

Synthèses



Introduction

MATHILDE BARRABAND ET AUDREY LASSERRE

« La synthèse ressemble à la thèse "à rien près", mais ce rien est tout ; mais sans ce rien rien ne commence. Car la synthèse est justement la thèse *posée comme* thèse, et cette "position" n'est pas, ainsi qu'on pourrait le croire, une réédition, une simple itération ou thèse redoublée [...]. »

Vladimir Jankélévitch., *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*, Paris, Seuil, t. 2, 1980 [1957], p. 196.

L'exercice de la thèse est à la fois un travail solitaire et un dialogue continu avec d'autres chercheur-e-s et auteur-e-s, à la fois une enquête où le hasard joue son rôle et un progressif positionnement. C'est ce travail en mouvement dont le quatrième numéro des *Cahiers du CERACC*, « Synthèses », souhaite témoigner. Les articles qu'il réunit font en effet suite à des interventions proposées dans le cadre du séminaire de jeunes chercheur-e-s dirigé par Marc Dambre à la Sorbonne nouvelle. Ce séminaire a constitué un lieu de rencontre et d'échange pour les doctorant-e-s et jeunes docteur-e-s, en un temps où les séminaires doctoraux n'étaient pas encore institués. Des doctorant-e-s et jeunes docteur-e-s venaient y faire état de leur recherche en cours, mettre à l'épreuve leurs découvertes, discuter de leurs partis pris méthodologiques. Le séminaire est ainsi devenu, grâce à la bienveillance de Marc Dambre, un espace précieux de réflexion en commun, où de jeunes chercheur-e-s partageaient leurs lectures, leurs connaissances, et plus largement leur compréhension de ce qu'est une entreprise de recherche. Entre 2002 et 2005, certain-e-s ont d'ailleurs coordonné le séminaire¹ : Sabrinelle Bedrane, Audrey Camus, Camille Deltombe, Johan Faerber, Aline Marchand et Aurélien Pigeat, auquel-le-s s'ajoutent les deux coordinatrices de ce numéro. Qu'ils et elles soient tous remercié-e-s, car sans eux, ce numéro n'aurait pu voir le jour. Enfin, ce volume est humblement pour nous l'occasion de rendre hommage au travail de recherche et d'enseignement de notre directeur, Marc Dambre, alors qu'il prend cette année sa retraite.

Les articles qui suivent reprennent ainsi les interventions de quelques-un-e-s des chercheur-e-s qui avaient présenté leurs travaux dans le cadre de ce séminaire². S'ajoute à chacune de ces interventions un préambule dans lequel il a été proposé aux auteur-e-s de poser, avec le recul, un regard informel et personnel sur leur réflexion de doctorant-e-s ou de jeunes docteur-e-s. L'exercice n'allait pas de soi, et nous leur sommes d'autant plus reconnaissantes d'avoir bien voulu s'y

¹ 2002-2003, « Études sur le roman du second demi-siècle » ; 2003-2004, « Nouvelles perspectives pour l'étude des formes narratives (xx^es) » ; 2004-2005, « L'insignifiant ». Ce séminaire a été à l'origine de plusieurs volumes : *Cahier du CERACC*, « Le lecteur, enjeu de la fiction », Camille Deltombe et Aline Marchand (dirs.), n° 3, juillet 2006 et *Études françaises*, « Écritures de l'insignifiant », Audrey Camus (dir.), vol. 5, n° 1, 2009.

² Quatre textes du présent *Cahier* sont issus de communications prononcées lors du séminaire 2003-2004. Deux autres ont été présentées ultérieurement dans le cadre du séminaire de doctorat « Romanesque et Histoire du roman », devenu commun au Centre d'Études sur le Roman des Années Cinquante au Contemporain, dirigé par Marc Dambre et au Centre Métamorphose de la fiction, dirigé par Alain Schaffner.

plier. Il s'est révélé à plus d'un titre précieux et ces textes liminaires sont l'occasion de constater le chemin parcouru : en discutant un des points théoriques avancés, en modulant telle ou telle proposition, ou en montrant les prolongements effectifs des résultats exposés alors. Ce dialogue de soi à soi révèle une recherche en mouvement, et a pu être l'occasion de surprises, de redécouvertes de préoccupations qu'on croyait moins anciennes, ou encore d'un ton dont on avait oublié la liberté. C'est de ce travail continu de dépassement, de *synthèse*, que voudrait rendre compte le titre de ce numéro.

Les articles ici rassemblés sont donc à la fois des adresses et des prises de position. Des adresses, puisque, à leur principe, est inscrite une volonté dialectique. Et ceci explique que nous ayons souhaité conserver certains traits formels propres au cadre qui les avait suscités : le maintien de la première personne du singulier, notamment, répond à cette logique, tout en témoignant de la singularité d'une voix (voie). Ces contributions sont également des prises de position, un peu plus que des propositions de recherche en somme, puisqu'elles tiennent parfois du manifeste : par elles, leurs auteur-e-s affirment des choix, lancent un programme, dessinent une attente. D'autres interventions, issues des séminaires, partageaient d'ailleurs cette même veine et auraient pu prendre place au sein de ce recueil. Mais par souci de cohérence, nous n'avons retenu que celles qui s'interrogeaient sur les nouvelles perspectives théoriques élaborées pour l'étude du contemporain et notamment des formes narratives contemporaines. Il n'y a d'ailleurs ici point de hasard, car l'étude du contemporain constitue un axe majeur du Centre d'Études sur le Roman des Années Cinquante au Contemporain depuis plusieurs années. Sur ce territoire particulier, les articles qui suivent participent ainsi à dresser un état des lieux de la recherche en France : non seulement parce qu'ils témoignent de travaux en cours, mais aussi parce que leurs auteur-e-s, en retraçant leurs parcours critiques, sont souvent amené-e-s à décrire plus largement l'évolution de telle ou telle discipline, les moments clés de telle ou telle spécialité. Les lectrices et lecteurs de ce numéro y trouveront ainsi les avancées de spécialistes de Pierre Bergounioux, François Bon, Jean Echenoz, Annie Ernaux, Johan-Frédéric Hel Guedj, Pierre Michon, Patrick Modiano, Georges Perec, Jean Rouaud, ou, plus généralement, des écrivaines des XX^e et XXI^e siècles. Elles ou ils y trouveront encore des discussions théoriques, des mises au point sur de grandes notions (la postmodernité), et l'historique de la constitution de domaines de spécialisation (les études de réception, de transfert, de genre, l'histoire littéraire, etc.) L'histoire de la critique qui s'y dessine répond ainsi à des parcours de recherche personnels, et ses voies, ses constructions, ses réponses trouvent un nouveau sens dans le reflet de ces questionnements singuliers.

Synthèses



Sommaire

« Des formes narratives à leurs effets » Par Cécile DE BARY.....	4-22
« La réception des romans français contemporains à l'étranger : vers un réajustement théorique ? » Par Mirjam TAUTZ.....	23-37
« Les femmes du xx ^e siècle ont-elles une histoire <i>littéraire</i> ? » Par Audrey LASSERRE.....	38-54
« Un essai d'histoire littéraire du contemporain. Autour des projets littéraires de Pierre Bergounioux et de François Bon » Par Mathilde BARRABAND.....	55-66
« La littérature contemporaine et les sciences humaines : emprunts et détournements » Par Séverine BOURDIEU.....	67-78
« La Postmodernité comme modernité interrogée. Pour une méthode de recherche en littérature contemporaine » Par Petr DYTRT.....	79-92

Synthèses



Des formes narratives à leurs effets

CECILE DE BARY (UNIVERSITE DE NICE – SOPHIA-ANTIPOLIS)

Tours et retours d'une chercheuse et de ses recherches

En relisant le texte qui suit, j'ai été frappée par sa subjectivité assumée : que de « je » ! Tout le mérite en revient au séminaire au sein duquel il s'est inscrit, et qui m'a menée, comme je le dis en introduction, à m'interroger sur mon « désir de chercheur » (ou de chercheuse). J'ai songé à corriger la phrase « À partir de ma première appréhension naïve de ces métaphores, j'ai cherché à établir ce qui dans le texte provoquait une telle lecture métaphorique... » Mais finalement, « à partir » est pertinent si l'on y comprend qu'il s'agit d'un point de départ. C'est une réception spécifique (la mienne) qui est au commencement. C'est une étude des effets qui en découle, étude qui permet à la fin de réinterroger les possibles réceptions du texte perecquien (en général). La question de la réception est donc fondatrice. Depuis, j'ai prolongé certaines des analyses que je présente ici, reprenant notamment l'étude de la fin d'Un cabinet d'amateur. J'ai tort de ne citer, dans le texte qui suit, que Bernard Magné, qui est certes le meilleur spécialiste de Georges Perec, car ses positions sont presque unanimement partagées. La plupart des autres spécialistes de Perec et plusieurs des meilleurs spécialistes de la fiction ont été d'accord avec lui. Or j'ai l'impression qu'ils font une erreur. Et si cette erreur est si générale, elle peut nous renseigner sur certains fonctionnements de la réception de la fiction... et nous permettre de mieux comprendre l'effet des fictions perecquiennes. Je continue ainsi d'articuler effet et réception !

Les textes littéraires qui m'intéressent le plus sont ceux qui confrontent leur lecteur à une ouverture. Mon désir de chercheur, puisqu'il faut en parler ici, vise essentiellement ce qui dans les textes échappe. Et c'est cela – je m'en suis rendu compte à la fin de ma thèse – qui explique ma fascination pour les textes de Perec. Comme lectrice naïve, j'avais suivi les suggestions de métaphores qu'ils présentent, et qui les mettent en abyme. Celles-ci s'étaient révélées trompeuses, provoquant une déception mais aussi une prise de distance à l'égard de cette lecture première. Ces métaphores à comparant iconique m'ont conduite à étudier le rôle de l'image dans le cadre de la thèse : *Image, Imagination, Imaginaire dans l'œuvre de Georges Perec*. À travers ces métaphores, j'ai ainsi étudié l'imaginaire des textes, et donc la fiction. Or le caractère fictionnel d'un texte ne résulte pas – ou pas seulement – de ses caractéristiques propres : son étude oblige à prendre en compte la réception. Ainsi je voudrais m'interroger sur les implications théoriques d'une prise en compte de la réception dans l'étude des récits, et en particulier des récits fictionnels. Je présenterai d'abord le projet d'ensemble de ma thèse. Ensuite, je souhaiterais montrer en quoi ce projet est caractéristique de l'évolution de la critique depuis les années soixante, critique qui s'est tournée des textes eux-mêmes vers leurs effets, ce qui pose certains problèmes. J'illustrerai enfin ces difficultés en évoquant

quelques-unes des questions que je me suis posées lors de l'étude des *ekphraseis* perecquiennes et lors de l'étude de certaines caractéristiques de la fiction perecquienne, en particulier sa déceptivité et certains effets qu'on pourrait désigner métaphoriquement par le terme de trompe-l'œil.

Un projet : décrypter les images perecquiennes

À l'origine de ma thèse, il y a donc ce constat de l'utilisation par Perec de métaphores à comparant iconique pour parler du texte. À partir de ma première appréhension naïve de ces métaphores, j'ai cherché à établir ce qui dans le texte provoquait une telle lecture métaphorique, et ce qui provoquait surtout la frustration du lecteur suivant les pistes suggérées par cette lecture : pour reprendre les termes de Jauss, à quels effets pouvait correspondre ma réception. Parallèlement, je n'ai pu qu'être frappée par l'abondance des images dans cette œuvre, et par la diversité de leur mode d'apparition, de la mention à l'illustration, en passant par l'influence ; de la réalisation cinématographique au récit de rêve, en passant par le commentaire. Dès lors, j'ai compris combien l'image intervient souvent dans la genèse du texte, en particulier à titre de source. Image et texte semblent donc chez Perec renvoyer l'un à l'autre. Et pourtant, j'ai dû prendre en compte l'inadéquation de toute assimilation, et même de tout parallèle hâtif, entre deux systèmes sémiotiques très différents. De fait, l'image n'est pas à proprement parler lue, elle est perçue – même si cette perception s'appuie sur certains acquis psychologiques et culturels. La lecture des textes suppose la maîtrise d'un code, et surtout il faut pour lire oublier le caractère visuel des lettres, afin de pouvoir les relier les unes aux autres.

En 1766, Lessing montrait déjà que dans la lecture, c'est la succession temporelle qui prédomine, contre une perception quasi-simultanée des œuvres d'art plastique¹. Opposition qui serait certes à nuancer : Iser ajoute à ces remarques l'idée d'un perspectivisme de la lecture, montrant que le lecteur effectue des récapitulatifs et des anticipations successifs, au fur et à mesure de la lecture, à travers notamment un flot d'images diffuses et variables². Globalement, l'appréhension synthétique de l'objet permise par les arts plastiques s'oppose à la projection de ses détails dans la linéarité de la description écrite : la synthèse iconique, qui implique une hiérarchie entre l'objet dans son ensemble et ses éléments, s'oppose à l'analyse déhiérarchisante de la description, si l'on prend en compte que dans la ligne d'écriture, chaque mot est envisagé successivement par le lecteur, d'une manière égale³. Pour marquer cette différence, j'ai évité d'employer le terme de « représentation littéraire », qui me semblait source d'ambiguïté, et j'ai réservé au texte le terme de

¹ *Laocoon*, trad. revue et corrigée Courtin, avant-propos d'Hubert Damisch, introduction de Jolanta Bialostocka, Paris, Hermann, « Savoir sur l'art », 1990.

² Cf. Iser Wolfgang, *L'Acte de lecture, Théorie de l'effet esthétique*, trad. de l'allemand par Evelyne Sznycer, Bruxelles, Pierre Mardaga, « Philosophie et langage », 1985.

³ Je m'inspire pour cette dernière remarque d'un cours récent de Lucien Dällenbach, « Intervention lors du séminaire dirigé par Béatrice Didier », *Écrire, Dessiner, Peindre*, 2004.

désignation⁴. Les métaphores du texte à comparant iconique sont ainsi leurrantes d'un double point de vue : elles suscitent des attentes destinées à être frustrées, elles sont manifestement fausses.

De ce fait, la première question que je me suis posée est celle des raisons de cette importance de l'image dans une œuvre pourtant essentiellement littéraire. Pour y répondre, je me suis appuyée sur une étude thématique. Les images telles qu'elles apparaissent dans l'œuvre de Georges Perec répondent à des fonctions qui recourent les fonctions de l'écriture elle-même. En d'autres termes, les images permettent d'accéder à une forme de mémoire, de retenir le temps et les espaces souvent « fuyants » de cette œuvre. On rejoint donc le projet de « trace » de l'écriture perecquienne. L'image répond à cette fonction d'une manière imaginaire, comme l'exemple du trompe-l'œil le montre particulièrement bien, c'est-à-dire qu'elle est le support d'une croyance, voire d'un leurre.

On retrouve ici la configuration du terme « imaginaire » telle que Jacques Lacan l'a définie. Essentiellement reliée à l'image, à travers notamment le stade du miroir, cette notion rassemble en effet en une configuration originale certains des sens courants du mot, qui renvoient essentiellement à la croyance, et donc à la fiction, mais aussi – par conséquent – au leurre, au double et à la ressemblance. C'est cette dimension imaginaire de l'image qui la conduit dans l'œuvre de Perec à être décevante. La magie de l'illusion se trouve dénoncée comme illusoire. Dès lors, elle se révèle précaire, et le texte insiste sur le vieillissement de l'image, son figement, son silence, son usure ou son incomplétude. Par le texte même, le texte se trouve donc mis en parallèle avec une image fascinante, dont il dénonce ensuite, ou en même temps, la vanité. Et paradoxalement encore, c'est l'imperfection de l'image, son incomplétude ou son silence, qui fascinent. Dans le même temps, l'écriture est opposée à l'image, comme support d'une mémoire moins illusoire : ce sont les annotations des photographies, par exemple, qui permettent de situer dans le temps les événements représentés. En bref, on peut parler d'ambivalence, ambivalence que l'on retrouve dans la manière dont le texte met l'image en mots. Dans cette œuvre, les discours portant sur les images envisagent donc celles-ci comme sources de croyance ou de tromperie : elles fascinent parce qu'elles sont imaginaires. Et c'est cette dimension imaginaire qui est déterminante lorsque les images sont utilisées pour parler des textes, à titre de métaphores. M'intéresser à l'iconique m'a donc permis de m'intéresser à l'imaginaire du texte : comment un imaginaire s'y exprime, s'y construit génétiquement, et comment le texte induit (ou non) une réception de type imaginaire. On voit que les questions que je me suis posées étaient très vastes, et très variées, impliquant un éclectisme, pas toujours

⁴ Je suis Bernard Vouilloux, qui conteste le terme de « représentation littéraire », en rappelant que « le *représenter* (l'office du peintre à l'âge classique) et le *se représenter* (acte de constitution du sens, chez l'écrivain, le lecteur, médiatisé, dans la psychologie que convoque la poétique classique, par l'exercice de la *phantasia*) mettent en jeu des modalités qu'aucun jeu de mots (surtout en français) n'autorise à assimiler les unes aux autres » (« Le texte et l'image, Où commence et où finit une interdiscipline », *Littérature*, n° 87, octobre 1992, p. 96).

facile à dominer absolument. Mais cette multiplicité de points de vue m'a conduite à ne pas envisager les textes dans une clôture. J'ai ainsi complété l'approche poétique, non seulement par une approche thématique, mais encore par un questionnement génétique, et enfin par une prise en compte de l'effet de l'œuvre. Aborder les relations entre textes et images, c'était encore refuser cette clôture d'une autre manière : j'ai envisagé les interactions entre les différents systèmes sémiotiques qui déterminent les textes, à tous les stades de leur existence, avec en particulier l'étude de la légende et de la description de l'image.

Des partis pris critiques représentatifs d'un moment de la critique

Cette façon d'étudier les textes est certainement caractéristique de la situation actuelle de la critique littéraire. La prise en compte des genres narratifs par la théorie littéraire, notamment, a profondément évolué au cours des dernières décennies. L'époque précédente, qu'on peut considérer globalement à l'aide de l'adjectif « structuraliste », s'est préoccupée essentiellement des formes, ce qui pourrait expliquer l'intérêt porté à la narration plus qu'à la fiction. Dès les années soixante-dix, à partir notamment de l'établissement de la notion de pacte autobiographique par Philippe Lejeune⁵, l'intérêt se tourne vers l'effet des textes : non plus seulement le système signifiant, mais ses signifiés, envisagés dans le cadre d'une énonciation. Ainsi, l'étude littéraire peut ne plus s'attacher seulement à la narration, mais aussi à la fiction, à partir de l'idée parallèle d'un pacte fictionnel.

L'influence de l'école de Constance me semble importante dans cette évolution. Lejeune s'appuie d'ailleurs sur celle-ci : dans une note au début de l'essai « Autobiographie et histoire littéraire », paru dans *Le Pacte autobiographique*, il indique qu'il se situe « dans la perspective » des études de Hans Robert Jauss⁶. *Pour une esthétique de la réception*, livre de ce dernier auteur, qui rassemble des textes parus en langue allemande de 1972 à 1975, paraît en France en 1978⁷. On pourrait encore mentionner *L'Acte de lecture* d'Iser, publié en 1976 en Allemagne et traduit en français en 1985. Cette influence ne s'est cependant pas réalisée uniquement à travers des livres, et pas même uniquement à travers des traductions, ce dont témoigne entre autres un numéro spécial de la revue *Poétique* datant de la fin des années soixante-dix, septembre 1979 exactement, *Théories de la réception en Allemagne* (n° 39). Ceci dit, il s'agit d'une mutation plus générale, qui ne se résume pas à la transposition d'une seule théorie venue d'Allemagne. On sait par exemple qu'en 1979, l'italien Umberto Eco fait paraître en Italie un essai consacré à

⁵ *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, « Poétique », 1975. Une nouvelle édition augmentée est parue en 1996 au Seuil, « Points Essais ».

⁶ *Idem*, p. 311, note 1.

⁷ *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, préface de Jean Starobinski, Paris, Gallimard, 1978, rééd. « Tel », 2001.

la réception de la narration, *Lector in fabula*⁸. En France, l'exemple de Gérard Genette montre bien ce changement, depuis 1972 et l'essai majeur de *Figures III*, qui est un précis de narratologie consacré donc aux formes littéraires⁹, jusqu'à *Fiction et Diction* en 1991, où, comme le titre l'indique, c'est l'effet des textes fictionnels qui le retient¹⁰. Ce bouleversement critique ne concerne évidemment pas seulement la narration et la fiction. La question du style peut ainsi aujourd'hui être abordée d'une nouvelle manière. Par exemple, Gérard Genette évoque cette question dans un des essais de *Fiction et Diction*¹¹. Et l'on pourrait également évoquer le nom de Laurent Jenny, et tout le débat que ses prises de position ont suscité, notamment dans la revue *Littérature*¹².

Ce changement s'opère d'ailleurs dans le cadre d'un changement plus général. Ainsi, la linguistique s'intéresse moins aux formes seules que dans les années soixante, pour prendre largement en compte l'énonciation¹³. Le message n'est pas analysé en tant que tel, mais dans le cadre d'une interaction. Il s'agit donc d'une mutation d'ensemble, qui s'est effectuée progressivement, et de manière moins simpliste que j'ai d'abord pu le laisser entendre. Il faudrait par exemple rappeler l'importance, dès les années soixante, de la réhabilitation de la rhétorique, réflexion qui s'intéresse essentiellement à l'effet des textes. En 1964-1965, Barthes donne un séminaire consacré à l'« ancienne rhétorique », qui paraît dans *Communications* en 1970¹⁴. De même, le premier livre de Genette, paru en 1966 dans la collection « Tel Quel », s'intitule significativement *Figures*¹⁵. Dans les années suivantes, les études rhétoriques connaissent un regain d'intérêt, et même un renouveau. Je pense à la réédition par Gérard Genette du traité de Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*¹⁶, mais aussi au numéro de *Communications* déjà évoqué, consacré aux « Recherches sur la rhétorique » (1970). On peut également rappeler les recherches du groupe μ , avec la parution de sa *Rhétorique générale* en 1970¹⁷. Cette reprise et ce renouveau des études rhétoriques ont donc eu un rôle dans l'évolution des études littéraires que j'ai retracée, ce que montre en particulier le

⁸ *Lector in fabula, Le Rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, trad. de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset & Fasquelle, 1985, rééd. Paris, Librairie générale française, « Le livre de poche »/« Biblio essais », 1990.

⁹ « Discours du récit, essai de méthode », in *Figures III*, Paris, Seuil, « Poétique », 1972, p. 65-282.

¹⁰ GENETTE Gérard, *Fiction et Diction*, Paris, Seuil, « Poétique », 1991.

¹¹ « Style et signification », *Idem*, p. 95-151.

¹² Cf. notamment « Du style comme pratique », *Littérature*, n° 118, juin 2000, p. 98-117.

¹³ Dans ce domaine, le livre marquant est celui de KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, *La Connotation*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, « Linguistique », 1977.

¹⁴ BARTHES Roland, « L'ancienne rhétorique : aide-mémoire », in *Communications*, n° 16, *Recherches rhétoriques*, 1970, rééd. dans *L'Aventure sémiologique*, Paris, Seuil, « Points », 1991, p. 85-164.

¹⁵ GENETTE Gérard, *Figures I*, Paris, Seuil, « Tel Quel », 1966.

¹⁶ FONTANIER Pierre, *Les Figures du discours*, édition de Gérard Genette, 1968, rééd. Paris, Flammarion, « Champs/Champ linguistique », 1977. Gérard Genette a regroupé et édité ensemble, en 1968, deux ouvrages : *Manuel classique pour l'étude des tropes* (1821) et *Traité général des figures de discours autres que les tropes* (1827).

¹⁷ Groupe μ , *Rhétorique générale*, rédigé par J. Dubois, F. Edeline, J.-M. Klinkenberg, P. Minguet et al., Paris, Seuil, « Points », 1982.

titre d'un ouvrage de Michel Charles paru en 1977, *Rhétorique de la lecture*¹⁸. J'ai déjà dit qu'avec cette évolution, la fiction peut devenir un objet théorique majeur, mais c'est alors retrouver des questions anciennes, notamment celle de la *mimesis*. Parallèlement, l'étude de la description reprend des questions posées par la rhétorique, comme celle de l'hypotypose, dans laquelle les choses sont peintes « d'une manière si vive et si énergique, qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux¹⁹ » : c'est toute la question de l'*enargeia*, dont, selon la tradition grecque, la *phantasia* (soit l'imagination) est à la fois la cause et l'effet²⁰. Dans des termes contemporains, Roland Barthes écrit dans « L'effet de réel » que sous le nom d'hypotypose « la rhétorique classique avait en quelque sorte institutionnalisé le fantasme²¹ ». L'étude de l'effet des textes conduit par ce biais à envisager les relations entre texte et image, ce qui entre en résonance avec l'intérêt pour la fiction, puisque selon une remarque de Philippe Ortel, ces deux aspects reviennent à prendre en compte les processus imaginaires à l'œuvre dans la lecture²².

Il n'est pas sûr que nous parvenions encore à appréhender – et surtout maîtriser – toutes les conséquences de ces évolutions, qui contreviennent au postulat d'une clôture du texte, notamment parce que la prise en compte des pactes de lecture – en particulier du pacte fictionnel – impose d'envisager le paratexte avec le texte. Je renvoie une fois encore à Genette, et à son livre *Seuils*. Il y remarque que les « seuils » qu'il envisage sont précisément le lieu privilégié des pactes avec le lecteur²³. Mais prendre en compte l'effet, c'est encore envisager l'ensemble des textes par rapport auxquels un texte particulier se situe, les genres et l'intertexte²⁴. On a donc une impression de dispersion des études littéraires, dans une série d'objets fluctuants, sur lesquels les certitudes sont moins aisées à établir que celles concernant uniquement les structures, puisqu'elles dépendent d'une culture. Par ailleurs, l'étude littéraire, si elle prend en compte la réception, ne risque-t-elle pas d'oublier sa spécificité, son objet, en oubliant les textes eux-mêmes ? Jauss, suivi par Iser, propose en cela une distinction utile, entre *effet* et

¹⁸ *Rhétorique de la lecture*, Paris, Seuil, « Poétique », 1977.

¹⁹ FONTANIER Pierre, *op. cit.*, p. 390.

²⁰ Je renvoie à l'article de WEBB Ruth, « Mémoire et imagination : les limites de l'*enargeia* dans la théorie rhétorique grecque », in LEVY Carlos et PERNOT Laurent (dirs.), *Dire l'évidence, Philosophie et Rhétorique antiques*, Paris/Montréal (Québec), l'Harmattan, « Cahiers de philosophie de l'Université de Paris XII-Val-de-Marne », 1997, p. 229-248.

²¹ Essai de 1968, rééd. dans *Le Bruissement de la langue*, 1984 et dans BARTHES Roland, BERSANI Léo, HAMON Philippe, RIFFATERRE Mikael et WATT Ian, *Littérature et Réalité*, Paris, Seuil, « Points », 1982, p. 81-90.

²² Remarque lors de son intervention au colloque *Texte/Image*, dir. Liliane LOUVEL et Henri SCEPI, Centre culturel de Cerisy-la-Salle, 2003 : « Modème photographique et virtualisation textuelle », mercredi 27 août.

²³ « Une dernière caractéristique pragmatique du paratexte est ce que j'appelle, en empruntant très librement cet adjectif aux philosophes du langage, la *force illocutoire* de son message. [...] certaines indications génériques (autobiographie, histoire, mémoires) ont, on le sait, une valeur de contrat plus contraignante (« Je m'engage à dire la vérité ») que d'autres (roman, essai) » (*Seuils*, Paris, Seuil, « Poétique », 1987, p. 15-16.)

²⁴ Je rappelle, de Gérard Genette toujours, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, « Poétique », 1979, et *Palimpsestes, La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, « Poétique », 1982.

réception : il propose de « distinguer l'action de l'œuvre, l'effet qu'elle produit, de sa réception. Ce sont les deux composantes de la concrétisation ou élément constitutif de la tradition ; l'une – l'effet (*Wirkung*) – est déterminée par le texte, et l'autre – la réception (*Rezeption*) – par le destinataire²⁵. » L'objet des études littéraires, par opposition à la sociologie, à l'histoire littéraire ou à la psychologie, est donc l'effet des textes, ce qui dans les textes eux-mêmes et dans leur paratexte détermine telle ou telle réception. Cette distinction utile n'est pourtant pas évidente à maintenir dans la pratique. Hans Robert Jauss remarque lui-même que l'effet présuppose « une réceptivité du destinataire qui se l'approprie²⁶. » Dans une perspective historique, celle de Jauss, le critique littéraire doit donc prendre en compte les horizons d'attente effectifs²⁷. Parallèlement, pour étudier l'effet du texte, il faut au moins postuler certaines règles générales de réception. Si l'on s'intéresse aux différents spécialistes de la réception et/ ou de la fiction, on peut ainsi déterminer les théories sur lesquelles ils s'appuient, théories qui leur permettent de définir de telles règles générales, ce qui semble un *a priori* nécessaire. Jauss, on l'a dit, adopte une perspective historique. Iser s'appuie sur la phénoménologie, mais aussi sur la psycholinguistique, déterminant grâce à celle-ci comment s'opère le décodage de la phrase. Concernant la fiction, Jean-Marie Schaeffer s'inspire de la psychologie cognitive²⁸. La fiction, d'ailleurs, n'est pas un objet purement littéraire : des philosophes, des psychologues, des psychanalystes s'y intéressent. Je rappellerai l'apport de la philosophie analytique, notamment de l'essai de Searle « Le statut logique du discours de la fiction²⁹ », et de celui de Nelson Goodman, fréquemment mentionné par les littéraires³⁰. La situation actuelle entraîne des difficultés dans la communication entre les chercheurs en littérature, qui s'appuient sur un discours non-littéraire spécifique : il ne s'agit pas seulement de l'importation de différents concepts dans un corps de doctrine cohérent, mais d'une démultiplication d'étayages théoriques. Par ailleurs, l'étude littéraire implique un certain nombre de choix philosophiques, d'options, de reprises de résultats provenant d'autres sciences humaines. D'où le risque d'un saupoudrage de connaissances mal maîtrisées, et donc hétéroclites, ou présentées comme

²⁵ « De l'«Iphigénie» de Racine à celle de Goethe », 1975, trad. 1978 in *Pour une esthétique de la réception*, op. cit., p. 269.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Le concept d'horizon d'attente est défini par Jauss comme « le système de référence objectivement formulable qui, pour chaque œuvre au moment de l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux : l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne. » (« Histoire de la littérature », paru en 1974 en Allemagne, *Idem*, p. 54.)

²⁸ SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, « Poétique », 1999.

²⁹ SEARLE John R., *Sens et Expression : études de théorie des actes de langage*, Paris, Minuit, 1982, p. 101-119.

³⁰ GOODMAN Nelson, *Manières de faire des mondes*, trad. Marie-Dominique Popelard, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1992 ; *Langages de l'art*, trad. et présenté par Jacques Morizot, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990. Concernant le style, voir aussi sa notion d'exemplification, et sa reprise par Gérard Genette. (GOODMAN Nelson, *Langages de l'art*, *Idem*, p. 120. Cf. « Style et signification », op. cit., en particulier p. 110 et sq.)

intangibles. Dans le cadre d'une thèse, l'étudiant est obligé de faire des choix philosophiques, des choix de méthode, sans pour autant que cette thèse puisse être le lieu de confrontations théoriques philosophiques ou relevant des sciences humaines. On a donc fatalement un manque de maîtrise, qu'illustrent peut-être certaines fins de colloque, où des littéraires en viennent à se demander si le monde existe, si sa perception est fiable... Ce sont des questions rebattues, alors même que le littéraire ne dispose pas des outils nécessaires pour les résoudre. Il doit pourtant faire des choix : on doit en passer par des questions telles que celles-là pour déterminer s'il est opportun de parler d'un sens référentiel des fictions.

Limites des critiques de l'effet et de la réception : de quelques trompe-l'œil perecquiens

Ces difficultés, je souhaiterais les illustrer tout d'abord à partir de mon étude de certaines *ekphraseis* perecquiennes. Ce que j'ai voulu déterminer dans ma thèse, c'est leur capacité à susciter l'imagination du lecteur (au sens d'une visualisation). Reparaît ici la question de l'*enargeia* que j'ai déjà évoquée – et qui implique d'ailleurs un jeu sur les différents sens du mot *ekphrasis*. Aujourd'hui, il désigne la description d'œuvres d'art. Dans l'Antiquité, c'était un type de discours qui se distinguait précisément par l'*enargeia*³¹. La rhétorique aurait pu m'éclairer davantage, je m'en suis rendue compte à la lecture du dernier ouvrage de Gérard Genette, *Métalepse*³². En effet, j'ai supposé dans ma thèse, *a priori*, que la métalepse permettait de suggérer la magie de l'image, son effet de présence. Je rappelle que la métalepse, pour citer la quatrième de couverture du livre récent de Gérard Genette, désigne la façon « dont le récit de fiction peut enjamber ses propres seuils, internes et externes : entre l'acte narratif et le récit qu'il produit, entre celui-ci et les récits seconds qu'il enchâsse, et ainsi de suite³³. » Observons par exemple la description des photographies de trompe-l'œil réalisées par Cuchi White, description faite par Perec dans *L'Œil ébloui* :

Ici, une façade devient visage ou portrait caricatural d'un général à la poitrine constellée de médailles anthropomorphes ; là, des perspectives immenses, avec des colonnades et des galeries, des clochers et des clochetons, des fontaines jaillissantes, des murs couverts de faux lierre, des statues, des rangées d'ifs, des villes et des collines dans le lointain, s'ouvrent au fond d'une courette ; ailleurs, une abside impressionnante s'enfonce dans un espace de quelques centimètres à peine ; ou bien une fausse draperie dissimule à moitié une porte fictive ; un chat perché sur une corniche feinte attend, pas rassuré, une délivrance improbable ; un seigneur penché à son balcon comme pour haranguer la foule fait oublier que sa fenêtre abondamment surmontée de moulures baroques n'est que la lucarne d'un grenier ; un faux pont suspendu se profile au bout d'une fausse arcade ; un ciel d'un bleu idéal parsemé de petits nuages blancs arrêtés troue les briques d'un mur invisible ;

³¹ Cf. l'article cité de Webb Ruth et, dans le même ouvrage, DUBEL Sandrine, « *Ekphrasis et enargeia* : la description antique comme parcours », p. 249-264.

³² Paris, Seuil, « Poétique », 2004.

³³ Cf. aussi « Discours du récit », in *Figures III, op. cit.*, p. 243-246.

des statues d'empereurs romains projettent leurs ombres factices au creux de niches inexistantes ; un escalier monumental débouche sur les simili-terrasses d'un palais fantôme³⁴ [...].

