvrages sur l'histoire, la mythologie, l'ethnologie, et plus le désir d'aller moi-même parcourir ces lieux s'accroît. La distance qui me sépare de ces îles ne fait que se creuser chaque jour davantage. Par ailleurs, le fait de partager le temps d'une lecture le point de vue d'un personnage maori et d'appréhender la culture occidentale à travers son regard, fait que je me déplace mentalement à la frontière de ma culture d'origine. Autrement dit, je prends de la distance

[5] Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme. Une esthétique du divers*, Montpellier, Fata Morgana, 1978.

par rapport à ma communauté d'appartenance. Un phénomène qui, somme toute, rejoint mes habitudes de vagabondage intellectuel, prises au contact des livres, certes, mais aussi, et surtout, au cours des déplacements d'une contrée à une autre, d'un océan à l'autre. Comme le fait remarquer Gilles Thérien, « [t]oute expérience de lecture, surtout celle qui est "déstabilisante" [...] fait de l'altérité, par-dessus tout, une façon d'être-au-monde[6]. » Lorsque le plaisir de lire se fonde sur la déstabilisation et sur le mouvement de distanciation qui s'opère d'avec la culture d'origine, alors il s'agit davantage de jouissance que de plaisir, pour reprendre les distinctions de Barthes[7]. Toutefois, le jeu n'est pas purement intellectuel, il découle d'une manière d'être-au-monde qui privilégie le mouvement, la confrontation entre le réel et l'imaginaire, le nomadisme intellectuel ainsi qu'une sensibilité exacerbée par rapport aux lieux traversés et habités[8].

Dans *Les immémoriaux*, cette distanciation est facilitée par le ton moqueur, ironique, qui surgit à chaque fois que les chrétiens entrent en scène : le récit mise en effet sur un savoir implicite, que le lecteur ne manquera pas de convoquer, sans forcément s'en apercevoir. Ainsi, lors de la première messe célébrée sur l'île, dans le nouveau faré-à-prières, les gens s'étonnent du peu de respect que les étrangers ont pour leur dieu étant donné qu'ils ne font aucun sacrifice, ni animal, ni humain. Le grand-prêtre Hamanihi, qui assiste à la préparation de la communion, s'étonne de l'avarice des chrétiens, ne proposant comme offrandes que des fruits de uru et du vin, mais quand on lui dit que « Ceci » est le corps et le sang de Iésu Kérito, il est stupéfait d'une telle audace et s'empresse de crier à la foule : « Ceux-là vont manger leur dieu! » (*LI*, p. 83). Tout le monde veut participer au festin divin, mais

[6] Gilles Thérien, « Littérature et altérité. Prolégomènes », *Texte*, n°s 23-24, « L'altérité », 1998, p. 139.

[7] Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

[8] À propos du nomadisme intellectuel, voir l'ouvrage de Kenneth White, *L'esprit nomade*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1987.

les chrétiens se refusent à partager. L'assemblée est déçue, d'autant plus qu'aucun prodige ne suit la célébration : « à quoi bon louanger un dieu aussi peu magnifique? Sur le rivage sans écho se dispersaient pauvrement les sons de leur himéné domptés par d'autres sonorités saintes, majestueuses et fortes : voix du vent dans les branches sifflantes; voix du récif hurlant au large. » (*LI*, p. 85)

Si le roman se base sur des informations ethnographiques justes dans l'ensemble, ainsi que l'ont observé les spécialistes[9], il n'en demeure pas moins que ces informations sont d'abord et avant tout de nature livresque (récits de voyage et d'exploration de Bougainville, Cook, ouvrages d'ethnologues, etc.[10]). Segalen n'est resté à Tahiti et dans les îles environnantes que deux ans, en 1903 et 1904, dans un contexte colonial qui avait déjà effacé plusieurs traits de l'ancienne civilisation. Si l'on peut considérer que ce texte annonce ce que l'on nommera plus tard « l'exotisme à rebours », qui se développe surtout dans le contexte post-colonial, il importe de souligner le fait que la version du monde qui nous est présentée n'est pas élaborée par un Maori, même si la perspective narrative tend à nous le faire croire, mais bien par un auteur français, breton d'origine, ancré dans un imaginaire occidental. Ce séjour à

[9] Comme Henri Lavondes, par exemple (« Tahiti du fond de soi », dans Eliane Formentelli [éd.], *Regards, espaces, signes : Victor Segalen*, Paris, L'Asiathèque, 1979, p. 181-199).

