

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

**MÉMOIRE PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES**

**COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES**

**PAR
Sarah DIARRA**

**VOIX ET LANGAGES DU ROMAN CONTEMPORAIN, suivi de
*LA RHÉTORIQUE DU MISANTHROPE.***

Décembre 2003

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

REMERCIEMENTS

Je remercie vivement M. Jacques PAQUIN qui a dirigé ce mémoire avec la patience nécessaire à mes balbutiements d'auteur. Ses encouragements précieux et ses conseils m'ont permis de mener à bien ce travail dans une perspective de cohérence.

Je remercie mes évaluateurs, M. Daniel LEUWERS (Université François-Rabelais de Tours) et M. Paul CHANEL MALENFANT (Université de Limousin).

Merci également à Mme Marty LAFORET, directrice de la Maîtrise, pour sa confiance et son attention.

Enfin, merci à mes parents pour leur support et leur aide qui ont rendu possible cet apprentissage nouveau.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION

THÉORIE

CHAPITRE I	OUVERTURE ET POLYSÉMIE DU TEXTE	
1.	Vers une théorie kantienne de la littérarité.....	7
2.	La contre-théorie hegelienne ou l'émergence de la dialectique	19
3.	La dialectique du texte littéraire.....	22
CHAPITRE II	VARIABILITÉ ET INFINI DU LANGAGE	
1.	Du scriptuaire à l'amplification su sème.....	27
2.	Le métalangage comme langage du texte.....	32
CHAPITRE III	LE GENRE ROMANESQUE, GENRE DU DIALOGISME	
1.	Altérité de l'intentionnalité.....	40
2.	Langue et discours.....	43
3.	Du dialogisme inhérent à la lecture.....	52
4.	Dialogue entre le pour-soi et le pour-autrui, ou le trucage du monologue.....	54

CRÉATION

LA RHÉTORIQUE DU MISANTHROPE

CONCLUSION

BIBLIOGRAPHIE

INTRODUCTION

La question que suscite la notion d'espace littéraire est au centre de la démarche de l'écrivain qui est confronté à l'énigmatique dualité du roman, espace à la fois de la « scientificité », de l'objectivité narrative, du littéral (informations déterminées, quantifiables, situées dans une certaine chronologie, outre celle de la lecture), et de la subjectivité, de l'allégorique, faisant de l'ensemble des procédés de symbolisation l'essence même de la littérature contemporaine, cela au delà des intentions symboliques de l'auteur lui-même. Car il « émane » du texte un réseau de signifiants qui échappe à l'auteur. Rappelons-nous l'affirmation de Paul Valéry : « Il n'y a pas de vrai sens d'un texte ». L'œuvre littéraire est vouée à une continuelle possibilité d'ouvertures et de significations, justifiant notre premier chapitre, où nous concevrons le texte romanesque comme non délimitable.

Nous nous interrogerons en effet sur les interactions entre les notions de *texte* et *hors-texte* interaction perçue par Tzvetan Todorov (*Symbolisme et interprétation*) comme le signe que le texte s'inscrit dans un mouvement - en tant qu'entités constitutives du roman. En ce sens, notre question s'inscrit bel et bien dans une problématique moderne, relative principalement à une littérature contemporaine dans la mesure où la fin du XX^e siècle s'est distancié de la poésie, genre majeur du Moyen Âge au XIX^e siècle, pour encenser le genre romanesque. Le roman a dû « réapprendre » et reformuler un langage dont la valeur allégorique provient de la multitude de possibilités interprétatives que présente le texte. L'œuvre ouverte ou la *fabula ouverte* serait toujours symbolique, et inversement, la dimension symbolique d'une œuvre est à la source de son ouverture, de sa polysémie. Dans ce domaine, les ouvrages de Roland Barthes (*S/Z*) et d'Umberto

Eco (*L'œuvre ouverte*, *Lector in fabula*) auront permis d'appréhender l'ouverture du texte dans cette perspective en posant une réflexion, dans le second chapitre, sur *l'infini* du texte : le texte demeure figé, en tant qu'expression du *signe* relevant ainsi d'un paradoxe littéraire, la variabilité du sens.

Si le terme « poétique » renvoie à son acception classique, c'est-à-dire à un système de règles rigoureuses qui régissent le texte (*Ars Poetica*), nous entendrons plutôt par « poétique » l'ensemble des procédés d'interaction entre l'auteur et les lecteurs visant à entraîner l'*activation* du texte.

Dans *L'Œuvre ouverte* (p.10), Eco définit le terme poétique sous l'angle de la production, du point de vue de l'écrivain, soit « le programme opératoire que l'artiste chaque fois se propose; l'œuvre à faire, telle que l'artiste, explicitement ou implicitement, la conçoit ». Nous considérerons le roman du point de vue de sa production, c'est-à-dire dans la perspective de l'intention émise par l'écrivain qui, encore dans un processus symbolique, devient *narrateur*. Nous considérerons ensuite le texte romanesque en tant qu'objet *consommé*, ou encore en tant que *message* destiné à un *récepteur*. L'œuvre est alors initialement *projet*, *objet*, puis *effets*. Elle s'inscrit donc dans un processus communicationnel qui permet au *narrateur* comme au *narrataire* d'interagir. C'est de cette altérité que nous traiterons, à la fois dans le troisième chapitre, et dans *La rhétorique du misanthrope* où le narrateur ne saurait véritablement exister sans cette entité symbolique de l'écoute romanesque, le narrataire. Les réflexions de Kant (*Critique du jugement*) et de Hegel (*Introduction à l'esthétique*) nous permettront de percevoir le texte romanesque avant tout comme un *objet* artistique (littéraire), et d'exposer toute l'ambivalence du genre romanesque qui ne peut advenir que par

l'action à la fois du *signifié* et du *signifiant*, l'interprétation n'étant pas du ressort de l'écrivain seul.

Le corpus choisi - *Molloy*, de Samuel Beckett, *L'Étranger*, d'Albert Camus, *La Nausée*, de Jean-Paul Sartre - permettra d'illustrer notre propos sous l'angle des théories développées par Mikhaïl Bakhtine (*Esthétique et théorie du roman*). Ces œuvres exposent des visions pluridimensionnelles d'un monde polymorphe, qui après deux guerres mondiales, s'est forgé dans une optique plus universelle. De là, nous avons dû reconsidérer nos valeurs. Définissant l'humanisme en attribuant à Montaigne les prémices de ses fondements, Julia Kristeva écrit d'ailleurs (sous l'angle du mythe du « bon sauvage ») dans *Étrangers à nous-mêmes* (Fayard, 1988) :

Montaigne défend les religions et les races contre les excès des religions et des races : le moi « chétif » serait-il le premier antiraciste ? Le premier anticolonialiste ? Une suspicion pourtant s'impose au lecteur moderne ; cette généreuse acceptation des « autres » par le moi mobile et jouissant de Montaigne est-elle une reconnaissance de leurs particularités, ou au contraire une absorption nivelante, de bonne foi certes, mais récupératrice, des traits distinctifs des indigènes au sein d'un humanisme apte à avaler toutes les surprises et tous les inconnus ? Toutefois, pour et par le moi qui se sait aussi barbare, une universalité humaine naturelle est en train de se former, qui récuse la suprématie sans effacer les distinctions.

Le narrateur de *La Rhétorique du misanthrope* accepte d'incarner tout le contraire, la non acceptation absolue d'un autrui précisément éthique et libre-pensant et prône la suprématie (nous verrons que son discours est volontairement connoté) des misanthropes sur les humanistes.

L'écriture, au moins depuis Bakhtine, est alors le porte-voix d'un *Je* objectivé comme *autre*. L'écrivain *incarne par la plume l'existence sociale*, permet à des voix diverses de se rencontrer, et de se confronter. « L'œuvre est ouverte au sens où l'est un débat », écrira Eco (*L'Œuvre ouverte*, p.25). Surtout, l'expression à la

première personne dont ont beaucoup usé les auteurs du corpus (en rupture avec l'utilisation de la troisième personne des romans du XIX^e siècle par exemple) sera envisagée comme la volonté de ces écrivains de rapprocher - tout en les confondant - la voix du narrateur de celle du lecteur, de représenter la voix du créateur qui accepte d'incarner à travers son œuvre une multitude de mondes, en les interpellant (*polylinguisme dialogisé* de Bakhtine). Ce *Je* n'est employé que dans la perspective d'une interprétation, au sens quasi dramaturgique du terme, d'un personnage dont le caractère symbolique est à la source des phénomènes de *plurivocalité* et de *dialogisation* (Roquentin, Molloy, Meursault sont des entités symboliques et l'absurdité de leurs actions respectives relève déjà d'un métalangage : le nihilisme qui règne dans ces œuvres majeures est le révélateur de voix extérieures aux sphères narratives ou textuelles, celles d'une société en crise). Ce débat avec la sphère sociale qu'entreprend l'auteur (lui-même se confondant avec elle, tour à tour l'incarnant ou la désignant) implique, nous le verrons, une altérité en tant que fondement de la littérarité. « C'est parce que je te sais m'entendre que je me sais parlant. C'est la réalité de *l'interlocution* qui soutient la réalité des interlocuteurs. Il n'y a première personne que là où il y a seconde personne », écrira F. Jacques dans *L'espace logique de l'interlocution : dialogiques II*. Il s'agira en effet de montrer, tant dans la partie théorique que celle destinée à la création, dans quelle mesure le texte romanesque ne peut être perçu comme un simple énoncé, « inerte » par sa « scripturalité », mais plutôt dans sa perspective active, communicationnelle, soit comme une énonciation apte à générer un processus dialogique, infini, en tant que *voix et langages* du roman.

Écrire est-il un acte réellement solitaire? Si l'écrivain est le porte-voix de l'existence sociale, le créateur de divers langages parfois non encore objectivés par la société elle-même, est-il encore possible d'entreprendre le texte dans sa seule réalité scripturale? Car en même temps que notre réflexion porte sur le caractère bi-dimensionnel du texte romanesque (scriptural et vocal, textuel et langagier), nous devons, surtout grâce à la création, nous questionner sur l'acte d'écriture.

Bien qu'originale, la création est un hommage à Albert Camus, notamment à *La Chute*. En effet, *La Rhétorique du misanthrope*, récit écrit à la première personne, est mené par un narrateur omniscient : le patron d'une entreprise cotée en bourse se remémore les faits les plus marquants de sa vie, les plus gratifiants comme les moins glorieux, et tente de trouver un sens à sa carrière en donnant à sa vie de riche entrepreneur à qui tout a matériellement réussi, des tournures de tragédies raciniennes. L'intérêt du personnage réside davantage dans sa rhétorique que dans ses actions. Ce narrateur est un rhéteur, éloquent, emphatique, à la manière antique, mais aussi cynique et sans illusion sur le monde. J'ai voulu faire de ce personnage à la fois l'incarnation du fascisme - ce discours est volontairement connoté - et de l'humanisme. Ce rhéteur misanthrope n'existera alors que par l'écoute d'un interlocuteur « muet », comme tout bon narrataire, dirions-nous, et de cette altérité naîtra un discours destiné aux hommes.

Dans *Écrire*, Marguerite Duras présente une réflexion sensible et profonde sur l'acte d'écrire, allant jusqu'à l'intimité de ses propres séances de travail d'auteur (malgré un *Je* autobiographique, son discours revêt une valeur plus globale). Elle révèle : « Il faut toujours une séparation d'avec les autres gens autour de la personne qui écrit les livres. C'est une solitude. C'est la solitude de l'auteur, celle

de l'écrit ». L'écrivain n'oubliera pas plus loin d'évoquer toute l'ambivalence de l'écriture en précisant que si *l'acte d'écrire* s'effectue dans une certaine solitude, *l'écriture*, elle, en tant que phénomène littéraire, provient de sphères plurielles qui sont étrangères à l'écrivain, rejoignant alors les théories bakhtiniennes : « Le doute, c'est écrire. Donc c'est l'écrivain, aussi. Et avec l'écrivain tout le monde écrit (...). C'est pas seulement l'écriture, l'écrit, c'est les cris des bêtes de la nuit, ceux de tous, ceux de vous et moi, ceux des chiens. C'est la vulgarité massive, désespérante, de la société. La douleur, c'est Christ aussi et Moïse et les pharaons et tous les juifs, et tous les enfants juifs et c'est aussi le plus violent du bonheur ». Aussi, Duras constate, certes la linéarité scriptuaire (« l'écriture uniforme, assagie », écrit-elle), mais est consciente de son leurre. Le texte d'un roman achevé n'est jamais inerte, ou du moins ne l'est-il qu'en apparence, puisque le texte achevé, produit, est destiné à de multiples interprétations (ou *activations*, ce terme nous rappelant que le texte est voué au mouvement) : « Quand un livre est fini ... L'écriture est uniforme en quelque sorte, assagie. Rien n'arrive plus dans un tel livre terminé et distribué. Et il rejoint l'innocence indéchiffrable de sa venue au monde ». *Indéchiffrable*. Tel est l'adjectif que Duras attribue au passage (« sa venue au monde ») singulier, étrange, peut-être émouvant pour un auteur, du *texte* au *hors-texte*.

CHAPITRE I : OUVERTURE ET POLYSÉMIE DU TEXTE :

*Un livre ne commence ni ne finit;
tout au plus fait-il semblant.*

Mallarmé

1°) Vers une théorie kantienne de la littérature :

Les philosophes allemands de la fin du XVIII^e siècle furent les premiers à poser les jalons d'une réflexion qui, bien plus tard, allait servir ce que l'on appellera la pragmatique. Ainsi, la pensée de Kant privilégie-t-elle le plan de l'expression (« Comment » le texte fonctionne-t-il?) en présentant toute œuvre ou toute création dans son rapport au *beau*, c'est à dire dans sa finalité esthétique. Dans *Critique du jugement* Kant définit le *beau* comme étant irréductible au concept : l'idée esthétique, tout comme le jugement esthétique aurait une validité universelle sans qu'une pensée particulière, c'est-à-dire un concept, lui soit adéquat (« Le Beau est ce qui est représenté sans concept comme objet d'une satisfaction universelle »; « Est beau ce qui plaît universellement sans concept (...) Le Beau est ce qui est représenté sans concept comme objet d'une satisfaction universelle »)¹. L'immatérialité de l'œuvre - son aptitude à échapper à toute représentation conceptuelle ou logique - est liée à cette conception kantienne de la littérature reprise par Roland Barthes, qui, dans le prolongement du refus de Kant d'enfermer le texte dans une structure rigide, reconnaît l'ouverture et la polysémie du texte littéraire. Dans *S/Z*, Barthes définit le texte polysémique en ces termes : « une galaxie de signifiants, non une

¹ Emmanuel Kant, *Critique du jugement, Section I, Analytique du Beau* (Paris, Éditions Vrin, 1960) pp. 46 et 53.

structure de signifiés (...), de ce texte absolument pluriel, les système de sens peuvent s'emparer, mais leur nombre n'est jamais clos, ayant pour mesure l'infini du langage »². Cette reconnaissance de l'ouverture du texte littéraire ou *fabulae ouverte* (*Lector in fabula*, Umberto Eco) nous invite à considérer l'œuvre littéraire comme un espace métaphorique auquel le lecteur ne peut avoir accès sans accepter d'abord l'absence de délimitation qui le caractérise. La conception classique de la narration veut en effet qu'une narration parte d'un début pour tendre vers une fin en transitant par un milieu (principe aristotélicien et narratif de « clôture du texte »). Pourtant, dans une optique plus philosophique, comment appréhender le texte sans le situer lui-même par rapport à une idée de *dehors du texte*, cela dans le but d'en accentuer la signification? Car « lire un texte » est une prétention improbable si (dans cette même idée d'espace métaphorique) on sonde « sa vérité » (son sens) sans utiliser d'outils extérieurs. Umberto Eco, dans *Lector in fabula*, parle d'un « jeu entre ce qu'il y a derrière le texte, derrière le destinataire et probablement devant le texte »³. Ainsi, plusieurs paramètres favoriseraient ce que Eco a appelé « processus de coopération »⁴, soit l'ensemble des éléments qui favoriserait l'activation du texte (au sens de lisibilité), ou encore le rapport entre l'énonciateur et le récepteur de l'énonciation. Pour Bakhtine, « le polylinguisme introduit dans le roman, c'est le discours d'autrui dans le langage d'autrui, servant à réfracter l'expression des intentions de l'auteur »⁵, de même que la voix du narrateur continue à exister en dehors de l'œuvre. Car la voix du narrateur est un phénomène à la fois textuel, existant par des procédés narratifs et

² Roland Barthes, *S/Z* (Paris, Éditions du Seuil, 1973), p.12. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le titre *S/Z*, suivi de la page et placé entre parenthèses dans le corps du texte.

³ Umberto Eco, *Lector in fabula* (Paris, Éditions Grasset, 1985), p.82.

⁴ *Ibid.*, p.82. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *Lif*, suivi de la page et placé entre parenthèses dans le corps du texte.

⁵ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman* (Paris, Gallimard, 1984), p.144.

linguistiques établis, mais aussi méta-textuel si l'on considère que le narrateur sera (dans le meilleur des cas, c'est à dire si la portée de cette voix - l'œuvre - est significative) relayé tant par la sphère sociale que par l'individu dans sa complexité psychologique, entité représentée par le narrataire. Entendons par « voix », comme le définit Genette⁶, « l'aspect de l'action verbale considérée dans ses rapports avec le sujet », ce sujet n'étant pas seulement celui qui accomplit ou subit l'action, mais aussi (le même ou un autre) qui la rapporte, et éventuellement, tous ceux qui participent, le lecteur inclus, fût-ce passivement, à cette activité narratrice. Nous tenterons d'identifier ce phénomène à travers *La rhétorique du misanthrope* où le narrataire est l'unique motivation du discours du narrateur. Aussi, au delà de son caractère scriptural, le texte (l'« écrit », et nous développerons ce point dans le chapitre II) est porté par des éléments verbaux (non scripturaux) comme la voix, l'acte de lecture, la sonorité des mots.

Dans un tel cadre, comment clairement délimiter le texte? Notre problématique se situe précisément en ce point. Partant d'une conception fondamentalement narrative du roman, nous pouvons définir le roman comme étant d'abord et avant tout un récit. Toutefois, depuis les années 70 (et les travaux de Lukacs), nous disposons d'une théorie du roman plus vaste, théorie qui définit le genre romanesque dans une toute autre perspective et qui se fonde sur les thèses développées par Bakhtine (notamment dans le chapitre « Du discours romanesque » de *Esthétique et théorie du roman*, 1934-1935). On peut alors y lire, sous diverses variantes, la définition suivante : « Le roman, c'est la diversité sociale de langage, parfois de langues et de voix individuelles, diversité

⁶ Gérard Genette, *Figures III* (Paris, Éditions du Seuil, 1973), p.226.

littérairement organisée »⁷. Cette définition ne fait aucunement intervenir des mots telles que récit, recherche, quête, fable, action, narration, histoire, diégèse. Bakhtine ne situe pas cette définition sur le plan de la séquence narrative (début, milieu, fin) ou de l'événement fictionnel, et de sa constitution par la narration. Il concentre son attention sur la spécificité verbale, discursive, et c'est ce que nous entendons expérimenter à travers *La Rhétorique du misanthrope* où le narrateur ne peut faire entendre sa voix que s'il accepte l'incarnation du narrataire sans lequel le caractère discursif du texte ne peut avoir lieu. Plus strictement, le roman est un discours dont l'essentiel tient non pas à ce qu'il narre des événements mais à ce qu'il organise esthétiquement l'ensemble des discours proférés dans la société (le narrataire). Comment alors ne pas remettre en question la notion de *textualité* ou de délimitations textuelles?

Notre problématique consiste à situer le roman non plus par rapport à des paramètres séquentiels, narratifs, ce qui viserait à envisager le texte romanesque comme une sphère « délimitable », mais d'observer comment le texte romanesque, en tant qu'énonciation, se projette dans une dimension non-textuelle, de l'ordre du *hors-texte* en quelque sorte, cela par l'action du lecteur lui-même, et par l'incarnation du narrataire, soit par cette acceptation de l'écrivain que l'écriture n'est pas un acte solitaire, qu'il implique d'autres voix, multiples, de même qu'une interaction à valeur discursive. Il s'agit d'appréhender le texte romanesque comme un matériau verbal, attribuable à une discursivité, à une confrontation de diverses perceptions existentielles. Les énoncés qui le constituent proviennent de la formation sociale où le texte a été produit et dont il parle. Aussi, une fois constitué, le texte participe, en tant que nouvel énoncé, aux

⁷ M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 88..

polémiques, aux dialectiques de la formation sociale dont il est issu. Constatons que la discursivité a lieu et existe en dehors même de l'univers textuel. Le discours littéraire ne se réfère pas seulement à la réalité (au référent), il inaugure une autre expérience, relevant du signifiant⁸, si bien que l'œuvre présente le langage comme un « espace » qu'aucun élément empirique ne peut égaler. Le discours de l'œuvre donne alors accès à une pluralité de sens, contrairement au discours scientifique ou au discours quotidien qui suppose (suppose seulement, car « l'herméneutique du quotidien » est possible) une signification unique que la vérification permet de cerner. Il y aurait donc polysémie dès lors que les mots ont une action, non plus seulement par rapport à un référent déterminé, mais les uns par rapport aux autres⁹. En d'autres termes, lire un texte, c'est projeter (le terme « projeter » est révélateur, il s'agit bien de porter, en quelque sorte, le texte à distance) d'en faire *quelque chose*, donc accepter que *quelque chose* advienne en dehors de lui. Selon les termes de Hayden White¹⁰, le processus de lecture est porteur de cette extension des limites du texte : le lecteur peut identifier son type de lecture - constitutive, déconstructive, linéaire, transversale, autant de manières de faire de la forme un objet de pensées possibles. Cette identification suppose cependant que le texte soit perçu suivant une *préfiguration* qui offre les éléments d'une *refiguration*, selon les théories de Jean Bessière¹¹ soit d'une reconstruction hors textualité. Le jeu de la préfiguration et de la refiguration est inhérent à la dualisation du texte romanesque qui ne peut ainsi se donner de manière achevée.

⁸ Julia Kristeva, *Semiotike, Recherches pour une sémanalyse* (Paris, Éditions du Seuil, 1978), p. 174. L'auteur associe d'une part, *signifiant* et *arbitraire*, et d'autre part, *signifié* et *sémantique du vraisemblable*.

⁹ Dans la création, l'expression « Judéo-Chrétien » au lieu de « Christ » est utilisée afin d'aborder l'idée d'ambivalence d'une part de l'histoire de l'humanité, sa dualité. Aussi, le « Syndrome de Stockholm » est une référence au voyage de jeunesse en Suède du narrateur misanthrope qui réalise que sa partenaire feint l'aliénation amoureuse (N.d.A).

¹⁰ Hayden White, « La méthode de l'interprétation », *Littérature*, N°71, octobre 1988.