La description articule différents niveaux narratifs : Perec décrit des photographies de trompe-l'œil qui représentent un univers qu'on dira donc méta-métadiégétique, par opposition au métadiégétique (ce que représentent les photographies), au diégétique (ce que décrit Perec) et à l'extra-diégétique (Perec)³⁵. La « fenêtre » du « seigneur » appartient à l'univers méta-métadiégétique (l'univers de fiction du trompe-l'œil). Pourtant, on nous dit qu'elle « n'est que la lucarne d'un grenier », cela dans l'univers métadiégétique (c'est-à-dire l'univers réel représenté par la photographie). Cet effet est renforcé par le syntagme verbal : la seule « présence » du seigneur « fait oublier » la nature de la fenêtre, mais on peut être leurré par cette locution, parfois narrative, qui donne l'impression d'une intervention d'un personnage fictionnel dans l'univers réel. Plus globalement, on observe l'ignorance du « niveau métadiégétique », puisque la figuration opérée par la photographie n'est pas mentionnée : Perec parle directement de ce que celle-ci représente³⁶. Au début d'*Espèces d'espaces*, on observe une même métalepse entre l'espace réel et sa représentation : le représenté se trouve doté des propriétés de sa représentation (tracé des frontières en pointillés, couleur...) :

Un [espace,] vaguement hexagonal, a été entouré d'un gros pointillé [...] et il a été décidé que tout ce qui se trouvait à l'intérieur du pointillé serait colorié en violet et s'appellerait France, alors que tout ce qui se trouvait à l'extérieur du pointillé serait colorié d'une façon différente (mais, à l'extérieur dudit hexagone, on ne tenait pas du tout à être uniformément colorié : tel morceau d'espace voulait sa couleur, et tel autre en voulait une autre, d'où le fameux problème topologique des quatre couleurs, non encore résolu à ce jour) et s'appellerait autrement³⁷.

Cette intuition d'un lien entre l'effet d'*enargeia* et la métalepse aurait été corroborée par un examen attentif des exemples d'hypotyposes donnés par les différents traités de rhétorique : ils comportent systématiquement des métalepses, ce que Genette a montré dans son dernier livre³⁸.

Si la rhétorique ancienne s'est intéressée à l'effet d'*enargeia*, c'est sans s'intéresser, comme nous le ferions, aux processus qu'elle met en jeu. En effet, elle est sous-tendue par une conception de la langue implicite, où il n'y a pas de

³⁴ « Ceci n'est pas une mur », in *L'Œil ébloui*, photographies de Cuchi White, Paris, Chêne, 1981, rééd. 1987, p. [10-11].

³⁵ Pour Gérard Genette, « tout événement raconté par un récit est à un niveau diégétique immédiatement supérieur à celui où se situe l'acte narratif producteur de ce récit. » (*Figures III*, op. cit., p. 238.) J'assimile ici représentation par l'image et niveau narratif, selon l'exemple de Genette lui-même : « le récit second [...] peut enfin être assumé par une représentation non-verbale (le plus souvent visuelle) que le narrateur convertit en récit en décrivant lui-même cette sorte de document iconographique [...], ou, plus rarement, en le faisant décrire par un personnage » (*Idem*, p. 241).

³⁶ Je dois nuancer mon propos en observant que ce premier effet de métalepse n'est guère perceptible, et qu'il correspond à des caractéristiques propres aux photographies de Cuchi White, dont l'acte « tend à s'effacer au profit du représenté. » (RIBIERE Mireille, in *Le Cabinet d'amateur*, n° 7-8, *Perec et l'Image, Colloque de Grenoble*, décembre 1998, p. 113.)

³⁷ *Espèces d'espaces*, Paris, Éditions Galilée, « L'espace critique », 1974, rééd. 1988, p. 14.

³⁸ *Op. cit.*, p. 11 et sq.

distinction tranchée entre parole et image, entre vue et ouïe³⁹. En 1888 encore, Taine déclare dans *De l'intelligence* :

Ce que nous avons en nous-mêmes lorsque nous pensons les qualités et caractères généraux des choses, ce sont des signes, et rien que des signes, je veux dire certaines images ou résurrections de sensations visuelles ou acoustiques, tout à fait semblables aux autres images, sauf en ceci qu'elles sont correspondantes aux caractères et qualités générales des choses et qu'elles remplacent la perception absente ou impossible de ces caractères et qualités⁴⁰.

Aujourd'hui, on doit envisager cette question de la visualisation permise par le texte d'une manière renouvelée, puisque depuis la seconde moitié du XX^e siècle au moins, les conceptions sémiotiques ont été bouleversées. Nous n'avons plus cette certitude d'une équivalence entre signe et image mentale suggérée par le signe. Nos certitudes portent plutôt sur le fonctionnement des systèmes sémiotiques. L'image mentale est pour nous moins maîtrisable, car elle résulte d'une élaboration individuelle par les lecteurs. Dans le cadre de ma thèse, j'ai dû établir l'existence de telles images mentales (question *a priori* non-littéraire). De fait, les psychologues qui ont étudié les images mentales nous apprennent l'existence d'images au cours de la lecture, images extrêmement variables selon les sujets, sur le plan de la qualité comme de la quantité. Cette formation d'images est moindre lorsqu'un texte est lu que lorsqu'il est entendu, parce que la lecture mobilise l'appareil visuel et l'attention psychique. Elle est cependant avérée, d'après des témoignages recueillis par des psychologues, et par différentes expériences⁴¹. Ainsi, François Rastier nous apprend que la neuropsychologie « confirme l'activation du cortex visuel après consigne d'imagerie⁴² ». Comment savoir si les textes perecquiens activent spécialement le cortex visuel ? Dans le cadre de ma thèse, je n'ai pas pu établir matériellement l'existence d'une telle réception, notamment parce que je manquais de moyens matériels. J'ai donc tenté d'étudier les effets des images. J'avais peu de prédécesseurs dans une telle étude. Sur un plan narratologique, Liliane Louvel propose d'appeler hypotypose une description reprenant certaines caractéristiques de l'*ekphrasis* : l'hypotypose fonctionnerait par allusion plus ou moins directe à une image à voir⁴³. Personnellement, je ne m'intéressais qu'aux descriptions d'images, et j'ai supposé que certaines d'entre elles favorisent davantage que d'autres la revisualisation par le lecteur. Tout d'abord, je suis partie de l'idée de la suggestion d'une présence, qu'on retrouve dans la définition traditionnelle de l'hypotypose. On peut observer que certains procédés

³⁹ WEBB Ruth, *loc. cit.*, p. 248.

⁴⁰ TAINÉ Hippolyte Adolphe, *De l'intelligence*, Paris, Hachette, 1870, cinquième édition, 1888, p. 70.

⁴¹ Cf. le bilan proposé par Michel Denis dans *Image et Cognition*, Paris, PUF, « Psychologie d'aujourd'hui », 1989, rééd. 1994.

⁴² « La Bette et la Bête – une aporie du réalisme », in HAMON Philippe et LEDUC-ADINE Jean-Pierre (dir.), *Mimesis et Semiosis, Littérature et Représentation, Miscellanées offertes à Henri Mitterand*, Paris, Nathan, 1992, p. 206.

⁴³ « La description picturale, pour une poétique de l'iconotexte », *Poétique*, n° 112, novembre 1997, p. 475-490.

stylistiques peuvent la favoriser, comme l'usage de déictiques et d'un temps verbal – le présent. Mais ces remarques croisent la question de la métalepse, puisque ces procédés suggèrent un accès direct au représenté. Parallèlement, Sandrine Dubel insiste sur le rôle de la projection du narrataire dans l'espace décrit, projection permise par la description, associée à l'idée de parcours, qui ne m'a pas été utile dans ma propre étude⁴⁴. Par ailleurs, François Rastier, évoquant ce qu'il appelle les simulacres multimodaux, au premier rang desquels figure l'image mentale, remarque que « les simulacres multimodaux résultent d'une élaboration sémantique (et donc culturelle)⁴⁵. » Pour élaborer une image mentale, il faut disposer d'assez d'éléments, d'où l'importance de la précision de la description. Toutefois, l'hypertrophie descriptive que Perec désigne du terme d'« hyperréalisme » empêche au final la visualisation, confrontant le lecteur à un impossible, à un trop-plein. L'hyperréalisme perecquien exploite une tendance propre à toute description littéraire, celle de sa dispersion dans la liste, l'énumération⁴⁶. Le développement de la description du fait des détails conduit le lecteur à perdre de vue de l'objet. Il n'est plus confronté qu'à des mots, cette accumulation verbale improbable ayant une portée poétique⁴⁷. La métaphore de l'hyperréalisme ne renvoie donc pas chez Perec à une quelconque « iconisation » du texte, mais à un triomphe du mot écrit, du littéraire. C'est un exemple de la méfiance nécessaire à l'égard des connotations des métaphores à comparant iconique.

L'appel aux références culturelles suscite également l'imagination, ainsi des mentions d'auteurs ou d'images célèbres⁴⁸. Plus généralement, les études portant sur la réception ont insisté sur le rôle des stéréotypes dans la construction du sens et l'élaboration du référent⁴⁹ : leur reconnaissance permet cette élaboration. Cela rejoint le rôle que la rhétorique réservait au lieu commun pour la construction de

⁴⁴ *Op. cit.*

⁴⁵ *Sémantique et Recherches cognitives*, Paris, Presses universitaires de France, « Formes sémiotiques », 1991, p. 212.

⁴⁶ Sur l'hyperréalisme descriptif, voir les entretiens de Georges Perec, en particulier celui avec Bernard Pous, 20 mars 1981, transcription de Dominique Bertelli et Mireille Ribière, in *Entretiens et Conférences*, vol. II, 1979-1981, éd. Bertelli et Ribière, Nantes, Joseph K, p. 189-190.

⁴⁷ Cf. « Notes sur la poétique des listes chez Georges Perec » de Jacques Roubaud, dans *Penser, Classer, Écrire*, 1990, p. 201-208. Alors que Valéry refusait l'aléatoire de la description et l'opposait à la nécessité poétique, Perec tire de l'énumération, de la nomenclature, des virtualités poétiques au détriment de ses possibles usages réalistes. De Valéry, voir notamment « Autour de Corot » (1932), cité par Philippe Hamon dans son anthologie *La Description littéraire*, 1991, p. 169-170 : « toute description se réduit à l'énumération des parties ou des aspects d'une chose vue, et cet inventaire peut être dressé dans un ordre quelconque, ce qui introduit dans l'exécution une sorte de hasard. On peut intervertir, en général, les propositions successives, et rien n'incite l'auteur à donner des formes nécessairement variées à ces éléments qui sont, en quelque sorte, parallèles. Le discours n'est plus qu'une suite de substitutions. D'ailleurs, une telle énumération peut être aussi brève ou aussi développée qu'on le voudra. On peut décrire un chapeau en vingt pages, une bataille en dix lignes. »

⁴⁸ Cf. par exemple la description d'« un vieil homme aux moustaches grises », dans *W ou le Souvenir d'enfance* (1975), faisant référence aux chemises d'Akim Tamiroff dans les films d'Orson Welles (rééd. 1990, Paris, Denoël, p. 105). Ou encore la description de la couverture d'un magazine en référence aux tableaux de de La Tour (*La Vie mode d'emploi*, 1978, rééd. Paris, Librairie générale française, « Le livre de poche », 1982, p. 267.)

⁴⁹ Cf. par exemple AMOSSY Ruth, *Les Idées reçues, Sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, « Le texte à l'œuvre », 1991. Pour un bilan sur la question, cf. DUFAYS Jean-Louis, *Stéréotype et Lecture*, Liège, Mardaga, « Philosophie et langage », 1994.

l'effet d'*enargeia*⁵⁰. Pour ce qui est de l'imagination par le lecteur d'une image décrite, et donc d'un objet particulier, le concept pertinent est plutôt celui de prototype⁵¹. Le descripteur, pour faciliter la ré-élaboration de l'image, peut avoir tendance à privilégier des éléments typiques d'une catégorie dont elle peut relever. De fait, l'activité d'imagerie, d'après des expériences citées par Michel Denis, aurait tendance à produire volontiers des images prototypiques : un sujet auquel on décrit un cygne se le représentera plus facilement s'il est blanc que s'il est noir. Et si le pantonyme de la description – ce qui est décrit⁵² – n'est pas précisé, les éléments prototypiques faciliteront de surcroît l'identification de celui-ci. Une image fictionnelle sera inventée en fonction de prototypes, une image réelle se verra déformée dans le sens de ceux-ci. On en trouve un exemple dans un passage déjà cité de « Ceci n'est pas un mur » :

[...] là, des perspectives immenses, avec des colonnades et des galeries, des clochers et des clochetons, des fontaines jaillissantes, des murs couverts de faux lierre, des statues, des rangées d'ifs, des villes et des collines dans le lointain, s'ouvrent au fond d'une courette.

Le pantonyme n'est pas nommé mais le paysage décrit dans l'ensemble de cette énumération est culturellement reconnaissable. On retrouve dans ces villes et ces collines lointaines le décor de nombreux tableaux, en particulier à la Renaissance. Préférant les plantes décoratives et taillées (ifs), introduisant des éléments architecturaux au sein du végétal et ordonnant celui-ci selon des lignes droites (perspectives, colonnades, galeries, murs, rangées), ce décor est caractéristique des jardins de cette époque, de leur volonté de domestication du naturel et de sa profusion. De ce point de vue, la présence de statues est également évocatrice, comme les colonnades, citation de l'Antiquité. L'immensité des « perspectives » irait plutôt contre la reconstruction de ce topos paysager par le lecteur, en ce qu'elle rappellerait les jardins à la française. Elle a surtout valeur oppositive, indiquant la création d'espace par rapport à l'exigüité de la « courette ». Si l'on compare cette description avec l'image de *L'Œil ébloui* qui lui ressemble le plus⁵³, on s'aperçoit que l'écriture est allée dans le sens d'une déformation de l'objet iconique de façon à favoriser son identification et son imagination. On observe en effet une pluralisation des objets présents sur l'image (« des colonnades et des galeries »), l'addition d'éléments nouveaux (sauf erreur, le trompe-l'œil ne représente aucune colline et on ne voit pas non plus de clocheton) et une réorganisation de ceux-ci : des bosquets d'essences diverses deviennent « rangées d'ifs » et les différents éléments du paysage s'organisent selon des « perspectives

⁵⁰ Selon une remarque de WEBB Ruth, *loc. cit.*, p. 237.

⁵¹ KLEIBER Georges, *La Sémantique du prototype, Catégories et sens lexical*, Paris, PUF, « Linguistique nouvelle », 1990. Sur l'influence du prototype pour la compréhension, cf. notamment p. 58.

⁵² Sur la structure du descriptif, autour du pantonyme et de son expansion, voir HAMON Philippe « Typologie du descriptif », in *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette Université, « Langue Linguistique Communication », 1981, notamment p. 140.

⁵³ *Op. cit.*, illustration n° 29.

immenses » peu décelables sur le trompe-l'œil. La description renforce donc le caractère prototypique de l'image. De plus, elle se construit autour de fortes oppositions topologiques (ici vaste *vs.* exigü). Dès lors, le texte procède d'une interprétation de l'iconique qui n'a rien de neutre.

Chez Perec, l'appel à la culture est souvent contré par des tactiques de pseudo-érudition⁵⁴. Ewa Pawlikowska a par exemple montré comment dans *La Vie mode d'emploi* la description d'une étude de Carmontelle fait faussement référence au portrait réel que le peintre a réalisé de Mozart, cette stratégie étant brouillée par l'insistance sur les différences entre cette prétendue étude et le portrait réel modifié⁵⁵. Plus spécifiquement, l'accumulation de références rend l'imagination problématique, ainsi de l'évocation d'un des brouillards de Hutting :

[...] un des plus cotés brouillards de Hutting, celui dont l'œuvre de départ ne fut rien moins que Le Bain turc, pourvu par le traitement que Hutting lui a fait subir d'une surabondance de vapeur. De loin, l'œuvre ressemble curieusement à une aquarelle de Turner, Harbour near Tintagel, qu'à plusieurs reprises, à l'époque où il lui donnait des leçons, Valène montra à Bartlebooth comme l'exemple le plus accompli de ce qu'on peut faire en aquarelle, et dont l'Anglais alla faire sur place, en Cornouailles, une exacte copie⁵⁶.

Le tourniquet des références brouille la reconnaissance autant que Hutting brouille ses toiles. Plus encore, la fin du passage est surprenante, ce qu'Ewa Pawlikowska a bien montré⁵⁷ : au lieu d'utiliser le prototype culturel pour décrire, Perec pointe ici le rôle d'écran des modèles picturaux, qui s'interposent entre le réel et son spectateur, au point que Bartlebooth copie une toile d'après nature. On voit que l'étude des effets peut conduire à des conclusions fermes, ici l'idée de l'ambivalence d'une œuvre qui met en scène et suggère la magie de l'image tout en étant essentiellement littéraire, d'où, en fin de compte, la mise en échec de la lecture imaginaire, et aussi la disparition du sensible derrière la construction signifiante du texte. Cependant, cette étude ne peut éviter une certaine dispersion, avec des remarques relevant de points de vue diversifiés, impossibles à unifier, d'autant que ce travail est un des premiers dans ce domaine. Il faudrait, pour lui donner un caractère plus systématique, opérer notamment des comparaisons avec d'autres auteurs. Quant au recours à la psychologie et aux études de l'imagerie mentale, il apparaît indispensable, alors même que je n'ai pas les capacités d'évaluer leurs résultats et leurs procédures.

⁵⁴ Dans un entretien avec Jean-Marie Le Sidaner, Perec définit cette notion de la manière suivante : « le texte n'est pas producteur de savoir, mais producteur de fiction, de fiction de savoir, de savoir-fiction. Quand je dis que je voudrais que mes textes soient informés par les savoirs contemporains comme les romans de Jules Verne le furent par la science de son époque, cela veut dire que je voudrais qu'ils interviennent dans l'élaboration de mes fictions, non pas en tant que vérité, mais en tant que matériel, ou machinerie, de l'imaginaire » (*L'Arc*, 1979, rééd. *Entretiens et Conférences*, op. cit., vol. II, p. 93).

⁵⁵ *Espace et Description, Autour des tableaux décrits par Georges Perec dans La Vie mode d'emploi et Un Cabinet d'amateur*, mémoire de D.E.A., littératures française et comparée, dir. Anne-Marie Christin, Paris VII, 1982, p. 17-18.

⁵⁶ *La Vie mode d'emploi*, op. cit., p. 64-65.

⁵⁷ *Op. cit.*, p. 18-19.

J'en viens maintenant à l'étude plus générale des métaphores du texte à comparant iconique. J'ai précisé auparavant que j'avais tenté grâce à leur étude de comprendre comment les textes perecquiens suscitaient un effet qui correspond à la réception « naïve » que j'en avais eue. Pour cela, les métaphores qu'ils présentaient, avec le paratexte perecquien, étaient un guide. Ces métaphores textuelles ont pour comparants essentiels l'image et le jeu. Sans elles, je crois que j'aurais éprouvé des difficultés pour aborder les positions du lecteur induites par l'œuvre perecquienne. J'ai pu ainsi ne pas me contenter d'interpréter le texte, mais tenter de déterminer ce qui dans le texte conduisait à telle ou telle interprétation. C'est tout l'intérêt de la démarche cherchant à préciser l'effet. Toutefois la portée de ces métaphores n'était pas *a priori* évidente, du fait des contextes énonciatifs des énoncés concernés, souvent fictionnels, parfois plus ou moins manifestement ironiques, et souvent contradictoires entre eux. Enfin, j'ai tout de même à la fin de ma thèse évalué l'efficace des métaphores perecquiennes du texte en m'interrogeant sur les possibles « réceptions » de l'œuvre – après avoir étudié ses « effets » : j'ai remarqué que cette œuvre peut être lue à plusieurs niveaux, même si chacun des textes perecquiens ne privilégie pas et ne frustre pas au même degré chaque attente du lecteur. Ce retour à la réception ne m'a pas été reproché lors de la soutenance. Je me demande s'il était évitable.

Je vais maintenant rappeler quelques étapes de mon étude du trompe-l'œil, parce que c'est essentiellement cette métaphore qui m'a permis d'étudier la dimension fictionnelle des textes perecquiens. Dans ma thèse, j'ai montré les contextes et les convergences qui justifient l'interprétation métaphorique du trompe-l'œil. Je ne pourrai pas les rappeler dans les limites de ce travail. Le thème du trompe-l'œil est essentiellement abordé par Perec dans un essai que j'ai déjà cité, « Ceci n'est pas un mur ». Le début du texte, qui fait référence aux raisins de Zeuxis, montre que Perec reprend dans cet essai la question de la *mimesis*, analysée comme leurre. Or cette notion antique recoupe des notions qui ne sont pas absolument superposables : la référence, la représentation, l'imitation. Elle peut conduire à des confusions, par exemple à l'idée d'une *mimesis* littéraire superposable à la *mimesis* picturale, c'est le piège dans lequel je suis tombée, victime du mythe de l'*Ut pictura poesis*, dans la première version de mon texte sur le trompe-l'œil, paru sur le site Fabula⁵⁸. Par ailleurs, Perec confond parfois dans son texte faux, leurre et fiction, dont les fonctionnements sont assez différents. Pour analyser son texte, j'ai dû me faire une opinion sur la référence fictionnelle. J'ai été aidée en cela par un article de Catherine Kerbrat-Orecchioni, qui déclare : « tout texte réfère, d'une certaine manière ; "réfère", c'est-à-dire renvoie à un monde (pré-construit, ou construit par le texte lui-même) posé hors langage ;

⁵⁸ On y trouve également une version corrigée de mon texte, « Le trompe-l'œil : image usée d'un usage perecquien de la fiction », colloque international « en ligne » *Frontières de la fiction*, sur le site Fabula (<http://www.fabula.org>).

“d’une certaine manière”, variable selon les textes⁵⁹ ». On a donc une possible référence fictionnelle : ce n’est pas parce qu’un texte ne parle pas du réel qu’il ne parle de rien. Il est tout à fait susceptible de construire son propre référent à mesure qu’il le désigne, référent dès lors imaginaire, fictionnel. Pour étudier les modalités de cet effet de fiction, Catherine Kerbrat-Orecchioni s’appuie sur les travaux d’Octave Mannoni, qui s’inspire lui-même de Lacan. Mannoni étudie la croyance, qu’il définit d’une manière spécifique ; la croyance présuppose de savoir que ce que l’on croit est faux : la croyance n’est pas l’erreur⁶⁰. Le sujet, face au démenti que lui impose la réalité, et du fait de la persistance d’un désir inconscient, adopte à l’égard de cette croyance une attitude divisée (c’est le clivage du Moi), selon la formule « je sais bien... mais quand même⁶¹ ». Il ne s’agit pas d’un refoulement : « On s’aperçoit qu’il n’y a de mais quand même qu’à cause du je sais bien⁶² ». Parallèlement, si nous pensons qu’un spectacle de théâtre est vrai, il n’y aurait pas d’effet de théâtre :

En poussant les choses jusqu’au bout, on en viendrait à admettre que, chez l’adulte, les effets de masque et ceux de théâtre sont possibles en partie grâce à la présence de processus qui s’apparentent à ceux de la négation (*Verneinung*) ; qu’il faut que ce ne soit pas vrai, que nous sachions que ce n’est pas vrai, afin que les images de l’inconscient soient vraiment libres. [...] L’imaginaire, pour le reprendre et l’organiser, il faut d’abord aller le chercher où il est, du côté de l’agence du rêve, ce qu’on ne peut obtenir qu’en recréant artificieusement la confusion, supposée originelle, entre le réel et l’imaginaire – et cela peut être par un procédé de négation⁶³.

Ces considérations trouvent des applications dans l’étude des textes. En particulier, le rôle du paratexte fictionnel s’en trouve éclairé. De fait, la croyance dans le texte littéraire ne repose pas sur une tromperie. C’est parce que le lecteur sait que le texte est une fiction qu’il peut y croire : parce qu’une indication générique lui a précisé que ce qu’il lit est un roman, ou parce que le texte – et en particulier l’incipit – répond aux caractéristiques du genre⁶⁴. Il convient donc de

⁵⁹ KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, « Le texte littéraire : non-référence, auto-référence, ou référence fictionnelle ? », in *Texte* [Toronto], n° 1, *L’Auto-représentation*, 1982, p. 28.

⁶⁰ Octave Mannoni prend garde également de différencier croyance et foi, que l’on confond souvent : « La vraie nature de la foi religieuse nous a sans doute été masquée par des emprunts faits à l’ontologie grecque. La foi s’est mise à concerner l’existence de Dieu, du moins en apparence. Il suffit de lire la Bible pour voir que les Juifs croyaient en l’existence de tous les dieux – ils leur faisaient même la guerre. Mais ils ne gardaient leur foi qu’à un seul. La foi, c’était leur engagement inconditionnel. Le sujet de la présente étude, c’est la croyance : par exemple celle qui permettait aux Juifs de croire à l’existence de Baal en qui ils n’avaient pas la foi. » (« Je sais bien... mais quand même », in *Clefs pour l’Imaginaire, Ou l’Autre Scène*, Paris, Seuil, « Le champ freudien », 1969, p. 14.) La définition de la croyance d’Octave Mannoni est donc précise et spécifique. Elle m’intéresse notamment pour ses applications à la croyance dans la fiction.

⁶¹ Sachant que « la croyance à la présence du phallus chez la mère est la première croyance répudiée, et le modèle de toutes les autres répudiations. » (*Ibidem*, p. 17.)

⁶² *Idem*, p. 12-13.

⁶³ « L’illusion comique ou le théâtre du point de vue de l’imaginaire », *id.*, p. 165-168.

⁶⁴ L’erreur de lecture concernant *Marbot. Eine Biographie* (1981) de Wolfgang Hildesheimer provient de ce que ce type d’indices de fictivité sont trop ténus. Comme le dit l’auteur lui-même, « la révélation de son caractère fictif était peut-être trop cachée et trop faible. » Cité par Jean-Marie Schaeffer, dans *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, « Poétique », 1999, p. 134. Ce dernier auteur donne une analyse de cette tromperie involontaire dans le chapitre III de son livre, p. 133-230.

différencier fiction et mensonge, fiction et leurre. Le leurre, notamment à l'œuvre dans le trompe-l'œil, est une tromperie, ce que n'est pas la fiction. À l'inverse, étant posé dès le départ comme non-vrai, afin que la confusion entre réel et imaginaire puisse se produire, l'univers romanesque échappe à la question du vrai et du faux. Perec entretient dans son texte une confusion entre leurre et fiction, comme si lui-même voulait les confondre, être pris au piège de la fiction, et donc prendre le faux pour du vrai... Cela rejoint une anecdote qu'il mentionne, anecdote qui se construit à partir d'une métalepse. Je rappellerai le caractère bourgeois de la métalepse, sur lequel repose sans doute une partie de l'étonnement bourgeois que le trompe-l'œil suscite :

Dans la plus belle de ces histoires, dont les résonances vont bien au-delà de ce dont il sera question ici pour devenir spéculation sur la réalité du monde (et plus seulement sur la réalité – ou la qualité – de ses représentations), c'est le peintre lui-même qui entre dans son tableau, s'enfoncé le long du petit sentier qu'il vient de peindre, jusqu'à disparaître là où le petit sentier disparaît⁶⁵.

À la fin de son essai, Perec analyse plus finement la manière dont le trompe-l'œil fait douter de la différence entre réel et imaginaire. Il y détaille les « ruses » des trompe-l'œil de chevalet, les comparant aux anamorphoses, « trompe-l'œil à l'envers » : leur fonctionnement joue « habilement, et même diaboliquement, avec toutes les conventions de la représentation⁶⁶. » Il cite une série d'exemples de ces ruses. Leur point commun est que les trompe-l'œil concernés présentent plusieurs niveaux de représentation, et que le regard du spectateur, omettant un de ces niveaux, assimile la diégèse au réel. Celui-ci se rend compte dans un second temps que ce qu'il ne regardait pas faisait partie de l'image : cadre, clou accrochant le tableau au mur et même « rideau disposé devant le tableau pour le protéger de la lumière⁶⁷ ». Ou encore :

[...] le verre qui protège la gravure n'est pas du tout brisé, car il n'y a pas de verre du tout ; il n'y a pas non plus de gravure, c'est une peinture à l'huile et l'empreinte de la presse n'est qu'une ombre délicate⁶⁸ [...].

Qu'en est-il de l'application de cette métaphore à l'œuvre littéraire de Perec ? Avant tout, l'idée de trompe-l'œil permet de prendre en considération les nombreux pastiches perecquiens, où le savoir sert à élaborer des fictions trompeuses : c'est le savoir-fiction⁶⁹. Insérés dans des romans, ces pastiches permettent un jeu entre la fiction et le faux, voire l'impossible, entre le faux et le vrai. De même, j'ai montré l'existence d'effets de métalepse, tout en rappelant celle de nombreuses métalepses para-textuelles, concept forgé pour Perec par Vincent Colonna. Celui-ci a montré, par exemple, l'anomalie que constitue toute une partie du péri-texte de *La Disparition*, dans la mesure où il respecte la contrainte lipogrammatique, ce qui

⁶⁵ « Ceci n'est pas un mur », *loc. cit.*, p. [8].

⁶⁶ *Idem*, p. [20].

⁶⁷ *Id.*, p. [20-21].

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ Cf. la note 54.

l'assimile à la fiction : le cadre du texte fait encore partie du texte. Ces jeux de métalepse peuvent faire penser à un triomphe de l'imaginaire dans le texte perecquien, triomphe que l'hyperréalisme des descriptions illustrerait d'une autre manière : l'hypertrophie du détail aboutit à l'inouï et l'improbable. Cependant, ces jeux menacent l'adhésion du lecteur à la fiction. De fait, l'univers imaginaire est également déceptif. Les univers diégétiques sont partiellement incomplets ou incohérents. Mais cela provoque un recul critique qui permet au lecteur d'adopter une attitude active. Je l'illustrerai à l'aide d'un seul exemple, celui de la fin d'*Un cabinet d'amateur* :

Des vérifications entreprises avec diligence ne tardèrent pas à démontrer qu'en effet la plupart des tableaux de la collection Raffke étaient faux, comme sont faux la plupart des détails de ce récit fictif, conçu pour le seul plaisir, et le seul frisson, du faire-semblant⁷⁰.

Bernard Magné a justement pointé l'indéfinition de « la plupart », qui dénonce une co-présence de vrai et de faux sans donner au lecteur la possibilité de faire le partage entre eux. On voit ici l'aboutissement de la pseudo-érudition pratiquée tout au long du livre. Le spécialiste de Perec considère par ailleurs que cette fin dévoile une véritable tromperie, le lecteur ayant été conduit à considérer l'histoire comme vraie jusque là. Après que je l'ai interrogé à ce propos, sur le site Fabula, il a donné en réponse des arguments très convaincants :

Perec [...] installe un narrateur hétérodiégétique anonyme qui va multiplier les preuves d'authenticité de son discours : dates, allusions historiques, noms propres et titres attestés, etc. Les indices de fictivité sont fort ténus, surtout pour un non perecquien⁷¹.

Cependant, je ne le suivrai pas, dans la mesure où le paratexte de ce livre, loin de ne « rien dire », donne des indications de fictivité explicites. Je pense d'abord à l'entretien avec Gérard-Julien Salvy, où Perec indique sa volonté de « dire adieu » au romanesque *La Vie mode d'emploi* avec ce livre, et où il donne des informations sur la fabrication de cette fiction⁷². Enfin, *Un cabinet d'amateur* est paru à l'origine dans la collection « L'instant romanesque », titre qui donne une indication claire au lecteur. Les éditions plus récentes suivent le plus souvent ce choix éditorial initial. L'édition du « Livre de poche » présente par exemple, en quatrième de couverture, des extraits de critiques, où l'on parle à l'envi de faux, de machination, de trompe-l'œil. La citation suivante de Patrick Thévenon, par exemple, est des plus claires :

⁷⁰ *Un cabinet d'amateur, Histoire d'un tableau*, 1979, rééd. Paris, Librairie générale française, « Le livre de poche », 1989, p. 125.

⁷¹ « Ressemblance et faire-semblant », commentaire écrit à la suite d'une communication sur le site Fabula, « Toute ressemblance... », pour le colloque *L'Effet de fiction*, 2001, (<http://www.fabula.org/effet/>).

⁷² « Démarches », diffusé le 12 janvier 1980. Cité dans les *Cahiers Georges Perec*, n° 6, *L'Œil d'abord, Georges Perec et la peinture*, novembre 1996, p. 137. En particulier : « Au point de vue de la documentation, c'est pratiquement le même travail, c'est-à-dire, il y a tout un travail d'érudition et de fausse érudition. Il est évident que les tableaux n'existent pas, c'est même le principe du récit, le problème étant de les rendre crédibles. »

« Le vrai et le faux s'imbriquent, le faux ayant souvent l'air plus vrai que le vrai [...]. Un régal. »

Il y a donc peu de chances que quiconque ait jamais vraiment pris cette fiction pour une histoire vraie. Comment, dès lors, expliquer l'impression désagréable, la frustration, éprouvée lors de la lecture du dernier paragraphe d'*Un cabinet d'amateur* ? Loin de révéler une tromperie antérieure, cette clause fait basculer la fiction dans le leurre, en mettant brutalement un terme au règne de l'imaginaire. Le cadre de la fiction est remis en cause, et le lecteur doit faire retour sur son appréhension de celle-ci, et donc abandonner le plaisir innocent de l'immersion dans un univers irréel. Si l'on suit les conclusions d'Octave Mannoni, de fait, l'univers fictif échappe à la question du vrai et du faux parce que posé dès le départ comme non-vrai. Dénoncer comme faux le ni vrai-ni faux de la diégèse, c'est donc perturber la croyance du lecteur, l'obligeant à une distance critique. Ainsi, l'essai de Perec sur le trompe-l'œil m'a aidée à étudier certaines caractéristiques de ses fictions, mais j'ai dû prendre en compte les différences qui demeurent entre texte et image. D'après « Ceci n'est pas un mur », le trompe-l'œil conduit à percevoir le mur qui le supporte, qu'on ne regarderait pas sans lui⁷³. La seule réalité que le trompe-l'œil textuel peut permettre de faire percevoir est surtout sa réalité de texte. S'il y a un réalisme perecquien, c'est essentiellement parce que l'œuvre perecquienne fait percevoir les écrans, à commencer par l'écran fictionnel, dont nous avons besoin pour maîtriser le réel. D'où une forme de réalisme, de second degré. Les textes perecquiens jouent de l'imaginaire, convoquent ses séductions, tout en mettant en place des mécanismes déceptifs qui confrontent le lecteur à sa propre réception. En particulier, la fiction s'articule au leurre, en une tromperie à la fois fascinante et frustrante. En cela, les descriptions d'images rejoignent l'usage de la fiction : c'est l'imaginaire de l'image, la croyance qu'elle suscite, qui explique à la fois sa place dans l'œuvre, et la manière dont elle est mise à distance.