[10] Henri Lavondes écrit à ce sujet : « Cet unisson de l'homme et du cosmos, unisson qui n'est pas statique, mais qui est mouvement, déroulement d'une force, telle est la grande valeur dont Segalen voit l'illustration, la permanente célébration dans les civilisations polynésiennes. Le génie ethnologique de Segalen est d'avoir perçu cela, car cela est vrai. Mais cette perception n'a pas été le produit d'une révélation subite, elle fut celui d'une longue ascèse, d'un gigantesque travail de documentation livresque, au cours duquel les choses lues, les choses vues, les impressions vécues ont fusionné dans une totalité vivante, au cours duquel les appels venus du moi profond de l'auteur ont rejoint les valeurs de cohérence d'une civilisation exotique. » (« Tahiti du fond de soi », *ibid.*, p. 189)

Tahiti l'a remué au point de transformer radicalement sa vie : « Pendant deux ans en Polynésie, j'ai mal dormi de joie. J'ai eu des réveils à pleurer d'ivresse du jour qui montait[11]. » La Polynésie apparaît bel et bien au début du roman comme un lieu de jouissance extrême, surtout quand on la compare au monde occidental, d'où provient Segalen. C'est également durant ce séjour qu'il commence à prendre des notes sur l'exotisme, et l'on comprend mieux le choix de cette perspective narrative, qui oblige à se défaire de l'ancrage occidental de l'exotisme. Il ne faut pas oublier que c'est en réaction à des auteurs tels que Loti, un officier de marine comme lui, que Segalen développe la définition de la « sensation d'exotisme ». *Le mariage de Loti*, paru en 1880, mettait au centre du tableau une jolie Tahitienne, objet du désir d'un jeune marin dans une île aux allures paradisiaques, tandis que *Les immémoriaux* exposent le destin tragique d'un peuple dont la civilisation, ayant érigé la parole au tout premier rang, est sur le point de mourir. D'où vient ce besoin de partir en quête des Maoris oubliés, de vouloir célébrer, grâce à l'écriture, les grandeurs d'une civilisation de l'oralité?

Tout d'abord, on pourrait dire cette quête possède des points communs avec celle de Gauguin. Il est possible en effet de « comprendre cet exil insulaire comme une projection spatiale, géographique, d'une quête intérieure, comme un voyage vers des couches profondes de l'être[12] », ainsi que le propose Jean-Jacques Wunenburger. Si l'on reprend la distinction qu'il fait entre le primitif et le sauvage, le premier renvoyant au mythe du paradis insulaire et le second à la saisie d'une altérité radicale, on peut dire que chez Segalen, la dimension paradisiaque s'efface au profit du « Divers », l'accent étant mis sur le caractère radicalement autre de l'univers polynésien.

---

[11] Lettre à Henri Manceron, 23 sept. 1911.

[12] Jean-Jacques Wunenburger, « Gauguin, une discordance entre le primitif et le sauvage? », dans Riccardo Pineiri [éd.], *P. Gauguin, héritage et confrontations* (Actes du colloque de 2003, Université de Polynésie française), Papeete, Éditions Le Motu, 2003, p. 196.

> Certes, il n'est pas aisé de conceptualiser ce monde sauvage, qui deviendra une catégorie moderne, qui permettra d'exploiter une altérité radicale, celle d'une nature, de formes, de forces (sexuelles) qui ne réalisent plus un ordre harmonieux [...]. Gauguin est probablement à la recherche, en Bretagne puis en Polynésie, d'une nature orphique, livrée au dieu Pan, où il faut moins communier « avec » que perdre l'individuation, se décréer pour devenir nature, terre, pierre. C'est au contact du sol, des formes premières de la genèse du monde que l'on s'arrache à soi-même, au monde ancien, à la vie douloureuse[13].