¹¹ Jean Bessière, *La littérature et sa rhétorique* (Paris, Presses universitaires de France, 1999).

«Il faut que quelque chose dans le texte ou en dehors de lui indique que le sens immédiat est insuffisant, qu'il doit être considéré seulement comme le point de départ d'une enquête dont l'aboutissement sera un sens second »¹², « second » au sens de sphère parallèle, d'espace second. Dans une perspective que nous permet aujourd'hui la psychanalyse, ce *Moi* qui s'empare du texte donne lieu lui même à une pluralité de sens, donc de textes, ce *Moi* relevant d'un archétype psychanalytique, culturel, social à chaque fois unique, variable, donc d'une conception du monde et d'un imaginaire à chaque fois unique. Le texte littéraire nie le *Moi* comme entité autonome pour permettre l'expression de tout ce qui serait demeuré hors de soi, c'est à dire un *Moi* délivré de soi-même, toujours différent, donnant accès à des mondes divers. Dans *L'étranger* par exemple, Camus lui-même fait appel à ses souvenirs de chroniqueur judiciaire (*Alger républicain*) allant jusqu'à se mettre en scène, comme les peintres d'autrefois, dans un coin du tableau : ce jeune journaliste « habillé en flanelle grise, avec une cravate bleue » devant lequel Meursault a l'impression bizarre d'être regardé par lui-même, c'est à la fois une incursion du référent et une délivrance du *Moi* permettant d'exprimer une nouvelle réalité dont l'essence ne réside que dans le langage. Le lecteur aura la possibilité de se distancier du « texte tout puissant » par des *promenades inférentielles* selon l'expression d'Umberto Eco (*Lector in fabula*) où il va chercher en dehors de l'œuvre toutes les pistes ou issues qui, par déduction, attribueront au texte une signification précise. À partir de la thèse de l'ouverture et de la polysémie du texte, nous pouvons admettre à ce stade de la réflexion que l'œuvre n'advient jamais du *néant*.

¹² Tzvetan Todorov, *Symbolisation et interprétation* (Paris, éditions du Seuil), p.92

Ce que l'écrivain - soit cet individu, lui-même lecteur, et acteur de la société (on pourrait d'ailleurs parler de « lecteur de la société ») - nomme *processus de création*, serait l'acceptation de porter son regard sur le monde mais aussi l'acceptation de se faire le porte-voix d'une sphère quasi aphone du monde. L'ambition de l'écrivain contemporain pourrait être de saisir un monde qui n'a pas encore été lu, qui n'a pas encore été *objectivé* par l'écriture. L'écriture serait à la fois un acte d'objectivation (sphère du référent, qui viserait une certaine conceptualisation, soit tout ce qui participe à la construction d'un récit) et de « désobjectivation » (sphère du signifiant, qui tendrait vers l'immatérialité ou *l'infini du langage*, selon l'expression de Roland Barthes). Concernant ce dernier point, l'écrivain devra alors déléguer son pouvoir de sujet écrivain à une autre instance du discours, le lecteur auquel revient ainsi une fonction nouvelle, celle d'activation du texte. L'écriture devra parvenir à dépasser les limitations d'un auteur pour « faire sens » par la lecture, soit par sa propre interprétation du texte en un langage. Annie Dillard, dans *En vivant, en écrivant* (dans un procédé d'intertextualité avec *En lisant, en écrivant*, de Julien Gracq) donne à la lecture un pouvoir transcendantal, un pouvoir de décrypter le mystère de l'existence (« Pourquoi lisons-nous, sinon dans l'espoir d'une beauté mise à nu, d'une vie plus dense et d'un coup de sonde dans son mystère le plus profond? »). Nous verrons par la suite que la littérature renferme une dialectique définie par Mikhaïl Bakhtine, Pierre-Victor Zima et Jean-Paul Sartre - et dans une certaine mesure, amorcée par Hegel - pour lesquels production et réception de l'œuvre renvoient à la dialectique de tout texte littéraire, qui, pour signifier, doit être d'abord reçu. Le texte romanesque, en tant que système, relèverait bien d'un mouvement entre *dedans* et *dehors*, entre *texte* et *hors-texte*, entre textualité et métatextualité, cela

par l'interaction entre production et réception de l'œuvre. Sans cette interaction, l'herméneutique ne pourrait trouver de fondement, l'interprétation et le jugement esthétique nécessitant d'abord l'acceptation, à la fois élémentaire et complexe, de la notion d'ouverture et de polysémie du texte.

Molloy, ou la transcendance du schème littéraire

Molloy part visiter sa mère mourante, s'égare dans la ville, dans la campagne, puis dans une forêt où il se traîne sur le ventre et les coudes avant d'échouer, inanimé, dans un fossé. Moran, à qui il est enjoint de partir à sa recherche, puis de retourner chez lui, revient après des mois les mains vides, ayant perdu son fils, et pour constater sa ruine. Dans cette double histoire parallèle, le souci romanesque passe à l'arrière-plan, illustrant véritablement le refus des délimitations au profit d'un texte éminemment ouvert. Beckett se refuse même à se prêter au jeu de l'illusion romanesque (« Ce dont j'ai besoin, c'est des histoires, j'ai mis longtemps à le savoir, p.16) voire même de toute illusion, au sens existentiel (« Alors je rentrai dans la maison et j'écrivis. Il est minuit. La pluie fouette les vitres. Il n'était pas minuit. Il ne pleuvait pas », p.272). Beckett utilise un procédé cartésien pour en prouver la vanité, car l'écrivain ne peut rien démontrer, il ne demande qu'à être cru sur *parole*; à travers le narrateur, il n'est qu'une *voix* qui a commencé à se faire entendre bien avant *Molloy* et qui continuera bien après puisqu'il y a répétitions, similitudes entre les œuvres (dans *Malone meurt* par exemple, Beckett semble réitérer l'idée de sphère romanesque comme vue de l'esprit, simple passe-temps : « D'ici là, écrit Malone qui va mourir, je vais me raconter des histoires, si je peux » p.9; ou encore, le narrateur évoquant son décès, « A ce moment là c'en sera fait des Murphy, Mercier, Molloy, Moran et

autres Malone, à moins que ça ne continue dans l'outre-tombe », p.116). Mais à qui appartient cette voix du narrateur elle-même porteuse de multiples autres voix, et à qui s'adresse-t-elle, vers où va-elle? Cette dimension vocale et langagière du roman nous renvoie à notre propos : le texte, devenu langage, est non seulement irréel mais il est difficile de le délimiter. Tout en existant, puisque le texte revêt une forme visible, le langage demeure chimérique parce-qu'il est voué à une certaine « déconstruction ». Par l'utilisation fréquente de phrases écourtées, semées de pièges, de lacunes, de contradictions (« bon... », « je sais, je sais... », « merde... »), par l'utilisation d'une description ou d'une ponctuation d'une minutie maniaque, puis par le refus d'achever les phrases ou de les rendre presque inaccessible au lecteur (« peut-être... », « mais... », « plus tard... », « moins que... », « ou bien ... »), l'écrivain nous pousse à considérer davantage la voix du narrateur que la clarté de son discours, comme si le récit était d'autant plus efficace que l'orateur serait plus insaisissable (d'où la démultiplication du héros beckettien, qui semble être toujours le même). Beckett n'a-t-il pas écrit *L'Innommable*? Les mots que nous saisissons ne seraient alors que des fragments d'un immense discours, à la limite sans objet. Ainsi, faire échouer le verbe, en quelque sorte, comme le fait Beckett, c'est mettre en exergue la pensée, seule apte à représenter le monde. Mais simultanément, tenter de représenter le monde par la pensée, c'est aussi devoir l'objectiver par le verbe, d'où ce retour à une interaction continue entre sphères du *texte* et du *hors-texte*.

Molloy, le personnage initial (comme l'ensemble des personnages de Beckett), est de plus en plus soustrait à l'agitation du monde, réfugié dans son esprit, réduit à une conscience, à un *cogito* pur, aurait dit Sartre, et en souffrance dans ce cas, puisque Molloy comme Moran subissent une dépréciation sensible sur tous les

plans. La paralysie des membres inférieurs les atteint tous deux, les faisant peu à peu décliner vers une condition de vagabonds. Molloy et Moran connaissent une déchéance lente mais certaine. Il n'y a pas de mise en scène romanesque de la mort, de rebondissement tragique, et cette illustration de la négation triomphante à l'intérieur même de l'œuvre de Beckett traduit une volonté de ne *rien* signifier, simplement. Par ce que nous pourrions qualifier « génie de l'insignifiance », parce que ce dépouillement (référons-nous au décor de mises en scène de pièces de théâtre telle *En attendant Godot*), l'écrivain ne nous laisse que notre propre voix, notre propre « travail » sur le texte.

Dans un extrait que nous intitulerons *La rencontre du berger* (p.40), Molloy et Moran au cours de leur quête rencontrent le même berger. La première rencontre, celle que fait Molloy, ne prend sa signification qu'en rapport avec la seconde, beaucoup plus circonstanciée, où Moran laisse deviner un mystérieux attrait pour le gardien d'un paisible troupeau. Dans la partie concernant Molloy, il y a négation des codes organisationnels du texte littéraire, tels que la ponctuation, négation des normes du registre de l'écrit au profit du registre de l'oral, et appropriation d'anglicismes comme effets de style. Ainsi, lorsque Beckett écrit sans user ni de traits d'union, ni de guillemets, et en usant d'une majuscule au milieu d'une phrase (« de sorte que je dis, avec une tranquille assurance, Où les amenez-vous, aux champs ou à l'abattoir?, p.41 »), il signifie que le texte littéraire est une sphère non « délimitable », ouverte, dont les balises ne sont que l'effet d'une convenance d'ordre rédactionnel, relative à la présentation du texte, mais vaines ; sur le plan littéraire, ou de la création, elles ne signifient rien, et Beckett ose les transcender. Là encore, notre problématique ressurgit. Comment envisager le texte comme une entité ouverte, polysémique, sans se questionner

sur la notion de « normes » littéraires, ou de littérarité : n'y aurait-il pas possibilité de signifier encore « en dehors » du texte, en dehors des limites textuelles? N'y aurait-il pas dans le roman des signes qui portent la conscience du lecteur bien au-delà de la séquence narrative (ou des séquences) qu'il a choisi de poursuivre?

Le roman d'après-guerre, avec le déclin de certaines valeurs, et l'émergence de l'existentialisme (et de disciplines valorisées telles que la sociologie, la psychologie), répond-il encore à des schèmes littéraires? La transcendance des schèmes littéraires serait un signe de l'ouverture de l'œuvre, de son caractère langagier (le texte romanesque ne relèverait pas strictement des règles de l'écriture mais s'apparenterait à un langage). Avant le XX^e siècle, la légitimité des règles et canons, cadres obligés de la création littéraire, n'était en aucun cas remise en cause. Depuis, la littérarité pose problème parce que ces canons littéraires ont perdu de leur autorité. Elle peut même être récusée à des fins stylistiques et sémantiques comme le fait Beckett. Par exemple, l'écrivain donne au monologue intérieur de Molloy toute la véracité de la conscience en action - et en même temps du processus d'écriture - par l'usage du registre oral (« Je me mis à genoux, non ça ne va pas, je me mis debout... », p.42), expression de sa pensée (« sans un mot pour moi je veux dire... », p.41). Enfin, Beckett a choisi d'écrire ses œuvres en français parce qu'il avait besoin de la discipline que lui imposerait l'emploi d'un langage acquis, comme il le dira à un étudiant qui, écrivant une thèse sur son œuvre, lui demandait pourquoi il se servait du français : « Parce qu'en français, c'est plus facile d'écrire sans style ». Les anglicismes (« car ce n'est pas seulement dans les villes qu'il y a des abattoirs, mais il y en a partout, dans les campagnes aussi... » (p.41), calqué sur le « Not only...but », ou encore

« Je veux dire » pouvant être traduit par « I mean ») sont utilisés comme des effets de style . Car Beckett, en choisissant une langue étrangère s'assure que son écriture reste une lutte constante, un combat douloureux avec l'esprit même de la langue. Là encore, l'écrivain signifie que les règles grammaticales d'une langue peuvent être contournées, et en ce sens, il donne à l'écriture une intensité, une amplitude, à la voix de Molloy qui n'en est alors que plus singulière. Claude Mauriac souligne d'ailleurs à ce propos, dans *L'alittérature contemporaine*¹³ : « Qui parle est entraîné par la logique du langage et de ses articulations. Aussi, l'écrivain affronté à l'indicible doit-il ruser pour ne pas dire ce que les mots lui font dire malgré lui, mais pour exprimer au contraire ce que leur raison d'être est précisément de taire ». L'incertain, le contradictoire (« Je veux dire... », « Je me mis à genoux, non ça ne va pas... »), l'impensable, ôte au texte ou à l'écriture de Beckett son caractère définitif, figé, d'où toute la dimension polysémique de son œuvre.

Dans un autre extrait, Molloy, réfugié chez Lousse (p.56), rêve dans sa chambre encombrée de meubles, éclairée par la lune. À nouveau, le monologue est l'expression de la conscience du narrateur, de sa pensée livrée telle quelle : « Et la chose en ruine, je ne sais pas ce que c'est, ce que c'était, ni par conséquent s'il ne s'agit pas moins de ruines que de l'inébranlable confusion des choses éternelles, si c'est là l'expression juste (...) Et si je n'y vais pas volontiers, j'y vais peut-être un peu plus volontiers qu'ailleurs, étonné et tranquille, j'allais dire comme dans un rêve, mais pas du tout, pas du tout », (p.58, 59). La voix de Molloy le narrateur semble rejoindre celle de Beckett l'écrivain (« J'écoute et m'entends dicter un

¹³ Claude Mauriac, *L'Alittérature contemporaine* (Paris, Albin Michel, 1969), pp. 94, 95.

monde figé en perte d'équilibre, sous un jour faible et calme sans plus, suffisant pour y voir, vous comprenez... ») pour mieux rappeler cette interaction entre *texte* et *hors-texte*, entre ce qui appartient à la structure narrative (le « je » qui fixe la narration) et ce qui en même temps la fragilise (*écouter la voix* dans les décombres, *s'entendre dicter un monde...*), soit tout ce qui accorde au texte ses dimensions polysémiques et discursives par des références et des connections extérieures.

Nous percevons dès ce premier chapitre, le roman comme une tentative d'objectivation textuelle, et parallèlement, et c'est tout l'objet de la création qui suivra, comme une mise en action d'un *cogito*, d'une conscience (de l'écrivain comme du lecteur) qui nécessairement se distancie de l'objet qu'elle reçoit, le texte. Les mots auraient alors une valeur bien particulière (nous le verrons dans le chapitre III) : celle de *signes* aptes à interpeller la conscience du lecteur, mais aussi de l'écrivain, en dehors du *signifié*.

2°) **La contre-théorie hegelienne ou l'émergence de la dialectique du roman :**

Il faudra pourtant considérer la position d'Hegel qui oppose au plan de l'expression celui du contenu (le « pourquoi », l'historique et le contenu idéologique du texte). En effet, Hegel dans son *Introduction à l'esthétique* croit pouvoir déduire l'œuvre d'art individuel, ainsi que les différents genres artistiques, de l'esprit et de ses activités conceptuelles. C'est ce que plus tard Roland Barthes et Jacques Derrida nommeront *logocentrisme*. Selon Hegel, l'esprit est responsable d'un mouvement tautologique ou circulaire, et les concepts que l'esprit trouve dans l'œuvre d'art y ont été auparavant projetés par lui-même. Cette perspective a souvent été critiquée, remise en question en

particulier par les théories du XX^e siècle, soutenues par l'avènement de la psychanalyse qui n'envisage pas entièrement l'esprit dans un processus tautologique, puisque si le conscient permet la conceptualisation, l'inconscient, au contraire, se distancie de toute idée de concept ou d'immuabilité. D'autre part, la projection de concepts par l'esprit sur l'œuvre d'art dont parle Hegel n'équivaudrait-elle pas tout de même à reconnaître le *processus de coopération*, et par conséquent, l'interaction possible entre l'œuvre et son destinataire, entre production et réception soit sur l'action qu'implique la réception sur l'œuvre d'art (réflexion que nous porterons dans le chapitre III au sujet du *dialogisme*)? Nous verrons sur ce point qu'Hegel nuance sa pensée et rejoint par là Kant. Malgré les incohérences de cette contre-théorie, au début des années 70, Greimas fait valoir contre Barthes, et dans la continuité d'Hegel, que tout texte littéraire a des constantes phonétiques, sémantiques et syntaxiques dont l'existence ne peut être niée. Ainsi, le texte en tant qu'espace délimité est revendiqué par Greimas lorsqu'il remarque, à propos de la pluri-isotopie du texte : « Les lectures possibles peuvent en effet être en nombre infini, mais ces variations relèvent uniquement de la performance des lecteurs sans pour autant « détruire » ou « structurer » le texte »¹⁴. Pour Greimas, la polysémie du texte n'est pas conçue comme une liberté sans bornes réservée à l'imagination du lecteur, mais comme un obstacle à surmonter. Toutefois, cette contre-théorie demeure essentielle à notre propos, et relève encore toute la complexité du texte romanesque en tant que système polysémique (« Nous devons donc savoir comment un texte, en soi, potentiellement infini, peut générer uniquement les interprétations que sa

¹⁴ A.J. Greimas, « Pour une théorie du discours poétique », *Essais de sémiotique poétique* (Paris, Larousse, 1972), p.18.

stratégie a prévues », Umberto Eco, *Lif*, p.111) : le rapport entre monosémie et polysémie en ce sens est lié à la coopération ou au dialogisme existant entre l'écrivain écrivain et son lecteur.

Nous pourrions pourtant remettre en question la validité de la théorie de la monosémie et de la clôture du texte en nous interrogeant sur trois points :

1/ Comment se peut-il qu'un texte littéraire permette un grand nombre de lectures contradictoires, tandis qu'un texte de la logique formelle (scientifique par exemple) n'en permette qu'une seule? (N'y a-t-il pas une différence fondamentale entre ces deux sortes de textes?)

2/ Comment garantir une représentation scientifique ou « objective » du texte dans une situation sociale, historique et linguistique dans laquelle les métalangages théoriques changent eux-mêmes sans cesse? (On peut envisager de multiples lectures d'un même texte, donc une construction à l'infini de l'objet littéraire en question).

3/ Comment accepter l'idée de monosémie du texte sans, par là même, refuser l'acte de lire (acte pourtant fondé sur un certain potentiel interprétatif) et cela sans accréditer l'idée de « légalité du texte », donc de normes ou de « fautes interprétatives »?

Dans *S/Z*, Barthes écrit : « En regard du texte pluriel, l'oubli d'un sens ne peut donc être reçu comme une faute. Oublier par rapport à quoi? Quelle est la *somme* du texte? Des sens peuvent bien être oubliés, mais seulement si l'on a choisi de porter sur le texte un regard singulier. La lecture cependant ne consiste pas à arrêter la chaîne des systèmes, à fonder une vérité, une légalité du texte et par conséquent à provoquer les « fautes » de son lecteur; elle consiste à embrayer ces systèmes, non selon leur quantité finie, mais selon leur pluralité », (p.18). Dans *Si*

par une nuit d'hiver un voyageur¹⁵, le directeur général d'une police omniprésente se trouve contraint de confesser : « Il advient dans la lecture quelque chose sur quoi je n'ai pas de pouvoir (...) dans le décret même qui interdit la lecture, se laisse lire quelque chose de cette vérité dont nous ne voudrions pas qu'elle soit lue... », relevant ainsi l'impossibilité (relative comme pourrait le démontrer *Lingua Tertii Imperi, la Langue du Troisième Reich : carnets d'un philologue*¹⁶, où l'auteur, à partir d'un récit autobiographique, explique comment l'idéologie peut être diffusée d'abord par la manipulation de la langue) de conceptualiser le langage donc la pensée. Le texte serait alors une entité malicieuse, irrépressible, incontrôlable, jusqu'à un certain point.

3°) La dialectique du texte littéraire :

Nous ne retiendrons donc pas la thèse du texte clos et monosémique (plus précisément, nous nous soustrairons à la tyrannie du « texte tout puissant »). Toutefois, et sans amoindrir la portée de la théorie exposée en première partie (que nous retenons), nous prendrons en compte, dans la lignée de Mikhaïl Bakhtine et de P. V. Zima, l'évolution de l'esthétique littéraire qui oscille consciemment entre la position kantienne et hegelienne : aucun texte littéraire n'est ni totalement fermé ni totalement ouvert. Les théories littéraires, surtout depuis Bakhtine, perçoivent désormais le roman dans un rapport dialectique entre constantes et variables du texte, entre clôture et ouverture du texte : « l'être et le non-être du texte entrelacés », selon l'expression de Julia Kristeva¹⁷, dans une perspective poétique où l'auteur décrit le « signifié poétique » comme cet espace où le « Non-Être s'entrelace avec l'Être »; le propos de Kristeva est initialement

¹⁵ Italo Calvino, *Si par une nuit d'hiver* (Paris, Éditions du Seuil, 1981), p.257.

¹⁶ Victor Klemplerer, *LTI, La langue du troisième Reich : carnets d'un philologue* (Paris, Albin Michel, 1998).

¹⁷ Julia Kristeva, *Semiotike Recherches pour une sémanalyse*, op. cit., p.190.

développé par Hegel qui définit le discours dans son rapport à la dualité de l'identitaire « (...) chacun n'est que pour autant que son non-être est, étant entendu que le rapport entre l'un et l'autre est un rapport d'identité (...) chacun n'existe que par le fait du non-être de son autre, donc grâce à son autre et à son propre non-être »¹⁸. Dans le même ordre d'idée, Luigi Pareyson (*Estetica-Teoria della formatività*) écrit : « L'œuvre d'art (...) est une forme, c'est à dire un mouvement arrivé à conclusion et doit donc être considérée non comme la fermeture d'une réalité statique et immobile, mais comme l'ouverture d'un infini qui s'est rassemblé dans une forme »¹⁹. Jean-Paul Sartre illustre cette dialectique par ces mots : « Je ne puis dévoiler et produire à la fois. La création passe à l'inessentiel par rapport à l'activité créatrice. D'abord, même s'il apparaît aux autres comme définitif, l'objet créé nous semble toujours en sursis : nous pouvons toujours changer cette ligne, cette teinte, ce mot; ainsi ne *s'impose-t-il jamais* »²⁰. L'œuvre échappe à son créateur car celui-ci ignore quelle sera sa forme finale. Pour le percevoir comme objet, il faut un regard autre, celui du lecteur. Hegel lui-même rejoindra Kant lorsqu'il consent à nuancer l'esthétique idéaliste du romantisme allemand (courant qui influencera l'Europe dans son ensemble) qui ne croyait qu'en l'autonomie de l'art - la tautologie - sans considérer le lien entre production et réception. C'est d'ailleurs ce qu'il appellera le *prolongement de l'art vers autrui* : « L'œuvre d'art a beau constituer un univers cohérent, et qui repose en lui-même, il n'en demeure pas moins qu'en tant qu'objet réel elle n'existe pas *pour soi* mais *pour nous*, pour un public qui la contemple et en

¹⁸ G. W. F. Hegel, *Science de la logique* (Paris, Aubier, 1947), p.49.