J'espère avoir montré comment l'intérêt porté à la réception conduit à des recherches stimulantes, permettant de mieux comprendre l'effet des textes, en particulier descriptifs ou fictionnels. Cependant, ces recherches sont délicates, parce qu'elles doivent s'appuyer sur les apports d'autres sciences humaines et parce qu'elles obligent à des choix de nature philosophique. De plus, déterminer l'effet des textes conduit à prendre en compte l'énonciation, qui peut être trompeuse, ironique, fictionnelle, voire tout simplement contradictoire. En particulier, la métaphore du trompe-l'œil, appliquée à la littérature est inadéquate – puisque les signes iconiques et langagiers ne fonctionnent pas de la même manière –, ce qui ne l'empêche pas d'être efficace. Il convient donc d'adopter une attitude prudente. En même temps, l'analyse des effets des textes oblige à des choix hardis, au sein d'une

⁷³ « Ceci n'est pas un mur », *loc. cit.*, p. [16-17].

variété des points de vue, qu'il n'est pas toujours possible de synthétiser. Y a-t-il par exemple contradiction entre les présupposés de la psychologie cognitive et ceux de la psychanalyse ? Peut-être, mais il n'entraîne pas dans le cadre de ma thèse de tenter de les articuler. Le vocabulaire lui-même recèle des pièges. Parler d'« iconique », par exemple, est-ce comme Pierce rassembler dans une même catégorie métaphore et image ? Parallèlement, il est difficile de s'abstraire des conceptions véhiculées par le vocabulaire rhétorique, ou par des termes consacrés comme « *mimesis* ». Pourtant il n'est plus envisageable, aujourd'hui, d'étudier les textes comme des ensembles clos. Sans que la recherche relève du pari, s'embarquer dans l'étude des effets, c'est décider entre des théories qui ne relèvent pas *a priori* de son domaine. En cela, une telle étude consacre l'entrée de la chercheuse (et du chercheur) dans le champ des sciences humaines.

Synthèses



La réception des romans français contemporains à l'étranger : vers un réajustement théorique ?

MIRJAM TAUTZ (UNIVERSITE PARIS IV)

La présentation suivante, rédigée environ deux ans et demi avant ma soutenance, donne à lire un moment significatif dans le questionnement théorique de mon travail de thèse – moment où je me détournais progressivement de la notion plutôt classique de réception pour me diriger vers celle de transfert, encore nouvelle pour moi à cette époque. Mon utilisation du terme « transfert » manquait d'ailleurs encore de précision pour ce qui était de la distinction par rapport à « réception », mais aussi pour ce qui était de sa provenance. Par la suite, j'ai choisi le terme de transfert pour désigner l'ensemble de ma démarche, que je qualifie désormais d'étude de transfert littéraire. Celle-ci s'organise en trois étapes : l'analyse des contextes éditoriaux et des éléments du péri-texte éditorial, celle de la traduction des romans et des univers qu'ils véhiculent, et enfin celle de la réception par la critique littéraire (universitaire et journalistique). Pour compléter le répertoire de mes influences, je dois préciser que j'ai emprunté le terme de transfert au concept de transfert culturel formulé par les germanistes Michel Espagne et Michael Werner pour étudier les phénomènes d'échanges et d'interférences dans les cultures allemandes et françaises, à travers la réception, les emprunts et les transformations des textes littéraires, mais également dans d'autres domaines de la pensée¹. Bien que mon étude n'adopte ni la perspective historique de ces deux chercheurs, en raison d'un corpus littéraire contemporain, ni la même ouverture à tous les phénomènes culturels, le terme de transfert me semble convenir le mieux à une démarche qui interroge les déplacements d'œuvres littéraires, en tenant compte des divers agents et facteurs impliqués dans les différents processus qui composent ces transferts.

Les interrogations théoriques et méthodologiques exposées dans cette communication ont donc été poursuivies et enrichies, notamment pour l'analyse traductologique (domaine dans lequel les travaux d'Antoine Berman² sont devenus ma principale source d'inspiration). De nombreuses prises de position encore récentes au moment de sa rédaction se sont confirmées à mesure que mon travail progressait, comme celle en faveur d'une perspective descriptive (et non prescriptive) que je me suis efforcée de respecter tout au long de mes analyses.

¹ On peut notamment renvoyer aux ouvrages suivants : ESPAGNE Michel et WERNER Michael, *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand*, Paris, Éditions Recherche sur les civilisations, 1988 ; ESPAGNE Michel, *Les Transferts culturels franco-allemands*, Paris, P.U.F., 1999.

² Voir surtout : BERMAN Antoine, *La Traduction et la lettre ou L'Auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1999.

Une étude de réception incite à envisager l'œuvre littéraire d'un point de vue extra-textuel, dans la mesure où elle se préoccupe de certaines conditions de l'existence du texte pour des lectorats réels et dans un champ conditionné par des facteurs variés. Elle doit considérer ce que Pierre Bourdieu nommait « les entours négligés du texte¹ ». Parallèlement, dans le cas de la réception dans un pays étranger, il est utile d'étudier le texte lui-même et l'univers qu'il véhicule, afin de rendre compte des transformations et des décalages induits par le transfert, notamment par la traduction. Dans ce cas, négliger le texte conviendrait aussi peu que négliger ses entours. Il s'agit alors de concilier l'étude du texte traduit et de facteurs et processus qui influencent sa réception (dont certains sont de nature concrète, matérielle) avec un appareil théorique très hétéroclite. Le travail de thèse, dont je vais présenter les enjeux théoriques et méthodologiques, concerne le transfert du roman français contemporain en Allemagne. Plus précisément, il s'agit d'analyser la traduction et la réception de l'œuvre romanesque de trois auteurs : Jean Echenoz, Philippe Djian et Sylvie Germain. Après une brève explication du choix des auteurs, ainsi que de mon approche de la notion de transfert et de son rapport à celle de réception, je m'arrêterai sur quelques-unes des sources théoriques centrales pour les études de réception, en montrant en particulier les réajustements et déplacements auxquels j'ai procédé afin qu'elles puissent constituer le fondement théorique et méthodologique de mes analyses concrètes.

Choix du corpus

Les écritures et les univers romanesques de Jean Echenoz, Philippe Djian et Sylvie Germain sont très différents, ce qui implique des variations quant aux problèmes de traduction, de compréhension ou d'incompréhension culturelles, ainsi que des contextes éditoriaux et des lectorats divers. L'objectif est de montrer de manière symptomatique, sinon représentative, l'accueil et les conditions de l'accueil que réservent les éditeurs et les lectorats allemands à la production romanesque française des vingt-cinq dernières années environ.

L'univers fictionnel de Jean Echenoz est, en dehors de quelques passages d'un exotisme affiché et malgré les allusions au roman et au cinéma américains, un univers très français voire parisien, ce qui se reflète par exemple dans la représentation de l'espace géographique et dans les références intertextuelles. En Allemagne, cet auteur est avant tout reçu dans un milieu francophile, intellectuel, universitaire. Il est intégré dans des ouvrages critiques et les programmes des universités, et les comptes rendus de ses textes prennent souvent place dans les grands journaux avec supplément littéraire. En revanche, il est peu présent dans les librairies, les quotidiens régionaux, et globalement très peu connu du grand public. Le discours des critiques par rapport à son œuvre comporte un grand nombre de

¹ BOURDIEU Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, « Libre Examen ; Politique », 1992, p. 13.

références visant une affiliation à la littérature française depuis le XIX^e siècle, puis à des termes comme « Nouveau Roman », « postmodernisme », « minimalisme » et au contexte d'une génération d'écrivains contemporains, qui correspond souvent aux nouveaux auteurs de Minuit (sans que le nom de la maison d'édition soit forcément cité).

Philippe Djian est mieux connu d'un public large et relativement jeune, grâce, entre autres, aux adaptations cinématographiques de deux de ses romans. Il a réussi à atteindre un statut d'auteur culte en Allemagne, comme en témoigne par exemple un site Internet, créé par un fan et régulièrement mis à jour. Il est peut-être le seul auteur français vivant à être présent dans toutes les librairies allemandes depuis un si long temps (près de vingt ans). Ceci est d'une importance certaine pour un travail de réception – et en soi assez remarquable quand on pense à la situation relativement difficile de la littérature française contemporaine en Allemagne. Son univers romanesque paraît moins spécifiquement français, plus universel (pour le monde occidental) et, surtout pour les premiers romans, proche de celui de certains écrivains américains, de sorte qu'il n'est parfois pas perçu comme un écrivain français. Les affiliations recherchées par la presse se situent plus souvent du côté de Kerouac, Bukowski et Miller que du côté de Jules Verne, Queneau et Perec qui sont parmi les références les plus citées pour Echenoz. Son langage est familier, parfois vulgaire, et les problèmes de traduction paraissent moins lourds que pour les romans d'Echenoz.

L'univers romanesque de Sylvie Germain est considéré comme étant plus proche du réalisme magique des écrivains sud-américains ou bien du roman français du XIX^e siècle que de la production littéraire française actuelle. Ses romans les plus connus ressemblent en effet à des épopées, avec une foule d'éléments historiques, mythologiques et bibliques, portées par une écriture lyrique, riche en images et métaphores. Sans être vraiment célèbres en Allemagne, les romans de Sylvie Germain y sont édités avec une certaine constance depuis *Le Livre des nuits*². Certains ont été publiés en poche et ont occasionné des succès d'estime, en étant remarqués par la presse et évoqués dans plusieurs ouvrages universitaires. La critique journalistique salue surtout à son propos ce qu'elle appelle le retour de la narration : elle constate que les Français ont à nouveau le droit de narrer de vraies histoires, loin des artifices formels qui avaient marqué la littérature des années soixante et soixante-dix.

² Depuis la rédaction de cette communication, l'interruption de la publication des œuvres de Sylvie Germain en Allemagne a été confirmée (le dernier texte traduit étant *Tobie des marais*), puisque son nom ne figure plus dans le catalogue de son ancien éditeur allemand, l'Aufbau-Verlag.

Implications d'une étude de transfert

Ma thèse analyse les différentes étapes du transfert des romans de ces trois auteurs, y compris de leur support matériel. L'étude de la réception critique des textes n'est donc pas une fin en soi ou un travail isolé, mais constitue une partie de l'analyse du transfert. En dehors des critères qui peuvent motiver un éditeur étranger à vouloir publier un roman (parmi lesquels les prix littéraires comptent beaucoup, malgré ce que peuvent en dire les journalistes et les critiques), je m'intéresse également à ce que l'univers de l'œuvre comporte en attraits et en possibilités d'exportation. Ces aspects du texte peuvent correspondre à un référentiel accessible aux lectorats étrangers, mais aussi à des traits exotiques, éventuellement dans le sens de clichés culturels français. Le traducteur, en tant que connaisseur privilégié des deux langues et des deux cultures, peut en outre accentuer certains écarts entre la culture d'origine de l'œuvre et la culture d'arrivée, ou au moins préserver son étrangeté pour le lectorat-cible ; il peut au contraire essayer de réduire ces écarts en adaptant au maximum l'univers fictionnel à la culture du pays récepteur. Ces choix se reflètent par exemple dans la préservation ou dans l'adaptation des noms propres, notamment des toponymes (particulièrement nombreux chez Echenoz), ainsi que de mots communs français plus ou moins compréhensibles pour les lecteurs allemands, tels « métro » (généralement préservé, mais de plus en plus souvent dépourvu de l'accent aigu), « brasserie » (dans la traduction allemande de *L'Equipée malaise*) ou encore « rond-point » (dans celle de *Cherokee*).

L'analyse des choix éditoriaux constitue une autre étape dans l'étude du transfert. Il s'agit de s'intéresser en particulier à ce que Gérard Genette définit comme le péri-texte éditorial, c'est-à-dire « toute cette zone du péri-texte qui se trouve sous la responsabilité directe et principale [...] de l'éditeur³ » ou de l'édition. Ces éléments, principalement les pages de couverture (avec leurs zones de textes et d'images), la page de titre, mais aussi le format du livre et la collection, jouent un rôle particulier pour la vente d'un texte étranger. Ils conditionnent la première approche du livre et peuvent non seulement influencer la décision d'achat mais aussi orienter la lecture. Les systèmes et les traditions en matière d'édition n'étant pas tout à fait les mêmes dans les deux pays, il faut comparer les systèmes éditoriaux et les systèmes littéraires, comparaison qui par ailleurs sous-tend l'analyse de toutes les étapes du transfert.

La réception par les différents lectorats, comme les lectorats professionnels (la critique universitaire et la critique journalistique⁴), intervient seulement après, et

³ GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 21.

⁴ Distinguer ces deux discours de réception se justifie avant tout par le fait qu'ils visent chacun un public particulier et tiennent compte des attentes de ce public. En dehors de toute différenciation plus nuancée (en fonction des organes de presse par exemple), on peut partir du principe que les articles de la presse générale s'adressent à un public large, non spécialisé en littérature, tandis que les ouvrages et articles écrits par les critiques littéraires et universitaires sont prioritairement destinés à d'autres « littéraires ».

se trouve en partie conditionnée par les éléments précédents. En revanche, elle exerce à son tour une influence sur la suite des publications : ainsi, le succès auprès du public et de la critique d'un roman traduit peut décider l'éditeur étranger à poursuivre la publication des œuvres de l'auteur en question. En outre, dans la quatrième de couverture des livres, on cite couramment des extraits d'articles de presse. Il y a donc de nombreux liens entre les différentes étapes du transfert.

Supports théoriques

La diversité des champs abordés empêche naturellement de se limiter aux théories et méthodes littéraires classiques. Il faut s'ouvrir aux études des médias et du marché du livre, du transfert culturel, aux méthodes des *Cultural Studies*, de la sociologie et de la traductologie. Ces approches servent parfois de façon plus concrète que les acquis de l'esthétique de la réception qui semblent pourtant constituer le fondement théorique d'une étude de réception. Pour l'étude des univers romanesques, je me suis appuyée sur ma propre lecture des œuvres et de leurs traductions. Les écrits de Jean-Marc Moura sur l'imagologie littéraire et sur l'exotisme⁵ constituent cependant des repères importants car les concepts d'altérité, d'exotisme, d'universalité, de stéréotype et de cliché, souvent intégrés dans les études des mentalités et de l'imagologie, sont naturellement impliqués quand on analyse des processus de réception littéraire à l'étranger.

Les termes d'exotisme et d'universalité sont significatifs dans ce contexte parce qu'ils peuvent revêtir différentes valeurs et prendre des significations nouvelles dans une étude de transfert qui implique nécessairement des décalages pour certains aspects de l'univers romanesque. On peut distinguer principalement deux niveaux d'exotismes pour ce genre d'études : un premier niveau résulte du transfert du roman dans un autre pays et concerne ainsi le décalage créé par le transfert. Son influence peut paraître assez faible dans le cas de transferts entre des pays qui ne sont pas réellement exotiques l'un pour l'autre. Pour mon étude, ce décalage est en effet relativement peu marqué, puisque les pays concernés ont des cultures semblables, une histoire commune en de nombreux points et suivent, de manière générale, des évolutions proches. Cet exotisme se manifeste alors dans certaines légères incompréhensions culturelles ou linguistiques de la part du lectorat du pays récepteur. Le décalage ainsi créé ne représente d'ailleurs pas nécessairement un inconvénient pour l'accueil de l'œuvre à l'étranger, parce que s'il peut paraître déroutant à certains moments de la lecture, il est également capable de produire un attrait sur les lecteurs. Cette compréhension de l'exotisme coïncide alors moins avec l'exotisme littéraire tel que le définit Jean-Marc Moura, qui concerne des pays (plus) lointains et dans laquelle la rêverie est un critère

⁵ MOURA Jean-Marc, « L'imagologie littéraire : essai de mise au point historique et critique », in *Revue de littérature comparée*, n° 263, juillet-septembre 1992, p. 271-287 et *Lire l'exotisme*, Paris, Dunod, 1992.

fondamental, qu'avec la « notion du différent » de Victor Segalen⁶ : la sensation d'un écart ou d'une différence, voire d'une étrangeté (mais qui peut suffire pour dépayser le lecteur, le faire rêver peut-être).

Un deuxième niveau d'exotisme, plus proche de la définition de Moura, correspond à ce que l'univers romanesque comporte lui-même d'exotique, ce qui est donc exotique pour le lectorat du pays dont le roman est originaire. De prime abord, cet exotisme inhérent à l'œuvre ne semble pas constituer un réel critère pour le transfert franco-allemand, dans la mesure où les pays émetteur et récepteur sont proches géographiquement et culturellement. Or la capacité à mettre les différents lectorats dans une position similaire face à cet exotisme est justement significative, puisqu'elle crée une situation où le décalage dû au transfert de l'univers romanesque se trouve réduit au minimum. À ce niveau, se rejoignent donc les notions d'exotisme et d'universalité : l'exotisme devient un aspect universel ou universalisant, car pour ces deux pays existe un même exotisme universel. L'exemple le plus évident dans les œuvres dont j'étudie le transfert est certainement l'exotisme chez Echenoz (d'autant plus qu'il est, de par son caractère ironique, doublement cliché), comme par exemple le voyage au pôle Nord dans *Je m'en vais*.

Quelques textes théoriques écrits par des chercheurs littéraires, mais qui prennent en compte les entours du texte, m'ont permis d'établir un cadre pour l'analyse de certaines étapes du transfert, notamment les critères de définition du péri-texte instaurés par Gérard Genette dans *Seuils*. Pour mon étude, les réajustements à effectuer concernaient principalement les spécificités de l'édition des œuvres contemporaines ainsi que les aspects du transfert. Il s'agissait de prendre en compte la comparaison des deux systèmes éditoriaux français et allemand, les questions de la traduction des titres ou encore les choix des images en couverture. Ce dernier élément importe d'autant plus que, dans les pays germanophones (mais aussi anglophones par exemple), l'utilisation des images sur les jaquettes des livres est plus courante et ancienne qu'en France. Les illustrations des jaquettes influencent incontestablement le processus de réception, puisqu'elles véhiculent souvent, comme le font les images dans toutes formes de publicité, un contenu d'ordre émotionnel, en plus du contenu informatif. Un travail sur la fonction de l'image, notamment l'image publicitaire, semble alors incontournable⁷.

Les textes théoriques ayant trait à l'esthétique de la réception, ont été considérés de manière plutôt tardive dans l'élaboration de ma méthode de travail parce que leur apport concret pour les études de cas ne m'apparaissait d'abord pas très clairement. En résumé, on peut dire que l'école de Constance a créé le cadre théorique de ce champ de recherche, bien que des travaux antérieurs aient traité de

⁶ Cf. SEGALÉN Victor, *Essai sur l'exotisme. Une esthétique du divers*, Paris, Le Livre de poche, 1986.

⁷ Voir par exemple l'ouvrage : KROEBER-RIEL Werner, *Bildkommunikation. Imagerystrategien für die Werbung*, München, Vahlen, 1993.

certaines aspects de la réception littéraire⁸. En France, comme dans d'autres pays, on a effectué des études sur l'influence, la fortune ou le succès d'une œuvre ou d'un écrivain dans un autre pays⁹. En Allemagne en revanche, les études littéraires de l'après-guerre se sont concentrées pour des raisons historiques sur l'étude du texte et de son auteur de manière exclusive, rejetant tout ce qui aurait pu impliquer une instrumentalisation de la littérature. Les travaux de l'école de Constance de la fin des années soixante, dont les plus importants proviennent de Hans Robert Jauss et Wolfgang Iser, peuvent être compris comme une réaction à cette tendance¹⁰. La terminologie et les concepts qu'ils élaborent ont façonné en grande partie la compréhension du champ de recherche de la réception littéraire et provoqué un intérêt nouveau pour ce genre d'études.

L'acceptation des pensées fondamentales de l'école de Constance est certainement indispensable pour entreprendre aujourd'hui une étude de réception. Nul ne conteste que l'œuvre littéraire est constituée de deux dimensions, celle du texte comme structure donnée d'une part et celle de sa réception par le lecteur ou le spectateur d'autre part, et que cette deuxième dimension est nécessaire pour que le texte puisse accéder à la qualité d'œuvre (Jauss). Les significations des textes littéraires sont ainsi générées dans l'acte de la lecture et représentent le produit d'une interaction entre le texte et le lecteur et non des variables cachées dans le texte (Iser). Le concept le plus utilisé est sans doute celui de l'horizon d'attente, dans lequel Jauss différencie deux niveaux – le premier comme étant une fonction inhérente au texte et le deuxième comme l'horizon des normes esthétiques que possède le lecteur avant même la lecture de l'œuvre, et qui est constitué pour l'essentiel des expériences de lectures antérieures. Autrement dit, l'un est l'horizon de l'œuvre (chez Iser cela correspond au concept d'un lecteur implicite ou impliqué) et l'autre l'horizon du public. Le fait que l'on parle aujourd'hui plus souvent de cet horizon d'attente du lectorat est probablement lié à un déplacement des études de réception : d'abord champ de recherche en littérature (comparée), elles sont de plus en plus investies et renouvelées par les sociologues qui se servent de méthodes empiriques pour interroger l'horizon du public. Jauss et Iser, en revanche, se préoccupent davantage de l'horizon de l'œuvre, qui semble à la fois plus abstrait et plus abordable aux chercheurs en littérature. L'inconvénient de cette

⁸ Il y a effectivement des travaux antérieurs, comme celui de Leavis (LEAVIS Q.D., *Fiction and the Reading Public*, 1932) qui analyse le développement des lectorats en Grande Bretagne, son conditionnement par la presse, la publicité et des facteurs d'ordre social comme l'alphabétisation progressive de la population et l'élargissement des lectorats qui en résulte, ainsi que les changements dans l'édition suite à cet élargissement, comme l'invention du livre de poche.

⁹ Yves Chevrel explique l'évolution des termes et concepts dans ses articles, ex. CHEVREL Yves, « Champ des études comparatistes de réception. État des recherches », dans *Œuvres et critiques*, XI, 2, 1986, p. 147-160.

¹⁰ Les articles les plus importants de cette école se trouvent réunis dans : WARNING Rainer, *Rezeptionsästhetik : Theorie und Praxis*, München, Fink, « UTB für Wissenschaft : Uni-Taschenbücher ; 303 », [1975] 1993. Cf. également : JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, « Tel ; 169 », [1978] 1990.

approche de Jauss et d'Iser est toutefois son aspect purement théorique induit par la prise en compte d'un lecteur plus idéal que réel.

C'est l'une des raisons pour lesquelles ces travaux ont été critiqués par des chercheurs divers, tel Joseph Jurt en Allemagne, qui reproche à Jauss de négliger les interférences historiques, idéologiques et socio-économiques dans l'analyse du discours critique. Dans son travail sur la réception journalistique de Bernanos¹¹, Jurt fonde son étude sur l'évaluation du discours de la presse, défendant l'avis que la critique littéraire rend la réception tangible pour le chercheur en littérature. Il déclare que Jauss s'attache beaucoup trop au texte littéraire et au rôle de lecteur inscrit dans celui-ci, sans prendre en compte les méthodes utilisées par les sociologues dans le domaine des études des mass-médias¹².

En France, Jauss et Iser ont également été accusés d'avoir une approche trop abstraite dans le sens où le lecteur interrogé est en fait un lecteur érudit, idéal, qui se confond avec les lecteurs que sont Iser ou Jauss eux-mêmes. Leur a également été reproché leur attachement herméneutique au texte, qui empêche de voir les conditionnements de la lecture et du lecteur autres qu'esthétiques. Le protocole d'une table ronde lors de laquelle plusieurs comparatistes discutent les concepts de Jauss¹³, permet de voir certaines réactions que provoquent les théories de l'école de Constance chez les chercheurs français. Ainsi, Yves Chevrel met en doute la portée concrète qu'elles peuvent avoir pour des recherches futures, et critique l'absence d'une prise en compte des conditions de réception, de l'environnement et du support des textes, mais aussi du statut particulier du texte étranger. Daniel Mortier met en question l'homogénéité de l'horizon d'attente et du public telle qu'elle apparaît chez Jauss, et Bernard Gicquel décrit l'aspect normatif des critères de Jauss, qui par ailleurs s'intéresse avant tout à l'histoire littéraire et aux moyens de la réinvestir et de la concrétiser.

Les limites que perçoivent les chercheurs littéraires dans les idées de l'école de Constance recoupent en plusieurs points les reproches que leur adressent les sociologues. Ainsi, Bourdieu critique la « complaisance narcissique de la tradition herméneutique » dans laquelle le lecteur étudié correspond à une idée normative de lecteur cultivé et donc au final au théoricien lui-même qui « prend pour objet sa propre expérience, non analysée sociologiquement¹⁴ ». Plus récemment, la sociologue de l'art Nathalie Heinich a pu affirmer que le courant de l'esthétique de la réception « demeure centré sur un éclairage de l'œuvre, point de départ et d'aboutissement des recherches, plus que sur l'expérience concrète du rapport à la littérature¹⁵ ».

¹¹ JURT Joseph, *La Réception de la littérature par la critique journalistique : lectures de Bernanos, 1926-1936*, Paris, J.-M. Place, « Œuvres et critiques », 1980.

¹² Cf. JURT Joseph, « Für eine Rezeptionssoziologie », in *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, n° 3, 1979, p. 214-231.

¹³ Protocole intégré dans la revue *Œuvres et critiques*, XI, 2, éd. cit.

¹⁴ Cf. BOURDIEU Pierre, *Les Règles de l'art* [...], op. cit., p. 415-416.

¹⁵ HEINICH Nathalie, *La Sociologie de l'art*, op. cit., p. 37.

Il ne paraît donc pas surprenant que les concepts de cette école, bien qu'ils incitent à une approche originale du texte littéraire, ne fournissent pas une véritable méthode dans une étude de réception concrète. Le problème dans le cas spécifique de mon étude n'est cependant pas uniquement lié au caractère abstrait de ces travaux, mais également au fait qu'ils ne se préoccupent ni de la réception dans un autre pays, ni de la réception des œuvres contemporaines. Ainsi, quand Jauss parle d'écart ou de décalage par rapport à l'horizon d'attente du lecteur, il s'agit du décalage entre le lecteur du présent et le texte du passé ; les modifications que subit le texte sont dues au renouvellement de ses lectures à travers le temps. Pour le transfert de la littérature contemporaine, les décalages temporels sont minimes : même si l'œuvre n'est pas lue de manière totalement synchronique dans les deux pays puisqu'elle doit être traduite avant d'être lue dans le pays récepteur, ces décalages ne peuvent être tenus pour aussi significatifs que dans le cas de textes plus anciens. Les intervalles sont compris entre un an et, quand les publications à l'étranger ne suivent pas chronologiquement et directement le rythme éditorial français, six ou sept ans. Ils ont une signification dans le contexte éditorial (par rapport aux stratégies éditoriales, aux systèmes littéraires), mais n'ont pas d'incidence sur la compréhension et l'interprétation des textes. Les écarts importants se situent évidemment davantage du côté de l'espace (géographique, culturel) que du temps. Le texte traduit est lu par des lectorats avec un horizon d'attente qui diffère de celui des lectorats français. Cette différence peut jouer à plusieurs niveaux (le genre du roman et son univers fictionnel, le rôle que jouent la littérature et l'écrivain dans la société) et s'expliquer par des raisons variées et complexes (historiques, politiques, traditionnels, scolaires). Les attentes en matière littéraire ne sont en effet pas nettement séparables d'autres faits culturels, politiques, historiques.

Le problème n'est donc pas uniquement que le lectorat d'un pays ne connaisse que sa littérature nationale. Par ailleurs, la proportion de textes traduits pour l'ensemble des livres publiés est particulièrement importante en Allemagne : les expériences de lecture des lectorats allemands sont variées. La littérature française du XIX^e siècle et quelques auteurs du XX^e siècle, surtout du premier demi-siècle, y ont été lus et le sont encore. En revanche, en matière de fiction contemporaine, les auteurs anglophones occupent sans conteste une place de plus en plus large sur le marché du livre. Cela est en partie lié à la globalisation et à la perte générale de l'influence de la langue française à l'échelle internationale. De plus, on ne peut faire abstraction des éléments historiques et de l'histoire littéraire du pays récepteur. Ainsi, l'influence de la littérature anglophone n'a cessé de croître depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale. En outre, une forme textuelle comme le Nouveau Roman français, qui ne montre aucune prise de position morale ou politique explicite, rencontre une sympathie très limitée en Allemagne fédérale et passe à peine la frontière de la R.D.A., contrairement aux écrits des intellectuels engagés de l'immédiat après-guerre, tels que Sartre et Camus. Ceci explique

probablement une certaine hésitation du lectorat allemand face aux textes de Jean Echenoz (et d'autres écrivains influencés par le Nouveau Roman) qui est souvent critiqué pour son académisme. La contemporanéité des œuvres étudiées implique des changements par rapport aux travaux de réception critiques usuels : l'étude se penche sur des auteurs qui ne sont pas consacrés et ne cherche pas nécessairement à relever les influences de leurs œuvres sur la production littéraire du pays récepteur – influences qui sont de toute manière rares.

Méthodologie

Dans un tel travail, il se révèle impératif d'établir des méthodes pour analyser les lectorats et leur discours, tout en prenant en compte le maximum de critères littéraires, esthétiques, historiques et autres. Évidemment, il est plus aisé de considérer la partie du lectorat qui est constituée par les critiques journalistiques et universitaires, puisqu'elle produit des textes sur les œuvres littéraires concernées. L'interrogation des lectorats non professionnels est plus difficilement envisageable dans un travail de thèse en littérature (et donc écartée dans le nôtre), car elle demande des moyens trop importants et trop éloignés des capacités d'un chercheur en lettres isolé, comme la réalisation de sondages à grande échelle.

En dehors des critiques journalistiques, nous disposons des écrits sur la littérature française contemporaine provenant des universitaires allemands. Ces travaux permettent d'envisager un discours qui obéit à des fonctionnements et des priorités bien éloignés de ceux de la critique journalistique. Il y a en outre une comparaison à effectuer entre le discours universitaire en France et en Allemagne, comparaison qui révèle une proximité relativement grande entre les écrits des spécialistes des deux pays. Ensuite, il reste à examiner les articles contenus dans des ouvrages encyclopédiques, qui ne sont cependant pas nombreux puisque ces ouvrages ne prennent pas souvent en compte des œuvres aussi récentes.

Après la constitution d'un corpus de textes critiques, procédure assez longue mais facilitée pour les articles plus actuels par l'accessibilité croissante sur Internet, il faut formuler des critères de classement et de description de ces discours. Les écrits d'Yves Chevrel donnent quelques pistes pour cette démarche, les réalisations concrètes de Jurt peuvent également fournir des critères, mais pour l'essentiel, ces grilles et critères sont à réinventer pour chaque cas spécifique. Les premières constatations sont plutôt d'ordre quantitatif : comme le nombre d'articles pour chaque auteur ; la régularité de la prise en compte des publications par les critiques ; les écarts entre les dates de publication des œuvres et celles des articles de presse ; les éventuelles concentrations d'articles autour d'une publication, d'un événement (comme le prix Goncourt pour *Je m'en vais* de Jean Echenoz) ; et enfin la taille de l'article et sa place dans le journal. Certaines précisions relatives aux organes de presse dans lesquels les articles se trouvent ne doivent évidemment pas être négligées. Ainsi, on peut opérer une distinction entre grands journaux à diffusion nationale (qui comportent généralement un supplément littéraire) et

journaux régionaux, entre quotidiens, hebdomadaires et magazines, mais aussi entre presse généraliste, orientée vers un public large et sujets particuliers traités dans la presse féminine par exemple. Certains critères semblent dans ces premières distinctions plus significatifs que d'autres. Ainsi, l'orientation politique des organes de presse paraît dans mon étude d'une importance moindre, alors que dans le travail de Jurt sur la réception de Bernanos elle joue un rôle distinctif, qui s'explique par l'époque de réception plus ancienne et surtout par certaines particularités de l'écrivain et de son œuvre.

Des grilles de lecture plus développées pour les articles de presse sur les trois auteurs ont ensuite dirigé mon attention vers l'utilisation récurrente de certains termes, comparaisons et qualifications dans le discours des journalistes. En ce qui concerne Sylvie Germain, « mythe », « magie », « métaphore » et « mystère » sont des termes-clés pour rendre compte de son écriture et de son univers. En outre, la mention de ses origines françaises ne manque presque jamais, contrairement à Philippe Djian. Pour ce dernier, les aspects pornographiques sont parmi les plus remarquables, et quant aux références littéraires données à titre de comparaison et d'affiliation, on observe un déplacement des auteurs américains (E. Hemingway, H. Miller, J. Kerouac, C. Bukowski, W. Faulkner) vers des auteurs français contemporains (C. Millet, F. Beigbeder, M. Houellebecq, C. Angot) qui sont notamment connus pour l'affichage d'éléments pornographiques dans leurs textes. Ce déplacement est à la fois lié à une évolution de son écriture et de son univers romanesque (moins ouvertement influencé par les dits écrivains américains, plus pornographique pour certains textes), mais aussi à une réception généralement augmentée de ce genre de littérature qui provoque un intérêt assez fort du côté de la presse et du public en Allemagne.

Le dépouillement des articles révèle donc certains signes, parfois des fonctionnements, qu'il faut montrer, mettre en perspective et essayer d'expliquer, sans tomber dans le piège d'un jugement du discours critique. Cet aspect méthodologique important hérité des sciences sociales doit être respecté dans les travaux de réception littéraire. Un ouvrage rigoureux et très nettement fondé sur ces méthodes, celui de Pierre Verdrager sur la réception journalistique de Nathalie Sarraute¹⁶, peut dans ce sens livrer des lignes de conduite. Son auteur met fortement en question les travaux réalisés par des chercheurs littéraires dans ce domaine, surtout quand il s'agit de spécialistes d'un écrivain qui mènent eux-mêmes une étude sur la réception de cet écrivain, comme Jurt pour Bernanos par exemple, pour finalement mieux expliciter son œuvre. Pierre Verdrager constate dans ces travaux un traitement inégal entre les écrits de l'auteur et les écrits des critiques, considérés comme inférieurs. Refusant cette démarche hiérarchisante, il s'inspire d'une anthropologie symétrique, afin d'éviter de gratifier « ceux qui ont "eu raison" » et de stigmatiser « ceux qui ont "eu tort" », et pour « construire une

¹⁶ VERDRAGER Pierre, *Le Sens critique. La réception de Nathalie Sarraute par la presse*, Paris, L'Harmattan, « Logiques Sociales », 2001.

sociologie *en relief* des différents points de vue » – le principe de symétrie allant de pair avec celui d'impartialité, « l'abandon de la posture de dénonciation¹⁷ ». Cette approche semble pertinente dans la mesure où le texte n'est ici à aucun moment l'objet de l'étude. En revanche, dans une perspective de transfert d'œuvres vers un pays étranger, considérant le passage linguistique comme partie intégrante de ce transfert, l'abandon du texte littéraire est impossible, dans la mesure où l'univers qu'il véhicule est transformé par ce transfert, aussi bien du point de vue de l'expression que de celui des contenus. La démarche de Pierre Verdrager est influencée par Nathalie Heinich pour qui le sociologue ne cherche pas à décider si les acteurs qu'il observe (ici les critiques) ont raison, mais uniquement à mettre en lumière leurs motivations¹⁸. Nathalie Heinich est parmi les rares chercheurs qui présentent une approche qui n'a pas pour but de défendre une démarche exclusivement sociologique contre une autre purement littéraire, mais d'analyser de quelle manière les deux peuvent s'influencer et s'enrichir mutuellement.