Le rapprochement entre Gauguin et Segalen se fait facilement, à ceci près que dans le roman qui nous intéresse, une grande importance est donnée à la voix des hommes, qui se mêle à celles du récif et du vent dans les arbres. C'est un monde de l'oralité, dans lequel les mots ne sont pas figés par l'écriture[14].

Par ailleurs, l'examen des projets – non aboutis – de Segalen permet de mieux comprendre les soubassements de cette quête, en plus d'établir un autre lien entre l'île polynésienne et la péninsule armoricaine. Il faut rappeler ici qu'il avait l'intention d'écrire une suite aux *Immémoriaux*, un second volume qui n'a pas vu le jour en raison de sa mort

---

[13] *Ibid.*, p. 201

[14] Ainsi que le rappelle l'un des personnages du *Siècle des sauterelles*, de Malika Mokeddem, l'écriture a pour effet de retirer aux paroles leur dimension vivante : « Qu'a-t-on besoin de l'écriture, du linceul du papier pour transmettre des faits? [...] Les sables ne gardent mémoire que des vents. Les sables sont écrits d'éternité. La parole, elle, est une mémoire vivante. Elle tisse les chaînons brûlants des regards, au fil des générations. (Malika Mokeddem, *Le siècle des sauterelles*, Paris, Ramsay, coll. «Le livre de poche», 1992, p. 225.)

prématurée, à 41 ans. Ce livre aurait été consacré à un autre peuple qu'il avait côtoyé et dont la culture était sur le point de mourir : les Bretons, peuple de tradition celte, orale, dont lui-même était l'un des descendants, sans toutefois connaître sa langue[15]. Son itinéraire recoupe en quelque sorte celui de Gauguin : « Bretagne et Tahiti se superposent alors comme terres analogiques qui laissent entrevoir un autre rapport au monde que ni la civilisation européenne ni la religiosité paradisiaque ne satisfont[16]. »

Le milieu urbain dans lequel Segalen a vécu à Brest pendant le dernier tiers du XIXe siècle (il est né en 1878) et au début du XXe siècle (il est mort en 1919) appliquait les principes républicains en matière linguistique et dénigrait la langue bretonne, parlée dans les campagnes et considérée comme un obstacle à l'unité du pays[17]. Le sous-préfet du Finistère s'adressait ainsi aux instituteurs en 1845 : « Surtout rappelez-vous, messieurs, que vous n'êtes établis que pour

---

[15] Il serait faux d'envisager le breton comme une langue orale uniquement, car il existe des textes écrits en breton, dont le plus ancien remonte au VIe siècle. Toutefois, il faut bien voir qu'à l'époque où vivait Segalen, le breton n'était parlé que dans les campagnes et que la langue écrite en usage était le français. Au sujet de l'histoire de la langue bretonne, voir le site de l'Office de la langue bretonne : www.ofis-bzh.org.

[16] Wunenburger, « Gauguin, une discordance entre le primitif et le sauvage? », *op. cit.*, p. 201.

[17] Anatole de Monzie, ministre de l'Instruction Publique, dans un discours prononcé à l'inauguration du Pavillon de la Bretagne à l'Exposition Universelle le 19 juillet 1925 affirmait ceci : « Pour l'unité linguistique de la France, il faut que la langue bretonne disparaisse. » (Fanch Broudic, *Évolution de la pratique du breton de la fin de l'Ancien Régime à nos jours*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1995. Les extraits cités proviennent du chapitre 17, portant sur le rôle de l'école. Ils sont reproduits sur le site www.perso.orange.fr/fanch.broudic/these/these3.html).

tuer la langue bretonne[18] ». Pour enseigner le français, certains avaient recours à la traduction, alors que d'autres étaient partisans d'une méthode plus radicale. Un inspecteur d'académie, M. Dosimont, interdisait en 1897 de parler breton à l'école, sous peine de punition sévère : « Un principe qui ne saurait jamais fléchir : pas un mot de breton en classe ni dans la cour de récréation[19] ». L'acquisition d'une culture lettrée, française, nécessitait la mort de la culture orale. Cette situation d'acculturation présente plusieurs points communs avec celle de la culture maori : l'assimilation par une culture de tradition écrite, le rôle joué par la religion chrétienne dans l'assujettissement à une loi, l'agonie d'une langue, ou d'une tradition orale, que l'on finit par oublier[20]. Actuellement, le breton est considéré par l'UNESCO comme une langue en sérieux danger d'extinction.