¹⁹ Cité par U. Eco, *L'œuvre ouverte* (Paris, Éditions du Seuil, 1965), p.36.

²⁰ J.P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?* (Paris, Gallimard, 1982), p.51.

jouit »²¹. Jusqu'au XVIII^e siècle, le texte romanesque eut davantage pour dessein de décrire les épopées successives d'un héros mythifié (ayant ainsi une dimension morale et philosophique) plutôt que de porter la voix d'une polémique, d'un conflit (au sens large), d'une problématique sociale ou psychanalytique. Le concept même d'interaction narrateur/narrataire est un concept de la modernité justifié par l'avènement certes de la psychanalyse, mais aussi du consumérisme qui conçoit l'objet d'art comme un bien (bien symbolique) voué à la circulation, au même titre que toute marchandise. Ainsi, toute production répond à une réception, et de là émerge la communication littéraire et la discursivité inhérente au roman. Cette première distance de Hegel quant à un logocentrisme radical nous permettra de formuler toute la dialectique du texte romanesque.

Pour illustrer la dialectique de la structure du roman - à la fois polysémique, et construit autour d'un noyau indestructible mais plus ou moins irradiant - arrêtons-nous sur la bipartition du roman *L'Étranger*, d'Albert Camus, qui pourrait être considérée à la fois comme un fait typographique et narratif (noyau ou constante), et comme un fait sémantique (symbolisation et variable); car la dernière phrase de la première partie de l'œuvre (« Et c'était comme quatre coups brefs que je frappais sur la porte du malheur ») n'annonce pas seulement une nouvelle séquence narrative; elle annonce en même temps un univers sémantique différent de celui qui est présenté dans la première partie du roman. La narration à la première personne (« J'ai reçu un télégramme de l'asile... »), le meurtre du Maghrébin, la condamnation de Meursault, sont autant d'éléments fixes qui structurent la narration. Aussi, bien que l'on puisse considérer l'opposition entre l'eau et le feu ou entre la mer et le soleil comme des constantes du texte, ces

²¹ G. W. F. Hegel, *Esthétique* (Paris, Flammarion, 1979), p.256.

symboles donnent lieu à la fois à un consensus interprétatif du point de vue de la psychanalyse par exemple, mais aussi à une interprétation plurielle (la passion immanente est en permanence éteinte - l'eau et le feu - par une certaine froideur face aux événements, d'où cette inquiétante insensibilité d'un héros « étrange » à qui tout est étranger). La froideur de Meursault peut d'ailleurs être traduite comme une métaphore de la *littéarité* en tant que phénomène. Pour Barthes (*Essais critiques*), la littéarité c'est « l'être même de la littérature » qui se révèle par son caractère à la fois interrogatif et déceptif, interrogatif au sens de *Voici le monde : y a-t-il du sens en lui?*, et non pas *Quel est le sens du monde?*, et en ce point la littérature serait déceptive, « décevante » (en comparaison à la philosophie). Même si l'auteur a pu utiliser parfois le terme d'« ontologie » à propos de l'idée de littérature, il demeure attentif - en ce sens il rejoint Bakhtine - aux dimensions culturelles et historiques de l'acte d'écrire. Cette notion d'« être de la littérature » désigne plutôt ce que le linguiste Jakobson nommera « littéarité »²²: tout à la fois institution, fonction sociale, manière spécifique de traiter le langage, de l'écrire.

Ainsi, le personnage de Camus se refuse à toute manifestation affective. L'écrivain semble confier le champ de l'interprétation au lecteur laissant libre cours à l'action du narrataire. À la lecture de *L'Étranger*, Barthes concevra d'ailleurs l'idée d'« écriture blanche », écriture au degré zéro, dépourvue de tout supplément rhétorique ou d'emphase. En ce sens, précisons que la rhétorique du narrateur développée dans la création se rapproche davantage de celle du narrateur de la *La Chute* (emphase, lyrisme...) que de celle de *L'Étranger*.

²² Introduction du terme *literaturnost*, Jakobson étant cité aussi par Tzvetan Todorov dans *Théorie de la littérature* (Paris, Le Seuil, 1965), p.37.

Les constantes d'un texte peuvent donc changer de signification et de fonction au fur et à mesure que fluctuent les métalangages théoriques qui traversent le texte. Nous verrons dans le chapitre II que ce que Roland Barthes a appelé *infini du langage* provient de ces fluctuations.

Bakhtine n'a-t-il pas lui-même souligné toute l'ambiguïté du genre romanesque qui doit son unicité, son caractère homogène, à sa propre interaction avec des unités hétérogènes qui lui sont étrangères? Nous verrons par la suite que le narrataire lui-même est le premier « court-circuit », le premier élément extra-textuel à venir à la fois parasiter et amplifier la voix du narrateur.

CHAPITRE II : VARIABILITÉ ET INFINI DU LANGAGE:

Qu'est-ce qu'un livre si nous ne l'ouvrons pas? Un simple cube de papier et de cuir, avec des feuilles; mais si nous le lisons, il se passe quelque chose d'étrange, je crois qu'il change à chaque fois.

Jorge-Luis Borges

1°) Du scriptuaire à l'amplification du sème:

Nous définirons le terme *scriptuaire* comme la représentation, au sens quasi littéral, du discours : l'objet littéraire serait la figure explicite du passage de la langue (qui nomme pour désigner) au discours, ou de la mimésis à la diégésis. La disposition typographique engage la question de la représentation sous l'angle d'un paradoxe : il s'agit de concevoir le terme *représentation* à la fois dans son sens littéral, relevant du scriptuaire, et métaphorique, c'est à dire du symbolique. Alors que nous dissociions écriture et perception, nous retiendrons cependant que l'écriture décrit ou représente la perception de la chose extérieure. L'écriture paraît au lecteur dans le figement propre au scriptuaire, alors qu'elle renvoie au mouvement même de la chronologie narrative (début/milieu/fin, déplacement des personnages, évolution du récit...). L'écriture est ainsi renvoyée à sa condition d'imaginaire et nous pourrions définir cet acte comme la figuration du discours (fiction, discursivité...).

En ce sens, l'écriture romanesque est un événement singulier et réitérable, malgré sa finalité (conclusion) qui transforme la langue (la matière linguistique) en discours, en langage, ou encore, en ce que nous pourrions appeler *dicible*. Le

scriptuaire, ou cette construction typographique minutieuse de l'écrivain, se transforme en *dicible*¹.

Il y aurait donc le scriptible, le lisible, le dicible, comme autant de dimensions du texte. Mais la « valeur » première du littéraire demeure le scriptible en tant que reconnaissance de l'écrit comme territoire à la fois de l'écrivain et du lecteur. « Pourquoi le scriptible est-il notre valeur? Parce que l'enjeu du travail littéraire (de la littérature comme travail) c'est de faire du lecteur, non plus un consommateur, mais un producteur du texte » (R. Barthes, *S/Z*, p.10). L'intention même de l'œuvre pourrait se justifier par ce *mouvement vers*, ce glissement du scriptuaire en tant qu'espace d'objectivité, de linéarité - la littérature étant tenue pour « objectivable », recevable - au symbolisme (dimension métaphorique, allégorique du texte). En effet, le texte romanesque est incertain dans sa caractérisation car il demeure un objet qui ne cesse d'acquérir de la valeur culturelle. Par cette valeur culturelle variable, par sa dimension communicationnelle, par l'imaginaire qu'il suscite, il offre une multiplicité de représentations toutes pertinentes (à propos de l'œuvre d'art, Umberto Eco écrit dans *L'Œuvre ouverte* : « En réagissant à la constellation des stimuli, en essayant d'apercevoir et de comprendre leurs relations, chaque consommateur exerce une sensibilité personnelle, une culture déterminée, des goûts, des tendances, des préjugés qui orientent sa jouissance dans une perspective qui lui est propre », p.17).

¹ Référons-nous à *l'écrivain écrivain* de R. Barthes, *Essais critiques*, p. 152 (ou J.B. Fagès, *Comprendre Barthes*, p.96,97), comme la métaphore du passage de l'état de « scripte » à créateur. L'écrivain est perçu comme un homme « intransitif » et l'écrivain comme un homme « transitif ».

En ce sens, le signe linguistique est nécessairement idéologique. Les textes romanesques ne sont pas le reflet ou la simple représentation des langages divers d'une société, mais un des lieux privilégiés de leur mise en rapport chaque fois nouvelle. Ils sont « la diversité sociale de langage (...) littérairement organisés »². On peut donc parler d'équivoque rhétorique inhérente au texte littéraire, qui malgré l'objectivité de sa construction (découpage du récit, schéma canonique...) donne accès au métalangage comme jeu inférentiel offert au lecteur (suppositions, anticipations, déductions...). Écrire, offrir un texte littéraire revient à proposer au lecteur un ensemble d'inférences (intention de l'auteur) auquel il faut ajouter les inférences tirées de la reconnaissance de l'intention littéraire elle-même (intention de l'œuvre), ce qui nous renvoie à l'impossibilité de conceptualiser totalement l'œuvre littéraire. La répétition des événements, ou ce mimétisme entre les personnages de Beckett dans *Molloy* par exemple (Molloy et Moran rencontrent le même berger), et ce, dans une même séquence narrative, semble incarner un seul personnage. On pourrait parler de personnage beckettien, générique, global. Relevons la similitude entre les noms des personnages de Beckett: *Malone*, *Memann*, *Mahood*, *Murphy*, comme l'expression d'un idéal beckettien. Il serait vain de vouloir percevoir le roman dans une approche tautologique, circulaire, puisque l'histoire se répète, se « redit », s'amplifie, infiniment (Molloy passe d'une pièce, espace circulaire, à la forêt, espace plus diffus, plus métaphysique, où il s'égaré).

² Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman* (Paris, Gallimard, 1984), p.88.

Italo Calvino définit sa lectrice idéale (symbolique) par une formule qui est sa propre variante du « pacte de générosité » de Sartre (chapitre III) et qui permet de dépasser la dialectique de l'écriture et de la lecture et de réconcilier genèse et réception si longtemps opposées : « Parfois, il me vient un désir absurde : que la phrase que je suis sur le point d'écrire soit celle que la femme est en train de lire au même moment (...) J'attends des lecteurs qu'ils lisent dans mes livres quelque chose que je ne savais pas; mais je ne peux l'attendre que de ceux qui attendent de lire quelque chose qu'eux, à leur tour, ne savaient pas »³. Il paraît donc impossible de calculer le texte romanesque, ou sera mesurable tout au plus l'effet informatif (relevant de tout l'objectivisme textuel). Mais le discours du narrateur, dans l'effet de communication qu'il produit sur le lecteur (nous pourrions parler, dans le cadre de notre problématique, d'auditeur) est difficilement contrôlable. De là, l'hypothèse de l'écriture identifiée à un signe immuable, constant dans sa *signifiance* est tout aussi improbable⁴: l'écrivain comme le lecteur ne peuvent être assurés de la pertinence à venir de l'œuvre, de ce qui la rendra lisible, le texte romanesque étant une communication dont les termes peuvent changer de statuts. Par cette variation possible du statut de ses mots, toute trace de position des destinataires et des destinataires est effacée, et les divers degrés de pertinence des termes de la communication renvoient les uns aux autres. Ainsi, alors que les termes peuvent changer de statuts, le texte suscite des attitudes diverses

³ Italo Calvino, *Si par une nuit d'hiver, op. cit.*, p. 182.

⁴ « La *Bedeutsamkeit* - la *signifiance* - dont parle Heidegger est toujours définie comme une structure, une totalité de renvois et de rapports. Elle est donc toujours appréhendée sur le mode de la structure de renvois noématique », Pierre Livet, « Structure noématique et transcendance du *Dasein* », *Philosophiques*, vol. XX, N°2, automne 1993, p. 345. Entendons par « renvois » l'ensemble des rapports entre *noèmes* et *noèses*, soit entre l'objet en soi et l'acte de représentation de cet objet.

d'adhésion suivant que ces termes sont traités comme des signaux de communication ou comme les parties d'un jeu inférentiel. Cela justifie toute l'amplification du texte romanesque: partant d'un énoncé, soit d'une identité minimale du texte, l'écriture désigne de multiples possibilités d'envisager le texte rejoignant ainsi, par ce jeu de désignation, les conditions spécifiquement rhétoriques de la littérature. Si l'on se rapporte à la définition de Victor Henry, « le mot, au point de vue du langage articulé, n'est que l'entité abstraite de toutes les émissions vocales ou possible de tous les sujets parlants passés, présents et futurs, qui auront éprouvé ou éprouveront le besoin de communiquer à autrui les notions qu'il exprime »⁵. On peut déceler dans cette définition la trace de l'action d'amplification du mot qui pourtant est un signe phonétique dans toute la restriction de la construction phrastique qu'il implique. Les mots se situent de prime abord dans les systèmes nerveux qui les produisent, relevant alors du fonctionnement cognitif cérébral, de la conceptualisation inhérente aux six sens de l'être humain : tout ce que celui-ci sait de la réalité lui vient d'abord et avant tout de ce qu'il perçoit par ses sens : la vue, l'ouïe, l'odorat, le goûter, les divers sens du tact, tous servis par la possibilité de se mouvoir. L'homme discerne des objets à certaines distances les uns des autres, les conceptualise, les identifie d'abord de façon minimale. Mais parallèlement, et la définition de V. Henry le désigne bien, les mots se rapportent à la réalité interne ou externe qu'ils symbolisent. Ils n'ont pas de nature propre par eux-mêmes, en dehors de leurs relations avec ceux qui s'en servent et des relations de ceux-ci avec la réalité, ce qui relève de phénomènes psychanalytiques et sociaux.

⁵ Victor Henry, *Antinomies linguistiques* (Paris, Alcan, 1896), p.4.

2°) Le métalangage comme langage du texte :

Le phénomène d'amplification précédemment mentionné peut résulter de notre rapport affectif au texte : dès qu'une image de l'objet perçu sensoriellement par l'homme s'introduit dans le psychisme humain, il en découle invariablement une réaction d'ordre émotif produite par l'évaluation quasi automatique de l'objet par l'organisme qui l'accepte, le rejette ou l'intègre d'une certaine façon. Cette corrélation affective demeurera par la suite attachée aussi bien à l'objet tel qu'il a été perçu qu'au mot qui désigne cet objet. Aucun mot n'est en réalité employé par l'être humain détaché d'une certaine valeur affective impossible à cerner, renvoyant à toute la complexité de la signification émotive du mot. Ainsi, un mot aurait quelques *résonances* en nous, faisant du texte une entité vivante c'est à dire apte à se dédoubler. « Au fond, une forme est esthétiquement valable justement dans la mesure où elle peut être envisagée et comprise selon des perspectives multiples, où elle manifeste une grande variété d'aspects et de résonances sans jamais cesser d'être elle même »⁶. Un signe renvoie toujours à l'objet qu'il désigne et à d'autres objets qui lui sont analogues : on ne pense que par analogies, comparaisons, jeux de connotations, en partant d'un point de vue, d'une référence⁷. Les interprétants sont ces intermédiaires, situés à mi-chemin entre *ce qui induit* et *l'objet à induire*, soit le cheminement du message. Chacun reçoit ce message selon son expérience et ses capacités personnelles.

À ce stade, nous pourrions nous rapprocher de l'hypothèse selon laquelle tout texte est travaillé par un discours inconscient; et décrire ce travail ne relève non

⁶ U. Eco, *L'Œuvre ouverte* (Paris, Éditions du Seuil, 1965), p.17.

⁷ L'intertextualité avec *L'Ingénu* de Voltaire est un moyen de donner à cette œuvre universelle un caractère contemporain : *L'Ingénu vit encore, nous l'avons retrouvé; aujourd'hui, il est un misanthrope, le voici*, pourrions-nous dire (N.d.A).

pas de la traduction mais de la reconnaissance d'un fonctionnement oblique du texte comme force signifiante de l'œuvre. Le mot ne demeure donc jamais longtemps une unité isolée. Sur l'ouverture du texte, Roland Barthes écrit en avant-propos à *Sur Racine* : « Cette disponibilité n'est pas une vertu mineure; elle est bien au contraire l'être même de la littérature porté à son paroxysme. Écrire, c'est ébranler le sens du monde, y disposer une interrogation indirecte à laquelle l'écrivain, par un dernier suspense, s'abstient de répondre... la réponse du monde à l'écrivain est infinie : on ne cesse jamais de répondre à ce qui a été écrit hors de toute réponse : affirmés, puis mis en rivalité, puis remplacés, les sens passent, la question demeure... ». Que ce soit par une réaction émotive à l'objet qu'il désigne ou par l'établissement de relations avec d'autres mots ou d'autres objets, le mot correspondra alors à ces nouvelles réalités, c'est à dire à une abstraction nouvelle de la définition verbale du mot. Référons-nous à nouveau au propos de Roland Barthes. Dans *Fragments d'un discours amoureux*, un mot est d'abord défini par l'auteur lui-même puis par divers auteurs et philosophes, soit selon de multiples perspectives. Un même terme est alors attribué à des champs sémantiques divers. En préambule, Barthes écrit⁸ :

Comment est fait ce livre?

Tout est parti de ce principe : Qu'il ne fallait pas réduire l'amoureux à un simple sujet symptomal, mais plutôt faire entendre ce qu'il a dans sa voix d'inactuel, c'est-à-dire d'intraitable ... On a donc substitué à la description du discours amoureux sa simulation, et l'on a rendu à ce discours sa personne fondamentale, qui est le je, de façon à mettre en scène une énonciation, non une analyse ...ce portrait n'est pas psychologique, il est structural : il donne à lire une place de parole : la place de quelqu'un qui parle en lui-même, amoureuxment, face à l'autre (l'objet aimé), qui ne parle pas.

⁸ R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux* (Paris, Éditions du Seuil, 1977), p. 7.

Là encore, Barthes traite du vocal et de l'« aphonique » à la source de l'énonciation, cela dans la stricte interaction qui unissent la voix du narrateur et son destinataire symbolique. De là, adviendra le texte amplifié à l'infini, dans sa *totalité* dirait Julia Kristeva. Barthes poursuit plus loin⁹:

Écrire

Écrire. Leurres, débats et impasses auxquels donne lieu le désir d'« exprimer » le sentiment amoureux dans une « création » (notamment d'écriture).

1. BANQUET : Deux mythes puissants nous ont fait croire que l'amour pouvait, *devait* se sublimer en création esthétique : le mythe socratique (aimer sert à « engendrer une multitude de beaux et magnifiques discours ») et le mythe romantique (je produirai une œuvre immortelle en écrivant ma passion).

WERTHER : Cependant, Werther, qui autrefois dessinait abondamment et bien, ne peut faire le portrait de Charlotte (à peine peut-il crayonner sa silhouette qui est précisément ce qui, d'elle, l'a capturé). « J'ai perdu... la force sacrée, vivifiante, avec quoi je créais autour de moi des mondes ».

2. HAÏKU : « La pleine lune d'automne
Tout le long de la nuit
J'ai fait les cent pas autour de l'étang ».
Pas d'indirect plus efficace, pour dire la tristesse, que ce « tout le long de la nuit ». Si j'essayais, moi aussi?
« Ce matin d'été, beau temps sur le golfe,
Je suis sorti
Cueillir une glycine ».

Ou :

« Ce matin d'été, beau temps sur le golfe,
Je suis resté longtemps à ma table,
Sans rien faire ».

Ou encore : « Ce matin, beau temps sur le golfe,
Je suis resté immobile
A penser à l'absent ».

D'un côté, c'est ne rien dire, de l'autre, c'est dire trop : impossible d'*ajuster*. Mes envies d'expression oscillent entre le haïku très mat, résumant une énorme situation, et un grand charroi de banalités. Je suis à la fois trop grand et trop faible pour l'écriture : je suis *à côté d'elle*, qui est toujours serrée, violente, indifférente au moi enfantin qui la sollicite. L'amour a certes partie liée avec mon langage (qui l'entretient), mais il peut se *loger* dans mon écriture.

⁹ *Ibid.*, p.265.

3. Je ne puis *m'écrire*. Quel est ce moi qui s'écirait? Au fur et mesure qu'il entrerait dans l'écriture, l'écriture le dégonflerait, le rendrait vain; il se produirait une dégradation progressive, dans laquelle l'image de l'autre serait, elle aussi, peu à peu entraînée (écrire *sur* quelque chose, c'est le périmer) un dégoût dont la conclusion ne pourrait être que : *à quoi bon?* Ce qui bloque l'écriture amoureuse, c'est l'illusion d'expressivité : écrivain, ou me pensant tel, je continue à me tromper sur les *effets* de langage : je ne sais pas que mot « souffrance » n'exprime aucune souffrance et que, par conséquent, l'employer, non seulement c'est ne rien communiquer, mais encore, très vite, c'est agacer (sans parler du ridicule). Il faudrait que quelqu'un m'apprenne qu'on ne peut écrire sans faire le deuil de sa « sincérité » (toujours le mythe d'Orphée : ne pas se retourner).

Un mot est attaché à un objet, un événement ou une situation psychologique, culturelle, rappelant par là même toute la subjectivité de l'objectivation par le verbe et son caractère abstrait. « Le concret n'est tel que par l'abstrait », notait Leibnitz (*Nouveaux essais sur l'entendement humain*, 1842). Le mot représenté n'est donc jamais le mot en soi comme le développera d'ailleurs Sartre dans *L'existentialisme est un humanisme*.

Le dictionnaire est l'illustration la plus institutionnalisée de *l'infini du langage*, proposant de nombreux sens à un même mot (« Le dictionnaire nous dit qu'un bizantin est un navire, mais il laisse impliciter par « navire » d'autres propriétés sémantiques. Ce problème relève de l'infini de l'interprétation », Umberto Eco, *Lif*, p.62), cela en plus de l'encyclopédie personnelle de chaque lecteur (de son potentiel interprétatif, de ses références propres). Eco établit d'ailleurs une différence entre *dictionnaire* et *encyclopédie*, l'un relevant d'une classification plutôt lexicale et l'autre sémantique.