Le glissement constaté des études de réception littéraires vers une analyse plus sociologique a pour conséquence la mise à l'écart des aspects trop restrictivement esthétiques de l'école de Constance, dont on retient finalement et surtout les notions adaptables dans les études concrètes. Cette même évolution est observable depuis peu dans les études des traductions littéraires. Dans un numéro récent des *Actes de la recherche en sciences sociales*¹⁹, des chercheurs provenant pour l'essentiel des sciences sociales et politiques tentent ainsi d'aborder la traduction en tant que partie intégrante des échanges littéraires internationaux. Gisèle Sapero et Johan Heilbron, directeurs de ce numéro, justifient l'approche sociologique de la traduction littéraire en démontrant les limites d'autres démarches connues (la démarche herméneutique et la démarche économique notamment) et en expliquant les visées d'une telle approche qui s'inspire entre autres des travaux anglo-saxons, menés dans le cadre des *Translation Studies*. Les traductions doivent être étudiées dans les contextes de production et de réception propres à la culture-cible, mais aussi être inscrites dans les relations politico-culturelles entre les pays étudiés. Il faut s'intéresser aux enjeux et aux fonctions des traductions et de leurs agents, ainsi qu'à l'espace dans lequel elles se situent. Pascale Casanova, auteur d'un article de ce numéro²⁰, prend position en ce sens, lorsqu'elle écrit qu'on ne doit plus considérer la traduction littéraire uniquement comme une translation linguistique et culturelle, mais également comme dépendant des rapports de force qui se jouent dans le champ littéraire international.

¹⁷ *Idem*, p. 5 et p. 19.

¹⁸ Cf. HEINICH Nathalie, *Ce que l'art fait à la sociologie*, Paris, Éditions de Minuit, « Paradoxe », 1998, p. 63

¹⁹ *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 144, septembre 2002.

²⁰ CASANOVA Pascale, « Consécration et accumulation de capital littéraire. La traduction comme échange inégal », *Idem*, p. 7-20.

De manière générale, il paraît aujourd'hui dépourvu de sens de négliger dans les études de réception et de traduction littéraires les méthodes élaborées par les chercheurs en sciences sociales et en sciences politiques. Dans le cadre d'un intérêt globalement accru de ces scientifiques pour les domaines artistiques et littéraires, l'analyse de la réception des œuvres occupe une place privilégiée. La démarche sociologique se justifie par la prise en compte du champ littéraire dans son ensemble et dans ses rapports avec d'autres champs, permettant de faire sortir les études de réception d'une analyse herméneutique trop exclusivement orientée vers les aspects esthétiques qui néglige souvent les conditions d'une réception concrète. Il me semble cependant évident que les approches des chercheurs en littérature (et en traductologie), concernant notamment l'univers fictionnel et sa transformation par les processus de traduction et de transfert, ne sont pas à exclure de ces analyses : il est bien question d'enrichir et de renouveler les études littéraires par les analyses effectuées dans les disciplines évoquées et non pas de les remplacer par celles-ci. L'idéal serait sans doute de transgresser les frontières institutionnelles entre les domaines de compétence et d'envisager plus de travaux en équipe interdisciplinaire dans ce champ d'étude. Cela n'est évidemment pas encore réalisable pour un travail de thèse, dont il faut bien reconnaître, pour ce domaine, certaines limites imposées par le temps, les moyens financiers et les compétences du chercheur débutant dans des matières qui ne font pas toutes partie de sa formation.

ANNEXE

Bibliographie des textes traduits des trois auteurs

Jean Echenoz²¹

- Le Méridien de Greenwich*, 1979 ; *Das Puzzle des Byron Caine*, traduit par Christiane Baumann et Gisela Lerch, Bremen, Manholt, 1988 ; poche : Frankfurt, Luchterhand, 1989.
- Cherokee*, 1983 ; *Cherokee*, traduit par Eugen Helmlé, Stuttgart, Klett-Cotta, 1988 ; poche : Berlin, Berliner Taschenbuchverlag, 2004.
- L'Équipée malaise*, 1986 ; *Ein malaysischer Aufruhr*, traduit par Alain Claude Sulzer, Stuttgart, Klett-Cotta, 1989.
- L'Occupation des sols*, 1988 ; « Flächennutzung », traduit par Michael Mosblech, in GERLACH Carola (dir.), *Erkundungen. 35 französische Erzähler*, Berlin, Volk und Welt, 1990, p. 104-109.
- Lac*, 1989 ; *See*, traduit par Christiane Baumann et Gisela Lerch, Stuttgart, Ernst Klett Verlag für Wissen und Bildung, 1991 ; 2^e édition : Stuttgart, Klett-Cotta, 1992.
- Les Grandes Blondes*, 1995 ; *Die grossen Blondinen*, traduit par Hinrich Schmidt-Henkel, Berlin, Berlin Verlag, 2002.
- Un an*, 1997 ; *Ein Jahr*, traduit par Hinrich Schmidt-Henkel, Berlin, Berlin Verlag, 2005 ; poche : Berliner Taschenbuchverlag, 2007.
- Je m'en vais*, 1999 ; *Ich gehe jetzt*, traduit par Hinrich Schmidt-Henkel, Berlin, Berlin Verlag, 2000 ; poche : Berliner Taschenbuchverlag, 2002.
- Au piano*, 2003 ; *Am Piano*, traduit par Hinrich Schmidt-Henkel, Berlin, Berlin Verlag, 2004 ; poche : Berliner Taschenbuchverlag, 2005.
- Ravel*, 2006 ; *Ravel*, traduit par Hinrich Schmidt-Henkel, Berlin, Berlin Verlag, 2007 ; poche : Berliner Taschenbuchverlag, 2008.

Philippe Djian²²

- 50 contre 1* (histoires), Paris, Éditions Bernard Fixot Barrault, 1981 ; 100 zu 1 (Frühe Stories), traduit par Michael Mosblech, Zürich, Diogenes, 2008.
- Bleu comme l'enfer*, Paris, éditions B.F.B., 1982 ; *Blau wie die Hölle*, traduit par Michael Mosblech, Zürich, Diogenes, 1990, poche : Diogenes Taschenbuch, 1992.
- Zone érogène*, Paris, B. Barrault, 1984 ; *Erogene Zone*, traduit par Michael Mosblech, Zürich, Diogenes, 1987 ; poche : Diogenes Taschenbuch, 1989.
- 37°2 le matin*, Paris, B. Barrault, 1985 ; *Betty Blue. 37,2° am Morgen*, traduit par Michael Mosblech, Zürich, Diogenes, 1986 ; poche : Diogenes Taschenbuch, 1988.
- Maudit manège*, Paris, B. Barrault, 1986 ; *Verraten und verkauft*, traduit par Michael Mosblech, Zürich, Diogenes, 1988 ; poche : Diogenes Taschenbuch, 1990.
- Echine*, Paris, B. Barrault, 1988 ; *Rückgrat*, traduit par Michael Mosblech, Zürich, Diogenes, 1991 ; poche : Diogenes Taschenbuch, 1993.

²¹ En France, tous les textes sont publiés aux Éditions de Minuit.

²² En France, tous les romans sont publiés chez Gallimard, dans la « Collection Blanche », sauf mention contraire.

- Crocodiles* (nouvelles), Paris, B. Barrault, 1989 ; *Krokodile. 6 Geschichten* (*Crocodiles*), traduit par Michael Mosblech, Zürich, Diogenes, 1993 ; poche : Diogenes Taschenbuch, 1994.
- Lent dehors*, Paris, B. Barrault, 1991 ; *Pas de deux*, traduit par Michael Mosblech, Zürich, Diogenes, 1994 ; poche : Diogenes Taschenbuch, 1996.
- Sotos*, 1993 ; *Matador*, traduit par Ulrich Hartmann, Zürich, Diogenes, 1995 ; poche : Diogenes Taschenbuch, 1997.
- Assassins*, 1994 ; *Ich arbeite für einen Mörder*, traduit par Ulrich Hartmann, Zürich, Diogenes, 1996 ; poche : *Mörder*, Diogenes Taschenbuch, 1998 ; *Ich arbeite für einen Mörder*, Leipzig, Deutsche Zentralbücherei für Blinde, 1996 [en braille].
- Criminels*, 1997 ; *Kriminelle*, traduit par Ulrich Hartmann, Zürich, Diogenes, 1998 ; poche : Diogenes Taschenbuch, 2001.
- Sainte-Bob*, 1998 ; *Heißer Herbst*, traduit par Ulrich Hartmann, Zürich, Diogenes, 1999 ; poche : Diogenes Taschenbuch, 2001.
- Vers chez les blancs*, 2000 ; *Schwarze Tage, weiße Nächte*, traduit par Uli Wittmann, Zürich, Diogenes, 2002 ; poche : Diogenes Taschenbuch, 2003.
- Ardoise*, Julliard, 2002 ; *In der Kreide*, traduit par Uli Wittmann, Zürich, Diogenes, 2004 ; poche : Diogenes Taschenbuch, 2006.
- Ça c'est un baiser*, 2002 ; *Sirenen*, traduit par Uli Wittmann, Zürich, Diogenes, 2003 ; poche : Diogenes Taschenbuch, 2005.
- Frictions*, 2003 ; *Reibereien*, traduit par Uli Wittmann, Zürich, Diogenes, 2005 ; poche : Diogenes Taschenbuch, 2007.
- Impuretés*, 2005 ; *Die Frühreifen*, traduit par Uli Wittmann, Zürich, Diogenes, 2006 ; poche : Diogenes Taschenbuch, 2008.

Sylvie Germain²³

- Le Livre des nuits*, 1985 ; *Das Buch der Nächte*, traduit par Eva Bauer, Berlin, Rütten und Loening, 1991 ; poche : München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1993 ; Berlin, Aufbau Taschenbuch Verlag, 2001.
- Nuit-d'Ambre*, 1987 ; *Bernsteinnacht*, traduit par Gertrud Berges, Berlin, Rütten und Loening, 1993.
- Jours de colère*, 1989 ; *Tage des Zorns*, traduit par Christel Gersch, Berlin, Rütten und Loening, « Neue europäische Erzähler », 1992 ; poche : Berlin, Aufbau Taschenbuch Verlag, 1993 et 1997.
- L'Enfant méduse*, 1991 ; *Das Medusenkind*, traduit par Josef Winiger, Berlin, Rütten und Loening, « Neue europäische Erzähler », 1992 ; poche : Berlin, Aufbau Taschenbuch Verlag, 1995.
- La Pleurante des rues de Prague*, « L'un et l'autre », 1992 ; *Die weinende Frau in den Straßen von Prag. Novelle*, traduit par Christel Gersch, Berlin/Weimar, Aufbau-Verlag, 1994 ; Leipzig, Deutsche Zentralbücherei für Blinde, 1996 [en braille].
- Immensités*, 1993 ; *Der König ist nackt*, traduit par Christel Gersch, Berlin, Aufbau-Verlag, 1997.
- Tobie des marais*, 1998 ; *Sara in der Nacht*, traduit par Christel Gersch, Berlin, Aufbau-Verlag, 2001.

²³ En France, tous les romans sont publiés chez Gallimard, dans la « Collection Blanche », sauf mention contraire.

Synthèses



Les femmes du xx^e siècle ont-elles une histoire littéraire ?

AUDREY LASSERRE (UNIVERSITE PARIS 3 – SORBONNE NOUVELLE)

Les recherches présentées ici sont issues d'une réflexion sur la théorie et la pratique de l'histoire littéraire, discipline au sein de laquelle je m'inscris pour proposer une histoire des féminismes littéraires des années soixante-dix. En commençant à interroger en avril 2007 la place et la représentation des femmes dans les histoires littéraires du xx^e siècle, je cherchais tout autant à penser l'historiographie littéraire en fonction d'un de ses impensés (le genre, défini comme différence de traitement du féminin et du masculin et subordination du premier terme au second) qu'à mesurer avec ou contre quelle tradition critique certaines écrivaines des années soixante-dix, par ailleurs souvent universitaires, avaient forgé le concept et la pratique d'une « écriture féminine », ou en fonction de quelle configuration, d'autres écrivaines, également universitaires, s'y étaient fermement opposées.

Les résultats de cette étude ont ainsi trouvé à se formuler en deux volets, dont seul le premier est présenté in extenso ici. D'une part, la sous-représentation des femmes de lettres dans les histoires littéraires du siècle est effective jusqu'à la période qui nous est contemporaine. Ce phénomène peut être expliqué par une réception particularisante du féminin, qui condamne a priori toute œuvre produite par une femme à être assignée aux marges (voire aux dehors) du littéraire. D'autre part, la représentation des productions littéraires de femmes sont informées par le sexe social de l'autrice (c'est-à-dire constamment renvoyées à et interprétées à l'aune du sexe social et des caractéristiques qui lui sont associées). Cette catégorie « indigène » se maintient sur l'ensemble du demi-siècle et se trouve particulièrement revivifiée par l'« écriture féminine » des années soixante-dix justement. C'est donc à la faillite d'une tentative de polarisation positive et d'universalisation du féminin que l'on se trouve confronté. L'« écriture féminine » notamment semble ainsi avoir ouvert une parenthèse en inversant les stigmates d'hier, laquelle s'est refermée en France au début des années quatre-vingt.

Dans la lignée d'explorations antérieurement menées sur la langue, la construction et la réception fictionnelles, la catégorie, les nomadismes thématiques, génériques, socio-littéraires des écrivaines, etc., ce travail a constitué une étape fondamentale dans mes perspectives de recherches puisqu'il m'a conduite à interroger la pratique et la théorie de l'histoire littéraire de façon générale par la direction d'un numéro de la revue LHT (Fabula) à paraître début 2010. Mais il a également innervé l'ensemble de mes autres travaux consacrés aux écrivaines du xx^e siècle (Dictionnaire des créatrices notamment) tant par la volonté d'une redécouverte et d'une relecture des productions littéraires de femmes que par l'attention à l'imaginaire que véhicule toute écriture critique par exemple. In fine, il a permis de mettre en lumière à quel point, jusqu'à l'époque qui nous est contemporaine, le féminin reste une figure polaire répulsive, qui programme, lorsque le féminin se signale, une disqualification de la littérarité. Sous l'égide de ce principe régulateur, il est aussi devenu possible d'analyser les stratégies d'écriture et de positionnement des écrivaines elles-mêmes en fonction de cette règle du jeu implicite (refus du terme écrivaine, évitement de l'instance narrative fictionnelle féminine, non manifestation de références littéraires écrites par des

femmes). Dans l'ensemble, mes travaux ont tenté de démontrer, depuis lors, que la logique égalitaire, qui en soi constitue déjà un enjeu épistémique et épistémologique, n'est pas seule en question : l'histoire littéraire, la hiérarchisation des genres, la définition de la valeur, comme celle de la littérature ne peuvent que s'en trouver réajustées.

« Lorsque nous nous tournons vers la critique, une contradiction manifeste existe; les écrivaines sont apparues en nombre toujours plus grand et ont reçu une attention considérable de tout le lectorat qu'elles ont atteint. [...] Quand le travail de sélection et de classement historique commence, malgré tout, un curieux phénomène se produit : il y a un décalage saisissant entre le nombre de femmes mentionnées dans n'importe quel genre littéraire et le nombre d'hommes. »

Germaine Brée, « The "Querelle des femmes", old and new », 1973¹

Que la présence et l'investissement des femmes dans l'activité de production littéraire soient en augmentation constante depuis le début du XIX^e siècle² ne fait maintenant plus aucun doute. Cependant, et de préférence, en s'appuyant sur des études plus approfondies³, on peut remarquer que la part des femmes dans l'activité littéraire est restée, malgré cette augmentation, relativement constante sur l'ensemble de la période – une amplification cette fois-ci notable de l'entrée en écriture étant avérée à la toute fin du XX^e siècle. La précision aurait ainsi le mérite de ne pas légitimer une vision progressiste qui trouverait son point d'achèvement dans une situation contemporaine de l'égalité enfin obtenue, agissant comme une fin de non recevoir⁴. Elle comporterait également l'avantage de resituer le débat et les recherches sur le terrain de la perception et de la reconnaissance des textes comme littéraires, des productrices de textes comme écrivaines. Ou, pour le dire autrement, si la mixité et la parité quantitative étaient, de concert, un enjeu d'importance (de nos jours presque rétribué grâce à un mouvement de libération des femmes dont les retombées immédiates et différées agissent encore), mixité et

¹ Ma traduction de : « When we turn to the field of criticism, a manifest contradiction exists: women writers have appeared in ever-greater number and received considerable attention from whatever reading public they reach. [...] When the work of selection and historical ordering begins, however, a curious phenomenon occurs: there is a startling discrepancy between the number of women mentioned in any literary genre and the number of men. » (BRÉE Germaine, « The "Querelle des femmes", old and new », p. 3-31 in *Women Writers in France: Variations on a Theme*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1973).

² Voir les actes à paraître du colloque organisé à l'université de Toulouse-le-Mirail en mars 2009 par Andrea DEL LUNGO et Brigitte LOUICHON, *La Littérature en bas-bleus : romancières sous la Restauration et la Monarchie de Juillet*.

³ Voir MARINI Marcelle, « Chapitre 10 : La place des femmes dans la production culturelle : l'exemple de la France », in *Histoire des femmes en Occident*, sous la dir. de Françoise THEBAUD, Georges DUBY et Michelle PERROT, t. 5, Paris, Perrin, « Tempus », 2002 [1992], p. 414-415.

⁴ Voir LE DUEFF Michèle, *Le Sexe du savoir*, Paris, Aubier, 1998, « Alto », p. 8 : « "L'égalité, vous l'avez. L'accès des femmes aux études, c'est une affaire réglée depuis longtemps. Un ostracisme frappant les femmes de plume, de science ou de pensée, allons donc ! C'est obsolète, et cela n'a peut-être jamais vraiment existé." »

parité quantitative sont bien loin de garantir l'égalité de traitement critique ou historiographique. Le regard de l'historien-ne, voire le « lieu⁵ » au sens que lui donne Michel de Certeau, deviendrait alors le véritable point d'ancrage d'une réflexion sur la place des femmes dans l'historiographie de la littérature. Et ce d'autant plus que l'histoire littéraire revêt la particularité de faire de la majeure partie de ses sources (textes non pas donnés mais sélectionnés comme littéraires impliquant de fait des exclusions) non seulement le matériau à partir duquel se fabrique cette histoire mais le produit même de sa relation.

Ainsi, que l'on analyse les récentes histoires littéraires du XIX^e siècle comme Christine Planté⁶ ou l'histoire littéraire en train de s'écrire à la manière de Germaine Brée⁷ ou encore *Le Sexe du savoir* comme Michèle Le Dœuff, les mêmes constats s'imposent après analyse : l'effacement des femmes et la disqualification fréquente de la littérarité de leurs textes. Dans un article publié en 2003 dans la *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, Christine Planté a en effet présenté des conclusions sans appel sur la place des femmes dans les histoires littéraires consacrées au XIX^e siècle. Elle y précisait que l'intérêt d'une telle démarche – intérêt que nous partageons – ne résidait pas dans le procès *ad hominem* mais bien dans la saisie d'une pratique plus générale⁸, dont les enjeux sont épistémiques, voire épistémologiques. Si l'article de Christine Planté naissait du *hiatus* manifeste entre le grand nombre d'ouvrages écrits par les femmes de lettres⁹ au XIX^e siècle (d'ailleurs souvent perçu comme une invasion de celles que leurs contemporains désignaient par le terme péjoratif de « bas-bleus ») et le peu de femmes présentes dans les histoires littéraires du siècle, le présent travail a trouvé son origine dans la même évidence. Étudiant dans le cadre de ma thèse de doctorat les écrivaines de la seconde moitié du XX^e siècle au début du XXI^e siècle, l'écart se révélait constamment entre des productions littéraires de femmes aussi nombreuses en réalité que faiblement représentées dans les histoires littéraires que je consultais. L'effet de surprise s'est d'ailleurs vu redoublé lorsque, analysant ces mêmes ouvrages avec précision, j'ai pu y constater une mise en abyme du phénomène : les histoires de la littérature du XX^e siècle signalent presque systématiquement que l'entrée des femmes en masse dans l'activité littéraire est un événement marquant du siècle sans pour autant répercuter ce constat dans leur propre pratique.

⁵ Voir CERTEAU Michel de, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975.

⁶ PLANTE Christine, « La place des femmes dans l'histoire littéraire : annexe ou point de départ d'une relecture critique ? » in *RHLF*, juillet-septembre 2003, n°3, p. 655-668.

⁷ BREE Germaine, *op. cit.*

⁸ Dans cette logique, j'ai fait le choix d'indiquer la date de publication de l'ouvrage auquel il est fait référence et de gommer les noms d'historien-ne-s de la présentation, sauf lorsque l'analyse rendait impérative leur mention. Toutefois, on pourra se reporter, à partir de la date mentionnée, à la bibliographie jointe.

⁹ On préférera l'emploi de femme de lettres et d'homme de lettres, bien évidemment dénué de toute péjoration, à celui d'écrivaine ou d'écrivain (ou d'auteur et d'autrice) pour désigner la personne qui exerce une activité littéraire sans la réduire à la seule pratique de l'écriture. Il s'agit ainsi d'inclure tout ce qui peut faire l'objet de l'histoire littéraire, laquelle ne peut être limitée à l'unique relation des œuvres ou des écrivain-e-s.

« Les femmes du xx^e siècle ont-elles une histoire littéraire ? » n'entend donc pas apporter la *preuve* que les femmes ont, ou n'ont pas, produit des œuvres littéraires et participé de l'institution littéraire de façon significative au xx^e siècle mais bien examiner la visibilité et les modalités de la représentation des femmes de lettres dans l'historiographie littéraire de cette époque. En hommage à la discipline de l'histoire des femmes, à la vigueur de ses questionnements qui peuvent être littéralement transposés à sa consœur – l'histoire littéraire des femmes, ou sans les femmes, est-elle possible ? –, j'ai tenté d'interroger l'histoire littéraire dans sa pratique, à travers l'examen des *Histoire de la littérature française* ou des *Histoire littéraire de la France* du xx^e siècle, publiées pour la première fois entre 1943 et nos jours¹⁰, soient plus d'une vingtaine de titres (une trentaine de volumes au total). Le corpus, certes hétérogène par certains aspects (nombre de pages, mode de rédaction individuelle ou collective, public visé) peut être qualifié, me semble-t-il, de représentatif par le titre commun de ces publications : cet élément péritextuel garantit leur inscription dans un même objectif affiché, celui de livrer une histoire littéraire, fût-elle une histoire de la littérature, de l'ensemble du xx^e siècle.

Afin de mesurer la visibilité des femmes de lettres dans l'historiographie du siècle, j'ai choisi dans un premier temps de quantifier leur présence en index et en notice et, ainsi, de comparer les chiffres obtenus à l'estimation de la proportion de femmes de lettres sur le siècle, soit entre 20% et 30%. Première difficulté assumée de la présente démarche que l'obtention de chiffres concernant la production littéraire des femmes ou la part de femmes de lettres parmi les gens de lettres au cours du xx^e siècle. Je n'ai, jusqu'à ce jour, trouvé aucune étude livrant ce chiffre sur l'ensemble du siècle et tous genres confondus ou même distingués. J'ai donc utilisé plusieurs sources afin d'établir une fourchette cohérente. Dans son étude de « La place des femmes dans la production culturelle : l'exemple de la France¹¹ », Marcelle Marini convoque les travaux de Michèle Vessilier-Ressi¹², Pierrette Dionne et Chantal Théry¹³, respectivement publiés à l'orée et à l'issue des années quatre-vingt : ces deux études estiment la répartition des gens de lettres de l'époque à 70-75% pour les hommes, 25-30% pour les femmes. L'historienne indique également que l'équipe de recherches de l'université Paris VII qui s'est consacrée à l'analyse différentielle de « La production littéraire en France depuis 1945¹⁴ » obtient une répartition presque similaire (75%-25%¹⁵) après recension de la production en littérature dite « générale » de 1950 à 1955. À ces deux estimations, l'une décennale, l'autre quinquennale, se sont ajoutés d'autres

¹⁰ Voir bibliographie.

¹¹ MARINI Marcelle, « Chapitre 10 : La place des femmes dans la production culturelle : l'exemple de la France », *op. cit.*, p. 416.

¹² VESSILIER-RESSI Michèle, *Le Métier d'auteur*, Paris, Dunod, 1982.

¹³ DIONNE Pierrette et THERY Chantal, « Le monde du livre : des femmes entre parenthèses », *Recherches féministes*, vol. 2, n° 2, Québec, Université Laval, 1989.

¹⁴ Équipe créée en 1984 par Marcelle Marini et Nicole Mozet.

¹⁵ Malheureusement, Marcelle Marini n'indique pas si la répartition des gens de lettres par sexe social est identique à la répartition du nombre de textes produits par sexe social.

recoupements obtenus grâce aux adhésions à la Société des Gens de Lettres¹⁶. Cet indicateur a d'ailleurs, contrairement à la recension des publications ou des publiants, le désavantage mais également l'intérêt d'introduire l'impératif de la reconnaissance de soi comme homme ou femme de lettres (ce dont témoigne l'adhésion). Ainsi, au début du siècle, Jean Larnac, un historien de la littérature, avait « compté dans l'annuaire de la Société des gens de lettres pour l'année 1928-1929, cent-trente-six secrétaires féminins et cinq cent trente-cinq femmes sur un total de trois mille soixante-dix-sept membres [soient 17% de femmes]¹ ». À partir de cette première donnée, j'ai contacté la Société des gens de lettres qui m'a récemment communiqué les moyennes suivantes, inédites à ce jour : entre 1838 et 1994 (personnes décédées ou parties sans laisser d'adresse à cette date¹⁷), l'association comptait en moyenne 22,82% de femmes et 77,18% d'hommes, de 1998 à 2008 (l'inscription pouvant être antérieure), 30,35% de femmes et 69,65% d'hommes¹⁸. En fonction de ces chiffres, j'ai donc estimé que les femmes de lettres de la première moitié du siècle devaient représenter 20% des gens de lettres, alors que celles du second demi-siècle constituaient 30% des gens de lettres.

Que l'on soit partisan d'une histoire de la littérature prenant la forme d'une relation des œuvres notables du siècle (dont on trouve des exemples dans le corpus traité, quoique cette démarche soit, depuis plusieurs décennies, remise en question par les historien-ne-s de la littérature) ou d'une historiographie des phénomènes littéraires (genres littéraires ou activités littéraires – écriture, édition, lecture), on admettra sans mal que la proportion des femmes après sélection du corpus par l'historien-ne devrait être, si ce n'est similaire à, du moins proche de celle avant sélection. L'étude quantitative des index et notices confirme au contraire une sous-représentation des femmes du XX^e siècle. Le palmarès des écrivaines retenues sur le siècle permet d'interroger les corrélats de leur nomination (femmes rattachées à un mouvement littéraire notamment) ainsi que les zones d'ombre que projette nécessairement cette étroite sélection. Par ailleurs, si les histoires de la littérature du XIX^e siècle semblaient, du moins à la date à laquelle s'arrête l'étude de Christine Planté, se distinguer au fil des publications par une tendance à la « régression » du nombre de femmes de lettres mentionnées, les histoires du XX^e siècle opèrent, sans contestation possible, sur le mode du *palimpseste*. Cette particularité, qui n'est pas plus lénifiante, tient certainement au fait que le corpus prospecté a pour spécificité de s'être écrit et publié au fur et à mesure d'un siècle dont il proposait de faire l'histoire : chaque génération mentionne ainsi des œuvres de femmes presque

¹⁶ Fondée en 1838, la Société des Gens De Lettres (SGDL) a pour vocation « la défense du droit moral, des intérêts patrimoniaux et du statut juridique et social de tous les auteurs de l'écrit, quel que soit le mode de diffusion de leur œuvre » (<http://www.sgdl.org>). Pour adhérer à cette association, il faut avoir publié au moins un volume à compte d'éditeur.

¹⁷ Cette précision est d'importance car elle signifie que les adhérent-e-s encore vivant-e-s ne sont pas comptabilisé-e-s dans cette moyenne.

¹⁸ Ces chiffres m'ont été communiqués par Jean-Claude Bologne, Secrétaire général de la Société, que je remercie chaleureusement.

contemporaines qui sont effacées par la génération suivante au profit de femmes entrées ultérieurement en littérature.

L'étude du contenu¹⁹ des ouvrages s'est révélée par la suite un passage obligé pour analyser les modalités de la représentation des femmes de lettres et de leurs œuvres. Stratégiquement, l'établissement d'une notice est très important. Lors de la publication de l'histoire littéraire, elle permet à l'écrivaine d'acquérir une visibilité et éventuellement à son œuvre d'être enseignée. Pour la postérité, c'est-à-dire pour les histoires littéraires qui vont suivre, cette sélection est également une élection. On trouve de nombreuses traces de la lecture, par les historien-ne-s de la littérature, des histoires de la littérature du passé (Kléber Haedens, 1943 ; Henri Clouard, 1947 ; Pierre Henri Simon, 1956, etc.) et ce d'autant plus qu'il est de coutume, jusque dans les années soixante, d'insérer dans les histoires de la littérature un article d'ensemble sur l'historiographie littéraire en insistant sur l'apport des grands maîtres de la discipline depuis Lanson et sur les évolutions de la pratique historiographique. La rédaction d'une notice fonde véritablement une élection au sens où les écrivains, hommes et femmes d'ailleurs, qui ont tendance à disparaître au fil des décennies sont ceux ou celles qui ne sont traité-e-s que dans les articles de synthèse (ou simplement cité-e-s). Les notices fonctionnent comme des jalons, des repères, qui deviennent avec le temps des passages obligés. Or au sein de ces notices consacrées aux écrivaines et à leurs œuvres on assiste parfois, des années quarante aux années quatre-vingt, à un étrange jeu de disqualification résultant de la stigmatisation du genre féminin. Enfin, la comparaison synchronique des statistiques obtenues et des contenus de notices a permis de proposer une périodisation de la représentation des œuvres de femmes dans les histoires littéraires du xx^e siècle publiées entre 1943 et nos jours ; celle-ci permet de percevoir la césure que constitue la fin des années soixante-dix.

Les statistiques ou les femmes éternelles mineures de l'histoire littéraire

Après examen de la vingtaine d'histoires de la littérature consacrées au XX^e siècle, les résultats obtenus par ouvrage indiquent une très faible visibilité des femmes de lettres sur l'ensemble du siècle, que l'on considère d'ailleurs les index ou les notices. Le pourcentage de femmes indexées est rarement supérieur à 10%. La valeur minimale obtenue est de 1,6% pour une publication de 1988, la maximale de 12,9% pour une histoire parue en 2001. Le constat est le même pour les notices consacrées aux écrivaines. Celles-ci n'excèdent que rarement les 10% : la valeur minimale constatée est de 0% à deux reprises dans le corpus (1970 et 1988), la maximale de 28,6% pour la même histoire parue en 2001. Si l'on considère à présent la moyenne des histoires de la littérature étudiées, elle est de 6,6% pour les index et de 5,9% pour les notices. Si l'on retranche de cette moyenne

¹⁹ Étant donnée la contrainte éditoriale de lisibilité, j'en restitue simplement en conclusion les lignes de force. Le détail de ces analyses fera l'objet d'une publication ultérieure.

l'exception que constitue l'histoire publiée en 2001²⁰, et sur laquelle je reviendrai, les chiffres s'annoncent à la baisse avec 6,2% en moyenne de femmes de lettres répertoriées en index et 4,9% de notices consacrées aux écrivaines.

Trois remarques peuvent donc déjà être avancées. La première concerne la part des femmes de lettres dans le siècle que l'on a fixée entre 20% et 30% des gens de lettres et qui est loin d'être représentée par la sélection opérée par les historien-ne-s de la littérature. Suivant la valeur extrême retenue (20% ou 30%), il y a, en proportion, trois à cinq fois moins de femmes de lettres citées dans les histoires de la littérature que de femmes de lettres en réalité et quatre à six fois moins de femmes de lettres bénéficiant d'une notice. Si l'on retient à l'inverse la part des hommes de lettres, on constate que s'ils constituent entre 70% et 80% des gens de lettres, leur représentation dans les histoires littéraires les positionne à hauteur de 94% (en index) et 95% (en notices). Par ailleurs, les valeurs extrêmes ne se situent pas, comme on pouvait s'y attendre, aux deux extrémités du corpus retenu : les valeurs minimales notamment ne sont pas portées par les histoires de la littérature publiées dans les années quarante ou cinquante mais par celles des années soixante-dix et quatre-vingt. Ce phénomène résulte de la pratique systématique, dans la présentation des histoires de la littérature des années quarante et cinquante, du regroupement des femmes dans un article d'ensemble en fonction de leur sexe social (les romancières, les poètes femmes, etc.) : le classement ségrégationniste garantit en effet, à cette époque, la présence des femmes en index. Mais l'occurrence de valeurs minimales dans les années soixante-dix et surtout quatre-vingt indique également que, si les recherches féministes des années soixante-dix ont eu une influence sur les histoires de la littérature qui leur sont postérieures, certaines pratiques d'exclusion des femmes de lettres se maintiennent, notamment dans les ouvrages destinés à un public proche du baccalauréat.