L'expérience de l'altérité vécue à Tahiti et le travail d'écriture qu'elle a suscité ont peut-être permis de prendre conscience de l'altérité en soi, de faire émerger le fantôme de la langue oubliée, dont la présence se fait encore sentir, un peu comme un bras coupé qui fait encore souffrir, par moments, de manière inexplicable. L'oubli des paroles : voilà quel est le thème principal du récit.

Parole et lecture

Au-delà de la contradiction évidente entre les religions païenne et chrétienne, se trame une autre opposition : entre

[18] *Ibid.*

[19] *Ibid.*

[20] En témoigne cette phrase, tirée d'une lettre des préfets des Côtes-du-Nord et du Finistère à M. de Montalivet, ministre de l'Instruction Publique en 1831 : « Il faut, par tous les moyens possibles, favoriser l'appauvrissement, la corruption du breton, jusqu'au point où, d'une commune à l'autre, on ne puisse pas s'entendre [...] Car alors la nécessité de communication obligera le paysan d'apprendre le français. Il faut absolument détruire le langage breton. » (*Ibid.*)

l'oralité et l'écrit, entre une civilisation fondée sur la parole et une autre sur le livre. Une tension s'établit dès le départ entre deux pratiques sémiotiques, l'une bien connue du lecteur puisqu'elle le définit en quelque sorte – il s'agit de la lecture des mots; la seconde – la parole mythique – appartenant à une sphère culturelle autre. Si tout le monde connaît l'importance de la tradition orale et des mythes des origines dans les cultures polynésiennes, très peu en revanche connaissent leur contenu et le cérémonial qui les entoure (la profession de récitant, les gestes, les paroles, leur sens). Le passage suivant, situé peu de temps après que Térii soit parti pour regagner son maraè, s'adresse manifestement à un lecteur ne connaissant pas les généalogies sacrées :

> [...] voici que tout à coup le Récitant se prit à balbutier... Il s'arrêta; et, redoublant son attention, recommença le récit d'épreuve. On y dénombrait les séries prodigieuses d'ancêtres d'où sortaient les chefs, les Arii, divins par la race et par la stature :
>
> *« Dormait le chef Tavi du maraè Taütira, avec la femme Taüra,*
> *puis avec la femme Tuitéraï du maraà Papara :*
> *De ceux-là naquit Tériitahia i Marama.*
> *Dormait Tériitahia i Marama avec la femme Tétuaü Méritini du maraè Vaïrao :*
> *De ceux-là naquit... »*
>
> Un silence pesa, avec une petite angoisse. Aüé! que présageait l'oubli du nom? C'est mauvais signe lorsque les mots se refusent aux hommes que les dieux ont désignés pour être gardiens des mots! (*LI*, p. 14-15.)

Le jeune adolescent a pourtant égrené, comme tout apprenti se doit de le faire, la tresse nommée « "Origine-du-verbe", car elle semblait faire naître les paroles » (*LI*, p. 14), cet outil mnémotechnique que les jeunes récitants confectionnent avec