À cause de la linéarité du scriptuaire, s'ajoutant aux signes nouveaux - électroniques, visuels non plus sur le mode linéaire, mais spatial et global - de sa continuité, l'écrit peut être tenu pour infini. Dans une perspective einsteinienne nous permettant d'étendre notre propos, « dans cet univers, la relativité est

constituée par l'infini variabilité de l'expérience, par l'infini des mensurations et des perspectives possibles »¹⁰. Barthes élargira cette perspective en écrivant : « C'est bien cela l'inter-texte, l'impossibilité de vivre hors du texte infini - que le texte soit Proust ou le journal quotidien ou l'écran télévisuel : le livre fait sens, le sens fait la vie »¹¹. Il amorcera pourtant l'idée d'une dialectique forte à *l'infini du langage* lors d'un discours prononcé le 8 janvier 1977 au Collège de France à propos du pouvoir « oppressif » du langage: « Le langage est une législation, la langue en est le code. Nous ne voyons pas le pouvoir qui est dans la langue, parce que nous oublions que toute langue est un classement, et que tout classement est oppressif (...) Parler, et à plus forte raison discourir, ce n'est pas communiquer comme on le répète trop souvent, c'est assujettir : toute la langue est une réaction généralisée ».

Toutefois, cette reconnaissance d'une dialectique hegelienne énoncée dans le chapitre I, et du sens littéral, nous permet de préciser que c'est la matérialité même du texte écrit (en sa qualité d' « énonciation scriptée » pourrions-nous dire) qui lui assure les métamorphoses de sa charge signifiante. À la lecture, chaque individu recrée la signification du texte en fonction de ce qu'il est au moment même de cette lecture; des lectures à des moments différents peuvent aboutir à la découverte de sens différents, complémentaires ou opposés. Lire c'est aussi relire, revenir en arrière, contrôler l'information initiale par la seconde, reprendre en des temps différents le même texte qui semble ne jamais s'achever véritablement.

Aussi, nous pourrions aller jusqu'à établir des parallèles entre écoute et écriture, considérant que le caractère discursif du texte romanesque provient aussi du fait

¹⁰ Louis de Broglie, L'œuvre scientifique d'Albert Einstein, cité par Umberto Eco, L'œuvre ouverte, op. cit., p.33.

¹¹ R. Barthes, *Le plaisir du texte* (Paris, Éditions du Seuil), p. 59.

que sa compréhension est activée à la fois par sa perception auditive (portée par le processus de lecture) et sa compréhension visuelle (l'écrit étant figé sur un espace donné). Le monologue du narrateur dans *La Rhétorique du misanthrope* est porteur de notre propre conscience de lecteur (d'individu) en perpétuelle action, en même temps qu'il connaît une fin. L'information écrite s'achève dans cet écrit, alors que le discours (la voix du narrateur) continue bien au delà du verbe ultime¹². Par conséquent, la notion de texte ne se distingue pas de celle d'un effet de texte : le sens est celui même de cet infini, et la lecture, lecture par cet infini. Le texte est alors à la fois produit - phéno-texte, soit celui que décrit la sémiologie (codes narratifs, rhétoriques, stylistiques...) - et productif - géno-texte, soit la productivité signifiante, lieu où s'engendre le sujet.

Cette dualité renvoie à la dialectique du texte romanesque qui offre des traces, des repères et indices tout en les niant (complexité de l'interprétation).

Marquer l'infini du texte romanesque, c'est se référer à la *suspension* du littéraire. Barthes le sous-entend lorsqu'il parle de « transcriptibilité infinie (circulaire) »¹³, circulaire cette fois au sens de non-tautologique : le passage de l'écrit au texte relève de la simulation du texte lui-même par la lecture, soit son sens drainé par tous les lecteurs, potentiellement, à l'infini. Nous reconnâtrons donc le monde de l'œuvre comme totalité symbolique, c'est-à-dire générateur d'un processus inférentiel global rapporté à *l'encyclopédie* par Eco (*Lif*, pp. 105 et 150) et que l'on pourrait décrire en ces termes : « Les systèmes idéologiques sont considérés comme des cas d'hypercodage. Ils appartiennent à l'encyclopédie. C'est pourquoi

¹² *Ibid.*, p.80: «La phrase est achevée ; elle est même précisément ce langage là qui est achevée. La pratique, en cela, diffère bien de la théorie. La théorie (du linguiste Noam Chomsky) dit que la phrase est en droit infinie (infiniment catalysable), mais la pratique oblige à toujours finir la phrase ».

¹³ R. Barthes, *S/Z, op. cit.*, p. 126.

le lecteur aborde le texte à partir d'une perspective idéologique personnelle qui est partie intégrante de son encyclopédie même s'il n'en est pas conscient » [...] « Il est essentiel à la coopération que le texte soit continuellement rapporté à l'encyclopédie. Pour hasarder des prévisions qui aient une probabilité minimales de satisfaire le cours de l'histoire, le lecteur *sort du texte*. Il élabore des inférences, mais il va chercher ailleurs une des prémisses probables de son propre enthymème ».

Ainsi, notre aptitude en tant que lecteur à recevoir un texte - et écrire un texte, c'est aussi l'envisager ou l'évaluer par la lecture - est liée à un ensemble de *mouvements coopératifs* ou de *co-références* (U. Eco, *Lif*, p.62) qui amplifieront la valeur symbolique de l'énonciation.

La dimension communicationnelle du roman est représentée à travers *La Rhétorique du misanthrope* par la dualité de deux pôles, narrateur et narrataire et leur interaction serait à la source de cet *infini du langage*. Par l'utilisation de l'italique, l'écrit possède une vitalité que possède le discours oral. La rhétorique a depuis longtemps répertorié ce type de procédés typographiques qu'elle appelle *métagraphes*, et qui ont souvent été exploités par certains écrivains et poètes (Guillaume Apollinaire, *Calligrammes*). L'utilisation de l'italique dans la partie création permet de représenter le dédoublement de la voix du narrateur qui, en marquant une pose dans son discours (non-italique), s'écarte de la narration pour rejoindre une expression plus diffuse, la voix d'une « autre » entité, extérieure, autre que le narrateur lui-même. Ce phénomène est entraîné par l'utilisation d'un pseudo-monologue, puisque les interventions d'un interlocuteur potentiel sont perceptibles. En effet, le monologue, et c'est encore l'essence du texte romanesque en tant que « voix », est un « dialogue intériorisé », formulé en une

sorte de « langage intérieur » entre un moi locuteur et un moi auditeur, d'où la matérialisation du narrataire.

Ce jeu de coopération textuelle nous renvoie bien aux enjeux de notre problématique : il s'agit de concevoir l'écriture comme acte non solitaire, qui ne serait pas l'œuvre d'un seul individu, et générateur d'une discursivité, de langages divers qui inter-agissent et donnent au roman sa dimension métatextuelle. Pour Bakhtine par ailleurs, ce n'est pas l'homme isolé qui est une entité indivisible (individu), mais le groupe humain. L'homme n'existe pas sans discours; or, le discours est toujours emprunté à quelqu'un (on ne peut véritablement inventer les mots) et adressé à quelqu'un. L'œuvre n'est pas autonome mais en dialogue constant avec les œuvres du passé et les réponses à venir, imaginées et intériorisées par l'auteur. Cette discursivité est le reflet du métalangage en tant que système sémantique présentant divers caractères formels ou explicites (indices repérables dans le texte).

Ce système qu'est le métalangage - que nous définissons comme langage du texte - relève bien d'un phénomène linguistique au sens strict, *le signe*, composé d'un signifiant et d'un signifié indissociables. Ainsi, le sens d'un mot ne peut seulement relever de son emploi ou de sa dénotation mais bien d'une amplification du sème.

CHAPITRE III : LE GENRE ROMANESQUE, GENRE DU DIALOGISME:

*Est-ce toi qui me parles
Est-ce-moi qui te parle
Est-ce moi est-ce toi
Ou nos deux voix confondues
Dans le même rayon
Incassable
De la lentille céleste.*

André Verdet

1°) Altérité de l'intentionnalité :

La philosophie du langage a longtemps été sourde au dialogue inhérent au genre romanesque. Dans le prolongement des théories hegelienues, elle concevait l'œuvre littéraire comme un tout fermé et autonome, dont les éléments composent un système clos, ne présupposant rien en dehors de lui-même, aucune autre énonciation. Le système de l'œuvre était compris par analogie avec celui du langage, incapable de se trouver dans une action réciproque avec d'autres langages. L'œuvre dans son entier, quelle qu'elle soit, est, du point de vue de la stylistique, un monologue d'auteurs clos, se suffisant à lui-même, et n'envisageant au-delà de ses bornes qu'un auditeur passif. Depuis, et nous l'avons développé dans notre premier chapitre, les théories de Kant, quant à la polysémie et l'ouverture de l'œuvre, mais aussi l'avènement de la phénoménologie, de la sociologie, et de la psychologie, ont permis d'attribuer au roman une dimension communicationnelle plus en accord avec les problématiques contemporaines : le texte est désormais plus qu'un énoncé, il est une énonciation perçue comme la manifestation d'une conception du monde (de là, l'absence d'énonciation est encore la manifestation d'une autre conception du

monde). C'est en ce point que les termes *voix et langages* se justifient. Il s'agit désormais de mettre en évidence le processus communicationnel du texte, cela par la détermination de ses champs lexicaux (et de l'analyse des mots qui y sont employés), par sa structure et sa rhétorique (articulations, linéarité, rhétorique...), son style, sa structure sémiotique, narrative, sa dimension connotative (intertextualité, références culturelles, idéologiques...), soit tous les éléments qui rendront le texte *lisible*, au sens d'interprétable. Mikhaïl Bakhtine nommera ce phénomène *dialogisme* (*Esthétique et théorie du roman*) comme caractéristique de tout discours «vivant», c'est à dire orienté vers les discours d'autrui (par son caractère communicationnel).

Nous serions tentés de nous interroger sur les origines même du langage: pourquoi l'Homme a-t-il inventé la parole? À quel besoin cette évolution a-t-elle répondu? Si l'on se réfère aux fondements de la pragmatique (Austin, Searle) selon laquelle le langage permet non seulement de représenter le monde, mais surtout d'agir sur autrui, nous retiendrions soit la représentation biblique de l'Homme qui a «reçu» la parole pour *nommer* les choses, c'est-à-dire pour établir un contact avec la réalité et se familiariser avec elle, soit une représentation plus anthropologique qui perçoit la parole comme un acte de survie, provenant d'un besoin existentiel pour l'Homme d'entrer en contact avec autrui, de *communiquer*. Dans la continuité d'une métaphore bakhtinienne¹, seul l'Adam mythique, Adam le solitaire, pouvait se soustraire au dialogisme (« la reconnaissance du principe dialogique implique d'une part, qu'on renonce à imaginer un homme naturel solitaire, antérieur à l'homme social pris dans le

¹ M. Bakhtine, *Essai et théorie du roman*, « Du discours romanesque », op. cit., p. 102, métaphore réitérée dans *Esthétique de la création verbale* (Paris, Gallimard, 1984), p. 301 : « Un locuteur n'est pas l'Adam biblique, face à des objets vierges, non encore désignés, qu'il est le premier à nommer ».

discours, et d'autre part, qu'on perçoive l'impossibilité d'assimiler la relation à autrui à une relation du type sujet-objet »², dialogisme impliquant que les interlocuteurs possèdent un statut semblable et convertible, à l'origine de l'énonciation : *je parle, tu écoutes*, mais ensuite, *j'écoute à mon tour pendant que tu parles*, soit le processus *sujet-objet-sujet*.

Cet Adam aurait alors abordé, avec la première parole, un monde vierge, encore non-dit; mais cela momentanément puisqu'il lui fallut concevoir une réorientation mutuelle par rapport au discours de l'*Autre* : concevons qu'il fallait prévoir Ève et les discours que leur interaction allaient engendrer. Ce fut peut-être la première reconnaissance du *dialogisme* en tant que fondement de l'humanité (ou plus exactement d'une « humanité parlante »). Il y aurait donc d'un côté la parole qui nomme et de l'autre la parole qui communique, opposées mais ne s'excluant pas. Le texte romanesque tend alors vers deux finalités qui se confondent, l'une rhétorique, l'autre communicationnelle. Dans un tel contexte, le narrateur se positionne toujours par rapport à une entité qui recevrait ou motiverait son expression. Cette idée de motivation est importante. Umberto Eco introduira d'ailleurs la notion *d'intention de l'auteur et du lecteur*, et Paul Ricoeur, *d'intention du texte*, faisant de l'intentionnalité le signe qu'il y a, dans le « mécanisme littéraire », une altérité liée au processus herméneutique propre à toute énonciation. L'interprétation d'un texte littéraire est d'autant plus complexe que ce texte n'annonce pas explicitement son intention. En d'autres termes, l'intention de l'auteur lui-même est difficile à définir (S'agit-il de son histoire? Expose-t-il sa propre vision du monde? Etc...). Parallèlement, l'intention de

² Jean-Claude Eslin, «Vers une tradition dialogique. Entretien avec Tzvetan Todorov », *Esprit*, juillet 1984.

l'auteur semble presque secondaire, car selon Paul Ricoeur³, la carrière du texte échappe à l'horizon fini vécu par son auteur. Ce que dit le texte importe davantage que ce que l'auteur a voulu dire. Cette distanciation entre le locuteur et son discours est l'œuvre d'une autre entité, le narrataire, celui vers lequel *tend* l'énonciation, et qui motive en quelque sorte l'intentionnalité. Nous reconnaissons dans cette notion d'*intention du texte* l'hypothèse selon laquelle c'est précisément par cette distanciation (entre le locuteur et son discours, l'écrivain devant concevoir son texte comme une entité, nous l'avons dit, « destructurable ») que naît la *voix* du narrateur : l'écrivain doit faire place au *langage* du narrateur. En ce sens, *La Rhétorique du misanthrope* est symboliquement mienne, celle de mes semblables, la nôtre, celle des autres, en référence, là encore, au thème premier de ce texte, la responsabilité collective.

2°) Langue et Discours :

Le lecteur sonde le texte plus que son auteur (le texte échappe à son auteur même); sinon, pourquoi ne pas s'en tenir à un simple entretien avec l'écrivain. Ainsi, les composantes du concept d'altérité sont réunies : l'œuvre littéraire qui transcende l'intention de l'auteur par l'interprétation du lecteur (et de toute la sphère sociale); mais aussi, l'œuvre littéraire qui transcende l'interprétation du lecteur par l'intention de l'auteur (lui-même porteur d'une multitude de mondes possibles). Cette dichotomie opposant le *linguistique* et le *translinguistique* permet d'appréhender le texte d'abord comme un énoncé (sans valeur communicationnelle forte) dont la matière linguistique est un des ingrédients, puis comme une énonciation (soit « l'énoncé transcendé » en quelque sorte)

³ Paul Ricoeur, *Du texte à l'action : essais d'herméneutique* (Paris, Éditions du Seuil, 1986).

provenant d'une production verbale dans un contexte donné (historique, social, culturel ...), donc relevant du hors-texte. C'est là que réside la distinction entre *langue* et *discours* : l'objet du linguistique est constitué par la langue alors que celui du trans-linguistique correspond au discours, qui, par un procédé intertextuel (d'où une certaine valeur communicationnelle ou dialogique), peut être démultiplié en d'autres énoncés individuels. Par conséquent, l'énoncé serait plutôt, en tant que fait textuel, de l'ordre à la fois de l'unité (le texte comme totalité) et du « réitérable » (de l'*infini du langage*, selon l'expression de Roland Barthes dans *S/Z*), cela dans le prolongement de la dialectique exposée dans le chapitre I. Il faut entendre par le terme « procédé intertextuel », « contact », soit selon Jakobson, ce lien interactionnel entre émetteur et récepteur (locuteur et auditeur), ou encore, entre un énoncé et un autre. Par exemple, *La Nausée*, de Jean-Paul Sartre, a été perçue lors de sa parution comme une œuvre trouvant ses répondants dans celle de Kafka quant à la critique d'une société démesurément (jusqu'à l'absurde) hiérarchisée. (« On voit que Sartre s'arrête où Kafka commence »⁴). L'absurdité existentielle est aussi l'un des thèmes communs à Sartre et Camus (*L'Étranger*). Or, cette reconnaissance collective que l'œuvre de Sartre et de Kafka, par exemple, se répondent, nous permet de confirmer qu'il y a bien, à travers cette intertextualité, *intentionnalité du texte* puisque ce lien qu'entretient un texte avec un autre peut échapper aux auteurs mêmes. Nous verrons plus loin qu'il y a aussi dans *La Nausée* dialogue avec la sphère sociale. En ce sens, un texte revêt toujours une dimension méta- ou trans-linguistique puisqu'il tend vers d'autres énoncés pour générer diverses énonciations nouvelles. Ainsi, l'intertextualité appartient déjà au discours et non à la langue,

⁴ Armand Robin, *Esprit*, juillet 1938.

relevant du trans-linguistique (non du linguistique). Dans le prolongement de cette notion de transcendance du langage, le texte comme énoncé n'exprime pas seulement l'individualité de l'auteur (l'unicité de sa conscience). Par le biais du narrateur - dimension dramaturgique de l'acte d'écriture - l'énoncé est plutôt perçu comme la manifestation d'une conception du monde, et l'énoncé absent comme la manifestation d'une autre; or, c'est entre ces manifestations que s'établit le dialogue (nous l'avons dit « l'être et le non-être entrelacés », et Sartre n'a-t-il pas écrit *L'être et le néant*?).

Le roman serait à la fois le genre du *polylinguisme dialogisé* et de l'aphonie. Il y a d'ailleurs selon Sartre, d'une part, une conscience de soi, « non positionnelle » des choses et du monde, dont la caractéristique serait de pouvoir se retourner sur soi, se connaître elle-même, soit une conscience réflexive qui donne accès à la connaissance de soi, à la « translucidité »⁵, ou encore à la *transcendance de l'ego* selon l'expression de Sartre lui-même (*L'existentialisme est un humanisme*). Et d'autre part, une conscience qui *tend vers* des objets qu'elle vise, soit une conscience « positionnelle », intentionnelle, conscience portée par l'intentionnalité, *vers* l'existence (idée de mouvement, toute conscience étant conscience *de* quelque chose, soit mouvement *vers* et non-substance), donc nécessairement plurielle, *vers* une diversité de mondes⁶.

Dans *S/Z*, Barthes souligne, par l'emploi d'un substantif verbal, le caractère didactique de « l'écrivain », qui désigne l'auteur d'un ouvrage scientifique, informatif, en opposition à « l'écrivain », mot intransitif : l'écrivain n'a rien à expliquer ou à démontrer, il laisse se déployer le sens, laissant agir en quelque

⁵ Gérard Varet, *Ontologie de Sartre* (Paris, Presses universitaires de France), p.88.

⁶ J.P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, *op. cit.*, pp. 74, 76.

sorte la puissance communicationnelle de l'écriture romanesque (intention du texte lui-même).

Dans *La Nausée*, Antoine Roquentin (nous nous référerons à la fois à l'œuvre dans sa totalité et précisément au chapitre *Mardi à Bouville*) ne se lie à rien ni personne, et ses projets, les uns après les autres, lui semblent vains (« il ne me reste plus aucune raison de vivre, toutes celles que j'ai essayées ont lâché et je ne peux en imaginer d'autres », p.219). A trente ans, il se sent déjà vieux. Rien ne l'exalte vraiment et rien ne semble à ses yeux justifier l'existence dans des conditions normales : Roquentin est critique face aux autres, mais aussi par rapport à lui-même car il a cessé de croire aux illusions et aux impostures dans lesquelles les Bouvillois se complaisent. Il se trouve lui aussi vide et désorienté d'où cette *nausée* permanente (« La Nausée me laisse un court répit. Mais je sais qu'elle reviendra : c'est mon état normal », p.220). Baudelaire utilisait déjà le terme « Spleen » pour exprimer ce mal-être inhérent à toute conscience sociale (dans son cas, rupture avec les valeurs bourgeoises de la fin du XIX^e siècle) et Sartre (il serait intéressant de faire un lien entre Baudelaire le poète romantique et Sartre le philosophe) créa l'existentialisme. La « nausée » sartrienne n'est pas un état d'exception, mais l'approfondissement d'un sentiment que tout homme a ressenti. Elle est à la fois cette question « Mais pourquoi est-ce que je vis ? » et le terrible vertige de n'y pouvoir répondre radicalement. En ce sens, cette question est précisément métaphysique. L'existentialisme définit la liberté non pas comme une propriété qui appartiendrait, entre autres, à une nature déterminée de l'être humain, mais comme le mode spécifique de l'existence de l'homme, faisant de l'athéisme l'un des fondements de cette pensée (il y aura par la suite émergence d'un existentialisme chrétien, dans le prolongement de Kierkegaard, en

distanciation avec Sartre). « Si Dieu n'existe pas, il y a au moins un être chez qui l'existence précède l'essence, un être qui existe avant de pouvoir être défini par aucun concept et (...) cet être c'est l'homme ou comme le dit Heidegger, *la réalité humaine* » (Sartre, *L'existentialisme est un humanisme*, à propos du terme heideggerien *Dasein*) : *l'existence précède l'essence*. Sartre va ainsi montrer que seul l'existentialisme athée est à même de donner son sens le plus profond à cette pensée et qu'il l'emporte en cohérence sur la version chrétienne.

Pourtant, lorsque l'on se rapporte à Sartre en tant qu'écrivain (et non philosophe), *La Nausée* est une œuvre portant sur la transcendance, et Roquentin ressemble à un prophète éclairé dont le monologue exprime découragement et lassitude face à une cité inerte et soumise :

Comme je me sens loin d'eux, du haut de cette colline. Il me semble que j'appartiens à une autre espèce. Ils sortent des bureaux, après leur journée de travail, ils regardent les maisons et les squares d'un air satisfait, ils pensent que c'est leur ville, «une belle cité bourgeoise ». Ils n'ont pas peur, ils se sentent chez eux. Ils n'ont jamais vu que l'eau apprivoisée qui coule des robinets, que la lumière qui jaillit des ampoules quand on appuie sur l'interrupteur, que les arbres métis, bâtards, qu'on soutient avec des fourches. (...) Les imbéciles (...) Cependant la grande nature vague s'est glissée dans leur ville...elle s'est infiltrée partout (...) en eux même (...). Je la vois, moi, cette nature, je la vois... Je sais que sa soumission est paresse, je sais qu'elle n'a pas de lois : ce qu'ils prennent pour sa constance... Elle n'a que des habitudes et elle peut en changer demain (...) Mon Dieu! Comme la ville a l'air naturelle, malgré toutes ses géométries, comme elle a l'air écrasée par le soir. C'est tellement... évident, d'ici; se peut-il que je sois le seul à le voir? (...) Mon corps, tout doucement, se tourne vers l'Est ... (*La nausée, Mardi à Bouville*, p.223,224).