Le second constat que je souhaite formuler pointe la modique mais réelle différence des résultats obtenus entre les index et les notices : si les femmes, et leurs productions, sont très faiblement représentées de manière générale, il semble que le pourcentage moindre de notices vienne confirmer la difficulté pour les femmes à acquérir une visibilité institutionnelle, une visibilité de reconnaissance. Cette différence entre pourcentage en index et pourcentage en notice montre que si les femmes de lettres sont (un peu) citées, on ne consacre que très rarement une notice de présentation et d'analyse à leurs œuvres. Revenant aux résultats obtenus par ouvrage, on peut également noter que certains volumes ne comportent aucune notice portant sur une œuvre d'écrivaine. C'est le cas de l'*Histoire de la littérature* de Jacques Roger (1970) mais également de celles de Jean-Marc Rodriguès et Gilles Vannier en 1988 qui appartiennent à la même série chez Bordas (sous la direction de Daniel Couty). De fait, plus l'ouvrage vise un public proche du

²⁰ CALLE-GRUBER Mireille, *Histoire de la littérature française du XX^e siècle ou les Repentirs de la littérature*. Paris, Champion, 2001. Femmes indexées : 12,9%, notices consacrées aux femmes : 28,6%.

baccalauréat, plus les femmes disparaissent, règle quasi-mathématique à laquelle j'ajoute celle déjà formulée par Christine Planté sur le volume de l'ouvrage. Plus l'ouvrage est court et plus les femmes en sont exclues car « les choix à effectuer tiennent au projet éditorial, lui-même déterminé par l'état de l'enseignement et l'attente des prescripteurs et du public – ou du moins par l'idée qu'on s'en fait –, autant qu'aux goûts et aux partis-pris des auteurs.²¹ »

Enfin, la valeur maximale obtenue, en index (12,9%) comme en notice (28,9%), est attachée à la même histoire de la littérature publiée par Mireille Calle-Gruber en 2001. Même si les historiennes de la littérature sont très peu nombreuses²² au sein du corpus sélectionné, la part des femmes de lettres dans cet ouvrage me semble à imputer, non au crédit du sexe social de son autrice, mais bien à sa formation intellectuelle et à son domaine de compétences en recherche sur les femmes et le genre. En effet, deux exemples, pris à titre de comparaison, justifient ce rapprochement. Au sein des histoires de la littérature étudiées, un ouvrage collectif (2000-2008), placée sous la direction d'une historienne et comportant trois contributrices sur cinq au total, présente 7,4% de femmes en index et 8,1% en notice²³, résultats sensiblement supérieurs à la moyenne de référence pour le siècle, notamment en notice (+3,2%). Toutefois, cette histoire de la littérature ne se distingue pas de l'ensemble du corpus par une proportion de femmes de lettres réellement plus conséquente ; deux ouvrages publiés par des historiens (1983 et 1992) accordent d'ailleurs une part supérieure aux femmes de lettres. À l'inverse, l'histoire littéraire publiée en 1978 par Germaine Brée, écartée de la sélection²⁴, comporte 9,7% de femmes en index et 25% en notice. Comme je l'ai mentionné, Germaine Brée est spécialiste des recherches sur les femmes et le genre et s'est attachée, dans les années soixante-dix, à penser l'histoire littéraire à l'aune de cette problématique.

L'ostracisme de l'universel

L'ensemble des résultats obtenus permet donc de conclure à un effacement globalisé des femmes et à une surreprésentation des hommes de lettres que l'on pourrait expliquer par une réception critique négative des œuvres de femmes, que l'on choisisse de les disqualifier par stigmatisation du genre féminin ou survalorisation du genre masculin. Cette réception critique joue au moment de la rédaction de l'histoire littéraire lorsque l'historien-ne est amené-e à opérer une sélection mais également en amont de la rédaction puisque l'historien-ne s'appuie

²¹ PLANTE Christine, art. cit., p. 658.

²² Trois historiennes sur plus d'une quarantaine de noms cités, trois histoires dirigées (tout ou partie) ou rédigées intégralement par une historienne pour plus d'une trentaine de volumes.

²³ On notera toutefois une dissymétrie entre le premier volume publié en 2000, consacré à la période 1898-1940 (4% de femmes en index et 5,6% de femmes en notice) et le second volume paru en 2008 relatif à l'après 1940 (10,7% de femmes en index et 10,5% de femmes en notice).

²⁴ En raison de son titre ne la signalant pas comme histoire de la littérature : *Du surréalisme à l'empire de la critique* (Paris, Arthaud, 1978).

sur des travaux déjà existants – en l’occurrence pour les femmes de lettres quasi-inexistants ou relevant paradoxalement de la même réception critique négative²⁵. Il ne s’agit pas de pointer ici une misogynie, aversion ou mépris pour les femmes, propre à un ou une historienne de la littérature, mais bien plutôt de prendre la mesure de ce qui faisait écrire à Françoise d’Eaubonne il y a trente-cinq ans de cela : « Le fait misogyne [...] déborde cruellement les individus. Il fait partie des institutions, il sous-tend les structures mentales. [...] Il affecte toute culture [...] Il est l’air que nous respirons.²⁶ » Si dans les deux premiers tiers du siècle (jusqu’à la fin des années soixante-dix donc), on trouve explicitement chez certains historiens une évaluation de la qualité du texte littéraire en fonction du sexe social de son autrice (« [Lucie Delarue-Mardrus] écrit avec un dévouement maternel et une honnêteté de bourgeoise pauvre, comme elle laverait le linge de la famille²⁷ »), il me semble bien plus pertinent, pour comprendre la permanence de cet effacement des femmes de lettres après les années soixante-dix, d’invoquer une lecture « particularisante » des textes de femmes et « universalisante » des textes d’hommes – lecture qui, contrairement aux évaluations misogynes explicites, se maintient tout au long du siècle.

Les œuvres de femmes seraient ainsi jugées non représentatives de la production littéraire parce que trop spécifiques, celles des hommes seraient au contraire significatives car appréhendées comme universelles. Il n’est qu’à envisager le fonctionnement du masculin dit « neutre » dans la langue française, fonctionnement qui est, rappelons-le, une convention sociale, pour en inférer les conséquences d’une voix (qu’elle soit narrative, poétique, dramaturgique) féminine souvent employée par les femmes de lettres. Le travail que j’ai déjà mené ailleurs sur la question de la langue²⁸ comme sur celle de l’utilisation d’une voix narrative féminine²⁹ tentait de démontrer que le féminin avait souvent « mauvais genre », dans la polysémie revendiquée de l’expression. Ces recherches sont récemment entrées en dialogue avec un article de Delphine Naudier consacré à l’utilisation d’une voix masculine par certaines écrivaines contemporaines. La sociologue y démontre que cet usage correspond à une stratégie pour garantir leur compétence

²⁵ Voir l’exemple de Charles MAURRAS (« Le romantisme féminin : allégorie du sentiment désordonné », in *L’Avenir de l’intelligence*, Paris, Albert Fontemoing, 1905, « Minerva ») utilisé par Kléber Haedens (1943) et Henri Clouard (1949 et 1959) ou celui de *l’Histoire de la littérature française du XXe siècle* de Jean DUMONT et Jean-Marc BRISSAUD (1975-1977) composée d’extraits d’ouvrages publiés antérieurement.

²⁶ EAUBONNE Françoise d’, *Le Féminisme ou la mort*, Paris, Pierre Horay, 1974, p. 19.

²⁷ HAEDENS Kléber, *Une histoire de la littérature française*, Paris, Julliard, 1943, p. 591.

²⁸ LASSERRE Audrey, « La Disparition : enquête sur la “féminisation” des termes auteur et écrivain », in *Le Mot juste. Des mots à l’essai aux mots à l’œuvre*, sous la dir. des jeunes chercheurs du CERACC, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2007, p. 51-68.

²⁹ LASSERRE Audrey, « Mauvais genre(s) : une nouvelle tendance littéraire pour une nouvelle génération de romancières (1985-2000) », in *Premiers romans (1945-2003)*, sous la dir. de Marie-Odile ANDRÉ et Johan FAERBER, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 59-70.

de romancière et se défaire d'une « assignation à résidence sexuée³⁰ », qui tend à réduire la voix narrative fictionnelle à une voix autobiographique. Une étude des entretiens donnés à la presse³¹ par les écrivaines contemporaines m'a permis de confirmer l'efficacité de cette norme littéraire. Celle-ci est parfaitement intériorisée par les écrivaines, puisque certaines confirment opérer leur choix d'écriture en fonction de ce qui apparaît comme une règle du jeu littéraire³². De fait, une récente histoire de la littérature (1992) compulsée par mes soins apprend à ses lecteurs que « le je romanesque a un sexe³³ », celui de son autrice, au mépris de la distinction entre instance narrative fictionnelle et instance auctoriale – et que « la prise de parole féminine implique une volonté de se démarquer », volonté à entendre ici non comme la tentative de se défaire d'un marquage mais comme le redoublement involontaire de celui-ci par le signalement d'une différence. Vingt ans auparavant (1977), une autre histoire insiste sur le fait que l'œuvre de Marguerite Duras n'est pas une œuvre de femme car « évoquer sa position de femme dans une société et un monde mental profondément masculins, revient à répugner à parler "d'œuvre de femme", avec tout ce que cela entraîne de restrictif et de condescendant indulgent.³⁴ » Si l'univers littéraire est un monde fondamentalement masculin et si tout indice féminin, extratextuel, péri-textuel ou textuel, est le déclencheur d'une connotation péjorative à valeur spécifiante, ségrégationniste ou disqualifiante, on comprend sans mal la difficulté des historien-ne-s à qualifier malgré tout l'œuvre ou la femme de lettres dont ils tentent de restituer l'importance dans une époque, voire la valeur au regard de leur démonstration. Du point de vue péri-textuel, l'utilisation par les écrivaines d'un pseudonyme masculin, encore courant dans les années soixante, viendrait également justifier cette interprétation.

Mes recherches les plus récentes³⁵ confirment encore cette perception particularisante des textes produits par les femmes : analysant les thèses en cours sur la littérature des années 1980 à nos jours, j'ai pu observer qu'il était extrêmement fréquent, voire systématique, qu'un ou une doctorante analyse, dans

³⁰ NAUDIER Delphine, « Assignation à "résidence sexuée" et nomadisme chez les écrivaines », in *Nomadismes des romancières contemporaines de langue française*, sous la dir. de Audrey LASSERRE et Anne SIMON, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008, p. 51-62.

³¹ LASSERRE Audrey, « Les héritières : les écrivaines d'aujourd'hui et les féminismes », communication prononcée lors du colloque « Les Entours de l'œuvre : la littérature contemporaine par elle-même », sous la direction de Mathilde BARRABAND et Jean-François HAMEL, Université du Québec à Montréal, 4 et 5 juin 2009.

³² Pour n'en donner qu'un seul exemple, Brigitte Giraud (*Le Matricule des anges*, n°84, juin 2007, p. 19) explique le recours à un narrateur, et non à une narratrice, dans *La Chambre des parents*, par « la grande peur de l'autobiographie. Qu'on puisse imaginer que ce livre parlait de moi et de ma vie. Donc je me suis déplacée le plus possible de moi, c'était bien de prendre un homme comme narrateur. »

³³ DARCOS Xavier, *Histoire de la littérature française*, Paris, Hachette Éducation, 1992, p. 421.

³⁴ BRAUX Olivier, « Marguerite Duras, l'état d'effolement », in DUMONT Jean et BRISSAUD Jean-Marc (dir.), *Histoire de la littérature française du XX^e Siècle*, Genève, Famot, 1975-1977, t. 4, p. 380.

³⁵ Recherches menées dans le cadre du projet « La littérature contemporaine française à l'université : 1980-2008 », Analyse du fichier central des thèses, sous la dir. de Marie-Odile André, avec Mathilde Barraband, Sabrinelle Bédrane et Aline Marchand.

une perspective généralisante, un genre, thème ou phénomène littéraire en précisant un corpus strictement composé d'auteurs alors que cette pratique n'existe pas pour les autrices ; de même si les auteurs servent couramment de bornes (tel genre, thème ou phénomène littéraire de Montaigne à Robbe-Grillet), les autrices ne sont jamais mentionnées en ce sens. Revenant au présent corpus, les contenus mêmes des articles d'ensemble ou des notices consultées dans les histoires de la littérature confirment cette orientation jusqu'à la fin du siècle : ils traitent fréquemment du « sexe » social des écrivaines en y associant une critique de la littérarité de leurs œuvres. Enfin, le sexe social féminin (tout comme les caractéristiques qui lui sont attachées) est une catégorie jugée suffisamment pertinente, et ce jusqu'à la fin du siècle, pour procéder à un classement des œuvres en fonction de celle-ci. Cette perception particularisante des œuvres écrites par une femme pourrait ainsi expliquer que malgré la disparition de stéréotypes misogynes, les femmes de lettres sont toujours confrontées à un plafond de verre en matière de reconnaissance de leurs écrits.

Le palmarès

Certaines femmes cependant ont été retenues par le siècle. Cinq figures, exclusivement des romancières, ont acquis progressivement droit de cité dans les histoires littéraires : la première et la plus importante en terme de récurrence est Colette (dont l'œuvre est reconnue comme écriture dite « féminine »), la seconde Simone de Beauvoir (exclusivement par rattachement à l'existentialisme ou à l'œuvre de Jean-Paul Sartre), viennent ensuite Nathalie Sarraute et Marguerite Duras par rattachement fréquent au Nouveau Roman, et enfin Marguerite Yourcenar dont le traitement est inégal au long du demi-siècle. Elsa Triolet apparaît, quant à elle, en discontinu. Pour le reste, il est difficile d'effectuer un classement : les poétesses comme les romancières du début du siècle ne parviennent que difficilement, comme nous allons le voir ci-après, à passer le seuil des années soixante. Les romancières des années cinquante et soixante, pour ne citer que Françoise Sagan, Françoise Mallet-Joris, Christiane Rochefort et Christine de Rivoyre, constituent un passage obligé des années soixante et soixante-dix mais disparaissent en général dans les années quatre-vingt. Les écrivaines des années soixante-dix pour ne convoquer qu'Hélène Cixous, Chantal Chawaf, Régine Deforge, Anne-Marie Albiach ou Martine Broda sont souvent occultées, Julia Kristeva bénéficiant d'un autre traitement grâce à son rattachement à *Tel Quel*. Enfin pour les écrivaines qui publient dans les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix, Annie Ernaux arrive nettement en tête des index et notices. On trouve également Marie Redonnet et Danielle Sallenave pour les romancières, Marie-Claire Bancquart pour les poétesses mais le recul n'est pas suffisant pour savoir si ces œuvres vont réussir à s'imposer dans l'histoire de la littérature.

Une histoire littéraire palimpseste

De fait, on ne peut que remarquer un phénomène d'effacement de la production féminine en direct ou en différé, au cours des décennies. Par exemple, si une histoire de la littérature cite dès 1949 le nom de Marguerite Yourcenar, en 1966, comme en 1967, Marguerite Yourcenar est devenue une inconnue. Autre exemple, si en 1943 une histoire de la littérature traite en poésie de Renée Vivien, Anna de Noailles, Gérard d'Houville et Lucie Delarue-Mardrus, si en 1947 (réédité en 1959) un autre ouvrage présente les œuvres de Renée Vivien, Anna de Noailles, Gérard d'Houville, Lucie Delarue-Mardrus, Marie Dauguet et cite Maguerite Burnas-Provins, Cécile Perrin et Cécile Sauvage, déjà en 1950 on ne consacre pas plus d'une ligne à chacune d'entre elles. À la fin du siècle, une seule histoire de la littérature (2000) propose dans la section « Figures dominantes de l'écrivain » un article sur la poésie « féminine », c'est-à-dire de femmes, incluant deux poétesses – Renée Vivien et Anna de Noailles – sur les cinq figures initiales d'ampleur et sur la dizaine de poétesses repérées par les années cinquante.

L'historiographie littéraire des œuvres de femmes n'est donc pas cumulative mais procède par *palimpseste* : les œuvres de femmes sont mentionnées puis gommées pour laisser place à la réécriture d'un nouvel ensemble. Palimpseste est ici à entendre dans son acception première car aucune trace des femmes de lettres passées ne subsiste en filigrane. Pour exemple, je citerai les 31 romancières des années cinquante rapidement abordées par un historien dans un chapitre de son *Histoire de la littérature* (édition de 1962) sous le titre programmatique de « prolifération du roman féminin » et dont la majorité disparaît des histoires littéraires dès les années soixante-dix : Françoise Sagan, Célia Bertin, Christiane Rochefort, Dominique Rolin, Béatrix Beck, Michèle Perrein, Françoise de Ligneris, Michel Davet, Maud Frère, Ferny Besson, Gabrielle Rollin, Louise de Vilmorin, Claudine Chonez, Cilette Ofaire, Marguerite Yourcenar, Geneviève Gennari, Françoise Mallet-Joris, Isabelle Sandy, Angéline Bardin, Christine de Rivoyre, Edith Thomas, Marguerite Duras, Nicole Parturier, Claude Longhy, Yvonne Chauffin, Marie-Anne Soulac, Maria Le Hardouin, Dominique Aubier, Marietta Martin, Elsa Triolet, Lise Deharme.

Forte de ce constat, il apparaît logique que chaque génération d'historienne-s de la littérature rejoue l'entrée des femmes dans le littéraire. 1900 est la première borne proposée : « Le XX^e siècle a vu venir au bord de son berceau, en fait de rois mages, les envoyées naturistes du genre féminin³⁶ », affirme Henri Clouard en 1947, constat que prononce avant lui Kléber Haedens en 1943 et après lui Michèle Touret en 2000. 1944 apparaît ailleurs comme date charnière du siècle : « Avant-guerre, les écrivains femmes n'étaient pas nombreux et une seule, Colette, bien entendu, était reconnue comme grand écrivain. On peut dire que c'est depuis

³⁶ CLOUARD Henri, *Histoire de la littérature française. Du Symbolisme à Nos Jours [de 1885 à 1940]*, Paris, Albin Michel, 1947, vol. 1, p. 505.

1944 que les femmes ont conquis dans la vie littéraire une place aussi importante que les hommes³⁷ » affirme ainsi Jacques Brenner en 1978. Enfin, l'année 1968 est proposée parfois comme véritable seuil de l'entrée des femmes dans l'activité littéraire : « Ce qui est en tous cas indiscutable c'est la place de plus en plus grande que prennent les femmes dans la littérature d'aujourd'hui. À ce point de vue, 1968 est une étape marquante.³⁸ » Mais, *in fine*, quelle que soit la borne proposée, la part des femmes dans les histoires de la littérature n'en est en rien modifiée.

Périodisation : le tournant des années soixante-dix

Si le pourcentage de femmes (environ 6%) dans les histoires littéraires reste relativement stable entre 1943 et 2006, on peut cependant remarquer des phases différentes, que confirme d'ailleurs l'analyse des contenus. Deux grandes périodes marquent la production des histoires du siècle littéraire, dont la césure se situe à la fin des années soixante dix. Du début des années quarante à la fin des années soixante-dix, les histoires littéraires se signalent souvent par des stéréotypes de sexe social explicites qui sont convoqués pour évaluer les œuvres de femmes. À partir des années quatre-vingt, on ne peut plus parler de misogynie mais certains stéréotypes se maintiennent en filigrane comme une persistance culturelle. Le féminin reste, en effet, une figure polaire répulsive en matière de reconnaissance littéraire. Ces deux périodes se subdivisent elles-mêmes en deux temps en fonction de la pratique du regroupement des écrivaines par sexe social dans des articles d'ensemble.

De 1943 à 1965, la moitié des histoires publiées optent pour un classement des œuvres de femmes par sexe social : on trouve ainsi des articles sur les « romanciers féminins », les romancières, les poétesses, les accents féminins dans la poésie, etc. Cette pratique explique leur « forte » présence dans les index (parfois plus de 6%) par rapport à leur très faible visibilité dans les notices (1 à 3,9%). Du point de vue des contenus, les écrivaines, malgré la sélection de leurs œuvres, sont disqualifiées littérairement par le regroupement, en « troupeau » trouve-t-on sous la plume de certains historiens. Dans le cas contraire, les femmes de lettres disparaissent quasiment des histoires littéraires.

De 1966 à 1977, le repérage systématique des œuvres de femmes par catégorisation de sexe social est abandonné, alors qu'au même moment des écrivaines entrent dans les histoires de la littérature par le truchement des mouvements auxquels elles sont rattachées (Beauvoir, Sarraute, Duras). Sauf dans l'*Histoire de la littérature* de Jacques Roger en 1970, leur visibilité en notice augmente (3,5% à 5,3%). On observe dans le même temps un effacement

³⁷ BRENNER Jacques, *Histoire de la littérature française de 1940 à nos jours*, Paris, Fayard, 1978, p. 427.

³⁸ RUDAFE J., « L'interminable mutation », in ABRAHAM Pierre, DESNE Roland, DASPRES André et DECAUDIN Michel (dir.), *Histoire littéraire de la France, 1939-1970*, Paris, Éditions sociales, 1980, vol. 12.

progressif du nombre d'écrivaines citées, par l'abandon du regroupement justement, ce qui se traduit par une légère chute de la proportion de femmes en index (autour de 5%). Au niveau des contenus, la diffusion des stigmates liés au genre est probante et efficiente dans les notices.

De 1978 à 1992, on note la permanence d'une disqualification mais de façon moins visible comme une sorte de rémanence culturelle. L'effacement des femmes se maintient, particulièrement dans les ouvrages destinés au premier cycle. De plus, l'influence des travaux et recherches sur les femmes et le genre menés dans les années soixante-dix et poursuivis dans les décennies suivantes, la relative institutionnalisation des questions de discrimination et l'évolution de la condition féminine modifient l'image des femmes. Mais, dans le même temps, la présentation des écrivaines dans des articles d'ensemble réapparaît sous l'égide de l'« écriture féminine » des années soixante-dix. On ressent assez nettement les effets de cette configuration dans la proportion de femmes citées en index (entre 8% et 12%, 7,4% en moyenne), comme dans les notices, qui, sauf exception, se situent aux alentours de 6% d'écrivaines sur l'ensemble des notices rédigées.

La période qui va de 2000³⁹ à nos jours allie deux tendances : la permanence de l'intégration des travaux portant sur les femmes, les rapports sociaux de sexe ou le genre dans certaines histoires littéraires, et un recul⁴⁰ de la représentation des femmes dans d'autres histoires qui se distinguent par ailleurs dans leur composition par une réelle innovation du point de vue de l'historiographie littéraire. Sans pouvoir présager des publications à venir, les histoires littéraires les plus récentes pourraient bien confirmer une évolution régressive de la visibilité des femmes, comme le concluait Christine Planté pour les histoires littéraires consacrées au XIX^e siècle, alors que, dans le même temps, le pourcentage de femmes de lettres (voire également d'étudiantes et d'universitaires) va croissant pour atteindre à l'heure actuelle 40 à 50% de gens de lettres⁴¹. On assisterait donc à la persistance d'un plafond de verre en matière de sélection et de qualification des œuvres de femmes. Quoi qu'il en soit, sur l'ensemble du siècle, l'enjeu pour un-e historien-ne de la littérature est de prouver que les femmes ont droit de cité dans l'histoire littéraire, et non de montrer qu'elles font la littérature et que leurs œuvres ont une incidence sur la littérature, et donc sur l'histoire de celle-ci.

³⁹ Aucune histoire de la littérature n'a en effet été publiée entre 1993 et 2000.

⁴⁰ Si on soustrait l'histoire de la littérature de Mireille Calle-Gruber, les résultats obtenus par rapport à la période précédente montrent une légère régression de la part des femmes de lettres en index (6,7% ; -0,7%) et une augmentation perceptible pour les notices (8,1% ; +2,1%) qui est loin de rendre compte de l'augmentation réelle de la part des femmes de lettres dans le dernier tiers du siècle.

⁴¹ La SGDL compte en 2008 38,45% de femmes pour 61,55% d'hommes. Notons qu'en 2008, la maison des écrivains indexe parmi ses 480 adhérents autant d'écrivains que d'écrivaines (238 femmes pour 242 hommes, recension effectuée à partir du fichier en ligne de la Maison des écrivains, <http://www.m-e-l.fr>, le 10/10/2008).

Qualification et disqualification littéraire

Afin de garantir une lisibilité, ne sera pas restitué ici le détail de mon étude de l'iconographie, des notices et articles d'ensemble. Cependant, en manière de conclusion, je propose d'en retracer les lignes de force. Les histoires de la littérature qui mentionnent les œuvres de femmes se tissent en effet souvent sur un paradoxe. Signaler une écrivaine en la citant simplement, en lui accordant quelques lignes dans un article d'ensemble ou en consacrant une notice biographique et bibliographique à son œuvre relève de la qualification littéraire. Pourtant lorsqu'on compulse le contenu des notices ou des articles d'ensemble, on remarque la fréquente disqualification littéraire des œuvres de femmes par différents procédés relevant des stigmates de genre. Jusqu'au début des années quatre-vingt, les notices individuelles composent ainsi souvent un « tableau intégral de la féminité » pour reprendre l'expression d'Henri Clouard (1947). Ce tableau répertorie des caractéristiques dites *féminines* tantôt pour qualifier – en tant qu'œuvre *de femme*, ce qui est une manière de disqualification – tantôt pour disqualifier les écrits de femmes. S'ajoutant à la sous-représentation, la représentation des œuvres de femmes *informée* par le sexe social féminin confirme l'analyse déjà produite par Jennifer E. Milligan⁴² à propos des écrivaines de l'entre-deux-guerres. On assiste en effet à une « *miss-representation*⁴³ » – jeu de mot intraduisible en langue française –, c'est-à-dire à une représentation des productions littéraires façonnée par l'assignation des écrivaines à leur « identité féminine ». En voici les traits distinctifs : transfert de l'évaluation esthétique de la création (l'œuvre) à la créatrice (la femme), assignation à l'écriture de la nature (opposée à la culture et donc à la littérature), impossibilité pour les écrivaines d'échapper à leur « nature » de femme (intime, identité, etc.), insistance sur le travail littéraire fourni par les écrivaines (ou à l'inverse mention de leur dilettantisme) et influence du grand homme, Pygmalion, dans l'ombre duquel les écrivaines, Galathée, évoluent (Colette, Triolet, Beauvoir). Plus encore, le sexe social des créatrices s'érige en catégorie littéraire. Ce marquage au fer rouge explique pourquoi le regroupement systématique des écrivaines dans un même chapitre semble un passage obligé de l'historiographie littéraire, *topos* d'ailleurs revivifié par l'« écriture féminine » des années soixante-dix. Dans ce cas, mises au ban ou à la marge de la production littéraire, les œuvres des écrivaines sont au mieux perçues comme un sous-ensemble thématique ou générique (des romans féminins comme il existe des romans exotiques, historiques ou autobiographiques), au pire définies comme un exogroupe littéraire dont les femmes de lettres en Amazones ou en Ménades sont les plus représentatives des métaphores. Le peu de valeur littéraire accordée aux œuvres de femmes reposerait donc sur leur apparente impossibilité à transcender la communauté « femmes » pour atteindre l'universalité. Or cette réception critique,

⁴² Jennifer E. MILLIGAN, *The Forgotten Generation : French Women Writers of the Inter-War Period*, Berg, 1996, 236p.

⁴³ *Ibid*, p. 48-79.

de laquelle procèdent effacement ou ségrégation, est programmée : les femmes comme leurs œuvres ont mauvais genre. La prise en compte de cette programmation, au-delà de l'évolution épistémique majeure qu'elle comporte (redécouverte d'œuvres de femmes oubliées), représente également une possibilité de révolution épistémologique du littéraire, tant dans la pensée de la « valeur » que dans la méthode (sélection, ordonnancement, rédaction) de la discipline qui s'est donnée pour vocation d'en composer l'histoire.

ANNEXE
Bibliographie

- ABRAHAM, Pierre, DESNE Roland, DASPRES André, DECAUDIN Michel (dirs.), *Histoire littéraire de la France, 1913-1939*, Paris, Éditions sociales, 1979, vol. 11.
——— *Histoire littéraire de la France, 1939-1970*, Paris, Éditions sociales, 1980, vol. 12.
- ABRAHAM, Pierre, DESNE Roland, DUCHET Claude (dirs.), *Histoire littéraire de la France, 1873-1913*, Paris, Éditions sociales, 1978, vol. 10.
- ALLUIN, Bernard (dir.), *Histoire de la littérature française : XX^e siècle, 1900-1950*, Paris, Hatier, 1997, coll. « Itinéraires Littéraires ».
- BALIBAR, Renée, *Histoire de la littérature française*, Paris, Presses universitaires de France, 1991, coll. « Que Sais-Je ? ».
- BERTON, Jean-Claude, *Histoire de la littérature française, XX^e siècle : Angoisses, Révoltes et Vertiges*, Paris, Hatier, 1984.
- BRENNER, Jacques. *Histoire de la littérature française de 1940 à nos jours*, Paris, Fayard, 1978.
- BRUNEL, Pierre et al. *Histoire de la littérature française*, Paris, Bruxelles, Montréal, Bordas, 1972.
- BRUNEL, Pierre, HUISMAN, Denis, *Histoire de la littérature française à rebours, Du Nouveau Roman à la « Chanson De Roland »*, Paris, Nathan, 1966.
- CALLE GRUBER, Mireille. *Histoire de la littérature française du XX^e siècle ou les Repentirs de la littérature*, Paris, Champion, 2001.
- CASTEX, Pierre-Georges, SURER Paul, BECKER Georges, *Histoire de la littérature française*, Paris, Hachette, 1974.
- CERQUIGLINI, Bernard et al., *Histoire de la littérature française*, Paris, Nathan, 1984, coll. « Beaux Livres ».
- CHAIGNE, Louis, CALVET, Jean-Antoine (dirs.), *Histoire de la littérature française, Les Lettres Contemporaines*, Paris, Del Duca, 1964, 10 vols.
- CLOUARD, Henri, *Histoire de la littérature française, Du Symbolisme à nos jours [De 1885 à 1940]*, Paris, Albin Michel, 1947-1949, 2 vols.
———. *Histoire de la littérature française, Du Symbolisme à nos jours [De 1885 À 1960]*, Paris, Albin Michel, 1959-1962, 2 vols.
- COUTY, Daniel (dir.), RODRIGUES, Jean-Marc. *Histoire de la littérature française : XX^e siècle, 1892-1944*, Paris, Bordas, 1988.
- COUTY, Daniel (dir.), VANNIER, Gilles. *Histoire de la littérature française : XX^e siècle, 1945-1988*, Paris, Bordas, 1988.
- DARCOS, Xavier, *Histoire de la littérature française*, [Paris], Hachette Éducation, 1992.
- DUMONT, Jean (dir.), BRISSAUD, Jean-Marc, *Histoire de la littérature française du XX^e siècle*, Genève: Famot, 1975-1977, 4 vols.
- HAEDENS, Kléber, *Une Histoire de la littérature française*, Paris, Julliard, 1943.
- JASINSKI, René, *Histoire de la littérature française*, Paris, Nizet, 1977, 2 vols.
- JOVIGNOT. *Histoire de la littérature française en vingt leçons*, nouv. éd, Paris, Albin Michel, 1950.
- KOHLER, Pierre, GUIBAN Gilbert, et PIDOUX Edmond. *Histoire de la littérature française*, Lausanne, Payot, 1948, vol. 3.
- LANSON, Gustave, TRUFFRAU, Paul, *Histoire de la littérature française [1850-1950, par Paul Truffrau]*, Paris, Hachette, 1953.
- MAULPOIX, Jean-Michel, *Histoire de la littérature française : XX^e siècle, 1950-1990*, Paris, Hatier, 1991, coll. « Itinéraires Littéraires ».
- PICHOIS, Claude et al. (dirs.), BREE, Germaine, MOROT-SIR, Edouard, *Du Surréalisme à l'empire de la critique*, Paris, Arthaud, 1978.
- PLINVAL, Georges de, RICHER Edmond. *Histoire de la littérature française*, [Paris], Hachette, 1978, coll. « Faire Le Point ».
- PRIGENT, Michel, BERTHIER, Patrick, JARRETY, Michel (dirs.), *Histoire de la France littéraire, Modernités XIX^e-XX^e*, Paris, Presses universitaires de France, 2006, vol. 3.
- ROGER, Jacques, *Histoire de la littérature française, du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris, A. Colin, 1970, vol.2.
- SIMON, Pierre-Henri, *Histoire de la littérature française au XX^e siècle : 1900-1950*, Paris, A. Colin, 1956, 2 vol.
- ROHOU Jean, TOURET, Michèle (dirs.), *Histoire de la littérature française du XX^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2000-2008, 2 vol.
- VAN TIEGHEM, Philippe-Adrien, *Histoire de La littérature Française*, Paris, Fayard, 1949.
- WARUSFEL-ONFROY, Nicole et al., *Histoire de la littérature française, XVIII^e, XIX^e, XX^e*, Paris, Nathan, 1988.

Synthèses



Un essai d'histoire littéraire du contemporain. Autour des projets littéraires de Pierre Bergounioux et de François Bon

MATHILDE BARRABAND (UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL)

Comme je l'explique dès le début de cet article, la « représentativité » de Pierre Bergounioux et François Bon à l'égard de leur époque est loin d'avoir été à l'origine de mon choix de travailler sur leurs œuvres. Les deux projets me semblaient s'inscrire avec intelligence dans une histoire de la littérature et se répondre fraternellement, et cela constituait à mes yeux des critères suffisants pour justifier une étude en miroir de leurs projets. Certes, ils étaient aussi mes deux yeux pour observer une époque, mais pas deux « balises-témoins » incarnant leur temps. Si la représentativité de ces écrivains ne me paraissait – et ne me paraît toujours pas – un présupposé nécessaire à l'analyse de leur œuvre selon une perspective d'histoire littéraire, je n'étais pas quitte pour autant de cette question. Si j'ai étudié dans ma thèse ces auteurs en eux-mêmes et pour eux-mêmes, si mon parti pris de départ n'était pas de faire émerger de grandes préoccupations propres au tournant du XXI^e siècle, ou de désigner la particularité d'un moment de la littérature, je n'ai pas non plus manqué de souligner les résonances que les recherches de ces deux écrivains trouvaient auprès de celles de leurs pairs et contemporains. J'étais finalement si peu quitte de cette question de la représentativité que mon premier souci, entamant des recherches postdoctorales, a été d'inverser la méthode qui avait été la mienne. J'avais tenté dans ma thèse d'éclairer les projets littéraires de deux écrivains en les resituant dans un contexte et une histoire. La démarche de ma recherche postdoctorale fut inverse : choisissant d'analyser le discours sur la littérature d'écrivains qui s'étaient réunis sous la bannière des éditions Verdier et étaient passés, comme elles, de l'engagement politique à l'engagement dans la lettre, j'ai fait du « contexte » non seulement ce qui décidait de mon corpus mais aussi ce qui orientait le questionnaire que je projetais de lui appliquer. L'arrière-plan de ce travail était d'interroger l'existence d'un « groupe » dans le paysage éclaté du contemporain, de traquer au sein de ces conceptions de la littérature des figures récurrentes, stables, qui témoignent de la fixation de certaines représentations. Dans un cas comme dans l'autre, j'ai poursuivi une entreprise d'histoire littéraire, comprise notamment comme une histoire de l'idée de littérature, mais aussi comme exercice historiographique. L'objet singulier qui est le mien (le contemporain) confronte en effet l'histoire littéraire à sa propre histoire, à ses méthodes, qui sont celles d'une discipline d'édification et de sélection.