des faisceaux de cordelettes, associant chaque nœud à un chef, un voyageur ou un dieu et se rappelant ainsi les nombreuses lignées[21]. Inquiet par cet oubli qui a interrompu de manière inexplicable le flot de paroles mythiques, le haérè-po reprend sa marche et rencontre son maître, Paofaï, qui tente quant à lui d'apaiser les dieux en colère. Ce dernier lui apprend en effet que tout a changé depuis l'arrivée des « hommes au nouveau parler » sur l'île : des fièvres et des maladies inconnues ont décimé une partie de la population, les femmes sont devenues stériles, les discordes entre les chefs se sont envenimées. Paofaï est certain que les étrangers « ont des sortilèges enfermés dans des signes. Ils ont peint ces petits signes sur des feuilles. Ils les consultent des yeux et les répandent avec leurs paroles!... » (*LI*, p. 17). C'est pourquoi il enfouit un faisceau de feuilles tressées, contenant sans doute une parcelle vivante volée aux étrangers, dans le charnier où sont jetées les offrandes après les sacrifices, espérant ainsi conjurer le sort. Térii y trouve l'explication manquante : s'il a perdu les mots, c'est parce qu'un sort lui a été jeté, à lui aussi. La curiosité envers ces nouveaux venus le conduit en pirogue jusqu'à la baie Papé-été.

L'oubli se répète lors des grandes fêtes données en l'honneur de l'atua Oro, le dieu-soleil, occasionnant de graves conséquences. Après les rites habituels, vient l'heure des grands Parlers, où les orateurs se succèdent sur la pierre-du-récitant. Quant vient le tour de Térii, les paroles mythiques sont reprises par la foule, qui connaît par cœur elle aussi les généalogies, et qui se tait brusquement quand elle s'avise que Térii a subrepticement changé les noms. Il tente de se reprendre, mais le nom « s'obstine dans sa gorge » :

[21] Si la tresse est parfois considérée comme un système d'écriture, il ne faut pas oublier qu'elle ne sert que de support au discours et qu'il est nécessaire d'apprendre par cœur les généalogies pour pouvoir s'en servir. Elle ne permet pas de transcrire directement les sons de la langue parlée.

> Le vide muet persistait à l'entour. On ne suivait plus, des lèvres, le parleur égaré. On le dévisageait. [...] De proche en proche le silence gagnait, étouffant les innombrables bruissements dont pétillait l'enceinte. Il semblait qu'un grand filet de palmes se fût abattu sur les clameurs des hommes; et dans l'air immobile et tendu monta, de nouveau, la triple sonorité sainte : voix du vent dans les arbres aïto, voix du récif hurlant au large, voix du haèré-po, mais grêle et loquetante. – Cette voix, la sienne, familière quand il l'épandait dans la sérénité de ses prières d'études, Térii la crut venir d'une autre bouche, lointaine et maléficieuse. [...] Térii chercha ses maîtres. Il ne vit en leur place que les deux étrangers hostiles, aux vêtements sombres parmi les peaux nues et les peintures de fête : cette fois, le sortilège était manifeste. (*LI*, p. 53.)

Le jeune homme manque de peu le châtiment de la foule irritée, sombre dans la déprime et part pour un long voyage qui le mène vers des îles lointaines. Quand il revient à Tahiti, une vingtaine d'années plus tard, il découvre une société totalement transformée. Ses amis le considèrent comme un ignorant puisqu'il est demeuré païen alors qu'ils se sont convertis au christianisme, qui a bouleversé toutes leurs coutumes. Il s'étonne de la gravité, de la tristesse, de l'absence de chaleur et de joie, du sérieux qui semble dû à la pratique de la lecture : « Et vous parlez souvent ainsi, en suivant des yeux les feuilles blanches? » (*LI*, p. 126). Il se demande d'ailleurs si la lecture n'a pas totalement remplacé la parole publique : « L'étranger tourna rapidement quelques feuillets chargés de signes – ne savait-on plus parler sans y avoir interminablement recours? » (*LI*, p. 128). Une journée lui aura suffi pour s'apercevoir que « les gens, quand ils discourent au moyen de feuillets, ne s'arrêtent pas volontiers. » (*LI*, p. 129). Puis il apprend que c'est en enseignant la lecture et l'écriture au roi Pomaré

que le missionnaire a réussi à étendre son pouvoir et à le persuader d'entrer en guerre contre ses voisins. Même dans le domaine militaire, les feuillets tatoués de noir s'avèrent utiles, puisque le plomb dont ils sont imbibés sert à la fabrication des cartouches. « Et quelles vertus meurtrières n'auraient point ces armes, puisque le Livre même dont elles étaient faites leur prêtait sa puissance. » (*LI*, p. 152-153.)