Difficile de ne pas percevoir dans ce passage quelques similitudes avec une rhétorique biblique (il serait également possible de trouver des similitudes avec des discours idéologiques, « Mon corps tout doucement se tourne vers l'Est » ne serait-elle pas une déclaration du Sartre marxiste?) :

Ils font toutes leurs œuvres pour être remarqués par les hommes. Oui, ils élargissent leurs tephilim, leurs phylactères, ils rallongent leur sisit, leurs tresses. Ils aiment la première place dans les dîners, et les premières stalles dans les synagogues, et les salutations dans les marchés, et à être appelés par les hommes : « Rabbi... » (...) N'appellez personne sur terre : « Père » (...) Ne vous faites pas appeler : « Chef » (...) Fous et aveugles! Oui, qui est plus grand (...) Oïe à vous, Sopherim et Peroushim! Hypocrites! Vous ressemblez à des tombes chaulées qui, au-dehors semblent belles, mais qui, au-dedans, sont pleines d'ossements de morts et de tous les immondices. Ainsi de vous-mêmes : au-dehors, vous semblez justes pour les hommes, mais dedans vous êtes pleins d'hypocrisie (...) Oui, je vous dis: dès maintenant vous ne me verrez

plus ... (*Évangile selon Saint - Matthieu, Vanité des pharisiens et des scribes, 23, 5-9, Malédiction sur les scribes et les pharisiens, 23, 17-39*).

Il apparaît peu étonnant qu'il y ait eu un existentialisme chrétien - se réclamant de Kierkegaard ou de Pascal - si l'on se rapporte à la rhétorique du personnage éclairé (apparemment misanthrope) de Sartre. *La Nausée* confronte, avec une dimension dialogique forte, métaphysique et existentialisme athée, en tant qu'expression d'interrogations contemporaines : que va devenir l'homme dans le système de plus en plus hiérarchisé, stratifié et mécanique qu'il s'est construit? Roquentin semble le seul à entrevoir (Prophète? Révolutionnaire? Anarchiste?...) que quelque chose peut advenir (« Mon Dieu! Comme la ville a l'air *naturelle* malgré toutes ses géométries (...) se peut-il que je sois le seul à le voir? »). En effet, et si quelque chose (*la grande nature vague*) venait rompre la linéarité de cette mécanique? La conscience de soi et des autres dont fait preuve Roquentin est indissociable de sa solitude. Certes, la misanthropie dont il fait preuve (c'est ainsi que le perçoit l'Autodidacte, personnage incarnant un *intellectuel humaniste* en tant que produit quasi institutionnel) l'isole des autres, mais surtout, la transcendance de son ego (lien avec une rhétorique biblique) le voue à une solitude permanente (à travers la rédaction d'un journal, le monologue intérieur du narrateur en est la matérialisation). Aussi, Sartre ne semble pas envisager

Roquentin comme un misanthrope ou un anti-humaniste. D'ailleurs, dans le prolongement de la pensée existentialiste, l'humanisme est présenté comme un leurre, et Sartre fera dire à son personnage : « Je trouve (...) qu'on ne peut pas plus haïr les hommes que les aimer » (p.168). On reconnaît ici l'athéisme sartrien comme le refus de toute aliénation, l'humanisme relevant encore pour Sartre de l'aliénation (ni aimer, ni haïr, ni Dieu, ni Maître en quelque sorte, l'existentialisme trouvant écho aussi dans l'anarchisme). Mais l'intention du narrateur *qu'il se passe quelque chose* parmi les habitants de Bouville (« S'il arrivait quelque chose? Si tout d'un coup, elle (la grande nature vague) se mettait à palpiter », p.222) est bien la preuve que le *pour-soi*, mode d'être de la conscience, est tout de même aliéné en autrui, mettant en exergue le *pour-autrui*. Ainsi, le monologue de Roquentin dans ce *Mardi à Bouville* est porteur d'une intentionnalité elle-même révélatrice de son aliénation au monde : la conscience du narrateur prévoit nécessairement autrui, puisqu'il s'inquiète de son rapport aux autres (« Il me semble que j'appartiens à une autre espèce », p.221).

On revient alors, par cette représentation de l'altérité propre au discours - unicité de la conscience de l'auteur vs dimension plurielle de l'intention de l'œuvre - au « clivage » entre sens littéral (textualité) et sens figuré ou symbolique, ou encore entre texte comme énoncé-loi (où réside « l'unique vérité du texte », à l'instar du texte juridique ou scientifique) et *infini du langage*, entre texte tautologique et œuvre ouverte. À travers la partie création, nous soutenons plutôt la théorie du texte polysémique en tant que système ouvert (ou, plus précisément, la dialectique du genre romanesque, chapitre I), avec l'altérité qui la caractérise, c'est-à-dire trace du passage de *l'autre*; sinon comment justifier l'herméneutique qui permet par exemple aux hommes de retrouver les traces d'existence humaine

contenues dans les écrits du passé (textes religieux, mythologies, contes et textes anciens...)? Comment justifier la nécessité des hommes de générer, par le processus interactif entre production littéraire et édition, un *polylinguisme dialogisé* permettant de confronter conscience individuelle (transcendance de l'ego) et sociale? Comment justifier la distinction entre sens et signification, établie par la pragmatique?

Par exemple, pour éclairer l'interprétation des lecteurs quant à l'absurdité de l'histoire de Meursault dans *L'Étranger*, Camus lui-même nous réfère au *mythe de Sisyphe*, mythe grec du roi de Corinthe condamné à remonter sans arrêt un rocher sur une montagne. Pourtant, même en prenant connaissance de ces données, et donc d'une part de l'intention de l'écrivain (l'un des pôles de son processus de création), l'interprétation, soit le décryptage de ce symbole, demeure un processus complexe, subjectif, muable. Camus signifie presque explicitement (entre autre) par ce titre, *L'Étranger*, toute l'énigme du texte, toute sa difficulté à être interprété. La résistance qu'oppose un texte à nos efforts de compréhension est un indice de l'altérité qui est la sienne; c'est ce que Gadamer appelle « le caractère abstraitement étranger de tous les textes »⁷. Le rapport entre production littéraire et réception, entre émetteur et récepteur, renvoie à cet accord tacite (à ce pacte) existant entre auteur et lecteur, qui sont pourtant distancés d'un point de vue éventuellement temporel, certainement spatial, mais qui se rejoignent dans cette sphère énigmatique qu'est le texte littéraire. Dans une perspective pragmatique et dans la lignée d'Umberto Eco quant au *processus de coopération*, ce que nous pourrions appeler « le degré zéro » de la communication n'existe pas

⁷ Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode* (Éditions du Seuil), p. 411.

Jean-Paul Sartre parle de « pacte de générosité » entre l'auteur et le lecteur⁸. Du point de vue de l'auteur, il y a toujours dans l'acte d'écriture une attente (voire une espérance, puisque l'auteur investit son texte d'une intention) que le texte créé sera perpétué, validé par une interprétation ininterrompue du lecteur, et cette prise de conscience de l'écrivain que le texte est à la fois de son ressort (*sa* création) et destiné à la réception des lecteurs, peut être source d'inquiétude comme en témoigne Gustave Flaubert à A. Ernest Feydeau: « Je crois que je vais arriver au ton juste. Je commence à comprendre mes personnages et à m'y intéresser. C'est déjà beaucoup. Je ne sais quand j'aurai fini ce colossal travail. Peut-être pas avant deux ou trois ans. D'ici là, je supplie tous les gens qui m'aborderont de ne pas m'en ouvrir la bouche. J'ai même envie d'envoyer des billets de faire part, pour annoncer ma mort. Mon parti est pris. Le public, l'impression et le temps n'existent plus; en marche! »⁹. Cet extrait à propos de la complexité de l'acte d'écriture (ou de création) montre combien l'altérité est de caractère spécifiquement langagier, étant indissociable du langage même. L'altérité n'est pas une qualité que porterait autrui avant sa révélation, elle se produit dans cette révélation, c'est-à-dire dans le langage¹⁰. Ce rapport de l'auteur au *Moi* (« Je est un autre »), lors du processus d'écriture, est déjà *dialogique*, en tant que relation réciproque : l'écrivain effectue de multiples pauses, procède à des relectures, commente avec autrui l'œuvre en cours de création et ces diverses marques de distanciation relèvent déjà de l'altérité du texte, puisque l'auteur lui-même doit se situer en tant que lecteur pour percevoir son œuvre en tant qu'*objet*. De même, le lecteur, par l'activité herméneutique, procède à une recomposition

⁸ J.P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, op. cit., p.70.

⁹ Gustave Flaubert, *Préface à la vie d'un écrivain* (Paris, Éditions du Seuil, 1963), p.201.

¹⁰ Emmanuel Lévinas, *Totalité et infini : essai sur l'extériorité* (Boston, Kluwer Academic, 1971).

du texte et ainsi « l'âme », lui donne signification. La psychanalyse renvoie d'ailleurs au morcellement de l'image qui a besoin du regard d'autrui pour former une totalité et s'extraire d'un archétype de perception de soi. Cela confirme la théorie de l'œuvre ouverte dans la mesure où le texte, à l'image de la conscience de l'auteur ou de l'individu (l'inspiration n'en découlerait-elle pas?), n'est pas quelque chose d'autosuffisant; il a besoin de *l'autre* - soit la réception ou le jugement d'une entité qui lui est étrangère - pour être validé et révéler une certaine signification. Notre objectif est bien de situer notre problématique entre le texte et le hors-texte, afin d'« identifier » le processus qui transforme l'énoncé en un véritable discours. Le propos de Flaubert l'illustre parfaitement : il relève l'idée que la création littéraire est une objectivation de *soi en tant qu'autre*, une activité qui nous place face à notre *ego*.

3°) Du dialogisme inhérent à la lecture:

Le mot écrit nous apparaît donc figé, et il doit attendre d'être pris en charge par la voix intérieure du lecteur pour pouvoir se libérer en s'animant dans le flux de la parole. Le passage dans les *Confessions*¹¹ où Saint-Augustin raconte comment il avait surpris Ambroise lisant silencieusement atteste d'une certaine reconnaissance de l'intériorisation du langage que la lecture à haute voix ne réalise pas. Ainsi, celui qui lit de manière audible s'entend, s'écoute, mais ne saurait se méprendre sur l'identité de la voix qu'il entend : il s'agit bien d'une « voix » *autre* que celle du lecteur qui est à l'écoute d'une écriture qui possède sa

¹¹ « Mais quand il (Ambroise) lisait ses yeux étaient conduits à travers les pages ... la voix et la langue, en revanche étaient en repos. Souvent, en notre présence (...), nous le vîmes lire silencieusement et jamais autrement, et nous restions assis plongés en un silence continu ... ».

propre voix (sa propre intelligence pourrait-on dire). Il s'agit pour le texte, selon l'expression de Gadamer¹², de « parler d'une voix nouvelle ».

Le lecteur silencieux sait bien que ce que dit cette voix qu'il prête au texte lui vient d'ailleurs c'est-à-dire de cet *autre* qu'est le texte même. Plus anciennement encore, dans l'Antiquité, bien avant l'avènement de la lecture silencieuse, les lettres « se présentaient sans solution de continuité justement parce que la voix se sentait en mesure de rétablir, à elle seule, sa propre structure discontinue » dans la lecture à haute voix, « l'écriture devenant à ce point secondaire et inessentielle - dans la mesure où elle était momentanée - qu'elle ne reproduisait même pas les intervalles qui appartiennent au discours, lequel était inconcevable s'il n'était pas rendu à l'oralité »¹³. L'idée qu'il existe dans la voix qu'on entend lorsqu'on lit, comme dans celle qu'on entend parler en écoutant autrui, un phénomène qui se situe *entre le son et le sens*, sans relever ni de l'un ni de l'autre est du plus grand intérêt pour notre propos. Le processus herméneutique peut alors bien être conçu comme un dialogue intériorisé. Bakhtine par exemple ira jusqu'à affirmer qu'il n'y a pas de compréhension sans dialogue (« la compréhension est toujours, dans une certaine mesure, dialogique »¹⁴) et Gadamer parle de « la compréhension comme une relation réciproque telle celle du dialogue »¹⁵. En ce sens, le passage de l'acte d'écriture à l'acte de lecture, et à l'activité herméneutique, est celui d'un simulacre d'écoute à un simulacre de dialogue. Il y a là interdépendance de l'altérité du texte (dans sa source dialogique) et phénomène de l'oralité, ce qui

¹² H.G Gadamer, «Practical Philosophy as a Model of the Human Sciences», *Research in Phenomenology*, N°9, 1979, p.83.

¹³ Maria Tasinato, *L'œil du silence : éloge de la lecture* (Lagrasse, Éditions Verdier, 1989), p.28.

¹⁴ M.Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, *op. cit.*, p.320.

¹⁵ H.G Gadamer, *Vérité et méthode*, *op. cit.*, p. 401.

illustre à nouveau les notions de *voix et langages*. En ce sens, la partie création visera à mettre en avant l'idée de *résonance*, initialement amorcée par Heidegger, reprise par Umberto Eco¹⁶ : l'écrivain use-t-il réellement de *mots* pour composer un roman ? Pour que le narrateur ait quelque accès à la conscience du lecteur, il faudra qu'il y ait résonance, c'est à dire que les termes, en tant que *signes*, donnent lieu à une symbolisation. Le texte, en tant qu'énoncé simple, c'est-à-dire sans cette reconnaissance des *mots* comme *symboles*, ne relèverait pas de la littérature. De cette idée découlera le principal objectif de la création. La misanthropie du narrateur (et les termes qui en témoignent), qui est bien représentée, se transforme progressivement pour faire de son énonciation un discours éminemment humaniste. Agonisant, le personnage, avec l'aide du narrataire qui le pousse à amplifier son discours, propose au lecteur une polémique sur le cynisme mercantile qui ronge une humanité coupable. Le narrateur engage ici une réflexion sur la responsabilité collective.

4°) **Dialogue entre le *pour-soi* et le *pour-autrui*, ou le *trucage* du monologue :**

La nausée - Mardi à Bouville (p. 219 à 224) :

Dans ce chapitre, Antoine Roquentin constate à trente ans, qu'il a raté sa vie. Il contemple, nous l'avons vu, Bouville (petite ville bourgeoise du Havre) du haut d'une colline et oppose à la vision bourgeoise de ses habitants des prédictions fantastiques. La posture de Roquentin, en haut d'une colline face à la ville (« Je regarde à mes pieds les scintillements gris de Bouville »), marque la rupture du personnage par rapport à une société « bourgeoise », docile (« Ils n'ont jamais vu

¹⁶ U. Eco, *L'œuvre ouverte*, op. cit. : «La force du texte réside précisément dans cette ambiguïté permanente, dans la continuelle *résonance* d'un grand nombre de sens qui tous autorisent la sélection sans se laisser, jamais dominer par elle», pp. 268, 269.

que l'eau apprivoisée qui coule des robinets») et déshumanisée (« Ils ont la preuve cent fois par jour que tout se fait par mécanisme, que le monde obéit à des lois fixes, immuables »). Pourtant, cette rupture incarne bel et bien le dialogisme inhérent à *La Nausée*. Opposant un *Je* pluriel (voix du narrateur, voix de Sartre le philosophe, voix sociales au sens bakhtinien...) à un *Ils* plus générique (les bourgeois, les chefs, le pouvoir, la responsabilité collective, en tant que thématique sartrienne...), le narrateur pose les jalons de l'altérité dialogique propre au discours : ses recherches historiques sur le marquis de Rollebon, personnage du XVIII^e siècle - confrontant passé, présent et impossibilité du devenir, d'où la retraite prématurée de Roquentin - en sont elles-mêmes l'expression : « M. de Rollebon était mon associé : il avait besoin de moi pour être et j'avais besoin de lui pour ne pas sentir mon être... il m'avait délivré de moi », p.140-141. À partir d'un monologue (narration au *Je*), expression d'une certaine distanciation (liberté), la dialectique du roman est représentée: il s'agit à la fois d'un acte de liberté, d'individualité (ce personnage qui prétend ne poursuivre aucun projet ni s'attacher à aucun être ne prônerait-il pas justement le refus de l'aliénation?), absurde socialement, presque sans interprétation possible (d'où l'utilisation de codes surréalistes) et d'une représentation sociale qui interpelle le narrataire en tant que symbole de toute la sphère sociale. « Le discours de l'auteur et des narrateurs, les genres intercalaires, les paroles des personnages, ne sont que les unités compositionnelles de base, qui permettent au plurilinguisme de pénétrer dans le roman. Chacune d'elles admet les multiples résonances des voix sociales et leurs diverses liaisons et corrélations, toujours plus ou moins dialogisées »¹⁷. Roquentin se libère donc par le discours tout en

¹⁷ M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 89.

exprimant l'aliénation qui est non seulement la sienne, mais celle de toute une société. Il se distancie ainsi de la collectivité pour « prôner » son individualité, sa singularité, présentées comme des valeurs salutaires, cela même avec mépris (« Les imbéciles. »), laissant libre cours à son propre langage, c'est à dire à ses propres codes et visions du monde en tant que création (« et sa langue sera devenue un énorme mille-pattes tout vif, qui tricoterait des pattes et lui raclerait le palais... »). Cette vision du monde est sa propre création, soit ce qui fait de lui un homme libre malgré tout, parce que conscient (« Est-ce que c'est ça, la liberté? »); il est encore apte à refuser (jusqu'à un certain point, car sa lutte est vaine) un monde qu'il juge trop mécanique : l'humanisme n'existe pas dans l'univers de Roquentin. Ces longues descriptions surréalistes s'apparentent à une écriture poétique en rupture avec la cohérence narrative et chronologique du roman. Cette description surréaliste est aussi l'expression d'un discours anarchiste ou révolutionnaire, c'est-à-dire la tentative de faire naître un *changement* (« S'il arrivait quelque chose? Si tout d'un coup elle (la grande nature vague) se mettait à palpiter? Alors ils s'apercevraient qu'elle est là et il leur semblerait que leur cœur va craquer. Alors de quoi leur serviraient leurs digues et leurs remparts et leurs centrales électriques et leurs hauts fourneaux et leurs marteaux-pilons? Cela peut arriver n'importe quand, tout de suite peut-être »).

Le monologue du narrateur est porteur d'une ambivalence : il exprime à la fois toute l'aptitude de Roquentin à *dire* sa distance, mais aussi l'impossibilité de transcrire directement, tel quel, le flux de sa conscience. Son monologue ne peut que le « représenter », en le stylisant : « En littérature, où l'on use de signes, il ne faut user *que* de signes; et si la réalité que l'on veut signifier est un mot, il faut la

livrer au lecteur par d'autres mots »¹⁸. Dans le chapitre *Feuillet sans date* qui introduit *La Nausée*, l'éditeur mentionne d'ailleurs que Jean-Paul Sartre omet (volontairement) de mentionner un mot ou présente une rature dans le manuscrit (« 1. Un mot laissé en blanc » ; « 2. Un mot est raturé - peut-être « forcer » ou « forger » - un autre rajouté en surcharge est illisible »). Là encore, Sartre use de *signes* qui interpellent le lecteur, et donnent au texte ce que nous pourrions appeler un *relief stylistique* : il s'agit bien là de la pensée du narrateur, stylisée, mise en relief par ce singulier procédé. Rappelons en ce sens que, défini comme une philosophie qui considère le fait de penser comme une manipulation de signes pour envisager les questions, le pragmatisme de Peirce perçoit toute pensée comme un signe, soit rien de plus qu'une règle pour établir le sens des mots. Le pragmatisme doit en conséquence se fonder sur notre compréhension des signes (et non des pensées). Le monologue intérieur de Roquentin, si désarticulé qu'il soit, repose sur un trucage, dans le but de devenir *rhétorique*, cela par transposition poétique de la vie intérieure du narrateur en *réalité psychique* (c'est-à-dire se rapportant au *dehors* comme donnée psychique immédiate).

D'autre part, s'il y a discours métaphysique, nous l'avons vu précédemment, il y a aussi discours idéologique, où le narrateur, « trônant » seul sur une colline face au monde, est le symbole de la conscience idéologique, celle qui non seulement conceptualise le monde, mais aussi s'apprête à agir sur lui (l'immanence de l'action). D'ailleurs, cet *alter ego* rêvé qu'est M. de Rollebon est le seul à oser agir, à porter l'action à son paroxysme au point de marquer l'Histoire (« Il intrigue, joue un rôle assez louche dans l'affaire du Collier et disparaît en 1790,

¹⁸ J.P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, op. cit., p. 200.

après avoir entretenu un commerce suivi avec Mirabeau-Tonneau et Nerciat. On le retrouve en Russie, où il assassine un peu Paul Ier et, de là, il voyage aux pays les plus lointains, aux Indes, en Chine, au Turkestan. Il trafique, cabale, espionne... ») et Roquentin semble presque « vivre par procuration » en poursuivant ses recherches sur le marquis (« je venais de deviner, d'après sa correspondance de 1789-1790, la façon magistrale dont il avait roulé Nerciat. Il faisait nuit, je descendais l'avenue du Maine et, au coin de la rue la Gaîté, j'ai acheté des marrons. Étais-je heureux! Je riais tout seul en pensant à la tête qu'avait dû faire Nerciat, lorsqu'il est revenu d'Allemagne »).

Aussi, pourrait-on voir dans l'utilisation courante tout au long de l'œuvre de Sartre de termes tels que « Nègre », « Négrresse », « juif » (« le juif et la Négrresse. Sauvés. ») l'idée du langage en tant qu'acte idéologique. Exister (en tant qu'homme, que femme, que « Nègre », que juif ...) est déjà, pour Sartre, un acte en tant que tel (*L'existence précède l'essence*).

Il s'agit d'envisager le discours du narrateur comme un langage *idéologiquement saturé* selon l'expression de Bakhtine¹⁹, comme une conception du monde.

Dans *La nausée*, la narration est considérée comme une rhétorique apte à énoncer une problématique sociale et une opinion concrète, celle de Sartre. Car le discours du narrateur perd peu à peu, au fil des pages, de son individualité et se confond à celui de Jean-Paul Sartre, signe que ce rapport entre ce qui relève du textuel et du hors-texte est encore en interaction. Tout ce que symbolise l'homme Sartre, le philosophe, par ses actions, par sa pensée, contribue encore à amplifier la voix de son narrateur. Difficile de ne pas entendre Sartre le philosophe (peut-être même Céline) dans ce qui suit : « Les imbéciles. Ça me répugne, de penser que je vais

¹⁹ M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 95.

revoir leurs faces épaisses et rassurées. Ils légifèrent, ils écrivent des romans populistes, ils se marient, ils ont l'extrême sottise de faire des enfants ». Nous relevons ici le processus de *dialogisation* auquel procède l'écrivain qui, par la technique du monologue intérieur, porte non seulement sa voix vers la sphère sociale, mais aussi vers sa propre conscience.