Aborder la littérature contemporaine selon une perspective historienne peut sembler à tout le moins paradoxal. Comment raconter ce qui n'est pas fini ? Quel recul peut-on avoir sur ce qui appartient encore à notre champ familial ? Quelles réévaluations, encore, l'application des méthodes de l'histoire littéraire au champ contemporain suppose-t-elle ? L'exercice n'est cependant pas nouveau. L'histoire du temps présent a depuis longtemps soulevé de semblables interrogations. Quant à la discipline littéraire, elle n'est pas tout à fait en reste puisque, tout au long du

vingtième siècle, les nombreuses histoires de la littérature qui se sont écrites ont souvent eu la tentation de prolonger leurs efforts de catégorisations et de définitions jusqu'au « contemporain ». La perspective qui est la mienne n'est cependant pas entièrement comparable à celle des histoires de la littérature, notamment françaises, auxquelles je fais référence. L'enjeu de ma recherche n'est pas de dessiner le panorama de la littérature au tournant du vingt-et-unième siècle, il n'est même pas d'étudier des œuvres représentatives de cette période. Mon travail part de la volonté de cerner deux projets littéraires qui entrent en résonance, et de la conviction qu'il est nécessaire pour ce faire de les inscrire dans un contexte et dans un long cours. C'est à dessein que je distingue projet et œuvre : si le premier peut être éclairé par une histoire des idées et notamment une histoire de l'idée « littérature », l'étude de la seconde relève plutôt d'une histoire des formes – tout l'intérêt ensuite est de faire dialoguer l'histoire de l'idée « littérature » et celle de ses formes. Un exemple permettra d'éclairer ma démarche : lorsque j'ai recours à cet outil traditionnel de l'histoire littéraire qu'est la biographie, c'est pour éclairer un projet, sa genèse, son évolution, et non pour expliquer une œuvre, ses thèmes et sa motivation profonde. De ce fait, l'approche biographique se limite pour moi au domaine de la biographie intellectuelle, à l'espace de la formation intellectuelle et littéraire.

Je propose dans un premier temps de décrire le projet similaire qui impulse les œuvres de Pierre Bergounioux et de François Bon. J'accorderai alors une attention toute particulière à cette matière singulière que constituent leurs discours sur la littérature. De manière parfois indirecte dans leurs essais ou critiques sur d'autres auteurs, ou plus directe dans leurs entretiens ou leurs conférences, Pierre Bergounioux et François Bon font retour sur leur pratique. Ils discutent avec certaines représentations consacrées du littéraire, prennent position, mettent en scène leur propre figure d'écrivain. Se dessinent ainsi des projets, que l'on perçoit dès lors comme des constructions en mouvement. Dans un second temps, je proposerai une périodisation de leurs œuvres, pour montrer selon quels moyens et quelles étapes singulières se sont réalisés jusqu'ici ces projets fraternels. Cette périodisation permettra notamment de faire apparaître combien ces œuvres ont évolué selon les mêmes temporalités.

Un projet pour la littérature : construction et contradictions

Les œuvres de Pierre Bergounioux et de François Bon paraissent soutenues par un projet profondément similaire, celui de forger une langue, donc des représentations, pour une époque où les repères sont en constants déplacements. Ils usent de l'écriture pour mettre à distance, examiner, parfois ordonner une réalité confuse. De façon tout à fait frappante, tous deux reprennent pour parler du travail littéraire les mêmes métaphores de l'exploration, voire de l'appropriation d'une réalité, qui sans cela pourrait prendre le dessus. Leurs discours associent constamment et significativement l'écriture à un instrument technique : « j'ai un

outil, l'écriture, dit François Bon, dans un champ ouvert : comprendre le monde, m'expliquer avec ce que je n'y comprends pas¹ ». Et Pierre Bergounioux file des comparaisons similaires : « j'use de l'écriture comme d'un outil, comme de l'équivalent d'une hache, d'un merlin, parce que le monde s'apparente encore pour moi à un rocher, à un arbre fermés sur eux-mêmes, hostiles, opiniâtres, muets². » Création littéraire et invention technique semblent alors procéder d'un même mouvement, celui d'un aménagement de ce monde qui porte l'homme et autrement lui serait inhabitable. Il s'agit, ne serait-ce que par l'acte de nomination, de dégager une réalité de la gangue qui la masque, ou encore de faire émerger un réseau de sens au sein d'une discontinuité foisonnante. La littérature naît ainsi du besoin de répondre à une incompréhension, de riposter au sentiment d'une dépossession, et peut aller jusqu'à se rêver comme le véritable outil capable de rendre l'homme « maître et possesseur de la nature ». Or, si la littérature est un outil d'exploration de la réalité, la lecture, l'écriture littéraire sont-elles pour autant des instruments de connaissance ? Lit-on pour apprendre, écrit-on pour transmettre un savoir ? Et si la littérature est un instrument de connaissance qu'est-ce qui la différencie des autres discours sur le monde, notamment de la philosophie, de l'histoire, de l'anthropologie, ou encore de la sociologie ? Ces questions ne cessent d'inquiéter les discours des deux écrivains, et ceci me semble à plus d'un titre révélateur de préoccupations d'époque.

Il faut tout d'abord resituer cette interrogation dans son contexte proche. En 1975, quelques années avant que Pierre Bergounioux et François Bon ne publient leur premier livre, Roland Barthes diagnostiquait encore : « le savoir déserte la littérature qui ne peut plus être ni *Mimésis*, ni *Mathésis*, mais seulement *Sémiosis*, aventure de l'impossible langagier³ ». À l'aune de l'influence qu'exerçait Barthes en ces années, on mesure combien était problématique le fait de concevoir alors l'écriture littéraire comme un outil d'exploration et d'explication du monde. Et ce d'autant plus que Pierre Bergounioux et François Bon s'étaient tous deux formés, initiés à la littérature, dans le contexte d'effervescence théorique et formaliste des années soixante et soixante-dix. Le premier a en effet soutenu une thèse sous la direction de Roland Barthes en 1979. Normalien, il a aussi étudié à l'École pratique des hautes études, ancienne École des hautes études en sciences sociales, où professaient alors Roland Barthes, Claude Lévi-Strauss, Pierre Bourdieu et Algirdas-Julien Greimas. Sa thèse s'inspire des travaux de Barthes et, plus encore, de ceux de Greimas, Lacan et Bourdieu. François Bon, quant à lui, après des études techniques et trois ans passés en usine, a entamé, à la fin des années soixante-dix, un mémoire sur Theodor W. Adorno à l'Université Paris 8, où

¹ BON François, entretien avec Frédéric Châtelain et Fabrice Gabriel, *Scherzo*, n° 7, printemps 1999.

² BERGOUNIOUX Pierre, lettre du 20 février 2000 à S. Coyault-Dublanchet (*La Province en héritage*, Genève, Droz, 2002, p. 53).

³ BARTHES Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, « Écrivains de toujours », p. 109.

enseignaient Gilles Deleuze et Jean-François Lyotard. École normale supérieure, École des hautes études en sciences sociales, Université Paris 8 : les deux écrivains ont ainsi fréquenté les hauts lieux où se faisait et se défaisait la Théorie.

Leurs convictions politiques, leur intérêt pour la pensée marxiste, qui les avaient conduits à se rapprocher du Parti communiste et avaient orienté le choix de leurs enseignants et de leurs sujets de recherche, les avaient aussi amenés à se rapprocher de certaines revues. Pierre Bergounioux a ainsi participé aux travaux de la revue *Dialectiques*, et François Bon a fréquenté les comités de rédaction des revues *Digraphe* et d'*Action poétique*, proches elles aussi du Parti communiste. Les argumentaires et éditoriaux de ces revues offrent un éclairage intéressant du contexte qui fut celui de la formation littéraire et intellectuelle des deux écrivains. *Dialectiques*, *Digraphe* et *Action poétique*, au-delà de leurs différends, partageaient un même intérêt pour la théorie, et un idéal : celui de l'émancipation par le savoir. Le numéro initial de *Dialectiques*, publié en 1973, s'ouvre sur cet argumentaire : la revue sera « un instrument pour plus de connaissance [...] Pour tous ceux pour qui l'avancement des connaissances, le débat d'idées sont inséparables du progrès social ». La revue prônait encore l'interdisciplinarité, le décloisonnement des savoirs. *Action poétique* et *Digraphe* faisaient de même de la littérature l'instrument de la « libération du peuple⁴ ». Il s'agissait de pousser le plus loin possible l'exigence théorique, de porter une création formaliste et critique, tout en s'adressant à un public très large – le peuple – qu'on voulait émanciper. Ce qui, évidemment, n'allait pas sans contradictions.

Dès le milieu des années soixante-dix, on annonçait d'ailleurs ici et là l'échec des avant-gardes littéraires à intéresser un public large. Elles s'étaient, disait-on, enfermées dans des débats théoriques, perdues dans ce qui apparaissait pour le vulgaire comme des finesses alexandrines. La lecture des numéros publiés par *Digraphe* et *Action poétique* à la fin des années soixante-dix permet d'ailleurs de saisir avec quelle rapidité le champ intellectuel s'est transformé à cette période. Le ton conquérant de la première moitié des années soixante-dix a cédé très vite la place à des tentatives pour combattre un discours commun qui annonçait « la fin de la théorie », « la mort de la littérature⁵ », et saluait le retour en force du « roman romanesque⁶ » depuis 1975. C'est donc

⁴ La mission des éditeurs est, selon Jean Ristat, directeur de *Digraphe*, de « contribuer à l'éducation du public, de travailler à l'éveil d'un monde nouveau, d'encourager et de défendre la création dans son ensemble ». Éditorial de Jean RISTAT, Paris, Flammarion, *Digraphe*, « Digraphe 74-81 », n° 25, printemps 1981, p. 12.

⁵ Jean Ristat évoque les discours sur la « mort de la littérature » « prônés par les média » (Éditorial, *Digraphe*, n° 25, art. cit., p. 10). Henri Deluy critique la manipulation des *Nouvelles littéraires* qui ont choisi de titrer un entretien avec Christian Bourgois de façon tapageuse : « La théorie, c'est fini », alors que dans ledit entretien l'éditeur s'était contenté de noter « en passant » que les textes théoriques se diffusaient plus difficilement (« Premièrement l'anathème, deuxièmement l'avant garde c'est nous il aurait fallu le dire plus tôt... », *Action poétique*, « Avant-garde, poésie, théorie », n° 82-83, 4^e trimestre 1980, p. 5).

⁶ Article de *Télérama*, cité par Mitsou RONAT dans « Que signifie l'échec des aventures littéraires ? », *Action poétique*, n° 82-23, p. 11. La preuve en était, assurait le journaliste, que le maître de la

dans un moment de profonde redéfinition du littéraire et de ses attributions que Pierre Bergounioux et François Bon ont commencé à publier. Ni l'un ni l'autre n'avait souscrit à l'approche de la littérature extrêmement théorique et formaliste qui avait pu être celle de leurs contemporains en 1960 et 1970. Mais leurs discours sur la littérature restaient – et restent encore – marqués par l'idée que l'émancipation passe par la connaissance, que le cloisonnement des champs du savoir est préjudiciable, le dialogue entre littérature et sciences nécessaire. Pour l'un comme pour l'autre, l'écriture constitue une réaction à l'incompréhension, une tentative pour tenir un tant soit peu à distance une réalité autrement insaisissable et accaparante. Et il s'est agi, depuis le début des années quatre-vingt, de faire tenir ensemble ce projet et les débats dont il héritait.

La question « pour qui écrit-on ? », par exemple, revient en pointillé dans les entretiens, essais, articles sur la littérature des deux écrivains, notamment ceux produits entre le milieu des années quatre-vingt et le milieu des années quatre-vingt-dix. Le moins qu'on puisse dire est qu'elle n'est pas résolue simplement. Pierre Bergounioux évoque souvent ce jeune lecteur auquel il serait heureux d'apporter les quelques réponses que lui-même aurait aimé trouver dans les livres, tout en affirmant n'écrire pour personne et se contenter d'un lectorat réduit. François Bon explique quant à lui que le lecteur n'est à aucun moment présent à son esprit quand il écrit, tout en souhaitant une œuvre comme un « grenier ouvert, dont l'accès est laissé à tout le monde⁷ ». Un autre débat est prolongé mais jamais tranché dans les réflexions sur la littérature des deux écrivains : celui de la place de la littérature parmi les autres discours sur le monde. Pierre Bergounioux et François Bon s'accordent sur la nécessaire collaboration de la littérature avec la philosophie, l'histoire, l'anthropologie ou la sociologie. La littérature doit trouver en elles la vision juste qui lui permettra d'inventer une parole juste. La séparation des discours sur le monde est non pas une donnée mais une construction, et la littérature a en partage avec les sciences humaines une impulsion explicative. Il s'agit dans tous les cas d'objectiver – ne serait-ce qu'en la nommant – une réalité qui nous dépasse. Reste, insistent-ils, que les chemins de la littérature lui sont propres. La littérature est un art, « une pratique sans théorie », précise Pierre Bergounioux en citant Durkheim. Sa force est de pouvoir se ressaisir de « cette part de nous-mêmes que la connaissance par le général condamne⁸ ». Si elle refuse de se contenter des formes expressives de l'expérience immédiate, elle refuse conjointement de se placer sous le seul régime de l'objectivation scientifique. Alors que Pierre Bergounioux fait clairement de la littérature un des aspects de la

théorie lui-même venait de publier le « fictionnel » *Fragments d'un discours amoureux* et que les grandes figures du Nouveau Roman, Butor, Pinget, Simon, se retiraient dans la solitude.

⁷ BON François, *Voleurs de feu, vies singulières des poètes*, avec François PLACE (illustrations), Paris, Hatier, 1996, p. 10. Le désir de transmettre se développe plus simplement dans ces pratiques parallèles à l'activité d'écriture que sont l'enseignement pour Pierre Bergounioux et les ateliers d'écriture pour François Bon.

⁸ BERGOUNIOUX Pierre, « Un cœur noir », entretien avec Thierry BAYLE, *Magazine littéraire*, n° 319, mars 1994, p. 73.

connaissance, celui par lequel on se ressaisit de son expérience singulière, François Bon reste plus réservé. Il souligne que la littérature n'est pas un « acte excessif de raison⁹ » et maintient une position plus incertaine, souvent contradictoire. Il refuse de passer le pas qui sépare nomination et connaissance¹⁰, sans jamais, toutefois, véritablement clore ce questionnement. La littérature possède bien cette faculté de fabriquer des « images » à même d'engager l'appropriation d'un territoire. Elle permet à celui qui écrit d'initier un processus d'élucidation, de « faire tenir ensemble des choses qui s'excluaient violemment¹¹ ». Mais ces images, cette élucidation, qu'elle est la seule à pouvoir construire, ne constituent pas pour autant, dit-il, un contenu de connaissance, un savoir réutilisable, exploitable. La littérature se définit ainsi comme recherche et non comme résultat.

Ces tentatives de définition du littéraire, de ses moyens propres et de sa fonction, répondent à un cahier des charges qui s'est écrit bien avant les années soixante et même le vingtième siècle. Deux brèves mises en perspective le souligneront. Dès sa naissance, à la fin du XVIII^e siècle, la « littérature » aura été cette parole muette, riche de la valeur ontologique reconnue au langage, mais soumise au principe d'indifférence du sujet représenté, comme le décrit Jacques Rancière¹². Le pouvoir d'expression de la « littérature » s'est trouvé dès l'origine contradictoirement défini comme infini et inutile, et c'est toujours avec cette contradiction que dialoguent Pierre Bergounioux et François Bon. Leur intuition que la création littéraire et l'invention technique procèdent d'un même mouvement fait inévitablement ressurgir la question d'une utilité de la littérature et dès lors met en péril la littérature dans son essence même. L'abondance des tentatives de définition qu'ont proposées les deux écrivains et la récurrence de certaines problématiques sont un signe que cette intuition crée une brèche qu'il faut s'empresse de colmater. L'autre partie du cahier des charges auquel répondent Pierre Bergounioux et François Bon s'est écrit à la fin du XIX^e siècle, quand les sciences humaines se sont constituées. On sait que la sociologie, l'ethnologie, l'histoire se sont construites notamment contre la littérature, au nom d'une scientificité¹³. Il a fallu se partager les territoires, parfois se voiler un horizon commun. Un siècle plus tard, cette cartographie revient travailler le champ intellectuel. De façon tout à fait remarquable, dans les années quatre-vingt-dix, au

⁹ BON François, *Exercices de la littérature, Formes neuves de récit pour une réalité transformée*, tierslivre.net (novembre 2007), p. 27. (Version réactualisée en 2006 des conférences tenues à la Villa Gillet entre janvier et mai 1999).

¹⁰ « Il ne va pas de soi que nommer ce qui ne se connaît pas n'en ramène pas forcément une parole de connaissance, et que le fait proprement littéraire se joue là ». BON François, « Aller arrière », *Quai Voltaire*, 1993, tierslivre.net (décembre 2007).

¹¹ *Exercices de la littérature*, op. cit., p. 7.

¹² « Le poème est un mode du langage, il a pour essence l'essence même du langage ». RANCIERE Jacques, *La Parole muette, Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette Littératures, « Pluriel lettres », 1998, p. 30.

¹³ Cf. par exemple les travaux Pierre Lassave (*Sciences Sociales et littérature*, Paris, PUF, « Sociologie d'aujourd'hui », 2002, 243 p.) et Wolf Lepénies (*Les Trois Cultures : entre science et littérature, l'avènement de la sociologie*, trad. de l'allemand par Henri Plard, Paris, Éd. de la Maison des sciences de l'homme, 1990, 408 p.)

moment même où Pierre Bergounioux et François Bon s'interrogeaient sur le rapport de leur pratique à celles des historiens, des sociologues ou des anthropologues, un mouvement symétrique poussait ces derniers à s'interroger sur ce qui liait leur pratique à celle de la littérature¹⁴. Ces rapides éclairages laissent apparaître la nécessité de comprendre les deux projets contemporains dans un mouvement qui les dépasse, en variant la perspective d'un temps court à un temps long. Ce qu'implique le projet d'exploration et d'aménagement du monde par l'écriture littéraire de Pierre Bergounioux et de François Bon transparait d'autant mieux qu'on le resitue par rapport à des temps forts de l'histoire des idées, qui lui sont plus ou moins proches, mais ont joué un rôle de polarisateur et contribué à étoffer le tissu des représentations qui traversent la modernité.

La réalisation du projet : esquisse d'une périodisation des œuvres

Le projet d'exploration voire d'explication par l'écriture des deux écrivains emprunte au fil des ans des chemins variés. Les recours successifs au romanesque dans les années quatre-vingt, puis à l'autobiographique, au dramatique ou au biographique, dans les années quatre-vingt-dix et deux mille, peuvent se concevoir comme autant de travaux de forge visant à tester et à perfectionner cet instrument qu'est l'écriture littéraire. En retour, au fil des expérimentations et de ce que les écrivains ressentent parfois comme des échecs, le projet se précise et se renforce. *Sortie d'usine* de François Bon en 1982 et *Catherine* de Pierre Bergounioux en 1984 ouvrent la voie romanesque, puis, au cours de la décennie quatre-vingt, les deux écrivains continuent de publier à un rythme soutenu des textes sous-titrés « romans », chez Minuit pour le premier et chez Gallimard pour le second. Si la mention « roman » recouvre un ensemble largement hétérogène dans le champ des publications contemporaines, elle désigne en l'occurrence des textes qui ont en commun leur tension vers un tout organisé et cohérent. Non pas que les romans des années quatre-vingt de Pierre Bergounioux et de François Bon soient tous régis par les lois du récit traditionnel, par cette règle qui veut qu'un récit ait un début, un milieu, une fin, mais parce que le texte se réalise comme un tout autonome et ressortit à chaque fois d'une hypothèse qu'il informe. Tous les romans de Pierre Bergounioux sont des romans de la conscience. La phénoménologie de Hegel en constitue en quelque sorte le métarécit : de *Catherine* (1984) à *La Mue* (1991), le romancier nous propose à chaque fois de suivre la formation d'un esprit dans son rapport au monde, suivant un cheminement réglé où se succèdent le moment objectif, le moment subjectif et celui de la raison. Le roman possède alors une fonction d'illustration très nette. De façon comparable, dans les romans de François

¹⁴ « Une problématique plus générale a pris en quelques années un essor considérable », remarque par exemple Gilles Philippe : « les philosophes s'interrogent sur le statut fictif de la posture philosophique, les sociologues sur la place du romanesque dans leurs travaux, les ethnologues sur ce que leur écriture doit à l'héritage des récits littéraires... ». PHILIPPE Gilles (dir.), *Récits de la pensée, Études sur le roman et l'essai*, Paris, Sedes, 2000, p. 9.

Bon, se met en place de *Limite* (1985) à *Calvaire des chiens* (1990), un cadre assez strict : celui du monologue croisé où quatre voix alternent. C'est ainsi l'irréductibilité des représentations qui se voit incarnée. Plus largement, les romans des deux écrivains reviennent sur la même problématique, celle de la difficulté pour le sujet d'établir un lien avec le monde qui le porte. Le choix de l'énonciation, le travail sur la déliaison de la syntaxe, les jeux sur la temporalité, ont été autant de procédés qui ont permis aux deux romanciers de mettre en forme ces constats, intuitifs ou renseignés. En l'occurrence, l'intuition avait largement été relayée par les lectures savantes.

Les signes permanents – la mention générique et le format – qui participaient à dessiner la cohérence de la première période de publication de Pierre Bergounioux et de François Bon au cours des années quatre-vingt se sont effacés à partir du début des années quatre-vingt-dix. Le choix de la mention générique et l'exigence d'un certain format dépendaient en fait largement de Gallimard et de Minuit. Depuis leur deuxième ou troisième publication déjà, les deux écrivains auraient souhaité abandonner la mention « roman », pour celles de « récit » ou « études ». Tout au long de sa première décennie de publication, Pierre Bergounioux s'est détaché progressivement de ce genre parce qu'il lui devenait de plus en plus difficile de plier un matériau autobiographique à la syntaxe romanesque. Les romans de François Bon témoignaient quant à eux, au sein du genre, d'une recherche constante autour de la possibilité de dialogisme, recherche qui trouva un aboutissement plus immédiat dans l'écriture dramatique. À chaque fois, le passage d'une forme à une autre – du désistement pronominal de *Sortie d'usine* à l'écriture palimpseste de *Calvaire des chiens*, en passant par la structure chorale de *Limite* – témoignait de l'insuffisance de la forme précédente.

Reste que ce qui était en travail est devenu manifeste au tournant des années quatre-vingt-dix, suscitant ce qui nous apparaît comme un second moment de leurs œuvres respectives. Publiant leur premier texte à deux ans d'intervalle, Pierre Bergounioux et François Bon ont donc aussi abandonné le genre romanesque à la même époque, pour se tourner vers des formes plus exploratoires et factuelles. Le début des années quatre-vingt-dix constitue ainsi un pivot, autour duquel s'organisent les deux œuvres. Les territoires communs de leurs recherches, au premier rang desquels l'interrogation de la construction du sujet contemporain dans son rapport au monde, pouvaient être masqués au cours des années quatre-vingt par un recours divergent à la narration et par un intérêt plus grand, chez l'un, pour les nouveaux modes de l'urbanité et, chez l'autre, pour l'évanouissement de la ruralité traditionnelle. À partir des années quatre-vingt-dix, les voies nouvelles empruntées de concert par leurs œuvres rendaient plus visible la proximité de leurs recherches.

Ce qui posait de longue date problème aux deux écrivains dans la mention « roman » n'était pas très différent. D'une part, tous deux souhaitaient bénéficier de plus de liberté formelle pour mener leurs projets d'exploration et de nomination.

D'autre part, ni l'un ni l'autre n'acceptait de voir associer ses œuvres à des *œuvres d'imagination* : pour Pierre Bergounioux, c'était trahir leur inspiration personnelle, et pour François Bon, nier qu'elles étaient une réaction au réel. Les deux écrivains se montraient en fait attachés à une certaine définition du roman. Que l'on parcoure leurs discours sur la littérature et l'on verra qu'ils incriminent essentiellement, et ce faisant retiennent, trois traits définitionnels de ce genre qu'on a pourtant l'habitude de caractériser par son adaptabilité : son caractère de fiction – « fiction » entendue dans un sens ancien comme « chimère, histoire fausse » – ; sa vision « enchantée » d'un monde où tout est possible quand les sciences sociales ont démontré tout le contraire ; son attachement à une conception unifiée du sujet. Un dernier trait se dessine en filigrane : celui du roman comme structure close ou tendant vers la clôture. L'écriture romanesque, pour Pierre Bergounioux comme pour François Bon, exigeait un travail de structuration relativement fermée qui s'est révélé de plus en plus incompatible avec l'urgence de la formulation. De façon évidente, l'élaboration d'une histoire cohérente, le choix préalable de dispositifs, ou la nécessité chemin faisant de rechercher les enchaînements propres à créer une dramatisation, ont été de plus en plus ressentis comme des artifices différant le besoin de dire. À partir des années quatre-vingt-dix, l'écriture, chez l'un comme chez l'autre, a cherché des voies d'expression plus directes, plus immédiates. Le moyen d'en finir avec une certaine forme d'achèvement du roman fut de dépouiller davantage l'écriture de la préméditation et de l'intention, qui inscrivaient une fin dans ses prémisses mêmes. Le récit comme globalité signifiante, qui avait présidé à l'écriture de certains romans et avait permis de modéliser un savoir préexistant, n'est plus apparu comme une solution adéquate. Le moment qui s'ouvre avec les années quatre-vingt-dix est ainsi plus clairement celui de la réalisation d'un projet littéraire de *recherche*, d'*explication* quand il s'était encore agi avec le roman d'*informer*, d'*illustrer un savoir*.

Ce nouveau moment est placé sous le signe d'une diversification. Les deux écrivains varient leur pratique générique : François Bon se tourne vers l'autobiographie, puis le théâtre, et enfin la biographie. Parallèlement à son activité d'écrivain, il commence au début des années quatre-vingt-dix à organiser des ateliers d'écriture, s'intéresse dès le milieu des années quatre-vingt-dix aux possibilités de l'internet littéraire, et se lance dans l'édition quelques années après l'an 2000. Pierre Bergounioux a quant à lui travaillé dans les années quatre-vingt-dix une forme d'écriture, celle du récit bref méditatif, qu'il avait déjà expérimentée dans ses publications en revue dix ans plus tôt. Il a aussi dévoilé à cette période son activité de sculpteur, par laquelle il explique se délivrer de la lutte éreintante et toute intérieure en quoi consiste l'écriture, s'extérioriser dans un affrontement libérateur avec la matière. Cette diversification des pratiques et des genres s'accompagne d'une diversification éditoriale. Signe d'une reconnaissance accrue des deux écrivains, ils sont sollicités par d'autres éditeurs qui leur offrent en retour

un espace de création nouveau et joueront – c'est le cas en particulier des éditions Verdier – un rôle d'incitateurs.

Quittant le territoire un peu plus balisé du roman, les deux écrivains ont ainsi dû s'aventurer sur des terrains moins évidemment occupés par la littérature. Ceci explique certainement que ce nouveau moment coïncide avec l'accentuation de leur pratique réflexive et notamment de leur tentative de définition des frontières du littéraire. Quelques exemples donneront une idée de la façon dont leurs recherches croisent alors celles des sciences humaines et sociales. L'intérêt pour les « vies infâmes », dont témoignent les textes biographoïdes¹⁵ de Pierre Bergounioux et de François Bon, les situe dans le sillage de Michel Foucault. Le travail de saisie de la vie quotidienne, en particulier chez François Bon, rappelle les tentatives d'anthropologie du quotidien de Georges Perec. L'effort pour se prendre soi-même comme objet d'études, dont ressortissent les essais autobiographiques des deux écrivains, rejoint celui des ego-historiens ou de l'ethnologie du proche. Enfin, Pierre Bergounioux met son parcours à l'épreuve d'une auto-sociologie fortement influencée par la démarche bourdieusienne. On voit bien ici comment la littérature chemine aux côtés des sciences humaines et sociales : les pratiques littéraires exploratoires de la décennie quatre-vingt-dix ne se contentent plus d'intégrer les conclusions de ces autres discours sur le monde comme des éléments extérieurs mais partagent avec eux des objets et des méthodes.

Pour clore provisoirement cette périodisation de l'œuvre, je voudrais faire une dernière remarque. Le tournant de l'an 2000 a engagé pour les deux écrivains un temps marqué par cet autre mode de l'explication qu'est le bilan. Le découpage temporel présenté, parce qu'il est celui de la décennie, pourrait certes paraître schématique ou assujéti à une périodisation construite *a priori*. Force est pourtant de constater que, pour les deux écrivains, l'an 2000 est le moment d'un retour sur les décennies passées, et notamment les années soixante et soixante-dix. En témoignent pour Pierre Bergounioux, les publications du *Premier mot* et de *B17G* en 2001 (après quatre ans de silence), de *Back in the sixties* en 2003 et de son journal à partir de 2007. Autant de preuves tangibles que l'on retrouve, pour François Bon, à travers la publication de sa suite biographique, du texte sur les Rolling Stones (2002) à celui sur Led Zeppelin (2008), en passant par celui sur Bob Dylan (2007).

Afin d'esquisser la description des projets des deux écrivains et de leurs réalisations, je me suis ici appuyée sur certains outils traditionnels de l'histoire littéraire. J'ai eu recours à ce qu'on pourrait appeler une biographie intellectuelle, j'ai usé de la périodisation et du genre, et il m'arrive aussi de tenter de faire fonctionner ces instruments de description de l'espace littéraire que sont le groupe et la génération. L'histoire littéraire, pour reprendre le mot de Michel de Certeau,

¹⁵ Selon le terme employé par Daniel Madelénat (*La Biographie*, Paris, Puf, « Littératures modernes », 1984, 214 p.).

répète partout le geste de diviser¹⁶. C'est de la sorte qu'elle organise des représentations : « sa chronologie se compose de périodes entre lesquelles se trace chaque fois la décision d'être autre ou de ne plus être ce qui a été jusque-là¹⁷ ». Tenter de dégager les moments de l'histoire de la littérature, ou plus simplement ceux d'une œuvre, c'est exercer de même un travail de séparation. Il s'agit de segmenter la suite des productions et des publications, en repérant, dans le *continuum* temporel, des phases plus homogènes. Aussi suis-je amenée à chercher des articulations, à placer des limites. Je désigne parfois une œuvre comme seuil d'une nouvelle période, ou fais de certaines dates des pivots. Ces délimitations ont le mérite de susciter des justifications, d'inciter à établir des critères. Elles offrent des repères pour appréhender et problématiser la dynamique de l'œuvre. Mais elles deviennent gênantes si on s'y attache trop dogmatiquement. Le mouvement d'une œuvre est complexe, il a ses flux de surface et ses courants souterrains. L'image que propose Paul Ricœur du « tuilage des temps »¹⁸ de l'œuvre est à cet égard plus satisfaisante, car elle oblige à considérer avec souplesse les transitions et à envisager la progression et la constitution de l'œuvre comme superposition de devenirs multiples. On doit en effet constamment faire la part de ce qui veut être et de ce qui peut être, de ce qui est et de ce qui est montré. Pour atténuer l'effet de division que produit la périodisation, j'ai parlé de « moments » de l'œuvre plutôt que de « périodes », favorisant l'idée de pôles plutôt que de segments temporels fermés (*periodos* signifie circuit), et substituant parfois au découpage précis un « décennisme » plus vague.

Par ailleurs, lorsque j'ai considéré le roman puis l'autobiographie, la biographie, ou le théâtre comme des étapes d'un même projet, mon analyse a renoué avec une autre forme de segmentation en partie arbitraire : l'approche générique. On sait que l'éclatement des genres littéraires était inscrit au cœur du programme moderne et a marqué le XX^e siècle¹⁹. L'approche générique, pour les textes modernes, semble vouée au constat de l'effacement des types, de l'hybridation. Elle est, à l'image de la périodisation, toujours à reprendre, contestable. Pourtant le recours à des schèmes de séparation – typologies génériques ou vectorisation du temps – constitue une méthode utile, parfois incontournable, de la représentation du fait littéraire²⁰. Pour reprendre la distinction de Paul Ricœur encore, ils sont du côté de la conscience du fait littéraire et non de

¹⁶ CERTEAU Michel de, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975, p. 10, cité par BOUJU Emmanuel, « Achille et la tortue : quelques considérations (intempestives) sur la périodisation de la littérature », in TOURET Michèle et DUGAST-PORTES Francine, *Le Temps des lettres, Quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du XX^e siècle ?*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2001, p. 46.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ RICŒUR Paul, *Temps et récit*, tome 3, « Le temps raconté » [1985], Paris, Seuil, 1991, p. 191-192.

¹⁹ RANCIÈRE Jacques, *La Parole muette*, op. cit., et DAMBRE Marc et GOSSELIN Monique (dir.), *L'Éclatement des genres au XX^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001.

²⁰ BOUJU Emmanuel, « Achille et la tortue... », art. cit., p. 47.

sa condition²¹. On pourrait cependant moduler cette analyse par cette remarque : pour les écrivains eux-mêmes, Pierre Bergounioux et François Bon en sont l'exemple, les genres et la succession différentielle des périodes constituent des outils de figuration. Or ces outils de figuration leur servent, ni plus ni moins, à définir, situer, voire construire leurs projets littéraires. La conscience aussi construit la condition.

²¹ RICŒUR Paul, *Temps et récit*, tome 3, op. cit., p. 151.

Synthèses



La littérature contemporaine et les sciences humaines : emprunts et détournements

SEVERINE BOURDIEU (UNIVERSITE BORDEAUX 3—MICHEL DE MONTAIGNE)

La réflexion livrée ici s'inscrivait dans le cadre de recherches plus larges, qui ont depuis donné lieu à un mémoire de doctorat, intitulé « Proses de la mémoire. Enquête, archive et photographie dans le récit français contemporain ». Le corpus d'écrivains étudié dans cette thèse – et dans la communication qui suit – regroupe Pierre Bergounioux, François Bon, Annie Ernaux, Johan-Frédéric Hel Guedj, Pierre Michon, Patrick Modiano et Jean Rouaud. En relisant cette contribution, je crois nécessaire d'éclaircir deux points. Le premier concerne le statut du document dans le texte littéraire. Sauf rare exception (et alors en marge des œuvres : article de presse, illustration de couverture, site internet personnel), il n'est pas possible pour le lecteur de savoir si les archives mises en scène et en question dans ces livres sont effectives ou fictives : ce qui se donne à lire, c'est la représentation littéraire d'une enquête. Cependant, cette présence insistante de l'archive, même virtuelle, même absorbée par le texte, confère à celui-ci l'aura de réalité et de vérité qui entoure tout document et fait signe vers une matérialité irréductible à l'ordre du discours. Elle rappelle, s'il en était besoin, que la littérature est en prise directe avec le réel qu'elle essaie de nommer. Ma deuxième remarque découle de la précédente et se rapporte à la distinction proposée par Pierre Nora entre mémoire et histoire. Une étude plus approfondie du fonctionnement des œuvres de mon corpus m'a permis de prendre quelques distances et de comprendre qu'une opposition aussi nette entre les deux notions n'était plus opératoire dès lors qu'on entrait dans l'espace littéraire : si, pour l'historien, « dès qu'il y a trace, distance, médiation, on n'est plus dans la mémoire vraie, mais dans l'histoire », les proses contemporaines de la mémoire font de la trace, du document et de la photographie des lieux littéraires à travers lesquels se déploient non une reconstruction historique, mais des histoires, des fictions à l'infini. Il me semble alors que ce qui se joue dans cette dynamique d'emprunts et de détournements, c'est la place que la littérature revendique dans le champ actuel des savoirs : dans une époque où le modèle lettré a perdu de son lustre et de son autorité, ce jeu avec le modèle scientifique serait pour l'écrivain un moyen de refonder sa parole, d'affirmer qu'il n'a pas renoncé à toute prétention cognitive, en dépit des libertés qu'il peut prendre avec le réel, ou peut-être grâce à elles.