Si Térii s'indigne au départ de voir ses compagnons sacrifier toutes leurs coutumes au profit d'un mode de vie austère et triste, il finit toutefois par adopter les lois en vigueur. Il devient même diacre, à l'instar de nombreux « promeneurs-de-nuit » :

> Des gens – que leur métier d'autrefois désignait pour cette tâche : dérouler sans erreur les beaux récits du Livre, les haèré-po des temps ignorants – étouffaient avec joie leur mémoire païenne. [...] Les fabricants de signes-parleurs – que ne troublaient plus les guerriers en quête de balles – s'étaient remis à l'œuvre et livraient, par centaines, plus vite qu'on aurait imaginé, ces feuillets blancs tatoués de noir. (*LI*, p. 158.)

Les évangiles prennent très vite de la valeur et à la fin du récit, Iakoba, anciennement nommé Térii le Récitant, se surprend à avoir de nouvelles ambitions : « Lui-même, diacre de second rang, puis diacre de premier rang, se vit, tout près du Missionnaire – même : en place du Missionnaire! et parlant à l'assemblée. [...] Alors il ouvrait le Livre avec un air réservé, et d'une voix monotone et pieuse, il commençait une Lecture. » (*LI*, p. 218). Et cela, juste au moment où son maître Paofaï, qui persiste à voir les Maori comme les chiens des étrangers et qui critique vertement leur assimilation, l'insulte parce qu'il ne lui prête pas assistance : « Homme sans mémoire! Térii qui as perdu les Mots! » (*LI*, p. 220.)

À travers l'histoire de Térii qui oublie les mots, c'est l'histoire d'un peuple ayant perdu définitivement la mémoire qui nous est racontée. Le paradoxe est le suivant : c'est par l'intermédiaire d'un récit écrit que l'on tente de faire revivre une civilisation de tradition orale. Si l'Académie Tahitienne, fondée en 1972, a décidé de traduire ce roman en tahitien, c'est qu'elle voyait dans ce texte un moyen pour les Polynésiens de « renouer les fils qui les rattachent à leur passé culturel[22] », de conserver et de promouvoir la langue tahitienne. Est immémorial ce « qui remonte à une époque si ancienne qu'elle est sortie de la mémoire » (Petit Robert); en glissant de l'adjectif au substantif, Segalen désigne un peuple, *Les immémoriaux*, dont la culture s'est transformée à vive allure au contact d'une autre. Un peuple resté sourd aux cris de révolte et aux avertissements de Paofaï, condamné pour paganisme : « Les Immémoriaux que vous êtes, on les traque, on les disperse, on les détruit! » (*LI*, p. 195). Ce personnage qui s'insurge contre le pouvoir de l'écriture est aussi, paradoxalement, celui sur lequel cette pratique exerce le plus de fascination.

Il est en effet le premier à saisir les avantages que présentent les signes écrits. C'est par l'intermédiaire du tatouage, pratique symbolique de référence pour les Maoris, que l'écriture est appréhendée, mais en ce qui concerne la lecture, on remarque que celle-ci est d'abord et avant tout envisagée en tant que support de la parole :

> Les étrangers blêmes, parfois si ridicules, ont beaucoup d'ingéniosité : ils tatouent leurs étoffes blanches de petits signes noirs qui marquent des noms, des rites, des nombres. Et ils peuvent, longtemps ensuite, les rechanter à loisir.
> Quand, au milieu de ces chants – qui sont peut-être des récits originels –, leur mémoire hésite, ils baissent les yeux, consultent les signes, et poursuivent sans erreur. Ainsi leurs étoffes

[22] Lavondes, « Tahiti du fond de soi », *op. cit.*, p. 182.