LA RHÉTORIQUE DU MISANTHROPE

*De même que la mort d'un écrivain
fait que l'on exagère l'importance de son œuvre,
la mort d'un individu
fait que l'on surestime sa place parmi nous.*

Albert Camus

Je n'ai rien sur moi qui puisse prouver ma bonne foi, mais croyez-moi sur parole. Ce sera notre pacte. Dans cette forêt, voyez-vous, je suis chez moi ou presque. C'est ici que je prends le temps de réfléchir aux grandes orientations de mon entreprise, à mon successeur. Non, je ne crois pas être trop vieux mais il faut savoir s'en aller, et regarder la matrice de loin. Regardez par ici, une amanite des Césars, et une amanite vireuse. Magnifiques champignons. Ils se tiennent face à face hardis-petits comme deux soldats au garde à vous, comme s'ils s'observaient, l'un ne pouvant rien faire contre l'autre. Ils donneraient l'impression d'être de la même catégorie, n'est-ce pas? À vue d'œil, ils se ressemblent à se méprendre. Je ris parce-que ces deux poussées de mère-nature m'ont inspiré : je viens de recruter deux jeunes gens qui ne se connaissent pas. Tous deux sont cadres au service commercial et devront travailler côte à côte, cinq jours sur sept, plus de dix heures par jour, sans compter les voyages d'affaire. Les grands parents de l'un sont morts à Auschwitz et l'autre est d'extrême droite. Je le sais, le service des mouchards me l'a appris. Oui, j'ai mis sur pied un étage, juste au milieu du bâtiment, où j'ai regroupé tous les commerciaux avides de potins et ragots en tout genre, des vrais comme des faux. Je m'amuse moi-même à pousser la rumeur, cela crée une dynamique exceptionnelle, c'est très bon pour le chiffre d'affaire. L'humidité ne vous gêne pas? Prenez l'ascenseur, montez vers le dernier étage, et ce sera bien au contraire l'antre du mutisme. La direction générale, la vice-présidence, puis moi-même, votre noble serviteur. Oui, je suis le patron d'une entreprise où les employés ignorent ce que je suis réellement : un humaniste. C'est évident. Un bon observateur ne serait être dupé. Lorsque je prononce un discours aux assemblées générales, je ferme les yeux et porte la main à mon cœur. Je fais cela. C'est un signe indéniable de mon humanisme et c'est bien étonnant que personne ne

l'aie remarqué. J'ai fondé mon entreprise il y a longtemps, en autodidacte, fin stratège, versatile, cyclothymique et hyper-actif, diagnostic de mon psychothérapeute, une entreprise cotée en bourse depuis quelques années. Nous vendons des études de marché et des stratégies commerciales. « Marche après marche on atteint le sommet » dirait l'adage. Mais dans mon cas, j'aurais, disons, monté les marches deux par deux, et poussé de surcroît quelques concurrents zélés par dessus la rampe. Pourquoi grand dieu une telle hostilité? Ne nous élève-t-on pas déjà poupards à viser plus haut, à monter vers la classe supérieure, à finir la soupe pour grandir? Ne nous dresse-t-on pas, à peine étriés dans nos flanelles amidonnées, à craindre la hiérarchie ou la rêver? Et les paroles du juge énoncées du haut de son prétoire ne forcent-elles pas bien davantage le respect que celles des plaidoyers, tandis que l'assistance est vouée au mutisme? Et les tirades du comédien ne sont-elles pas plus conséquentes dites du haut de l'estrade? Et celui qui entend des voix venues du ciel n'est-il pas fou ou prophète? Pour le moment, vous conviendrez qu'il y a bel et bien consensus, voire dogme autour de l'ascensionnel, et je me ferais un plaisir de rabattre le clapet de tous ces obscurs détracteurs de l'ascensionnel.

Volonté divine, décret du roi, ordre du capitaine, es must sein selon Führer, note interne du supérieur hiérarchique, ainsi soit-il... Tout cela ne vous convainc pas? Mon goût pour l'ascensionnel vous étonne, vous me regardez d'un drôle d'air. Êtes-vous sûrs d'apprécier l'humidité des forêts? Mais rassurez-vous, à mon âge, on songe sereinement à se retirer. La retraite totale, absolue, d'un monde qui n'a cessé de me donner du fil à retordre. N'avez-vous pas remarqué que les hommes ordinaires poussent souvent les hommes d'exception à se retirer? Non, jamais explicitement. Le jeu de l'explicite et de l'implicite est l'affaire des grands de ce monde, c'est

d'ailleurs pourquoi les petites gens s'y essaient si fréquemment. Pour se rapprocher des hommes d'exception.

Avez-vous entendu parler de ce SS qui assistait à l'accouchement de sa femme? Au dessus du lit, se trouvait le portrait du Christ. Il ordonna à la religieuse qui mettait l'enfant au monde : « Enlevez ce portrait! Je ne veux pas que la première image que voit mon fils soit celle de ce juif! ». La bonne sœur prit l'enfant, le lui présenta et dit : « Votre vœu est exaucé, votre fils est aveugle... ». Nous devons sérieusement nous pencher sur cette question : Dieu mépriserait-il l'explicite?

Pas encore mort, non, la retraite devra attendre un peu. Je vous l'accorde dans le cas du Christ, ce fut une semi retraite seulement, la crucifixion éternelle n'étant pas une position de tout repos. Pas de tout repos pour nous, hommes ordinaires j'entends. Et ce jeune résistant de vingt ans tout au plus, dont l'exécution fut filmée pour fin d'archives. Sa blondeur et son costume beige juraient avec la noirceur de la robe du prêtre venu lui apporter quelques soutiens. Il dut lui chuchoter à l'oreille quelque chose comme « la France vous regarde et n'oubliera jamais votre bravoure ... Tombé pour la nation, vous vous êtes battu en héros et l'histoire saura vous en être reconnaissante... Vous appartenez désormais à l'histoire de ce pays et au Royaume de Dieu ... allez sans crainte ... ». Criblé par une rafale de balles, le corps du jeune homme fit une pirouette extraordinaire avant de perdre vie. Voilà ce qui restera du héros, une pirouette pour l'ennemi, pour les archives, pour la nation, une pirouette comme acte ultime avant la retraite absolue. Il n'est pas trop tôt, songez déjà à votre posture ultime, préparez votre sortie avec allure. Vous semblez sceptique. Regardez par là, comment l'écorce des arbres suinte : la sève... Quel spectacle rassurant. Voyez comme la nature nous a fait, impudiques. Non, mon propos n'est pas libidineux. La sève révèle l'émoi de l'âme du vivant, et cela n'a rien à voir avec les

plaisirs de chair, je vous l'assure. Ne vous méprenez pas toutefois, le plaisir charnel est une chose sérieuse, très sérieuse. Avez-vous déjà fait l'amour sérieusement, comme si vous alliez mourir là? Essayez, vous verrez, ça n'a rien de mesquin, c'est tout le contraire. Les dieux nous jouent des tours en cachant l'essentiel où on ne s'y attend pas, dans le flanc chaud de l'autre.

C'est là que parfois la petite voix de l'existence nous dit des choses ... des choses pures...

La plupart des gens sont idiots. Ils se trompent sans cesse sur la nature humaine. Passons sur la nature animale, l'espèce vivante, et le ventre de la vie. Nous avons la chance d'être au centre de tout cela ici. Cet espace est un privilège, vous le savez comme moi. Non, ce n'est pas l'Eden, mais j'y suis de plus en plus à ma place, bien davantage que dans mon bureau ou en entrevues d'affaire. Mes études de droit et de sciences politiques ont été bien moins enrichissantes que cette école buissonnière formidable. Je songe d'ailleurs à mentionner cela en référence sur mon curriculum vitae : Président Directeur Général, Licence de droit, Maîtrise en sciences économiques, École buissonnière, spécialisation en *cogitum forestier*. Ce serait intrigant. Vous verriez alors tous les professionnels de la communication se ruer sur ce nouveau concept en lui donnant tout le lustre d'une recette à succès. Le *cogitum forestier* se vendrait alors dans des stages de perfectionnement personnel, donnerait lieu à des tests d'aptitude pour magazines, à des préliminaires de recrutement, à des séminaires pour groupuscules en tous genres, et en un rien de temps, je deviendrais le gourou d'une curée féroce et égocentrique. Les idiots. Ils se ruent sur le moindre pédoncule, sur la moindre petite fleur rare en germe et veulent en faire coûte que coûte une plante carnivore. Et l'inverse est encore plus fréquent. Savez-vous que la conceptualisation est aussi dangereuse que le typhus ou l'extermination guerrière. La dernière fois que j'ai tenu ce propos, un ancien combattant m'a sommé de me battre. J'ai décliné l'offre du brave, prétextant que j'étais pacifiste. Pourtant, je sais parfaitement de quoi il s'agit. Je la pratique depuis près de trente ans. La stratégie est simple mais efficace. La conceptualisation ne s'attaque pas au système cardiaque mais plutôt aux neurones, à la vivacité d'esprit. Il suffit de susciter quelques connections entre le cérébral et l'un des cinq sens. Voyez-vous, l'œil est le sens le

plus honoré, le plus sacralisé par notre civilisation. Sinon, comment justifier la suprématie du cinéma, de la télévision, de l'image? La civilisation judéo-chrétienne a pris Saint-Thomas au mot. Oui, Saint-Thomas est le grand vainqueur de toute cette foire existentielle : ne croire qu'en ce que l'on voit. Évidemment, tout être décent s'en défendra énergiquement, se vantera d'être plus subtil, plus complexe, plus métaphysique qu'une simple mécanique rétino-cérébrale. Et l'on prétendra même que l'homme est apte à résister à la manipulation mentale. Foutaises. Ou du moins peu d'élus à la résistance. Quoiqu'il faille se méfier de ceux qui n'ont plus rien à perdre. J'ai l'intime conviction que la plupart des hommes sont aliénés à des symboles qu'ils reconnaissent comme des signes, des ionogrammes qui orientent leurs pensées. Asseyons-nous sur cette roche. Nous allons nous essayer à un petit exercice. Homme blanc dans une étendue en Louisiane. Court à toute allure après un homme noir. Chien accompagne la course. Qu'en dites-vous? C'est bien cela, il s'agit d'y voir un jeu d'amis ou une altercation raciale. Vous avez saisi. Décidément, vous me troublez. Et c'est ainsi que nous vendons depuis plus de vingt ans les idées qui forgent les idées d'êtres pensants, peut-être, que nous fabriquons des parures de plexiglas pour des reines sans trône qui ont troqué la noblesse contre l'amnésie, que nous lançons des marques de soupes hydrogénées rachetées par des consortiums planétaires qui organisent des coups d'état ad hoc, que nous faisons germer le doute par la simple utilisation d'une senteur, d'une couleur, d'une texture, et que nous faisons du syndrome de Stockholm la qualité du brave qui, décidément, ne serait pas grand chose sans nous. Lorsque je débute en affaires, il m'arrivait d'aller me reposer chez un oncle. Il y avait, près de la ferme familiale, un vieux moulin désaffecté pour lequel j'avais beaucoup de respect. Ce moulin était un sage, ou un magicien. Je croyais à l'époque et de façon fort sérieuse que l'air brassé par ses

hélices était générateur d'une énergie particulière. Chaque matin, café à la main, je me tenais face à la lande, subjugué par ce mouvement hélicoïdale parfait, et pensais que ma future entreprise devait ressembler à cela : dans un mouvement régulier, comme vers l'infini, la force devait provenir d'un flux d'énergie tranquille et permanent. Finalement, toute ma vie a pris ce rythme, et toutes les fois que j'aperçois une quelconque figure hélicoïdale, je suis pris d'un étrange sentiment, comme si je reconnaissais là quelque chose de familier. Nous pourrions en parler pendant des heures. Disons simplement que c'est mon ionogramme personnel. Oui, vous avez raison, c'est un peu primitif. Mais nous n'avons jamais véritablement renoncé aux totems. Que croyez-vous que la Tour Eiffel ou l'Obélisque soit au juste? Et nos gratte-ciel qui abritent ces entreprises cotées en bourse? Et leurs logotypes, et leurs images dont l'impact universel est sans appel, et qui dictent dans nos esprits peu vigilants quelques subliminaux messages? C'est pour cela que j'ai voulu que mon entreprise soit juchée dans l'une de ces tours chromées, pour que nous soyons vu d'en bas comme des idoles qui dictent la parole sacrée. Impénétrables. Marchons un peu. Regardez, la terre est calamistrée, aqueuse, pleine de minéraux. L'étang est cuivré comme s'il recouvrait les trésors de pirates déchus. Par là, nous pourrions presque rencontrer un fennec, un loup, qui sait? Allons, n'ayez crainte, les forêts n'abritent plus de loups depuis leur extermination au XVIII^e siècle. En fait, ils sont tous passés à la ville et une énigmatique évolution biologique les aura rendus moins carnassiers que banquiers. Quoique je leur doive tout. Pas seulement quelques bons prêts financiers mais un sacré bon sens de la pénitence.

*Entre dans le palais de l'empereur et vois comme sa main est miséricordieuse. Danse
comme l'étalon d'orient jusqu'à ce que l'Imperator ne t'épargne du revers de son
pouce. Tu iras alors forger les saphirs et deviendra l'orfèvre du royaume de Pétra.
Ainsi, tu mèneras la cité entière au salut en acceptant de parer les lions de l'empire
qui dévoreront des damnés moins chanceux que toi. Va.*

*

Nous pourrions nous revoir plus souvent, qu'en dites-vous? Près de la clairière, je crois qu'il y a deux belles roches, nous pourrions nous asseoir. J'entends par syndrome de Stockholm un certain attachement à son bourreau, la magnificence du glaive. La férocité est en vogue. Le quidam bien intentionné est dorénavant impudique; car l'impudeur ne relève plus de la nudité, mais de la bonté. Grossière indécence que la gentillesse. Gentil. Le mot même sonne comme un babil de bambin. Non qu'il faille être exclusivement féroce, mais la perversité est l'atout recherché dans nos secteurs, que dis-je, une vertu! Le mièvre et le mielleux ont leur place au service des photocopies, éventuellement à des postes relationnels sans envergure, tout au plus. Ils sont dangereux car ils perpétuent un idéal fort controversé depuis des millénaires: l'empathie. J'ai pourtant, au début de ma carrière, tenté d'expérimenter l'empathie, mais celle-ci laisse à désirer lorsqu'il s'agit de remporter de gros contrats. Je me laissais alors séduire par l'esprit de l'un, toucher par les carences de l'autre. J'allais jusqu'à effectuer des liens entre l'expression du visage de mon interlocuteur, ses mouvements labiaux, l'humidité de ses yeux, la chaleur du paume de sa main, et son aptitude à l'empathie. Je me suis maintes fois trompé et j'ai manqué ainsi quelques bonnes signatures. Depuis, je ne regarde que l'œil, celui qui indique l'orgueil, la souffrance dissimulée dans cette cavité mystérieuse, ne m'adresse qu'à cet organe puissant comme l'instinct, en évitant soigneusement de me laisser berner par les mots. *Les mots*. Je conviens de l'étrangeté du procédé, mais vous en confirmez l'efficacité en affaires. Non, il

n'y a rien en dehors de cet œil, et l'empathie est une chimère, un opium pour le peuple dont je me garderai toujours de faire la promotion.

C'est avec la rage et le ressentiment que nous avons accompli les plus grandes tâches, construit des forteresses, en fouettant l'esclave d'Égypte que nous avons fait Babylone. J'oubliais! Par la crucifixion que nous avons inventé le temps et l'av. JC. Notez l'ambivalence : nous avons procédé à la plus grande lapidation collective de tous les temps, puis, nous avons décidé de nous en souvenir, éternellement. C'est en brûlant les hérétiques que nous avons érigé des royaumes, c'est par la terreur et le couperet que nous avons écrit la Charte universelle des Droits de l'Homme, et par le feu du canon que nous avons inventé le Nord. Car il fallait bien trouver l'idée d'une certaine dualité existentielle pour permettre aux flux monétaires d'établir leurs mouvements. Le nord, le sud. Il fallait exploiter la faim, la peur, le froid, la sécheresse, l'instinct, user des méandres de l'organique pour inventer cette formidable mécanique qu'est l'humanité. *Deux centimes ma mère, deux centimes pour chaque bouteille vide consignée, et nous pourrons prendre la route de l'avoine. Là, nous poserons nos baluchons et échangerons nos guenilles pour des vêtements de coton et de toile. Il ne manquera que des souliers, ma mère, et je pourrai nourrir les chevaux, porter l'opprobre et l'infamie jusqu'à la gloire. Et le ventre un peu plus plein, nous trouverons la force d'écrire des chansons de résistance, des discours, de trouver les mots pour lever les foules. Ma mère, je serai un orateur, têtue comme un Gavroche, au visage émacié, j'irai vers le nord, et tu m'attendras. J'irai monnayer ma vigilance, mes muscles et mes ligaments, et tu verras, je rapporterai de la farine. Nous aurons du pain et ce sera le jour de tous les possibles!* Perdre le nord, prendre le large, aller vers le sud, vous savez ? Chaque

homme sait cela, cette dualité existentielle. Le nord et le sud ne cessent de vivre l'un de l'autre, comme l'est et l'ouest. C'est un fait de l'existence. On ne cesse jamais d'aimer et haïr cette issue, ce chemin, là, que l'on entrevoit mais que l'on ne prendra jamais. Alors, on débat, on se consulte, on entreprend de titanesques stratégies pour exulter, anéantir en dedans l'insoutenable sentiment qu'autre chose d'extraordinaire nous attend, en vain. Mon lyrisme est d'autant plus inspiré que la forêt m'a appris à reconnaître la cruelle dualité existentielle par l'appel des points cardinaux. Une carte géographique vous permettra tout au plus d'éviter la fâcheuse surprise d'une voie sans issue, ce à quoi toutes les perspectives freudiennes répliqueraient qu'il faut bien composer avec l'incertitude. Pourtant.

Alors que je n'étais qu'un enfant, je comprenais déjà parfaitement l'enjeu du propos d'un grand homme dont le visage était caché, couvert d'une obscurité étrange. Ce n'était pas un masque mais plutôt une ombre qui paraissait même en pleine lumière. Un jour, alors que je jouais, il se pencha sur moi et dis, *Tu seras bienveillant avec les hommes*. Puis il s'éloigna, et au loin, se retourna pour me saluer de la main. L'ombre sur son visage avait disparu. C'était un clown, je vous l'assure, un clown au nez rouge. Je me suis longtemps demandé s'il s'agissait d'une apparition, et si, empreinte de mysticisme, cette période de mon enfance me préparerait à la prêtrise ou au cirque. Je l'interprétais comme une voix providentielle, la divulgation d'un secret éminemment terrestre. Loin de savoir que j'exercerai dans le milieu des affaires, je tentais plus tard d'aimer mon prochain comme moi-même sans éclater de rire. Quoique j'aima mon prochain; mais pas tout à fait comme moi-même, et cette légère réserve me permit de ne pas dépendre exagérément des autres, ni même de me méprendre à leur sujet ce qui revenait à leur rendre service. Aussi, et cela était fort embarrassant, je ne pouvais m'empêcher de pouffer littéralement de rire chaque fois que je rencontrais l'amour ou qu'un sentiment naissait en moi. Je dus blesser dans leur amour propre quelques femmes, quelques amis aussi, ce qui me donnait l'occasion de procéder à une sorte de sélection naturelle, puisque ne resteraient que ceux dont l'amour propre était inexistant. Dans ces conditions, je me jurais qu'ils me trouveraient, ma foi, en toute occasion, oui, ils pouvaient compter sur moi, et ainsi je pouvais donner libre cours à mes railleries clownesques sans me sentir trop coupable. Je vivais assez bien l'épreuve, et quoique, par cet eugénique procédé, contraint de ne me lier qu'à des êtres dénués d'orgueil, je dus consentir, en dépit de la parole quasi messianique dont je bénéficiais dès l'enfance, à fréquenter d'autres êtres, moins

dociles. Prédiposé par la providence à la moquerie, je décidais de voyager, de voir le monde, ou plus exactement que le monde me voit, car je me sentais investi d'une certaine mission, l'élu d'une sorte de clown rédempteur. Je m'essayais à l'altruisme mais ne pouvait m'empêcher, par l'étrangeté de la consonance du mot, de l'associer aux cochons. Si bien que je finis par me persuader, par je ne sais quel procédé, sorte de mantra linguistique, que cette qualité était l'apanage des imbéciles. Tout de même, me raisonnant, je parvenais à me débarrasser de cette idée grotesque, et allais, non sans peur et sans reproche, vers les hommes du monde, de l'Espagne à la Somalie, de l'Ukraine à la Suède. Je peux d'ailleurs affirmer aujourd'hui et de façon radicale que les hommes sont égaux. Certains l'ignorent, d'autres feignent de l'ignorer, mais je vous le confirme, ils sont égaux. Nous revenons à cette dualité existentielle, en effet. Décidément, l'excellence vous habite (je songe à promouvoir l'excellence auprès des masses, mais mon projet suscite les railleries de mon directeur commercial, laissons cela). Non qu'une troisième catégorie ne soit envisageable - j'entends par troisième catégorie celle des hommes prêts à revendiquer l'égalité entre les hommes - mais ceux là sont seuls au monde, n'ayant manifestement pas encore trouvé leur douce moitié, l'âme sœur qui fera écho à leur voix. Croyez-moi, ils se rangeront auprès des précédents sans broncher, et nous ferons des martyrs de ceux qui s'y refuseront, voilà tout, puisqu'il en faut. Paraphrasant ma concierge, je vous dirais qu'il faut bien mourir de quelque chose, parbleu! Martyr. Je n'attraperai pas cela cet hiver. Ni les suivants. C'est en Suède que je connus l'amour pour la première fois, un peu tard d'ailleurs si l'on considère l'avancement de mes camarades en la matière. Les rues de Stockholm sentaient l'agrume et le mimosa. Je passais mes journées à la terrasse d'un café idéalement situé, exactement en face d'un atelier de couture qui n'employait que des femmes. Je

lisais à l'époque, pensant que la littérature ferait de moi un homme un peu moins médiocre que la moyenne. En fait, les livres ne m'ont attiré que des ennuis. En plus de la sévère myopie à laquelle ils m'ont condamné, ils ont failli me convaincre que l'aventure humaine était extraordinaire. J'y crus quelque temps avant de m'apercevoir de la supercherie collectivement organisée. Malgré mes lectures, je remarquai une jeune fille tout à fait à mon goût, à peine jolie, mais surtout l'air résigné, ce qui, bien plus que des traits réguliers, captait mon attention. Par la connivence d'un jeu de séduction que nous permettaient nos âges, nous échangeions chaque jour des regards doux et des sourires de circonstances. J'osais l'inviter, un après-midi de grosse chaleur, à boire une menthe à l'eau. Grande, elle courbait légèrement le dos, et souriait rarement, excepté à des moments inadéquats. Je lui parlais, lors de longues promenades, de mes lectures, imaginait que l'excellence de mon existence lui donnerait le goût de s'offrir. Elle m'invita chez elle et je lui fis cadeau de quelques livres plutôt que de fleurs. Je voyais en elle à la fois Vénus, La Princesse de Clèves, Madame Bovary et toutes les héroïnes de mes lectures bourgeoises (et de vous à moi, la bourgeoisie est le seul état qui vaille encore la peine). Dans des circonstances que vous me permettrez de ne pas décrire ici, elle me semblait parfaitement incarner la docilité que je recherchais et parvenait même à faire preuve de mutisme à des instants où la plupart des êtres succombent. Elle, ne succombait pas et gardait les yeux sur moi comme pour constater, sur ma face burinée, la faille qui caractérisait les mortels. Je crus d'ailleurs qu'elle ne l'était pas et la classait dans la catégorie des déesses. Plus qu'introvertie, elle demeurait constante, en retrait en tout point de manifestations sentimentales auxquelles je me serais attendue. Notre relation prenait son rythme de croisière, et je me vantaïs de cette aventure estivale auprès de mes camarades, certain d'y mettre un terme quand

bon me semblerait. Je la voyais un peu moins à la fin de mes vacances, lassé par la tiédeur de sa peau, par nos rituels amoureux. De plus, je prévoyais partir vers la Finlande, et ne voulant m'encombrer d'explications mensongères, je la laissais somnoler dans cette léthargie amoureuse à laquelle je la supposais prédisposée. Je l'initiais à la lecture en lui suggérant une bibliographie que je rédigeai avec soin comme un médecin son ordonnance, et me donnais ainsi la grandeur d'âme du missionnaire. Je l'abusais un peu, je songeais à la quitter, soit, mais non sans la punir. De quoi? De me priver de ce que tout homme est en droit d'attendre de son prochain, surtout si celui-ci est du sexe faible - encore que j'ai révisé mon jugement après avoir assisté à un accouchement - un peu de miséricorde, pardi! Des pleurs, des reproches, des questions, que sais-je? À une semaine de mon départ, elle gardait encore cette sérénité que j'aurais tolérée de la Joconde à la rigueur mais que je lui trouvais insupportable. Je l'affublais de petits noms ridicules riant d'elles avec mes camarades, ce qui ne parvint pas entièrement à effacer ma rancœur. Car je lui en voulais. Elle ne me demandait rien. Mais alors, me serais-je fourvoyé? Aurait-elle eu de l'amour propre, de l'orgueil? C'est qu'elle en avait les moyens alors! Je gâcherai, et l'idée que la donzelle eut quelque sophistication intérieure m'atteignait au plus haut point, et bien plus que le cocuffiage.