« Le propre de la sensibilité et de la création littéraire est de découvrir par d'autres voies ce qui reste le sujet principal de la recherche sociologique, historique ou contemporaine, ce grand mystère des destinées humaines auxquelles il faut aller à moins de se résigner à la traditionnelle description d'une société désincarnée, mutilée, incomplète. »

Louis Chevalier, *Classes laborieuses et classes dangereuses*

Une part importante de la littérature contemporaine est en quête de ses racines. Les œuvres d'un certain nombre d'auteurs actuels mettent en scène et en question un sujet aux prises avec sa mémoire, un héritier à la recherche de son identité et de ses origines. Si ces textes appartiennent à des genres différents (certains proposent une histoire fictive alors que d'autres s'attachent à retrouver la vérité du réel vécu, la plupart jouant explicitement avec les inscriptions génériques traditionnelles), tous ont en commun un certain rapport au passé, à la mémoire et à l'histoire, qui me semble caractéristique de la seconde moitié du XX^e siècle. L'écriture de soi et de ses origines paraît aujourd'hui indissociable d'une posture archivistique face aux traces qui subsistent d'un passé révolu : correspondance, carnets de bords et journaux intimes, photographies de famille et coupures de presse sont passés au crible d'une conscience inquiète, à la recherche d'une mémoire perdue. Le récit du passé ne va plus de soi : loin de s'appuyer uniquement sur les souvenirs du sujet, il paraît avoir désormais besoin d'états, d'appuis extérieurs pour se déployer.

Cette importance croissante du document dans les textes m'a amenée à m'interroger sur les rapports que la littérature mémorielle actuelle entretient avec l'histoire et avec certaines disciplines voisines des « sciences humaines ». Ce dernier terme pose des problèmes épistémologiques, tout comme ceux de « sciences sociales », d'« ethnologie » et d'« anthropologie », et les spécialistes s'affrontent depuis de nombreuses années pour définir rigoureusement ces domaines de la connaissance. Cependant, mon propos n'est pas d'élaborer ici une classification de ces différentes disciplines, ni de m'interroger sur la scientificité de l'histoire – voire de l'étude des œuvres littéraires –, encore moins d'entrer dans les débats actuels qui opposent historiens et sociologues. J'utiliserai donc l'expression « sciences humaines » non comme une catégorie conceptuelle stricte, mais comme une façon usuelle de désigner l'ensemble des disciplines qui ont pour objet l'étude objective et méthodique de l'homme vivant en société et de ses activités, dans le passé comme dans le présent. D'autre part, dans un souci d'homogénéité, je limiterai la présente étude à l'histoire, à la sociologie et à l'ethnologie, qui me paraissent les disciplines les plus représentées¹ dans le corpus d'œuvres que j'ai

¹ Mon choix a également été déterminé par le fait que la sociologie et l'ethnologie ont exercé une influence déterminante sur la récente évolution de l'historiographie : l'histoire moderne, confrontée à de nouveaux objets, s'est vue dans l'obligation de leur emprunter un certain nombre d'outils méthodologiques.

choisi d'étudier². Posant l'hypothèse qu'un certain courant de la littérature contemporaine entretient des liens fructueux avec ces domaines du savoir, mon but sera de les identifier pour comprendre de quelle façon les écrivains se positionnent face à eux, ce qu'ils leur empruntent, pourquoi et comment ils les détournent.

Histoire et mémoire : la rupture des années 60-70

Ce recours systématique au document et au vestige n'est pas caractéristique du domaine littéraire mais relève du phénomène de société : on n'a jamais autant archivé ni commémoré qu'aujourd'hui. Sur les marchés et les brocantes, les albums de photos jaunies, les cartes postales anciennes et les vieux journaux attirent de plus en plus d'amateurs ; les musées d'histoire et de traditions régionales sont légion jusque sur les aires d'autoroute ; le succès commercial des recueils de photographies et de témoignages³ atteste également de cette fureur de l'archive.

L'historien français Pierre Nora a très vite identifié ce phénomène : dans ses contributions aux *Lieux de mémoire*, grande fresque historiographique qu'il a dirigée de 1984 à 1992, il l'analyse et le met en rapport avec une rupture épistémologique intervenue au cours des années soixante et soixante-dix. Ses textes⁴, qui servent de cadre théorique aux autres articles et définissent les enjeux et les démarches du projet d'ensemble, constituent un point de référence pour mon travail de recherche. J'y ai trouvé des outils précieux pour redéfinir certains mots-clé de ma problématique (tels mémoire, histoire, génération) et une analyse archéologique de notre époque qui m'a permis d'inscrire les textes de mon corpus dans un contexte socio-historique précis.

La thèse de Pierre Nora est que l'individu moderne se trouve dessaisi du rapport intime qui l'unissait à la mémoire collective. Autrefois notre société connaissait des évolutions lentes et continues, les changements (culturels, sociaux, techniques) y étaient progressifs et donc peu visibles à l'échelle d'une vie humaine. On distinguait certes un avant et un après, mais sur le mode de l'intervalle vécu et un effort de mémoire pouvait ressusciter le passé. Aussi, la continuité des générations n'était-elle pas remise en cause, et l'expérience des ascendants se transmettait sans heurts à leurs héritiers : le passé et le présent s'imbriquaient pour constituer une mémoire intériorisée, inconsciente, vivante. C'est le temps de ce que Pierre Nora appelle l'histoire-mémoire. Aujourd'hui, au contraire, nous ne ressentirions plus intimement cette continuité présent-passé : les faits révolus ont

² Pierre Bergounioux, François Bon, Annie Ernaux, Johan-Frédéric Hel Guedj, Patrick Modiano, Pierre Michon et Jean Rouaud.

³ Cf. par exemple les livres édités par Jean-Pierre GUENO et Jérôme PECNARD (*Paroles de poilus*, Paris, J'ai Lu, « Librio », 1998 ; *Paroles d'étoiles : Mémoires d'enfants cachés, 1939-1945*, Paris, J'ai Lu, « Librio », 2002 ; *Paroles du jour J : lettres et carnets du Débarquement, été 1944*, Paris, Les Arènes, 2004).

⁴ Pierre NORA (dir.), *Les Lieux de mémoire*, 3 tomes, Paris, Gallimard, « NRF », 1984-1992. Cf. particulièrement Pierre NORA, « Entre Mémoire et Histoire. La problématique des lieux » (I, 1, p. XV-XLII), « La Nation-mémoire » (II, 3, p. 647-658), « La Génération » (III, 1, p. 930-971), « L'Ère de la commémoration » (III, 3, p. 975-1012).

perdu leur évidence, leur présence, et nous sommes obligés d'avoir recours aux archives pour les reconstituer. Or « [d]ès qu'il y a trace, distance, médiation, on n'est plus dans la mémoire vraie, mais dans l'histoire⁵ ». Nous avons ainsi basculé du mémoriel vers l'historique, d'un monde où l'on s'inscrivait naturellement dans une lignée à un rapport contingent et problématique avec notre passé : c'est ce que l'historien résume en écrivant que nous sommes passés « d'une histoire totémique à une histoire critique⁶ ». Ce basculement est rendu sensible par l'éveil d'une conscience historiographique : la « nouvelle histoire », à laquelle Pierre Nora se rattache, ne prend plus tant pour objet la description et la compréhension des faits passés, que les conditions d'élaboration du discours historique. Au lieu de dérouler de façon linéaire et univoque le passé, elle essaie d'en redéfinir les modalités de réemploi : la mémoire, qui était source du récit historique, est devenue un de ses objets d'étude.

Cette thèse peut être mise en perspective avec deux ouvrages qui développent des idées similaires, à l'aide d'autres méthodes d'investigation et d'autres outils théoriques. Le premier est antérieur aux *Lieux de mémoire* : il s'agit du *Fossé des générations* de Margaret Mead⁷, essai dans lequel l'anthropologue américaine décrit et analyse une rupture générationnelle sans précédent, celle qui sépare ceux qui sont nés et ont été élevés avant les années quarante et tous ceux qui sont venus au monde après. Ce fossé serait dû à la vitesse, à la complexité et à l'universalité des changements intervenus depuis la Seconde Guerre mondiale et il entraînerait une déshérence de l'autorité cognitive et morale, ainsi qu'une érosion progressive du principe de légitimité du savoir. De tels phénomènes ont également été relevés et analysés par Marc Augé qui, dans ses *Non-lieux*, fait le constat d'une accélération sensible de l'histoire (« Nous avons l'histoire sur les talons. Elle nous suit comme notre ombre, comme la mort⁸ », écrit-il) et d'une fracture au sein de notre société, entraînant une redéfinition de la catégorie de l'altérité. Le corollaire en est que l'anthropologie sociale, traditionnellement associée aux sociétés dites primitives, prend désormais pour objet l'étude des grandes villes, des banlieues, des entreprises, des immeubles d'habitation. Du fait de ses transformations accélérées, le monde contemporain appelle donc, pour être saisi, un regard anthropologique, distancié.

Ces trois ouvrages, venus d'horizons et de domaines de connaissance différents, décrivent une époque de transmission cassée et identifient une génération nouvelle, sans prédécesseurs. Tous s'accordent à dire que notre rapport au passé est aujourd'hui différent de ce qu'il a toujours été. Pierre Nora et Marc

⁵ NORA Pierre, « Entre Mémoire et Histoire », *op. cit.*, p. XIX.

⁶ *Idem*, p. XXV.

⁷ MEAD Margaret, *Le Fossé des générations. Les Nouvelles Relations entre les générations dans les années 70*, Paris, Denoël/Gonthier, « Femme », traduit de l'américain par Jean Clairevoye et William Desmond, 1970-1979, et pour la traduction française, 1971-1979.

⁸ Marc AUGÉ, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, « La librairie du XX^es », 1992, p. 38.

Augé insistent plus particulièrement sur le fait qu'une telle situation entraîne – et exige – des méthodes d'analyse et des outils de compréhension renouvelés. Dans l'œuvre des auteurs déjà cités, on trouve le reflet de ce constat ainsi que la nécessité de repenser l'écriture biographique.

Les récits de filiation⁹ actuels témoignent en effet d'une relation problématique du sujet de l'écriture avec son passé familial : celui-ci est envisagé sous le signe d'une étrangeté et d'une discontinuité fortes avec le présent. Dans *Temps machine*, François Bon se donne pour mission de « revisiter le monde défait et cassé des usines [...] pour retrouver la part qui nous revient d'une époque désormais close¹⁰ ». La voix qui s'élève veut « inscrire pour mémoire [...] ce moment de bascule générale et de repères défaits¹¹ ». On remarque que les termes sont très proches de ceux qu'emploie Pierre Nora, lorsqu'il définit notre époque comme un « moment charnière » où advient « un basculement de plus en plus rapide dans un passé définitivement mort, la perception globale de toute chose comme disparue – une rupture d'équilibre.¹² »

Toute la difficulté de l'entreprise identitaire et littéraire est donc, par-delà ce constat de perte, de retrouver, de comprendre et de reconstituer un monde pour lequel le sujet contemporain ne possède que très peu de repères : s'il a connu la société d'autrefois, à travers ses parents par exemple, il appartient néanmoins à la génération suivante et s'inscrit pleinement dans l'époque actuelle. Pour Pierre Nora, la génération est un phénomène rétrospectif, construit autour d'un manque, d'un deuil originel plutôt que d'un événement fort¹³ : c'est également de cette façon-là que le problème se pose chez la plupart de ces auteurs, dont Pierre Bergounioux. Celui-ci définit sa génération comme la première qui n'a pas vécu de guerre, qui n'a pas eu à affronter ou à subir les grands événements historiques qui ont marqué le siècle :

1965 marque l'an I de notre hégire. Je démêle assez mal ce que cette date magique, inaugurale, doit au mouvement général, à la modernisation du pays et ce qui tient, plus simplement, à l'âge où nous entrons alors au printemps de l'adolescence. [...] Un vent exaltant s'est levé sur le monde quand nous étions en cet état d'effervescence et d'expectative, de sécurité aussi [...]. Ceux d'avant avaient eu vingt ans dans les Aurès, derrière les barbelés des stalags ou dans les tranchées.¹⁴

Si, avant, les hommes ne quittaient leur terre natale que pour aller se battre, raflés par le grand vent de l'Histoire (*Miette*¹⁵), aujourd'hui, les jeunes s'exilent

⁹ J'emprunte cette expression à Dominique VIART (*La Littérature au présent. Héritage, modernités, mutations*, Paris, Bordas, 2005).

¹⁰ BON François, *Temps machine*, Lagrasse, Verdier, 1993, quatrième de couverture.

¹¹ *Idem*, p. 74.

¹² NORA Pierre, « Entre Mémoire et Histoire », *op. cit.*, p. XVII.

¹³ NORA Pierre, « La Génération », *op. cit.*, p. 958 : « Leur fond de mémoire est moins fait de ce qu'elles ont vécu que de ce qu'ensemble elles n'ont pas vécu. C'est ce qu'elles ont en commun derrière elles, à jamais fantomatique et lancinant, qui les soude. »

¹⁴ BERGOUNIOUX Pierre, *La Puissance du souvenir dans l'écriture*, Nantes, Editions Pleins Feux, 2000, p. 21.

¹⁵ BERGOUNIOUX Pierre, *Miette*, Paris, Gallimard, « Folio », 1995.

volontairement pour étudier (*La Maison rose*¹⁶) ; c'est ce recul, à la fois géographique et intellectuel, qui leur permet d'observer les leurs et de mesurer la distance qui désormais les sépare d'eux. Le sentiment d'un fossé des générations séparant radicalement l'expérience des fils de celle des pères est également au cœur de textes comme *Le Monde à peu près*¹⁷ de Jean Rouaud et *Mécanique*¹⁸ de François Bon. Ce dernier récit, écrit dans les semaines qui ont suivi la disparition du père du narrateur, retrace la difficile tentative d'un fils pour comprendre enfin qui était son géniteur, quelle était sa vision du monde et pourquoi il leur a été impossible de se comprendre.

Dans l'ensemble des textes concernés, le passé, individuel et familial, n'est plus un « donné » : il est en déshérence. Il revient à celui qui s'en veut l'héritier de le reconquérir.

Les récits de filiation : quand s'entremêlent l'Histoire et les histoires

Les mémoires individuelle et familiale n'étant plus étroitement imbriquées, le sujet de l'écriture prend modèle sur les méthodes de recherche et de compréhension objectives, utilisées en sciences humaines, pour reconstituer son propre passé : il recueille le témoignage des survivants, confronte les différents points de vue et les met en perspective avec les traces et documents qui sont en sa possession. Cette méthode critique s'accompagne souvent d'une véritable problématique de recherche, d'une hypothèse que l'enquêteur cherche à vérifier ou à invalider. C'est par exemple le cas du narrateur de *Miette*, qui reconstitue entièrement le destin de deux générations à partir de l'intuition que lui donne une seule photographie ; c'est également ce qui se passe dans *Pour vos cadeaux* de Jean Rouaud¹⁹, où le fils-écrivain scrute et compare les photographies qu'il a gardées de sa mère (d'abord enfant, puis fiancée, jeune mère, et enfin épouse endeuillée) pour tenter de déterminer si son mariage fut ou non heureux, et approcher enfin, par ce moyen, le secret de ses origines.

Cette démarche distanciée a également la vertu d'inscrire les destins singuliers dans leur propre époque, d'en faire les représentants d'un événement ou d'une situation historiques. Cette mise en contexte peut s'entendre comme une tentative pour réduire le caractère résolument étrange d'une vie, pour rationaliser et généraliser un acte jusque-là incompréhensible et irrationnel. Les traits de caractère, les choix et les prises de décision, les changements progressifs ou soudains sont alors mis en rapport avec telle mutation géographique, culturelle ou socio-économique déjà connue, tel *habitus* social parfaitement identifié : la fin de l'isolement des campagnes, le remembrement en Bretagne, le poids des traditions religieuses, la scolarisation de masse, l'automatisation des usines et la fin du travail

¹⁶ BERGOUNIOUX Pierre, *La Maison rose*, Paris, Gallimard, 1987.

¹⁷ ROUAUD Jean, *Le Monde à peu près*, Paris, Minuit, 1996.

¹⁸ BON François, *Mécanique*, Lagrasse, Verdier, 2001.

¹⁹ ROUAUD Jean, *Pour vos cadeaux*, Paris, Minuit, 1998.

manuel artisanal, etc. Le cas des récits familiaux d'Annie Ernaux est sur ce point exemplaire et c'est à raison qu'Isabelle Charpentier a qualifié son écriture de « sociologiquement instruite²⁰ ». De manière tout à fait explicite – l'auteur y revient à plusieurs reprises dans les entretiens qu'elle accorde, désireuse, semble-t-il, de maîtriser la réception de son œuvre –, elle emprunte à la sociologie ses objets d'études (rapports de domination, déplacements sociaux, rôle de l'école, honte culturelle et sociale), ses méthodes objectivantes, voire la structure et le style plat de ses comptes-rendus. Dans *La Honte*, la narratrice forme le projet d'expulser un souvenir traumatique de sa mémoire (la dispute violente des parents et la tentative de meurtre de la mère par le père, le 15 juin 1952), d'en faire un récit qui le rationalise, le rende compréhensible et partageable avec les lecteurs. Pour ce faire, elle ne voit pas d'autres moyens fiables que de :

[...] rechercher les lois et les rites, les croyances et les valeurs qui définissaient les milieux, l'école, la famille, la province, où j'étais prise et qui dirigeaient, sans que j'en perçoive les contradictions, ma vie. Mettre au jour les langages qui me constituaient, les mots de la religion, ceux de mes parents liés aux gestes et aux choses, des romans que je lisais [...]. Me servir de ces mots dont certains exercent encore sur moi leur pesanteur, pour décomposer et remonter, autour de la scène du dimanche de juin, le texte du monde où j'ai eu douze ans et cru devenir folle²¹.

Sa démarche emprunte également à l'ethnologie, cette méthode d'observation qui consiste à être à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de l'objet étudié²². Refusant de s'appuyer naïvement sur sa propre mémoire, dont elle remet en cause la fiabilité, la narratrice entreprend d'extérioriser ses souvenirs, de mettre à plat son vécu intime et de le soumettre à une approche critique. En se faisant « ethnologue de [s]oi-même²³ », elle espère atteindre l'objective vérité.

Cette démarche compréhensive rapproche de telles œuvres du récit historique tel qu'il est actuellement pratiqué par nombre de chercheurs ralliés à la « nouvelle histoire » : on y retrouve une même ouverture à l'égard des méthodes sociologiques, une même conviction que tout est digne d'histoire et une prise en compte de l'ensemble du champ de la connaissance pour tenter d'expliquer les phénomènes étudiés. L'écriture biographique actuelle a en outre subi le même déplacement focal que la reconstitution historique : les circonstances présentes et les aléas de l'enquête tendent à prendre le pas sur le récit circonstancié des faits passés. Conséquemment, le récit se défait, se fragmente et suit davantage la chronologie des découvertes et des remises en question que celle d'une vie

²⁰ CHARPENTIER Isabelle, « "Quelque part entre la littérature, la sociologie et l'histoire..." – L'œuvre auto-sociobiographique d'Annie Ernaux ou les incertitudes d'une posture improbable », Communication au colloque international « Littérature, Fiction, Témoignage, Vérité », Université Paris 3-Sorbonne nouvelle, 19 & 20 mars 2004.

²¹ ERNAUX Annie, *La Honte*, Paris, Gallimard, « Folio », [1996] 1999, p. 39-40.

²² Selon Claude Lévi-Strauss, l'ethnologue, en s'immergeant dans la société qu'il étudie, tente de remettre en cause ses modes de représentations et ses valeurs et « *cherche à faire de la subjectivité la plus intime un moyen de démonstration objective* ». Cité par COPET-ROUGIE Elisabeth, « Anthropologie », *Encyclopædia Universalis*, Paris, Encyclopædia Universalis, tome 2, 2002, p. 513.

²³ ERNAUX Annie, *La Honte*, *op. cit.*, p. 40.

recomposée en un récit linéaire, ordonné par des relations de cause à conséquence. Cette évolution est soulignée par Jean Rouaud, qui remet en cause avec humour les acquis et méthodes de l'histoire positiviste et événementielle, telle qu'on la lui a enseignée à l'école. Énumérant les divers métiers de son père, il se souvient qu'il fut un temps représentant en commerce pour une société fabriquant des tableaux pédagogiques illustrés :

[...] (tout Michelet en vingt planches : Vercingétorix et sa moustache en forme de bicorné napoléonien, Clovis et son baptême, Saint Louis lavant des pieds entre deux croisades, Jeanne d'Arc et sa frange, Jeanne Hachette en pâle doublure de la précédente, Louis XI et son petit chapeau profilé comme une aile volante, Sully et ses deux mamelles, Louis XIV et ses poses d'escrimeur mondain, Fontenoy et ses morts courtois, la Bastille et sa prise, Bonaparte et son pont d'Arcole, le duc d'Aumale et sa smala, Gambetta et son ballon) sans oublier la série biblique, créée spécialement à l'intention des écoles chrétiennes dans le but de conquérir un nouveau marché mais qui, en dépit d'une Ève très pudique version Lady Godiva voilée par ses cheveux, n'eut aucun succès du fait que la maison d'édition était soupçonnée par les bien-pensants de sympathie communiste (certains avaient même trouvé dans le portrait du Moïse barbu et chevelu brandissant les Tables de la Loi une ressemblance avec Marx, si bien qu'en fait de dix commandements il fallait y voir les dogmes du matérialisme et au lieu d'Israël la terre promise soviétique). C'est ainsi que l'éditeur des tableaux pédagogiques fit faillite et que nous avons conservé des dizaines de reproduction de notre Moïse rouge dans l'entrepôt du jardin.²⁴

Au-delà de l'humour savoureux, qui naît de la répétition didactique d'une même structure grammaticale aboutissant involontairement à l'ambiguïté grivoise, voire au non-sens, le texte dit aussi la faillite d'une certaine conception de l'histoire, qui croyait pouvoir reconstituer, à partir de quelques hauts faits choisis, le devenir objectif d'une nation, mais qui, davantage qu'un compte-rendu de la réalité passée, était un moyen de transmettre les valeurs républicaines. L'anecdote fonctionne comme une réflexion sur la geste « des hommes illustres » qui s'écrit et plus largement sur une redéfinition de l'histoire en littérature.

L'écriture du passé a ainsi évolué conjointement, et sous la poussée de facteurs similaires, dans les domaines littéraire et historique. Je parle d'une évolution conjointe, et non d'une influence unilatérale : si les écrivains ont beaucoup emprunté aux spécialistes des sciences humaines, et s'ils l'ont revendiqué (Annie Ernaux et François Bon en se déclarant fervents admirateurs de Pierre Bourdieu, Patrick Modiano et Pierre Michon en faisant référence à leurs lectures d'ouvrages historiques), il y a fort à parier qu'historiens et sociologues ont beaucoup appris, quant aux différentes modalités de restitution du vécu et aux mécanismes de la mémoire, des romans et récits qu'ils ont lus²⁵. Cependant, les fins et les enjeux de ces deux domaines de représentation restent distincts.

²⁴ ROUAUD Jean, *Des hommes Illustres*, Paris, Minuit, 1993, p. 50-51.

²⁵ Cf. BOURDIEU Pierre, *Réponses*, Paris, Seuil, 1992, p. 180 : « la littérature, contre laquelle nombre de sociologues, dès l'origine et aujourd'hui encore, ont cru et croient devoir affirmer la scientificité de leur discipline [...] est, en plus d'un point, en avance sur les sciences sociales et enferme tout un trésor de problèmes fondamentaux [...] que les sociologues devraient s'efforcer de reprendre à leur

Détournements littéraires

Quelques évidences tout d'abord pour mieux spécifier ensuite les déplacements : ce qui distingue le discours historique du discours littéraire, ce n'est pas tant que l'un prend pour objet la réalité et se fonde sur une norme de vérité, alors que l'autre invente ou joue avec les mots. Tout deux cherchent à dire le réel, mais leurs fins diffèrent. En effet, s'il est indéniable que la représentation historique est un entrelacs d'objectivité et de subjectivité, elle reste mue par une curiosité désintéressée et vise la connaissance objective des faits passés ; et ce, même quand l'historien est impliqué dans l'époque qu'il étudie, même quand il se sent partie prenante dans les débats et les questions qu'il envisage. Lorsqu'il s'intéresse au destin particulier d'un individu, ce n'est pas pour exprimer l'originalité et l'unicité de son existence, mais pour en tirer des éléments d'analyse qui lui permettront de dresser un portrait global de tel ou tel groupe social à une époque donnée. De même, l'ethnologue et l'anthropologue partent de l'observation d'un ensemble d'individus pour en dégager, qui la compréhension générale de la société dans laquelle ce groupe s'inscrit, qui des propriétés génériques de la vie de l'homme en société. L'écriture littéraire, au contraire, qu'elle soit référentielle ou fictionnelle, ne prétend pas fournir une « description compréhensive²⁶ » et synthétique de la réalité : elle s'attache à mettre en question notre rapport au réel et aux représentations que nous en avons, en même temps qu'elle tente d'exprimer l'irréductible et indicible singularité de tout être.

Dans cette quête, le document est toujours déceptif et ne peut répondre aux questions lancinantes que le sujet lui adresse : même la photographie, trace émouvante d'un corps aimé et disparu, preuve absolue et indépassable de sa réalité passée, ne peut combler ce désir de vérité²⁷. Les documents d'archive, publics ou privés, ne sont donc pas questionnés pour ce qu'ils apportent, mais plutôt pour ce qu'ils dérobent et manquent : ils sont moins une source d'informations qu'un puissant appel de sens que rien ne pourra jamais combler. Ils inscrivent dans le corps du texte la présence palpable d'une irrémédiable absence²⁸. Ce vide informe

compte et soumettre à l'examen, au lieu de prendre leur distance avec des formes d'expression et de pensée qu'ils jugent compromettantes ». Cf. également l'étude écrite à quatre mains par le professeur de littérature et le professeur en neurochirurgie, TADIE Jean-Yves et Marc, *Le Sens de la mémoire*, Paris, Gallimard, « NRF », 1999.

²⁶ C'est le terme que Paul Veyne utilise pour définir l'histoire et la sociologie (qui n'est pour lui, dans ses formes acceptables, que de l'histoire contemporaine). Cf. *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Editions du Seuil, « Points Histoire », 1971, p. 380.

²⁷ Sur le statut indiciaire de la photographie, cf. particulièrement BARTHES Roland, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, co-édition Cahiers du Cinéma/Gallimard/Seuil, 1980, p. 155-56 : « La Photographie justifie ce désir [de savoir], même si elle ne le comble pas : je ne puis avoir l'espoir fou de découvrir la vérité, que parce que le noème de la Photo, c'est précisément que cela a été, et que je vis dans l'illusion qu'il suffit de nettoyer la surface de l'image, pour accéder à ce qu'il y a derrière. Hélas, j'ai beau scruter, je ne découvre rien. »

²⁸ Cf. VIART Dominique, « Dis-moi qui te hante – paradoxes du biographique », *Revue des sciences humaines* / sous la direction de Dominique Viart, n° 263, juillet-septembre 2001, p. 16 : « Le biographique dit le manque, l'inaccessible vérité du biographème : douleur de ne pas savoir vraiment,

l'écriture de diverses manières. Il peut ainsi constituer une perpétuelle relance, un tremplin vers l'imaginaire : c'est chez des écrivains comme Pierre Michon et Jean Rouaud que ce triomphe de la puissance fictionnelle de l'auteur est le plus sensible. Le document évoqué est vite dépassé, déréférencé, absenté par l'écriture et absorbé par la subjectivité du sujet qui le charge d'une forte valeur imaginaire et symbolique. Le narrateur du cycle des *Champs d'honneur* se définit ainsi comme :

[...] celui-là qui ne se lève pas toujours de son siège pour vérifier dans un ouvrage de la bibliothèque, située à peine plus loin qu'une longueur de bras, la justesse d'une information, préférant livrer un état défectueux de sa mémoire et se laisser porter par le hasard des rencontres, des confidences, des trouvailles, essayant de se persuader que l'imagination, qui comble les blancs souvent avec finesse, fera le reste²⁹.

La nonchalance de cette démarche, qui s'oppose à la rigueur scientifique, confirme que le récit des origines familiales n'est qu'un pré-texte: le sujet n'est pas en quête d'une vérité biographique mais d'une identité littéraire. C'est ainsi qu'interrogé à propos du rôle croissant que joue le document dans son œuvre, François Bon déclare qu'il s'agit là d'une « fausse piste » et qu'il ne faut pas perdre de vue le travail littéraire dont il fait l'objet :

L'idée même de document gomme le saut du réel à sa représentation, l'écart précisément qu'investit l'écriture en maintenant de chaque côté les frontières, et désignant ce qui la déborde symétriquement aux deux bouts de la chaîne, et donc nous-mêmes construits par ce dehors, ce que nous cherchons de nous-mêmes en recourant à ce dehors extrême³⁰.

Bien sûr, l'historien est également sensible au décalage qui existe entre le réel et son empreinte, mais son travail consiste à le réduire, à le remplir, alors que c'est dans l'interstice et la dissemblance que l'écrivain va chercher l'essence du réel et la possibilité de son identité. Ce faisant, il détourne le document de sa fin première.

Dans *Dora Bruder*, Patrick Modiano raconte comment un avis de recherche, inséré dans un journal daté du 31 décembre 1941 et signalant la disparition d'une jeune fille juive, a déclenché une recherche archivistique qui a duré plusieurs années. Mais en dépit de fastidieuses démarches administratives, de lettres aux éventuels témoins de l'époque, de visites toujours recommencées sur les principaux lieux du drame et de la mise à contribution de ses amis, le narrateur éprouve le douloureux sentiment que toutes les pièces à conviction qu'il a recueillies n'ont servi qu'à creuser un peu plus le vide qui entoure et isole la jeune Dora. Sa recherche éperdue est bien la preuve qu'il est impossible de reconstituer la réalité du passé et l'essence d'un être. La magnifique et poignante clause du texte renverse cependant l'échec en un succès ténu :

mais espace possible des projections imaginaires ; fascinations des rêveries de vies, mais lucidité critique envers toute tricherie mythifiante, entre fiction et témoignage. »

²⁹ ROUAUD Jean, *Sur la scène comme au ciel*, Paris, Minuit, 1999, p. 157.

³⁰ Cf. CHATELAIN Frédéric, « Entretien avec François Bon », *Scherzo*, n° 7, 1999.

J'ignorerais toujours à quoi elle passait ses journées, où elle se cachait, en compagnie de qui elle se trouvait pendant les mois d'hiver de sa première fugue et au cours des quelques semaines de printemps où elle s'est échappée à nouveau. C'est là son secret. Un pauvre et précieux secret que les bourreaux, les ordonnances, les autorités dites d'occupation, le Dépôt, les casernes, les camps, l'Histoire, le temps – tout ce qui vous souille et vous détruit – n'auront pas pu lui voler.³¹

Malgré le désir de savoir, il est essentiel que cette enquête n'aboutisse pas, que la jeune fille ne puisse jamais être réduite, par qui que ce soit, à quelques mots et quelques dates jetés sur une fiche.

On retrouve un tel refus de conclure dans *Le Traitement des cendres* de Johan-Frédéric Hel Guedj³². Dans ce roman, l'imbrication du particulier et du collectif, de la quête des origines et de l'investigation historique peut rappeler certains romans de Didier Daeninckx et de Sébastien Japrisot.³³ Il me semble cependant que le rapport au passé qui s'y joue est sensiblement différent. Chez ces deux derniers auteurs, la fiction permet de dénoncer et de réparer certains mensonges ou silences de l'histoire, mais la possibilité de reconstituer de façon certaine la réalité n'est jamais remise en cause : des faits historiques avérés sont racontés, démasqués, et l'enquête archivistique débouche sur la solution de l'énigme, en même temps que sur la connaissance formelle des faits. Ce n'est pas du tout ce qui se passe dans *Le Traitement des cendres* : si l'énigme principale (le meurtre du père) est vaguement élucidée, tant de questions restent en suspens que le lecteur, désarçonné, en vient à se demander si l'enjeu du récit n'était pas tout simplement de le confronter à la radicale incertitude de toute existence. Le double sens du titre émerge alors : on ne peut faire revivre le passé, on ne peut que s'accommoder de ses ombres et de ses obscurités.

J'aimerais terminer en revenant sur le cas d'Annie Ernaux, non pour analyser son rapport au document – qui est assez semblable en général à celui des autres auteurs évoqués – mais pour montrer de quelle façon elle détourne les méthodes généralisantes des sciences humaines dont elle s'inspire. En effet, sa recherche d'objectivité et de neutralité est dictée par une double nécessité : la volonté de ne pas trahir les siens³⁴, et le sentiment que seule une écriture distanciée est à même d'exprimer la distance subie. On constate donc que ce sont des raisons intimes et identitaires qui poussent Annie Ernaux à faire de tels emprunts : elle transforme ainsi des outils d'objectivation scientifique en outils d'expression de soi. Ce qui différencie son écriture des ouvrages sociologiques sur les mêmes sujets, ce qui la rend littéraire, c'est donc une recherche formelle liée à un enjeu

³¹ MODIANO Patrick, *Dora Bruder*, Gallimard, « Folio », [1999] 1997, p. 144-145.

³² HEL GUEJ Johan-Frédéric, *Le Traitement des cendres*, Paris, Calmann-Lévy, 1999.

³³ DAENINCKX Didier, *Meurtres pour mémoire*, Paris, Gallimard, 1984 ; *Le retour d'Ataï*, Lagrasse, Verdier, 2001. Sébastien JAPRISOT, *Un long dimanche de fiançailles*, Gallimard, « Folio », 1991.

³⁴ ERNAUX Annie, *La Place*, Gallimard, « NRF », 1992, p. 24 : « Depuis peu, je sais que le roman est impossible. Pour rendre compte d'une vie soumise à la nécessité, je n'ai pas le droit de prendre d'abord le parti de l'art, ni de chercher à faire quelque chose de "passionnant", ou d'"émouvant". Je rassemblerai les paroles, les gestes, les goûts de mon père, les faits marquants de sa vie, tous les signes objectifs d'une existence que j'ai aussi partagée ».

existentiel : malgré une visée généralisante clairement énoncée³⁵, elle se refuse à réduire son expérience à des concepts et à un lexique pré-existant. Alors qu'elle reprend la terminologie scientifique dans ses entretiens ou ses communications, dans ses textes littéraires, elle se bat avec la langue pour exprimer un vécu concret fait de sensations, de choses vues, de phrases entendues.