> peintes valent mieux que les mieux nouées des tresses aux milliers de nœuds. [...]
> Or, Paofaï – ayant incanté jadis contre les hommes au nouveau-parler; ayant dénoncé les fièvres et les maux dont ils empliraient ses terres; les ayant méprisés pour leur petitesse et leurs maigres appétits –, Paofaï, néanmoins, se prend à envier leurs signes.
> Mais leurs signes, peut-être, ne sont pas bons à figurer le langage maori? S'il en existait d'autres pour sa race? (*LI*, p. 106.)

Paofaï partira à la recherche de signes appropriés aux Maori au cours d'un long voyage qui le mènera tout près de l'île d'Havaï-i (l'une des îles Samoa), la terre originelle selon les mythes polynésiens, puis jusqu'à l'île de Pâques, où – lui a-t-on dit –, les gens sculptent le bois pour inscrire les noms. Mais il revient déçu de son voyage, ayant constaté que ces « Bois-intelligents » sont aussi limités que les tresses nouées et qu'ils se bornent à raconter ce que l'on sait déjà. Il s'interroge : « [c]omment fixer, avec ces mots et ces figures épars, une histoire que d'autres – qui ne la sauraient point d'avance,– réciteraient ensuite sans erreur? » (*LI*, p. 169). Alors que ses compagnons se contentent des leçons de lecture données par le missionnaire, Paofaï enclenche quant à lui une réflexion sur l'écriture et la lecture afin d'inventer un modèle qui permettrait de maintenir les Paroles vivantes[23], d'intégrer la lecture dans la culture d'origine, plutôt que de la détruire. C'est dans le fond le rapport de pouvoir entre la parole et l'écriture qui est en jeu ici : l'adoption des signes écrits a brisé le lien qui unissait la voix de l'homme aux voix puissantes de l'île, celles du vent et du récif. La lecture orale ne donne

[23] L'épisode où Térii rencontre le vieux prêtre sur l'île d'Havaï-i est intéressant à cet égard. En effet, plutôt que de recueillir les paroles de l'ancien, des paroles mythiques qui relatent l'origine du peuple maori, le jeune homme s'endort, ce qui fait que le lien est définitivement rompu : les paroles sont bel et bien mortes.

qu'un filet de voix, trop faible, trop triste, inapte à dire la joie de vivre des Anciens Maori. Ceci dit, on pourrait se demander si la « bi-langue » proposée par Segalen dans ce roman n'a pas ouvert sans le savoir un espace de jeu dans lequel la quête de Paofaï pouvait enfin aboutir. En effet, il semble bien que c'est l'hybridité culturelle constitutive du texte segalenien qui a rendu souhaitable son intégration dans le patrimoine de l'Académie Tahitienne. La langue orale tahitienne, ayant connu une dizaine de graphies différentes depuis l'arrivée des premiers missionnaires, demeure toujours subordonnée à une autre langue, certes, mais elle a tout de même trouvé, semble-t-il, un modèle d'écriture plus approprié que celui que les colonisations successives lui ont imposé.

Si Paofaï refuse jusqu'à la fin d'apprendre à lire, il subit sans le savoir l'un des charmes les plus fascinants que détient la lecture, celui de faire voyager. En partant en quête d'une écriture qui serait mieux appropriée à son peuple que celle des Blancs, il se hausse en effet au rang de Voyageur, tout près des dieux :

> Les hommes qui pagaient durement sur les chemins de la mer-extérieure, et s'en vont si loin qu'ils changent de ciel, figurent, pour ceux qui restent, des sortes de génies errants. [...] Certains atua [...] n'apparaissent rien d'autre que ces voyageurs premiers, hardis vogueurs d'île en île, trouveurs de terre sans nom qu'ils sacraient d'un nom familier, et conducteurs infaillibles vers des pays qu'on ignore. (*LI*, p. 97.)