Nous n'irons pas jusqu'à croire aux farfadets mais avouez que le paysage s'y prête. La mousse aux pieds des arbres, la rosée du matin, tout ceci, autant de signes que nous ne sommes pas indispensables à la perfection. J'ai mis un certain temps à l'admettre mais il est probable que l'homme ne soit pas responsable de tout, qu'il y ait une instance, disons, supérieure. Encore récemment, l'idée de l'existence de Dieu m'était difficile, car il fallait alors accepter l'idée qu'il faille un jour se justifier, rendre des comptes, quelque part. Il se trouve que je rends déjà compte très régulièrement de mes agissements ici-bas et qu'aucune de mes actions, fut-elle malencontreuse, n'est déraisonnable. Je peux tout expliquer, toujours. Là, une trahison? C'était pour le bien de l'entreprise. Ici, de la lâcheté? C'était une question de survie. De plus, les hommes ne m'ont jamais condamné, regardez vous-même, ils m'encensent! Encore qu'il est bien plus effrayant d'être jugé par ses semblables que par Saint-Pierre. Battu, tondu, lynché, pendu, bien qu'improbable, n'ayant pas le profil du martyr, je vous l'ai dit, l'idée aurait de quoi faire frémir. Et quel grotesque d'arriver amoché au ciel devant de surcroît supporter l'hypothèse d'une rédemption par les flammes de l'enfer. Il y aurait là un acharnement peu crédible. L'enfer, dit-on, est pavé de bonnes intentions, c'est pourquoi je n'aurais rien à y faire. J'ai moi-même connu l'enfer. Je bûchais sur une campagne confié par un important annonceur. La renommée de mon agence était à faire et je jouais gros. J'engageais le spécialiste en études de marché le plus fiable et malgré la qualité de son travail, son bel esprit, ses façons délicates, je le privais de mes encouragements afin que l'éthique qui le distinguait lui passât. Il fallait faire de ce faon un lynx sans remords apte à composer avec, dirons-nous, certaines réalités en affaires. Non seulement il ne changea pas, mais

il faillit me rallier à lui. Charmé par son charisme, je crus pendant deux longues journées que l'éthique pouvait mener au salut. Il parlait bien et avec, dans la voix, une contenance qui semblait indiquer son sens du bon-goût et de la prudence. Je voyais dans son attitude la grandeur des hommes dont le pouvoir accroît la sérénité et les bons sentiments. Comment faisait-il cela? Je lui enviais pendant un temps cette gratitude qu'il semblait ressentir pour les hommes. Gratitude, oui, le mot est une énigme en soi, mais dans son regard on pouvait lire cela. Il intervenait de plus en plus fréquemment lors de réunions professionnelles au nom de la veuve et de l'orphelin, déclarant que telle offre commerciale serait mensongère, que tel procédé de vente serait aux frontières de l'illicite, que tel politique de prix ou réseau de distribution serait désavantageux pour la cible visée, en d'autres termes, son âme de Don Quichotte avait de quoi plomber notre chiffre d'affaire qui, décidément, se foutait des masses. *Entre dans la chaumière de la veuve et de l'orphelin et renverse l'écuelle de ton pied de géant. Éventre les sacs d'orge et de blé, n'accorde la vie sauve qu'à celui qui se soumettra. Prends l'orphelin, et compte-le parmi tes captifs, tu en obtiendras bon prix. Capture et ordonne, tu es le roi.* Zola aura beau me faire l'éloge du peuple, je crains la populace revancharde. Je gardais espoir que ses consciencieux efforts envers les hommes seraient atténués par les objections de notre client, mais rien n'y fit. Le bougre prônait bel et bien l'éthique et l'équité et parvenait à convaincre. La concurrence nous évincerait. C'est ainsi que je l'invitai, accompagné de mon avocat, à courir au Bois de Boulogne un dimanche matin. Entre flexions et étirements, je l'assignais en justice pour non respect de contrat, ce à quoi il renchérit, quelques semaines plus tard, par une plainte fructueuse pour licenciement abusif. Je perdais un contrat de près de quatre millions, devais

mettre la clé sous la porte faute d'annonceurs, et me trouvais dans l'obligation de licencier soixante dix neuf employés sans solde. Je ne vous cacherais pas que le menu de la soupe populaire laisse à désirer. La faillite fut une épreuve dont je me suis sortie grandi, comme ma vigilance envers la veuve et l'orphelin qui peuvent être féroces à l'occasion. Êtes-vous bien assis? Je crains qu'il ne pleuve cette nuit, si l'on observe le zèle de ce rouge-gorge. Humez-donc, faites profiter vos poumons de l'air des espaces dépeuplés, c'est une aubaine. Songez à la chance dont nous bénéficions vous et moi. Quoique les hommes ne soient pas loin. Là, derrière cette flore, ils nous entendent.

Vous ne pouvez vous imaginer le mal que j'ai eu à instaurer un certain sens de l'ordre dans mon entreprise. Parlez d'ordre, et vous verrez tous les innocents aux alentours rappliquer pour crier au fascisme. Foutaises! Chaque règlement est systématiquement scruté, évalué dans ses moindres détails par mes employés m'ôtant ainsi tout plaisir du pouvoir absolu. Il ne s'agit pas d'assujettir mais de suggérer au point de convaincre qu'une seule et unique voie mène au salut. Là est la nuance. Quel repos pour les consciences! Une pensée unilatérale qui fera de vous un être simple, mais efficace, productif, heureux même, qui sait, puisque le bonheur est désormais obligatoire. Tel est bien mon reproche à la littérature, un trop grand foisonnement des idées ne peut mener qu'au chaos. Une multitude de choix n'est valable que pour les produits de grande consommation. Évidemment, je n'irai pas jusqu'à proposer de faire un grand feu de joie de nos bibliothèques nationales, mais envisagerais quasiment de le suggérer. Les livres font de nous de pauvres êtres torturés, rêvant de mille et un dessins qui se lient, se côtoient, se contredisent. Faire rêver les hommes, quel improbable responsabilité. Croyez-vous en cela? Vous en êtes capable, vous. Vous êtes sans doute comme la plupart de nos semblables, vous pensez qu'il faut être entendu et aimé par les hommes pour être digne de cette espèce sans y percevoir la similitude avec les bêtes. Les bêtes aussi veulent être aimées, et certaines d'entre elles font preuve d'un meilleur jugement que les hommes en se contentant d'une caresse, d'un bon geste, faisant preuve de constance et de discipline, car si l'on s'y prend bien, la bête urine là où on lui enseigne, ne se lasse de poser des actes essentiels à sa survie, voire utiles à la nôtre, sans émoi ni état d'âme. D'ailleurs, les grands questionnements sur l'énigme de l'existence me sont venus ainsi, le jour où je

connus une mésange plus subtile que la femme que je fréquentais alors. En secret, je me demandais comment cela se pouvait. Pourtant, je vous le jure, l'oiseau, qui reconnut en moi le signe d'une certaine inconstance affective et de l'égoïsme, demeurait, malgré mes faiblesses, impassible sur mon balcon, quelques minutes à peine, en quête de graines, n'insistait jamais les jours où je refusais de coopérer. Elle s'en allait voilà tout, sans qu'il faille faire le moindre effort. Cela dura quatre longues années, jusqu'à ce que je déménage. Des années mémorables. Cette discrétion, cette constance, tout de même! J'en conviens, d'un autre côté, l'homme peut, pour sa décharge, revendiquer son droit à l'humiliation, et j'aurais à ce sujet de bien belles confessions à vous faire. Un homme que je traitais par charité comme un ami, et qui éprouvait quelques difficultés à nourrir ses petits, vint me demander de l'aide. Il évoquait ma grandeur d'âme, non qu'en vérité j'en eus une, mais je cédai. Je n'aime pas les opprimés, les damnés de la terre, les esclaves, et bien que je participe volontiers à quelques opérations caritatives à la condition qu'elles améliorent l'image de mon entreprise, et qu'elles me rappellent, non sans jubiler, que je n'appartiens pas à cette catégorie de l'humanité, je n'aime pas leur toupet, la grossièreté dont ils font preuve lorsqu'en sollicitant l'amélioration de leur condition, ils tentent de vous rejoindre, de vous égaler. Comment alors jouir sereinement de sa gloriole? Comment gonfler son ego des privilèges dont on se croyait détenteur? Non, je vous le dis, l'égalité laisse à désirer.

On ne sait rien d'un homme tant qu'il n'a pas parlé. C'est d'ailleurs cela la véritable aventure moderne, chercher dans le flux des paroles de l'autre des pépites d'or que l'on cachera dans le fond de ses poches pour les jours de bérézina, ou la possible conquête d'un territoire sans nom, encore inconnu. Lentement, la pensée de ce superbe interlocuteur se forge, se précise, et l'on voit apparaître la galaxie dans laquelle on se réfugiera, plus tard, si nécessaire. Vous m'excuserez de revenir à moi mais c'est le sujet dont je suis le plus sûr. J'ai toujours pris soin d'user de mots qui ne laissent rien présager ni de mon intelligence, ni de mes sentiments. Non par humilité - une telle qualité pouvant entraîner ma mort - mais par vigilance. C'est ainsi, quoique surprenant j'en conviens, que je suis devenu le président de cette entreprise. Bon orateur, je crois, mes discours sont écrits par d'autres en fonction des dernières données boursières et géopolitiques. Je souffrais à mes débuts de la fougue de la jeunesse et la volonté de faire bonne impression me rendait prévisible. On pouvait lire sur ma face le fond de ma pensée *je dis toujours naïvement ce que je pense, comme je fais tout ce que je veux*. Aujourd'hui, je refuse d'être aussi transparent, je serais même le genre opaque. Les mots que j'emploie sont rarement le reflet de ma pensée, plutôt celle des autres. C'est le cadeau que je fais aux hommes, celui de leur dire ce qu'ils espèrent, enfin vous comprenez. Je deviens à mon tour leur galaxie rêvée. Jeune, je ressemblais à l'Ingénu de Voltaire, *L'Ingénu après s'être promené dans les jardins de Versailles, où il s'ennuya, après avoir soupé en Huron et en bas-Breton, s'était couché dans la douce espérance de voir le roi le lendemain, d'obtenir Mademoiselle de saint-Yves en mariage, d'avoir au moins une compagnie de cavalerie, et de faire cesser la persécution, contre les*

huguenots. Il se berçait de ces flatteuses idées, quand la maréchaussée entra dans sa chambre. Elle se saisit d'abord de son fusil à deux coups et de son grand sabre, d'une implacable vérité, et chaque mot prononcé était l'apanage du cœur. Mes phrases étaient l'exacte réplique de mes pensées jusqu'au jour où je refusais de porter seul la responsabilité de mes propos. Je ne parle jamais en mon seul nom.

Aussi, je ne peux m'empêcher de traiter un ennemi avec courtoisie. Constatez la singularité : je prends un certain plaisir à converser avec ceux qui me haïssent. Celui dont je subis l'humiliation ou la calomnie exerce sur moi une fascination sans borne au point que je cherche sa compagnie. Avec l'abnégation du chercheur, je vais vers cet être cher, cet ennemi adulé, et le contrains, par quelques actes de cordialité, à m'aimer un peu. Ah! Susciter l'amour de ses ennemis, quel grand sens de la conciliation, n'est-ce pas? Quand j'y pense, jamais un ami ne m'aura autant comblé qu'un ennemi. Et celui-ci n'aura cessé de voir en moi un être peu subtil, naïf, sans penser que nos liens pouvaient être bien plus durables que ceux de l'amitié. Quel manque d'imagination! Pourquoi ne pourrions-nous pas être liés par ce qui nous sépare? Ce qui nous rapproche est si attendu et parfois porteur de tant de méprises, donnant lieu à des déceptions marquantes. Alors que les liens de l'animosité ont la grandeur de l'éternité. Pourquoi se priver de si nobles desseins. Me permettez-vous de consulter rapidement mes messages? Mon chef du développement m'apprend que nous venons de remporter un contrat de la plus haute importance. Je m'attends presque toujours au succès pour en faire quelque chose de banal. Ainsi, la défaite me paraît-elle extraordinaire et je peux continuer à m'en féliciter. Mon responsable du développement est un de ces hommes dont on ne peut rien préconiser avant

qu'il n'ait parlé. Tant qu'il se tait, il est un noir comme les autres. Puis, lorsqu'il parle, ses intonations et sa diction sont similaires aux miennes. Autrefois, les traits négroïdes d'un homme nous informaient sans nous tromper sur sa provenance. De nos jours, la face ne vous indiquera rien, ni les forces, ni les faibles de l'autre. Depuis que j'ai pris conscience de cela, je perçois toute l'ironie de la condition humaine. En dépit de la fiabilité relative des mots, il faudra désormais être patient, attendre que l'autre parle d'abord.

Aidez-moi à dégager les galets, nous allons faire glisser la barque jusqu'à l'eau et nous laisser porter. Puisque l'osmose est improbable avec les hommes, nous allons ne faire qu'un avec la nature. L'eau est claire, regardez, les poissons frétille. La pêche m'a beaucoup enseigné sur le pouvoir. Faire mordre un poisson à l'hameçon puis finalement le relâcher relève tout bonnement de la suprématie. Étrangement, les rues regorgent de petits chefs revanchards dont l'unique quête journalière est de trouver un responsable à telle bétise, un bouc émissaire pour telle faute (évitons le terme *tête de turc*, vous savez comment est l'époque, nous pourrions être assignés en justice pour incitation à la haine raciale), et de laver jusqu'à l'usure l'honneur qu'ils ont pourtant jadis perdu. Le mien? Non, il n'est pas perdu. Voyez-vous, comme tous les hommes de pouvoir - considérant que le pouvoir est une discipline comme une autre, au même titre que les sciences, ou les lettres - je tiens mon honneur bien caché, dans un endroit sûr. Ainsi, au fil du temps, il prendra de la valeur et je pourrai le monnayer grassement, à une période propice. Un capital de cette envergure ne se galvaude pas et je résiste - ce sera bien la seule fois, je vous en fait la promesse, quoiqu'une femme serait pour moi plus facile à honorer - à la tentation de l'exhiber même à des heures graves. L'héroïsme, il est vrai, est une entreprise lucrative dans laquelle toutefois je ne me suis pas spécialisé pour conserver mon honneur intact. « En parfait état pour cause de non usage » serait un slogan envisageable pour optimiser sa vente. Ne riez pas trop fort, vous faites fuir les poissons. Quoiqu'il en soit, l'époque n'est pas sombre, nous avons encore quelques raisons d'espérer, alors pourquoi tant de gravité en attendant Godot? Voyez-vous ici quelque entrave à notre liberté? Je n'en vois aucune. *Tout est*

pour le mieux dans le meilleur des mondes possibles. Après tout, le totalitarisme peut être discret, proprement instauré, et sa brutalité imperceptible par l'anesthésie subtile par laquelle il vous fige. Ce procédé chirurgical ne vous laissera ni le souvenir ni la marque de l'impact. Vous n'aurez même plus à les compter, les Reich, ni même à les nommer. Du travail de professionnels. Et perfectible! Car il serait possible de faire mieux. Je me lave les mains, l'eau est si claire.

La brutalité n'est plus nécessaire pour assujettir. Il est possible de procéder bien plus proprement, par des actes rhétoriques, propagandistes, perlocutoires. Aucun discours n'est innocent et aucun orateur sensé ne voudrait l'être. Ponce Pilate fut le premier, et il exigea de nous deux choix simples, mais sans appel. « Lequel des deux voulez-vous? », demanda-t-il, et nous avons choisi le Judéo-Chrétien. Nous n'avons pas exécuté Barabas le criminel, nous lui avons préféré le Christ lui-même. La méprise me pousse à croire que les hommes ont choisi délibérément d'avoir mauvaise conscience pour l'éternité à cause d'une question semi-fermée, une question ouverte aurait changé la face du monde. Moi par exemple, je ne suis pas explicitement antisémite. Avez-vous parfois mauvaise conscience vous même? Moi jamais, la conscience ne mène à rien, et j'ai, depuis mes plus jeunes années, cessé de m'encombrer de tels états mentaux. C'est un peu comme un supplément d'âme, ou une petite excroissance charnelle dont le caractère supplémentaire justifie l'inutilité. Je serais, disons, un précurseur de l'aconscience. Si je vous relaie, que je rame pour nous deux, consentiriez-vous à me parler de vous? *Il y a longtemps, vous avez comme moi espéré un jour vous retrouver ici, dans la fraîcheur des allées boisées, sous l'enveloppante chevelure des sols pleureurs, et vous n'avez cessé de rêver à cela. Dans un coin inattendu,*

vous avez découvert des eaux savoureuses qui ont apaisé vos soifs innombrables et inavouées, des eaux vers lesquelles vous revenez toujours. Depuis, on vous trouve des airs méprisants, énigmatiques, on vous reproche votre goût du secret, votre bonne mine inexplicable. Méfiez-vous, on ne fait pas de cadeaux à ceux qui se tiennent debout sans béquilles, on aime les éclopés, les boiteux et l'on vous servira sans rechigner des médailles d'argent à la condition que vous courbiez l'échine. Aussi, rappelez-vous toujours d'une chose : en cas de guerre, si vous êtes pris en otage, refuser la dernière cigarette, cracher à terre, et sourire au peloton d'exécution, dans cette ordre si possible. Un résistant a été jusqu'à hurler à ses exécuteurs nazis : « Imbéciles! C'est pour vous que je meurs! ». Ce qui nous vient à l'esprit avant la mort serait du même acabit qu'après l'amour en quelque sorte. Constatez la similitude. Outre la clope au bec, nous aurions tendance dans les deux cas à laisser libre cours à l'âpre vérité selon l'expression de Bonaparte. Nous frôlerions alors l'énigme de l'existence dont la solution nous semble enfin de l'ordre de l'évidence. *Mais il est trop tard, maintenant, il sera toujours trop tard. Heureusement!* Vous imaginez-vous vous battre farouchement au péril de votre vie pour éveiller les consciences ici-bas, puis, finalement, demeurer en vie? Mais ce serait un calvaire du même ordre que la jouissance ininterrompue! Non, si l'on a de tels desseins, mieux vaut trépasser, c'est plus sûr, pour ne pas avoir à constater les dégâts causés par les consciences à l'éveil improbable. Quoique les hommes sont ingrats, mourir en leur nom n'est rien, ils oseraient, si vous n'étiez pas six pieds sous terre, venir vous demander des comptes en cas de désillusion. C'est pour cela que j'ai mentionné dans mon testament que je désirais être enterré le plus profondément possible, non que je sois macabre, mais je préfère

minimiser les risques de profanation ... Quoique dans mon cas, l'inquiétude soit superflue, je vous l'accorde.

Si je consens à faire une bonne action, ce n'est jamais pour avoir bonne conscience mais pour faire l'expérience du consensus collectif, pour bénéficier de l'approbation générale, de la bienveillance du plus grand nombre. Ainsi, je gagne quelques alliés de plus à ma cause qui, décidément, n'est pas encore désespérée. Le consensus collectif? Je pourrais vous en donner de multiples descriptions, mais l'une d'entre elle se singularise dans mon esprit comme celle d'un groupe homogène, dont les éléments regarderaient en même temps dans la même direction. C'est ainsi que je rêve à l'osmose parfaite qui unirait les employés de mon entreprise. Je pourrais alors leur dicter quelques-unes de mes volontés, juché sur l'estrade, à mon pupitre, et constater l'aura que mon statut génère. Cela dit, je n'échangerais pour rien au monde ma place pour faire partie de la majorité. Je me refuse à participer à un quelconque projet de société fut-il populaire, et bien que de toutes façons peu enclin au repentir, je ne voudrais avoir à répondre d'actes dont je ne suis pas le seul et l'unique initiateur. Je préfère me tenir seul, envers et contre tous, mais je sais toutefois qu'il est des minorités bien plus influentes que la masse qui s'acharne à grossir encore et toujours, des majorités meurtrières et des minorités salvatrices, des majorités qui se croient minoritaires et dont le mutisme est dû à l'ignorance ou aux espoirs incrédules qu'elles comptent parmi elles le plus grand nombre. Le plus grotesque serait tout de même la catégorie des minorités leurrées, persuadées qu'elles sont majoritaires. À ce sujet, mon voisin de palier eut ce commentaire quelque peu fasciste, lorsque, juste pour changer de nos conversations météorologiques, je lui suggérai d'être un peu plus compréhensif avec les minorités visibles, « Mort aux vaincus », m'a-t-il dit. Vous rendez-vous compte? Mort aux vaincus! La victoire n'est rien en soi si l'on ne

s'assure pas que la majorité est convaincue jusque dans l'âme de sa raison d'être. Sinon vaincre pour quoi faire? S'il fallait se rallier béatement à tous les vainqueurs, en tenant compte que la victoire est souvent momentanée, illusoire, parfois mal acquise mais cela n'est rien, inutile surtout, mais nous ne serions que des salauds! Ce titre, bien que peu honorifique, ne me gênerait en aucun point, mais devoir suivre, comme un mouton de panurge, un hypothétique berger sifflotant dont l'illumination ne ferait que nous mener à l'abattoir ferait de moi un vaincu à mon tour. Non, il faut que la victoire soit assurée, irrévocable, pour ne pas souffrir du dépit de la défaite. Finalement, perdre, c'est un peu comme avoir tort. À bien y penser, autant trépasser.