Ce trajet « vers des pays qu'on ignore », c'est aussi celui du lecteur des *Immémoriaux*, un trajet qui occasionne des mouvements de distanciation, qui déclenche une tension de soi vers ce qui est autre, un déplacement vers les limites géographiques, linguistiques et culturelles, qui met en œuvre un processus d'altération. En nous plongeant mentalement dans un univers de tradition orale, en nous faisant prendre

conscience du silence, que l'on est amené à briser en ne pouvant s'empêcher de balbutier par moments à voix haute (surtout, ne pas oublier : u se prononce ou), en essayant de toucher du palais les paroles d'une langue lointaine, l'acte de lecture devient le moyen de tisser un lien imaginaire entre la parole et l'écrit, un lien rompu jadis entre la tresse « Origine-du-verbe » et les feuillets tatoués de noir. Se renforce dès lors l'un des pouvoirs incontestés de la lecture, celui de rendre possible l'expérience de l'altérité sans devoir partir de l'autre côté de la planète, de transformer à loisir l'interface qui nous relie au monde, de se laisser porter par les vagues de ce registre changeant qu'est l'imaginaire, de s'abandonner à l'écho des voix. La voix du vent dans les arbres et la voix du récif hurlant au large ne se sont pas tues : peut-être suffit-il de tendre l'oreille attentivement pour discerner la rumeur des paroles oubliées.

Collection « Figura »

Directeur : Bertrand Gervais

Rachel Bouvet, Virginie Turcotte et Jean-François Gaudreau [éds], *Désert, nomadisme, altérité*, n° 1, 2000.

Anne Élaine Cliche et Bertrand Gervais [éds], *Figures de la fin. Approches de l'irreprésentable*, n° 2, 2001. Épuisé.

Nancy Desjardins et Bernard Andrès [éds], *Utopies en Canada*, n° 3, 2000.

Nancy Desjardins et Jacinthe Martel [éds], *Archive et fabrique du texte littéraire*, n° 4, 2001.

Jean-François Chassay et Kim Doré [éds], *La science par ceux qui ne la font pas*, n° 5, 2001.

Samuel Archibald, Bertrand Gervais et Anne Martine Parent [éds], *L'imaginaire du labyrinthe. Fondements et analyses*, n° 6, 2002. Épuisé.

Rachel Bouvet et François Foley [éds], *Pratiques de l'espace en littérature*, n° 7, 2002.

Anne Élaine Cliche, Stéphane Inkel et Alexis Lussier [éds], *Imaginaire et transcendance*, n° 8, 2003.

Joë Bouchard, Daniel Chartier et Amélie Nadeau [éds], *Problématiques de l'imaginaire du Nord en littérature, cinéma et arts visuels*, n° 9, 2004.

André Carpentier et Alexis L'Allier [éds], *Les écrivains déambulateurs. Poètes et déambulateurs de l'espace urbain*, n° 10, 2004.

Le Groupe Interligne [éd.], *L'atelier de l'écrivain I*, n° 11, 2004.

Jean-François Chassay, Anne Élaine Cliche et Bertrand Gervais [éds], *Des fins et des temps. Les limites de l'imaginaire*, nº 12, 2004.

Rachel Bouvet et Myra Latendresse-Drapeau [éds], *Errances*, nº 13, 2005.

Bertrand Gervais et Christina Horvath [éds], *Écrire la ville*, nº 14, 2005.

Brenda Dunn-Lardeau et Johanne Biron [éds], *Le Livre médiéval et humaniste dans les collections de l'UQAM. Actes de la première journée d'études sur les livres anciens*, suivis du Catalogue de l'exposition *L'Humanisme et les imprimeurs français au XVIe siècle*, nº 15, 2006.

Max Roy, Petr Kylousek et Jósef Kwaterko [éds], *L'imaginaire du roman québécois contemporain*, nº 16, 2006.

Denise Brassard et Evelyne Gagnon [éds], *Aux frontières de l'intime. Le sujet lyrique dans la poésie québécoise actuelle*, nº 17, 2007.

Rachel Bouvet et Kenneth White [éds], *Le nouveau territoire. L'exploration géopoétique de l'espace*, nº 18, 2008.

Jean-François Chassay et Bertrand Gervais [éds], *Paroles, textes et images. Formes et pouvoirs de l'imaginaire*, no 19, vol. 1 et 2, 2008.