Les environs sont propices à la réflexion. Nous allons nous arrêter et partager ensemble la sérénité de ce décor. Qu'en dites-vous? Dans ma profession, on ne peut s'en tenir qu'aux chiffres, seuls les pourcentages vous indiqueront s'il y a lieu de se réjouir de la victoire. Ici, c'est un peu comme notre île déserte, éloignée de la civilisation. Vous seriez mon Vendredi, qu'en dites-vous? Oh! Ne vous offusquez-pas! Je plaisante! Vous connaissez la chanson, on est toujours l'indigène de quelqu'un. Vous vous y habituerez, voilà tout.

L'homme s'habitue à tout. C'est du moins ce que j'ai tenté d'inculquer à mes contemporains pour qu'ils se blasent de l'injustice. Pourquoi? Pour en faire des êtres plus forts, moins sensibles aux vicissitudes de la vie, prévisibles surtout. Un employé qui refuserait de s'adapter à toute circonstance, fut-elle de l'ordre de l'abjecte, briserait l'harmonie de l'entreprise. Et l'harmonie est une denrée fort précieuse qui a le pouvoir insoupçonné de nous engoncer avec élégance dans un habit de résignation courtoise. Souvenez-vous en. Cela vous semble relever d'une philosophie nipponne qui prônerait la politesse du masque. Pourquoi chercher sur

d'autres continents ce que nous pratiquons déjà parfaitement nous-mêmes? Les hommes sont ainsi, ils se persuadent à tout prix qu'ils appartiennent à une catégorie distincte pour s'en gonfler de vanité. C'est ainsi que certains humanistes se félicitent de leur grand sens de l'universalité et ils n'aimeront le nègre que s'il tient son bon rôle d'Ingénu. Délivré de ces codes coloniaux, ils le trouveront insupportable. Ha! Le siècle de Voltaire fait encore quelques adeptes. L'harmonie, vous dis-je, est essentielle à notre confort. Savez-vous combien d'hommes et de femmes nous avons exterminés sans le moindre désordre apparent? Oui, les hommes ont poussé l'élégance jusqu'à la répression, faisant du chaos une hallucination d'illuminé. Croire qu'en ce que l'on voit, et encore. C'est avec une retenue toute britannique qu'au nom de la nation des capitaines ont éventré des femmes enceintes, électrocuté des insoumis, et giflé des fillettes. Un nuage de vitriol dans votre thé? Les hommes ont malgré tout été capables de se rattraper, de faire la démonstration de leur grandeur en accumulant des œuvres d'art gigantesques dans des encyclopédies de cuir répertoriées dans des panthéons de cultures. En dépit de mon grand sens des affaires, je ne méprise pas les artistes, au contraire, si l'on tient compte qu'Hitler fut un peintre raté mais, convenez-en, un dictateur réussi, j'en conclus qu'il ne faut jamais contrarier l'art. Le sombre personnage nous aura prouvé qu'une sensibilité artistique, même de faible qualité, peut mener à tout, même à l'avènement du totalitarisme. Tout de même! Entrer chez les gens et leur dire *Vous êtes coupables!*, quel souci de l'harmonie! Et de l'explicite! Quelques gifles auront été distribuées, soit, mais sans casser la moindre assiette de porcelaine, on vous aurait invité à prendre l'escalier, direction la mort, et ce, sans le moindre raffut. Votre bon voisin aurait à peine écarté ses rideaux pour voir, frémi ou jubilé en assistant à la scène, n'est-

ce pas? Et quand bien même agir, il aurait fallu avoir le courage de rompre cette harmonie. Nous sommes tous coupables. Depuis toujours!

Je n'ai pas vu qu'il y avait une pierre par ici. J'aurais dû me méfier, l'herbe humide a favorisé ma chute, c'était inévitable. Ne m'aidez pas à me relever, ma fracture est douloureuse. Je ne pourrai pas marcher. Si vous alliez chercher du secours, je rêverais pendant ce temps à ma destinée, imaginant que le soldat inconnu eut le même sort. Peut-être aura-t-il trépassé ainsi, par une mauvaise chute, brève et violente, causée par le tir fourbe de l'ennemi, près d'un point d'eau, avec un ressentiment envers les hommes à la hauteur de sa lutte acharnée. Car je suis sûr qu'avant de mourir le soldat inconnu aura pensé que les hommes sont grotesques. J'ai l'étrange impression de l'avoir connu. Ne croyez pas que je sois dénué de conscience patriotique. Bien au contraire. En temps de guerre, la patrie pourra compter sur moi et je ne pactiserai avec l'ennemi que par nécessité stratégique. Je le jure et exécuterais volontiers un garde à vous rigide et un claquement sec des talons arrière si je le pouvais. Car la résignation nécessite un certain courage. Courber le dos sans y être contraint relève, outre d'un talent contorsionniste, d'une certaine bravoure. Pourriez-vous me traîner jusque sous ce formidable sapin, peut-être la chlorophylle me redonnera quelques forces. Mon pouls semble ralentir et je me sens défaillir. Je respire mal ... Je... Continuez toutefois à m'écouter, cela me retient à la vie. Ma courte expérience d'appelé à Oran aura fait de moi un patriote à l'envers. Disons simplement qu'assister mon capitaine dans ses séances de torture était une tâche dans laquelle je n'excelsais pas. Or, vous le savez, je tiens à exceller en tous points. Je me fis alors passer pour schizophrène, avec succès, et l'on consentit à me rapatrier avec une exemption dont, en secret, je ne suis pas peu fier. Non par anti-militarisme primaire, je suis bien en-deça de ces considérations, mais par goût du défi. Ainsi,

si à dix neuf ans j'étais capable de berner mon supérieur hiérarchique et l'armée tout entière, je me considérais apte à vendre des petits-suisse à la nation, ou mieux encore, à promouvoir n'importe quelle idéologie en la faisant avaler comme du petit-suisse. Puisque je suis déchu, je dois vous faire cet aveu : je suis un prosélyte. Non, cela ne figure pas sur ma carte de visite, mais croyez-moi sur parole. Vous semblez sceptique. J'aurais essayé de faire ma part. Ne me jugez pas trop vite et ne me classez pas dans la catégorie des hommes sans desseins, j'aurais, sans un certain panache, exercé la noble profession de prescripteur, appellation pudique et moderne pour désigner l'orientateur des consciences. Vous pouvez toujours pilonner les murs de pierres, décapiter les statues, prendre les dernières Bastilles de ce monde, et vous vautrer dans un confort ouaté et libertaire, je ne saurai vous abandonner à vous-même. J'ai entrepris d'orienter les actes d'achat des braves familles consuméristes, puis, le temps faisant son œuvre, de tous leurs actes. Aucune pensée, aucun agissement de masse n'échappe à mes analyses lucides et arithmétiques, car à vrai dire, l'idée que le rêve et la liberté soient accessibles au tout venant m'est insupportable.

*

Je garde l'espoir que l'on s'inquiètera de mon retard, de mon absence prolongée et que l'on enverra du secours. J'ai la satisfaction de vous avoir presque tout confié avant que l'anémie n'embrouille mon esprit belliqueux. Quel bien vous me faites! Excusez la restriction, « presque » n'étant qu'une précaution de vieux sage qui vous épargne certaines vérités. Vous me détesteriez et je tiens à ce que vous gardiez de moi un souvenir impérissable. Au fond, je vous aurais dit la même chose si je vous avais menti.

8

*En vérité, s'il en existait une, mon action n'aura pas été vaine,
et je pars enragé, enraciné au rhizome de ce sapin providentiel
avec la conviction de m'être ri des hommes pour leur bien.
Ni fier, ni vaillant, mais délivré des vanités mercantiles et guerrières
qui n'auront jamais atteint ma matrice,
je pars comme le soldat inconnu,
homme sacrifié pour honorer le salut de tous les hommes
d'une flamme éternelle.*

CONCLUSION

La Rhétorique du misanthrope a été conçue comme un exercice de style, visant à se rapprocher du discours acerbe de Jean-Baptiste Clamence dans *La Chute*. Il était nécessaire de trouver le ton juste afin que le charisme du personnage ne provienne que de sa rhétorique (nous n'avons aucune indication sur son physique, il n'est qu'une voix, qui se démultiplie d'ailleurs « par le biais » de l'utilisation de l'italique, et son verbe est son unique potentiel d'attraction).

Outre *La Chute*, et le corpus établi, d'autres œuvres auront été des lectures fondatrices du processus de création, telle *L'Ingénu* de Voltaire, et *Phèdre* de Racine pour l'éloquence du discours, sa gravité finale (déclin du héros à la fin du récit). Inspirée également par les thématiques du corpus choisi, la forêt où se promène le narrateur est, à l'image de celle où se trouve Molloy (Beckett), le symbole d'une négation de toutes formes de délimitations. Le seul espace privilégié est celui du littéraire, éminemment cérébral. En d'autres termes, l'espace tel qu'il est perçu dans la réalité (l'inférentiel) n'est pas reconstitué, et en ce sens, la forêt, en tant qu'espace non structuré par l'homme, fait place à l'homme en tant que conscience (reclus, seul face à lui-même, face à la nature, face à Dieu, il doit se situer face aux hommes), laissant ainsi toute sa place à un narrataire symbole de l'altérité de la conscience. En d'autres termes, cette forêt est le symbole d'un jeu de franchissement des frontières, spatiales et temporelles (l'absence de datation est volontaire).

La voix de Sartre a pu retentir dans l'énonciation du narrateur qui évoque de façon générale la responsabilité individuelle et collective, l'idée que chaque homme incarne le genre humain, et qu'en ce sens, chacun de ses actes a une répercussion idéologique, sociologique, philosophique sur autrui. Le discours du

narrateur semble réfuter le *sans-conséquence*, la gratuité de l'acte. Si l'homme est libre, il se devra d'« assumer » ou de reprendre à son compte la plupart de ses agissements et de ses pensées. Quand reprenant dans *L'Être et le Néant* l'exemple de la guerre, Sartre écrit « Si je suis mobilisé dans une guerre, cette guerre est *ma* guerre, elle est à mon image et je la mérite », il entend placer l'homme devant sa responsabilité, c'est-à-dire devant l'impossibilité de principe d'échapper à une reprise et à une évaluation humaine, donc subjective, de ce qui lui arrive, y compris socialement. La célèbre phrase du manifeste d'ouverture des *Temps modernes*, de Sartre, en sera encore l'expression : « Je tiens Flaubert et Goncourt pour responsables de la répression qui suivit la Commune parce qu'ils n'ont pas écrit une ligne pour l'empêcher ». Le discours de ce misanthrope se veut intransigeant et sévère à l'égard des hommes quant à leur éthique, cela par ce que je nomme le *mode du contrario* (il prononce ce sermon cynique aux hommes pour leur rappeler leur lâcheté) : alors qu'il incarne un certain fascisme, le narrateur se transforme peu à peu et son propos, par excès d'ironie et de cynisme (il fait parfois preuve d'humour), aussi par l'ambivalence de sa rhétorique, semble symboliser le contraire de la misanthropie. Si l'on considère que l'humanisme est un système de pensée qui postule une certaine forme de perfectibilité humaine, et qui se donne à terme comme un parcours libérateur pour celui qui s'en nourrit, le discours du narrateur nous pousse à lier *éthique* et *liberté* : puisqu'il a à être tout ce qu'il peut être, l'homme a, également, à se faire libre. L'authenticité apparaît ainsi comme la difficile assumption par l'homme de sa liberté, exigence qui ouvre la voie à une autre problématique, celle du choix éthique. En quelque sorte, le personnage nous fait la démonstration de la pertinence d'une théorie en mettant en exergue (en l'incarnant) la dimension

abjecte de la théorie contraire (un peu à la manière de *L'avare* de Molière, ou même de *L'Ingénu* de Voltaire). Aussi, lorsqu'il déclare « je prends un certain plaisir à converser avec ceux qui me haïssent. Celui dont je subis l'humiliation ou la calomnie exerce sur moi une fascination sans borne au point où je cherche sa compagnie ... Ah! Susciter l'amour de ses ennemis, quel grand sens de la conciliation... », il semble rejoindre, non sans ironie (et le parallèle ne m'est apparue que rétrospectivement), une voix biblique : « Aimez vos ennemis, bénissez ceux qui vous maudissent, faites du bien à ceux qui vous haïssent... » (Matthieu, 5 : 38-45). Mais ce misanthrope le dit lui-même, la posture du Christ lui semble peu enviable, « la crucifixion éternelle n'étant pas une position de tout repos ». La rhétorique cynique et ambivalente du narrateur est en perpétuelle dialogisation avec des discours humanistes (comme le Roquentin de Sartre). Lorsqu'il dénigre l'empathie, qu'il présente la crucifixion comme une (« simple » et absurde) lapidation collective, ou qu'il perçoit le sentiment (notamment amoureux) comme un exercice de domination, il ôte aux caractéristiques humaines leurs valeurs spirituelles, symboliques ou métaphysiques.

Si ce misanthrope accepte (à peine) l'idée de Dieu, il tient l'homme pour responsable, de façon accablante, du monde et de lui-même comme manière d'être. En lui attribuant cette responsabilité, il le désigne comme libre.

Enfin, devant mon attrait pour l'écriture, la question du rapport entre écriture (ou création) et psychanalyse ne m'aura pas laissée indifférente. Pour Freud, l'art possède sa manière propre de réconcilier les principes de plaisir et de réalité : l'artiste (ou l'écrivain) façonne ses fantasmes afin d'en faire une nouvelle réalité. Par un processus de sublimation, l'écrivain devient alors le héros, le narrateur, en tant qu'idéal, que favori qu'il désirait être, cela sans passer par l'énorme détour

qui consiste à transformer réellement le monde extérieur. Toutefois, si l'écriture naît d'une certaine incapacité de la part de l'auteur à « advenir » réellement dirions-nous, comment expliquer le fort impact social que possède une œuvre (majeure)? Comment se fait-il que Sartre, Beckett, ou Camus (et bien avant eux d'autres comme Hugo, Flaubert ou Zola), avec leur incapacité individuelle à atteindre un « idéal d'eux-mêmes » (du point de vue de la psychanalyse), aient permis à la société et à la conscience, et collective et individuelle, de progresser? Quelle fut la problématique personnelle (psychanalytique) de Voltaire lorsqu'il a écrit *L'Ingénu*, qui aura pourtant alimenter un débat intemporel sur la question du mythe du « bon sauvage », de l'universalité, de la différence des races, sur la problématique inhérente à la civilisation, voire sur le colonialisme. Je tendrais vers les théories de Mikhaïl Bakhtine qui fournissent des éléments de réflexion en ce sens, puisque avec cette thèse du *polylinguisme dialogisé* ou de la *plurivocalité* du roman, il confronte la psychanalyse à une perspective nouvelle, celle que l'écriture d'un roman est avant tout un acte social.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus :

BECKETT, Samuel, *Molloy*, Paris, Éditions de Minuit, 1951, 271 p.

CAMUS, Albert, *La Chute*, Paris, Gallimard, (1956), 1968, 153 p.

CAMUS, Albert, *L'Étranger*, Paris, Gallimard, (1942), 1972, 247 p.

SARTRE, Jean-Paul, *La Nausée*, Paris, Gallimard, 1938, 171 p.

VOLTAIRE, *L'Ingénu*, Paris, Éditions sociales, (1767), 1968, 124 p.

Ouvrages théoriques :

ALBERES, R. M., *Métamorphoses du roman*, Paris, Éditions Albin Michel, 1966, 268 p.

ANGENOT, Marc, *Théorie littéraire : problèmes et perspectives*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989, 395 p.

ANZIEU, Didier, *La Sublimation : les sentiers de la création*, Paris, Tchou, 1979, 318 p.

BARSKY, Robert Franklin et Dominique FORTIER, *Introduction à la théorie littéraire*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 1997, 261 p.

BARTHES, Roland, *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1964, 275 p.

BARTHES, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, 280 p.

BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1973, 105 p.

BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, 277 p.

BAKHTINE, Mikhaïl Mikhailovich, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, 488 p.

BAKHTINE, Mikhaïl Mikhailovich, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984, 400 p.

BECKER, Colette (sous la direction de), *Le Roman*, Rosny (France), Éditions Bréal, 1996, 367 p.

BENOIT, Denis, *Introduction aux sciences de l'information et de la communication*, Paris, Éditions d'Organisation, 1995, 414 p.

BESSIÈRE, Jean, *La littérature et sa rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, 238 p.

BONNET, Henri, *Roman et poésie, Essai sur l'esthétique des genres*, Paris, Nizet, 1951, 239 p.

CALVINO, Italo, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, 276p.

CHAMPIGNY, Robert, *Le genre romanesque*, Monaco, Éditions Regain, 1963, 189p

COMBE, Dominique, *Les Genres littéraires*, Paris, Hachette supérieur, 1994, 175 p.

COMPAGNON, Antoine, *Le Démon de la théorie*, Paris, Éditions du Seuil, 1998, 307 p.

CROZET, René, *L'Art roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1962, 176 p.

DEMOUGIN, Jacques, *Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures : littératures françaises et étrangères, anciennes et modernes*, Paris, Larousse, 1992, 1861 p.

DESSONS, Gérard, *Introduction à la poétique : approches des théories de la littérature*, Paris, Éditions Dunod, 1995, 270 p.

DILLARD, Annie, *En vivant, en écrivant*, Paris, Éditions 10/18, 1996, 144 p.

DURAS, Marguerite, *Écrire*, Paris, Gallimard, 1993, 147 p.

ECO, Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Éditions du Seuil, 1965, 315 p.

ECO, Umberto, *Lector in fabula*, Paris, Éditions Grasset, 1985, 315 p.

FAGÈS, J.B, *Comprendre Roland Barthes*, Paris, Privat, 1979, 227 p.

FLAUBERT, Gustave, *Extraits de la correspondance : ou Préface à la vie d'écrivain*, Paris, Éditions du Seuil, 1963, 297 p.

GAUVIN, Lise, *Les langues du roman*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1999, 176 p.

GADAMER, Hans-Georg, *Vérité et méthode*, Éditions du Seuil, 1996, 533p.

GERVAIS, Bertrand, *Récits et actions. Pour une théorie de la lecture*, Longueuil, Le Préambule, 1990, 411p.

- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, 285 p.
- HAMBURGER, Käte, *Logique des genres littéraires*, Paris, Éditions du Seuil, 1973, 189 p.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Esthétique (Introduction à l'esthétique)*, Paris, Flammarion, 1979, 379 p.
- HENRY, Victor, *Antinomies linguistiques*, Paris, Alcan, 1896, 152 p.
- JACQUES, Francis, *L'Espace logique de l'interlocution : dialogiques II*, Paris, Presses universitaires de France, 1985, 639 p.
- JOUBE, Vincent, *La Poétique du roman*, Paris, Éditions Sedes, 1997, 190 p.
- KANT, Emmanuel, *Critique du jugement*, Paris, Éditions Vrin, 1960, 279 p.
- KLEMPERER, Victor, *LTI, la langue du troisième Reich : carnets d'un philologue*, Paris, Albin Michel, 1998, 384 p.
- KRISTEVA, Julia, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, A. Fayard, 1988, 213 p.
- KRISTEVA, Julia, *Polylogue*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, 537 p.
- KRISTEVA, Julia, *Sémiotiké, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, 318 p.
- LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm, *Nouveaux Essais sur l'entendement humain*, Paris, Flammarion, 1993, 448 p.
- LEVINAS, Emmanuel, *Totalité et infini : essai sur l'extériorité*, Boston, Kluwer Academic, 1971, 347 p.
- LUKACS, Georg, *La théorie du roman*, Paris, Éditions Denoël, 1968, 196 p.
- MAURIAC, Claude, *L'Alittérature contemporaine*, Paris, Albin Michel, 1969, 381 p.
- MILOT, Louise et Fernand ROY, *La littérarité*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1991, 280 p.
- MITERRAND, Henri, *Le Discours du roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1980, 266 p.
- PHILIPPE, Gilles, *Le Roman des théories aux analyses*, Paris, Éditions du Seuil, 1996, 94 p.
- PINGAUD, Bernard, *L'Expérience romanesque*, Paris, Gallimard, 1983, 281 p.

- RAIMOND, Michel, *Le roman*, Paris, Éditions Armand Colin, 1988, 192 p.
- RICOEUR, Paul, *Du texte à l'action : essais d'herméneutique*, Paris, Éditions du Seuil, 1986, 409 p.
- SARTRE, Jean-Paul, *L'existentialisme est un humanisme*, Paris, Éditions Nagel, 1968, 141 p.
- SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, 1982, c1946, 374 p.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Éditions du Seuil, 1989, 184 p.
- SUHAMY, Henry, *La poétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986, 125 p.
- TASSEL, Alain, *La métatextualité*, Nice, Université de Nice, 2000, 266 p.
- TASINATO, Maria, *L'œil du silence (L'occhio del silenzio, 1986)* traduit par Jean-Paul Manganaro et Camille Dumoulié, Éditions Verdier, 1939, 136 p.
- THISSÉ-ANDRÉ, Mireille, *Hegel, Introduction à l'esthétique : œuvre intégrale*, Paris, Magnard, 2000, 187 p.
- TODD, Olivier, *Albert Camus : une vie*, Paris, Gallimard, 1996, 855p.
- TODOROV, Tzvetan, *Les Genres du discours*, Paris, Éditions du Seuil, 1971, 252 p.
- TODOROV, Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine : le principe dialogique*, suivi de *Écrits du cercle de Bakhtine*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, 315 p.
- TODOROV, Tzvetan, *Symbolisme et interprétation*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, 165p.
- VARET, Gérard, *Ontologie de Sartre*, Paris, Presses universitaires de France, 1948, 193 p.
- ZIMA, Pierre V., *L'Ambivalence romanesque, Proust, Kafka, Musil*, Francfort-sur-le-Main (Allemagne), Verlag Peter Lang, 1988, 393 p.

Périodiques :

Hans-Georg Gadamer, « Practical Philosophy as a Model of the Human Sciences », *Research in Phenomenology*, N°9, 1979.

Pierre Livet, « Structure noématique et transcendance du Dasein », *Philosophiques*, Vol.XX, N°2, automne 1993.

Hayden White, « La méthode de l'interprétation », *Littérature*, N° 71, octobre 1988.