Faisant retour sur les perspectives théoriques qui s'ouvrent pour l'étude des formes narratives au XX^e siècle, il m'a semblé intéressant de consacrer un temps de réflexion aux liens qui continuent d'unir le domaine littéraire et les sciences humaines, malgré les mutations et les variations qui ont traversé ces deux champs au cours du dernier siècle. J'espère avoir montré combien les ouvrages théoriques relevant d'autres disciplines peuvent se révéler nécessaires à la recherche en littérature, s'ils ne sont utilisés ni comme une grille de lecture indépassable à plaquer sur le texte, ni comme un repoussoir pour construire une opposition commode mais bien artificielle. Les œuvres de Patrick Modiano, Pierre Michon, Annie Ernaux, Pierre Bergounioux, François Bon, Jean Rouaud et Johan-Frédéric Hel Guedj me semblent représentatives du rapport fructueux que peuvent entretenir ces différents domaines de connaissance, justement parce qu'elles interrogent nos certitudes, exacerbent nos doutes et contribuent ainsi à redéfinir nos représentations du passé, de la mémoire et de l'histoire.

³⁵ ERNAUX Annie, *L'Événement*, Paris, Gallimard, « NRF », 2000, p. 112 : « Le véritable but de ma vie est peut-être seulement celui-ci : que mon corps, mes sensations et mes pensées deviennent de l'écriture, c'est-à-dire quelque chose d'intelligible et de général, mon existence complètement dissoute dans la tête et la vie des autres. »



La Postmodernité comme modernité interrogée. Pour une méthode de recherche en littérature contemporaine

PETR DYTRT (UNIVERSITE MASARYK DE BRNO, UNIVERSITE DE BOURGOGNE)

Dans le domaine des études littéraires françaises, nombreuses sont les objections que l'on oppose à la notion de postmodernité : on critique son fondement théorique chancelant, la pluralité douteuse de ses graphies, le fait qu'elle ne corresponde pas clairement à une nouvelle période, ni historique ni littéraire, en somme on est gêné par l'idée que la postmodernité ne soit que l'une des phases de la modernité, une notion paradoxale donc – voire inutile –, qui dit « après » tout en refusant de se situer « en dehors ». On a encore, et plus précisément, reproché à cette notion de ne pas faire sa part à l'inquiétude, à cette écriture « avec le soupçon¹ » sensible dans toute une série d'œuvres françaises contemporaines. Selon Dominique Viart, les références au passé représentent, dans le contexte français, le souci d'en interroger les pratiques et les usages, et elles « expriment davantage le désarroi d'un présent qui cherche à se comprendre à la faveur d'un dialogue renoué avec le passé² ». Or ce sont exactement ce sentiment d'une perte de références, et ce besoin de comprendre pourquoi et par quels chemins on est arrivé là, que Jean-François Lyotard désigne comme sentiments postmodernes et qu'il décrit dans « Réécrire la modernité³ ». Mes recherches ont reposé sur la thèse que ce besoin d'interroger le monde moderne dont nous sommes issus est au cœur de la création littéraire contemporaine, qui revêt néanmoins diverses apparences et interroge différents aspects de la modernité. Chez Jean Echenoz, ce sont en premier lieu les fondements du roman moderne que l'on revisite sous forme de jeux intertextuels (mais aussi architextuels et métatextuels) et d'allusions au Nouveau Roman. Chez Jean Rouaud en revanche, c'est notamment l'incessant processus interrogeant les grands cataclysmes modernes qui permet au narrateur de comprendre un peu mieux un présent qui est aussi le nôtre et qui n'est plus celui de nos aïeux, car le monde occidental a subi un vaste changement qui, sous forme de vacillements géopolitiques, a congédié les grands discours modernes.

La notion a pu jadis apparaître comme une étiquette que l'on collait à tout ce qui se laissait difficilement classer, pour autant le refus obstiné qu'on lui oppose s'apparente largement, me semble-t-il, à cette rengaine que l'on chante à chaque fois qu'il faut accepter quelque chose que l'on n'a pas inventé (si, depuis Baudelaire, la modernité est française, la postmodernité est née outre-Atlantique). Contrairement à d'autres concepts, forgés ou non⁴ par le domaine littéraire, la postmodernité définie par Lyotard peut saisir tout un éventail de tendances propres

¹ Viart Dominique, « Ecrire avec le soupçon », In BRAUDEAU Michel, PROGUIS Lakis, SALGAS Jean-Pierre, VIART Dominique, *Le Roman français contemporain*, Paris, ADFP, 2002, p. 139.

² VERCIER Bruno et VIART Dominique, *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2005, p. 17.

³ LYOTARD Jean-François, « Réécrire la modernité », *Cahiers de philosophie*, n° 5, 1988, p. 202. Il s'agit, pour Lyotard, de « réécrire quelques traits revendiqués par la modernité » au sens de leur « enregistrement » et de leur « anamnèse ».

⁴ Je songe à la fameuse « autofiction » dont le nom avait été lancé par Serge Doubrovsky et s'est par la suite rempli d'un sens et d'un fondement théorique. Aujourd'hui, plus aucun théoricien ou critique littéraire ne saurait parler de l'écriture contemporaine en faisant l'économie de ce terme.

à l'écriture contemporaine. Son principal avantage réside dans cette ouverture même. Une redéfinition de ses contours, s'appuyant sur la mise en concept lyotardienne, se révèle pourtant inévitable. Elle est consubstantielle à tout projet qui se propose de faire de ce concept, issu du domaine philosophique, un outil méthodologique approprié au champ de la recherche littéraire. En voici une proposition.

Après une phase de tâtonnements et de virulents débats sur la pertinence et l'utilité de la notion, le temps est venu d'interroger l'intérêt que peut représenter l'application d'un concept relativement récent, celui de la postmodernité, au domaine littéraire contemporain¹. Tout « nouveau » concept qui se veut le moyen de penser un domaine d'activité humaine doit subir un examen sévère et prouver son utilité. Il suffit, par exemple, de regarder le long et épineux chemin que le baroque a dû traverser avant de s'imposer comme notion clé, caractérisant la littérature française de la première moitié du XVII^e siècle – et il est toujours loin d'être admis unanimement. La tâche du postmoderne est d'autant plus pénible qu'il s'agit d'un concept relativement jeune : le débat se poursuit toujours. Mais son plus grand défaut semble résider dans le fait qu'il a été en premier lieu théorisé outre-Atlantique (bien que les plus importants travaux auxquels je renvoie au cours de ma réflexion soient de Jean-François Lyotard, le « père » du concept de postmodernité européenne). Si l'on y a recours pour penser la littérature française du dernier quart du XX^e siècle, c'est parce qu'il semble impossible d'en faire l'économie, tant cette notion a marqué tout domaine d'intellection et d'art pendant cette période. Les signes de changement paradigmatique que produit la prose française à la fin des années soixante-dix et au début des années quatre-vingt en sont la preuve. Le pivot de cette évolution se situerait en 1983 et irriguerait ses alentours immédiats : *Tel Quel* devient *L'Infini* et avec cette revue meurt la dernière des avant-gardes littéraires françaises ; les pères du Nouveau Roman se lancent soit dans l'autobiographie ou dans l'autofiction. De même, le couronnement de ces derniers par des prix de prestige constitue en quelque sorte le point final de l'avant-gardisme de cet étrange mouvement moderniste. On pourrait ainsi continuer, avec Dominique Viart, Jean-Pierre Salgas², Pierre Brunel³ ou Marc Gontard⁴, à énumérer des phénomènes qui permettent d'opter pour un regard nouveau (postmoderne) sur le paysage littéraire contemporain.

¹ « Littérature contemporaine » à laquelle on peine également à trouver une dénomination satisfaisante : il suffit de regarder les différentes étiquettes que l'on essaie de coller sur l'ensemble de la production littéraire contemporaine.

² BRAUDEAU Michel, PROGUIS Lakis, SALGAS Jean-Pierre, et VIART Dominique, *Le Roman français contemporain*, Paris, ADPF, 2002.

³ BRUNEL Pierre, *La Littérature française d'aujourd'hui. Essai sur la littérature française dans la seconde moitié du XX^e siècle*, Paris, Vuibert, 1997.

⁴ GONTARD Marc, « Postmodernisme et littérature », *Œuvres et Critiques*, vol. XXIII, n° 1, 1998, p. 28-48.

Ma thèse porte sur le rapport entre l'écriture de Jean Echenoz et la notion de postmoderne, notion que je définis à partir du travail d'analyse de Jean-François Lyotard, car ce dernier paraît rendre compte le mieux de la situation tant américaine qu'euro-péenne. Cette étude comprend également une réflexion sur la situation de tous les domaines de l'activité humaine (la science, l'art, la philosophie, notamment) qui paraissent marqués par « l'incrédulité à l'égard des métarécits⁵ ». À la différence de son confrère américain, le postmodernisme européen refuse de tomber dans l'écueil d'un « anti-modernisme » répétant la logique avant-gardiste. La postmodernité, selon cette conception, ne représente donc pas la fin de la modernité, « car la modernité n'est pas finie.⁶ » La question postmoderne n'agit donc pas dans le sens d'une négation critique du moderne, mais elle essaie de mettre en place un autre regroupement dans un paradigme nouveau. Ce faisant, elle ne rejette pas les idées et valeurs modernes, elle les soumet à une relecture critique afin de pouvoir leur assigner une nouvelle place. La notion a eu d'importants retentissements et nombreux sont ceux, dans tous les domaines, qui s'essaient à lui donner un sens. Il s'avère de ce fait impossible de penser la littérature contemporaine sans identifier des dispositifs transposables du plan philosophico-sociologique à celui de l'écriture.

Considérant les romans de Jean Echenoz, il semble que certains aspects de la notion aient trouvé une expression claire dans ces textes. Si la postmodernité signifie, selon Jean-François Lyotard, une « relecture » ou une « anamnèse » de la modernité et une voie pour sortir de ses impasses, le postmodernisme sera alors conçu comme un outil permettant d'interroger les excès et les limites du modernisme, ouvrant ainsi une voie pour sortir des impasses de la littérature textuelle des années soixante et soixante-dix. En effet, il ne s'agit pas d'élaborer une théorie du postmodernisme littéraire et encore moins une poétique du texte postmoderne. L'intérêt majeur du rapprochement entre le concept de postmodernité et l'écriture de Jean Echenoz que, d'ailleurs, certains critiques ont déjà tenté⁷, avec plus ou moins d'hésitations, réside plutôt dans le fait que son écriture révèle certaines tendances qui caractérisent également le discours de la postmodernité.

⁵ LYOTARD Jean-François, *La Condition postmoderne*, Paris, Minuit 1979, p. 7.

⁶ LYOTARD Jean-François, *Tombeau de l'intellectuel et autres papiers*, Paris, Galilée, 1984, p. 81.

⁷ Cf. GONTARD Marc, « Postmodernisme et littérature », art. cit. ; VIART Dominique, « Mémoires du récit. Questions à la modernité », in *Écritures contemporaines, I. Mémoires du récit*, Paris, Minard, 1998 ; BRUNEL Pierre, « Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui », in *Transparences du roman. Le romancier et ses doubles au XX^e siècle*, Paris, José Corti, 1997 ; REID Martine, « Echenoz un malfaiteur léger », *Critique*, n° 547, décembre 1992 ; BLANCKEMAN Bruno, *Les Récits indécidables*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2000.

Le postmodernisme littéraire comme textualisation de la postmodernité

Les postmodernes que Christian Ruby définit comme des « expérimentalistes », en raison de leur rejet total des travaux modernistes, refusent l'attitude des éclectiques dans laquelle ils voient un « prétexte au relâchement⁸ ». Les expérimentalistes se proposent d'effectuer une relecture critique de la modernité. Lorsque Lyotard demande de « réécrire la modernité », il invite en cela à interroger le discours qui a fondé le concept de la modernité. Il ne faut pas voir le contexte d'origine du postmoderne en termes de négation, mais comme une « altération », afin de préserver la « liberté qui en son temps avait permis la créativité.⁹ » Le postmoderne expérimentaliste incarne un effort pour reconsidérer et réévaluer le sens et les valeurs de la situation historique occidentale. Ainsi, les multiples excursions dans le passé caractérisent le postmoderne et relèvent d'une répétition historique, non pas au sens de l'oubli – que postule le concept de remémoration évoqué par Lyotard –, mais au contraire de l'affirmation de la nécessité de se rappeler pour ne pas oublier. Ici, le postmoderne peut apparaître comme un certain parachèvement du moderne : relisant de manière critique¹⁰ le moderne, le postmoderne tente de le parachever avec des moyens différents et dans un contexte différent. Si le postmoderne n'est qu'une attitude vis-à-vis du moderne – « son anamnèse critique »¹¹ –, ce n'est qu'avec l'avènement de la condition postmoderne que la nécessité de relire le modernisme littéraire par la littérature elle-même surgit. De ce fait, la condition postmoderne peut apparaître comme un « mouvement de reflux » : Pierre Brunel voit dans ce mouvement la « récupération des données culturelles [qui] s'est accentuée après 1980¹² ». C'est-à-dire un mouvement de distanciation critique par rapport à la modernité scripturale (modernisme) et sociale (modernité proprement dite). Cette démarche nouvelle des auteurs des années quatre-vingt vis-à-vis du modernisme, celui qui a d'une certaine manière « aseptisé » la littérature de l'époque précédente, a conduit une partie de la critique à parler à son propos d'une « esthétique du recyclage », car il s'agit de romanciers « habiles à composer avec les ruines du romanesque.¹³ » Plusieurs facteurs sont à l'origine de ce tournant dans la manière d'envisager le roman qui a

⁸ Cf. RUBY Christian, *Le Champ de bataille. Post-moderne/néo-moderne*, Paris, L'Harmattan, 1990. Cet ouvrage représente une synthèse de cette querelle entre *néo-* et *post-*.

⁹ OZUCH Christian, « L'attrait pour le ténu », *Cahiers de philosophie*, n° 6, 1988, p. 20.

¹⁰ Soulignons que le terme critique ne connote pas uniquement un rapport négatif et qu'il couvre, notamment ici, le sens de réévaluation positive.

¹¹ LYOTARD Jean-François, « Réécrire la modernité », *Cahiers de philosophie*, n° 5, 1988, p. 202. Il s'agit, pour Lyotard, de « réécrire quelques traits revendiqués par la modernité » au sens de leur « enregistrement » et de leur « anamnèse ».

¹² BRUNEL Pierre, *La Littérature française d'aujourd'hui*, op. cit., p. 193.

¹³ Cf. VIART Dominique, « Écrire avec le soupçon », in BRAUDEAU Michel [et al.], *Le Roman français contemporain*, op. cit., p. 159. Viart parle en ces termes de l'écriture contemporaine d'Antoine Volodine, Jacques Roubaud, Gilbert Lascault, Renaud Camus ou Alain Robbe-Grillet, dont le dernier texte, intitulé symptomatiquement *La Reprise*, reprend et revisite le Robbe-Grillet antérieur : « Une pensée ludique du contemporain comme revitalisation des cultures en friche accompagne et même motive l'écriture, qui emprunte aussi bien aux romanciers du XIX^e siècle qu'à Dante, Homère, Queneau ou Robbe-Grillet. », *Ibidem*.

eu notamment pour conséquence le développement de cette esthétique/poétique de la récupération¹⁴. En attestant des tendances annoncées par Jean-François Lyotard, l'écriture échenozienne s'inscrit de façon indéniable dans cette vague de changements. Par ailleurs, une forte nécessité de ressusciter le romanesque se laisse déceler dans ses romans.

Jean Echenoz et le postmodernisme

Je vais tenter d'illustrer à partir de l'exemple du premier texte de Jean Echenoz, *Le Méridien de Greenwich* (Paris, Minuit, 1979), l'apparence que peut revêtir la relecture postmoderne du modernisme. L'attention sera portée sur un *topos* qui a significativement marqué le modernisme littéraire – et pas uniquement en France – à savoir l'autoreprésentativité.

Il semble que ce soit particulièrement cet aspect de l'autoreprésentation qui intéresse l'écriture moderniste¹⁵. Alors implicite et globale, agissant pratiquement sur la totalité du texte et aboutissant effectivement à interdire toute illusion référentielle, l'écriture métatextuelle connotative paraît s'élever en « métarécit » lyotardien, lorsque l'on considère le littéraire. L'attitude postmoderne s'en démarquerait en ce que la dimension métatextuelle des œuvres y est locale, ponctuelle et explicite, renonçant à tout projet réflexif d'envergure¹⁶.

Si la dimension métatextuelle de l'œuvre postmoderniste se distingue du métatextuel moderniste par son caractère fragmentaire et le fait qu'elle ne se propose pas de s'élever jusqu'à une « escalade de l'autoreprésentation » (Ricardou), elle témoigne aussi d'un certain retrait à l'égard de la pratique. Qu'il soit ironique, parodique et moqueur ou qu'il se pose, tout simplement, comme une source de l'humour et du ludisme narratifs, ce retrait représente également la nécessité de se situer par rapport à elle. L'anamnèse de l'autoreprésentativité textuelle qui s'opère davantage sur le mode du métatextuel dénotatif, constitue l'une des dimensions les plus significatives du romanesque échenozien.¹⁷

Le Méridien de Greenwich ou l'anamnèse du modernisme

Le roman s'impose dès les premières lignes comme un texte qui va jouer avec les codes littéraires, en particulier avec ceux sur lesquels s'appuie la critique moderniste du roman traditionnel :

Le tableau représente un homme et une femme, sur fond de paysage chaotique. L'homme porte des habits bleu marine et des bottes en caoutchouc vert. La femme est vêtue d'une robe blanche, un peu inattendue dans cet

¹⁴ Cf. en particulier SALGAS Jean-Pierre qui énumère les événements et les facteurs dont la combinaison constitue une délimitation possible à partir de laquelle le phénomène postmoderne apparaît dans le roman (« Défense et illustration de la prose française », in BRAUDEAU Michel [et al.], *Le Roman français contemporain*, op. cit., p. 81).

¹⁵ WAGNER Frank, « Le miroir et le simple », *Œuvres et critiques*, vol. XXIII, 1, 1998, p. 91.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Outre *Le Méridien de Greenwich, Lac* (Paris, Minuit, 1989) en représente un autre exemple probant.

environnement préhistorique. On imagine sans peine en regardant cette femme qu'un fil doré pourrait ceindre sa taille, et des oiseaux, voire des fleurs, voletant autour d'elle intemporellement, elle pourrait prendre l'allure d'une allégorie d'on ne sait quoi. [...] Que l'on entreprenne la description de cette image, initialement fixe, que l'on se risque à en exposer ou supposer les détails, la sonorité et la vitesse de ces détails, leur odeur éventuelle, leur goût, leur consistance et autres attributs, tout cela éveille un soupçon. Que l'on puisse s'attacher ainsi à ce tableau laisse planer un doute sur sa réalité même en tant que tableau. Il peut n'être qu'une métaphore, mais aussi l'objet d'une histoire quelconque, le centre, le support ou le prétexte, peut-être, d'un récit. (p. 7-8)

Le choix du métatextuel est ouvertement annoncé par l'impertinence du commentaire de l'instance narrative première (ce commentaire relève en effet du métatextuel dénotatif) qui n'hésite pas à se servir des notions clés de la théorie littéraire d'une certaine époque, afin d'afficher son parti pris dans la discussion sur le roman traditionnel. Si le « doute » plane sur la « réalité » du tableau, le fait qu'il puisse être question de « la métaphore », de « l'objet », du « centre », du « support », voire du « prétexte » d'un récit, ne laisse au contraire planer aucun doute sur l'objectif visé par cette écriture.

L'anamnèse du modernisme littéraire est entamée par le rappel de certaines notions qui animent le débat critico-théorique des années d'après-guerre. Qu'il s'agisse du « tableau », de la « description » ou du « détail », le parti pris de l'auteur du *Méridien de Greenwich* paraît clair. Surtout si le « détail réaliste inutile » qui a tant nourri le débat sur la *mimesis*¹⁸, en particulier chez les nouveaux romanciers, relève de la prose de Gustave Flaubert, ancêtre de nombreux modernistes.

L'évocation du « soupçon » annonce une posture spécifique vis-à-vis de la théorie de l'écriture. Invoquer ce terme dans l'*incipit*, lieu surchargé de signification, annonce un jeu avec certaines doxas modernistes. Le lecteur se fait une idée, dès la première phase, du style, du genre et des codes artistiques du texte qui va suivre¹⁹. Le « soupçon » une fois installé dans sa conscience, le lecteur avisé ne peut s'empêcher de voir dans cette mention une allusion aux théories de l'avant-garde. Il se voit conduit au moment où le roman est entré dans l'« ère du soupçon » et avec lui tout ce qui l'édifie. Car « non seulement (l'auteur et le lecteur) se méfient du personnage du roman, mais, à travers lui, ils se méfient l'un de l'autre²⁰ ». Ce n'est pas par hasard, d'ailleurs, si Paul Otchakovsky-Laurens observe en 1990 qu'« il y a une génération d'écrivains comme Jean Echenoz qui a profité d'un certain nombre d'acquis du Nouveau Roman, et qui essaie d'avancer en rejoignant d'autres formes passées pour essayer de les faire

¹⁸ N'est-ce pas une belle allusion au « détail réaliste inutile », dont la fonction est de provoquer « l'effet de réel » par « l'illusion référentielle » ? Cf. BARTHES Roland, « L'effet de réel », in BARTHES Roland, BERSANI Leo, HAMON Philippe, RIFFATERRE Michael et WATT Ian, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 89.

¹⁹ Cf. LOTMAN Iouri, *Structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1980, p. 303.

²⁰ SARRAUTE Nathalie, « L'ère du soupçon », *Les Temps modernes*, n° 52, 1950, p. 1419.

bouger.²¹ » Le romanesque échenozien peut sembler vouloir « faire bouger » certaines formes du passé, mais il se lance surtout dans un long voyage remémoratif.

L'autocentrisme du texte littéraire, c'est-à-dire le détour de l'attention lectoriale vers la production textuelle, est, sans doute, l'un des éléments constitutifs du roman moderne. *Le Méridien de Greenwich* se place entièrement dans une position métatextuelle et poursuit un périple anamnétique à travers la mémoire poétique moderniste. C'est ce caractère de cueillette, d'un aléatoire absolu, qui lui donne un aspect ludique, non méthodique, qui interdit en effet de le penser en termes de systématisme moderniste.

C'est grâce à l'écriture des modernistes que la pratique de dédoublement textuel s'est vue développée et surtout théorisée. Ce n'est que grâce à « l'aventure de l'écriture » néo-romanesque, amalgamant l'aspect théorique et l'expérimental, que la mise en abyme resurgit comme l'un des procédés les plus efficaces en ce qui concerne la décomposition des prétentions « réalistes » du roman. L'effet de réel devient l'effet du texte²².

Le Méridien de Greenwich incarne une composition ludique sur le thème de la logique abyssale, dans la mesure où il met en œuvre tous les types de réflexivité. Le roman est en effet une déconstruction ironique du mécanisme reduplicatif. Si l'autoreprésentation moderniste se proposait de substituer la réalité du monde par la réalité du texte, l'autoreprésentation échenozienne réussit dans une certaine mesure à déconstruire cette réalité textuelle même.

L'histoire du *Méridien de Greenwich* représente une longue quête de la « machine » que le protagoniste, Byron Caine, est censé construire. Cependant, comme le caractère psychopathologique de ce génie le suggère, le projet « Prestige » que ladite « machine » incarne n'est qu'un grand leurre pour faire s'entretuer le plus grand nombre de « personnages » (p. 244) – et non de « personnes ». Le vide paraît constituer l'enjeu du roman, puisque c'est ainsi que le roman regarde la pratique du second degré privée du pouvoir référentiel : « Caine avait d'ailleurs fini par ne plus s'intéresser qu'à la confection minutieuse de ce leurre, pure apparence, contenant vide et formel, efficace comme peut l'être un accessoire de théâtre... » (p. 221). Si, jusqu'ici, le doute dans la conscience du lecteur n'était que latent, il est impossible, après cette scansion du « second » et d'autres degrés d'intelligence herméneutique, de ne pas envisager le texte du *Méridien de Greenwich* sous son aspect métatextuel.

Se proposant d'établir une sorte de bilan de la pratique autoreprésentative, l'anamnèse de la poétique spéculaire ne s'arrête pas devant d'autres procédés scripturaux purement autoréflexifs. Il s'agit en particulier des métaphores textuelles

²¹ Paul Otchakovsky-Laurens dans un entretien avec Danielle Sallenave, *Littérature*, n° 77, février 1990, p. 95.

²² Cf. ADAM Jean-Michel, *Le Texte narratif : traité d'analyse textuelle des récits*, Paris, Nathan, 1985, p. 10.

qui figurent la constitution du texte romanesque. Procédés repérés par les poétiques modernistes²³, les métaphores de la textualisation se situent sur le niveau métatextuel de l'œuvre dont elles représentent l'articulation et le fonctionnement. Si le modernisme scriptural s'applique à prospecter ce vaste champ de production du sens du point de vue pratique mais surtout théorique, le postmodernisme n'en serait qu'un souvenir fragmentaire, une anamnèse. Si l'écriture moderniste représente la « révolution métaphorique²⁴ », l'écriture postmoderniste ne serait qu'un jeu avec les éclats de cette « révolution » du sens.

L'une des figures métatextuelles les plus fréquentes est la métaphore. Il s'agit d'une substitution analogique entre deux niveaux textuels ou, plus précisément, entre le concret – celui de la diégèse (faits racontés) – et l'abstrait – le niveau de la narration (mise en texte des faits). Jean Ricardou définit ce mécanisme textuel de façon claire : « pour tel fragment de la fiction, il s'agit de représenter, [...] l'un des mécanismes par lesquels s'organise cette fiction.²⁵ » Si nous appliquons à cette définition la terminologie de Bernard Magné, relève alors de la métaphore métatextuelle tout élément du texte dont le signifié de dénotation, c'est-à-dire le dénoté extralinguistique ou du moins l'un de ses aspects particuliers, est susceptible de se concevoir comme le signifiant de connotation. Le signifié de ce signifiant de connotation figurerait un aspect du texte ou de sa partie²⁶.

Le texte d'Echenoz recèle au moins deux métaphores métatextuelles évidentes qui reflètent la construction du roman : la machine et le puzzle. Byron Caine feint la construction de la « machine » qui émane du projet Prestige. Si, dans un texte littéraire, tout élément de la diégèse peut signifier aussi sur le plan métatextuel, le présent roman semble jouer avec cette signifiante métatextuelle. La machine qui n'a, au premier abord, aucune fonction spéciale, à part celle de simple leurre pour attirer l'attention des personnages destinés à s'entretuer, représente de la sorte le support d'un sens second. Le signifié second prédomine déjà sur le signifié extralinguistique. Son contenu sémantique porte ici sur le texte même et relève du métatextuel : la machine incarnant le projet Prestige est caractérisée comme rassemblement d'« éléments hétérogènes » qui « ne semblaient pas tous achevés, certains paraissaient n'exister qu'à l'état de schémas, de prototypes ». L'allure de l'un d'eux, par exemple, « simple conglomérat de fil de fer tordu [...] n'annonçait en rien qu'il fût achevé » (p. 98-99) laisse supposer que sa fonction est non seulement de dénoter l'objet de référence, mais également de connoter, en

²³ Je songe notamment à l'étude exhaustive de ce mécanisme autoreprésentatif par Jean Ricardou : « La métaphore d'un bout à l'autre » : « Aux commencements de la littérature moderne s'accomplit, imperceptible, un renversement d'assez vaste envergure : certaines aptitudes du langage, jusque-là restreintes à d'étroites tâches *expressives*, se trouvent mises en œuvre selon de précises procédures de *production* qui leur confèrent un tout autre rôle. Cette pratique méconnue, dont il est maintenant possible de mettre en place la théorie, semble intensément active, en particulier au plan de la métaphore, dans *À la recherche du temps perdu*. » RICARDOU Jean, *Nouveaux problèmes du roman*, Paris, Seuil, 1978, p. 89.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Idem*, p. 104.

²⁶ MAGNE Bernard, « Métatextuel et lisibilité », *Protée*, n° 1-2, printemps-été 1986, p. 82.

affichant le discontinu, le fonctionnement textuel du *Méridien de Greenwich*. Certains éléments du signifié du terme « machine » deviennent le signifiant de connotation qui désigne le texte, son fonctionnement et sa structure. La machine textuelle travaille donc à deux régimes : textuel (celui de la diégèse) et métatextuel. D'une part elle est un appât gratuit offert aux êtres désagréables, d'autre part elle reflète la constitution textuelle du roman. Mais le rôle emblématique de cette machine va encore plus loin dans la mesure où elle pourrait être lue aussi bien comme un reflet métatextuel de la pratique dite « de seconde main », c'est-à-dire d'« une esthétique de la récupération et du recyclage, en somme une pratique intertextuelle²⁷ ». Si elle est « une sorte de collage, un conglomérat de matériaux de récupération qu'il [Byron Caine] assemblait entre eux selon le principe arbitraire mais rigoureux du tirage au sort » (p. 222), son sens se dégageant surtout de sa « forme », ensemble de connexions qui prévaut sur toute autre finalité non textuelle, la machine doit s'entendre également comme une allusion à l'esthétique qui ne s'interdit pas des emprunts hétéroclites : la Bible (noms allusifs de Caine et d'Abel, le personnage de Rachel)²⁸, le mythe grec (Byron Caine représenté comme Prométhée)²⁹, ou des genres littéraires marqués tel que le roman d'aventure. Se posant comme un récit d'aventures insulaires où le bateau joue un rôle significatif, *Le Méridien de Greenwich* manifeste fréquemment sa parenté avec les robinsonnades. D'ailleurs, les personnages avouent ouvertement s'être inspirés des réécritures de cette histoire : « Étant jeune, dit Arbogast, j'ai lu *Walden* et *Le Robinson suisse*. J'en avais gardé quelques souvenirs, ça m'a un peu aidé. » (p. 129)

Le thème de la machine que l'on trouve chez Echenoz est une image de la modernité technique qui a beaucoup séduit les auteurs modernistes. En tant que modèle épistémologique servant à penser le fonctionnement de l'organisme, la machine est un reflet de la conception moderniste du texte. Ces deux faces de la modernité, technique et textuelle, représentées par la machine, subissent toutefois certaines déformations dans la fiction d'Echenoz. Moyen de libérer l'homme des forces de la nature, la machine, facteur principal du progrès, est un mythe de la modernité et l'art moderniste lui attribue une place considérable. Il suffit d'évoquer les machines construites selon « le procédé » de Raymond Roussel³⁰, parmi

²⁷ JERUSALEM Christine, « *Le Méridien de Greenwich* de Jean Echenoz : une machine à 'remythifier' le temps », in *La Dimension mythique de la littérature contemporaine*, Poitiers, La Licorne, 2001, p. 105.

²⁸ « La femme est vêtue d'une robe blanche, un peu inattendue dans cet environnement préhistorique. On imagine sans peine en regardant cette femme qu'un fil doré pourrait ceindre sa taille, et des oiseaux, voire des fleurs, voletant autour d'elle intemporellement, elle pourrait prendre l'allure d'une allégorie d'on ne sait quoi. » (p. 7) Dans la Bible (Jérémie XXXI, 15-20), Rachel est représentée comme mère éponyme d'Ephraïm et Manassé qui pleure sur ses enfants, massacrés ou dispersés par les Assyriens.

²⁹ « Sur celle-ci, il est représenté de profil droit, torse nu, adossé à un poteau, les mains derrière le dos et le pied posé sur une sorte de borne. On distingue une cicatrice sur son flanc droit, au niveau du foie. [...] Il regarde droit devant lui. » (p. 30)

³⁰ Cf. *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 1995, p. 9-35.

lesquelles notamment la machine à peindre dans les *Impressions d'Afrique*, ou la hie volante dans *Locus Solus*.

Caricature des machines modernistes, la machine de Byron Caine se pose donc comme une double évocation de la modernité. Cependant, à la différence de la productivité esthétique des machines rousseliennes, la machine échenozienne, assemblage d'objets hétéroclites, résultat d'un ludisme avéré, interdit toute intelligibilité :

Tout espoir de compréhension, d'abord encouragé par la reconnaissance au sein de ce fatras de quelques unités mécaniques conventionnelles, se diluait ensuite, s'éparpillait et renonçait enfin à suivre cette accumulation de relais hétéroclites, d'accouplements techniques contre nature, si l'on peut dire, d'appareils contresens d'objets. (p. 99)

La machine dans laquelle se combinent modernité technique et modernisme textuel n'est qu'un constat d'échec de ces deux dimensions de la modernité. Atteintes par certaines altérations de l'écriture d'Echenoz, les deux faces de la machine témoignent de son statut à l'époque post-industrielle : elle y disparaît dans la mesure où elle n'est plus discernable, où elle s'est dissoute dans les systèmes globaux de la technostructure. L'inachèvement fatal de la machine de Byron Caine en fait l'objet d'indétermination par excellence, ce qui expliquerait la « crise d'identité » qui semble marquer l'époque postmoderne :

[...] cet inachèvement était si flagrant, si insistant, si parfait en tant qu'inachèvement, que l'on pouvait penser qu'il constituait le principe même de la machine, qu'il en était la fin en soi ; et, dans ces conditions, la perfection de son inachèvement rendant l'objet achevé puisque inachevé, on pouvait le supposer fini, prêt à fonctionner, fonctionnant même peut-être déjà ; [...] toute amélioration que l'on apporterait à la machine ne saurait plus consister qu'en un perfectionnement de son inachèvement même. (p. 100)

Affichant sans cesse sa gratuité, la machine échenozienne est en contraste perpétuel avec la machine moderne. Si le sens de cette dernière est déterminé par sa fonction, fût-elle d'aider l'homme ou de le tuer, la machine de Byron Caine exhibe l'absence totale de fonctionnalité quelconque : « quoi qu'il en fût, il était très difficile de déterminer sa fonction » (p. 100).

Cette image de la machine agit également au niveau métatextuel de l'œuvre. En effet, si certains des éléments de la machine ne représentent qu'« un premier passage de l'idée dans la matière, [...] le stade initial de sa concrétisation » (p. 99), il en va de même des éléments du texte. Ayant perdu le sens de l'unité, la machine échenozienne est travaillée par le processus de déconstruction qui travaille aussi le romanesque. À l'instar de l'image de l'écrivain qu'incarne Martial Canterel chez Roussel, Byron Caine métaphorise également l'instance auctoriale. Mais puisqu'il se retrouve entièrement aux antipodes de Canterel, ne serait-ce qu'en raison de son attitude perturbatrice, le personnage de Byron Caine annonce un changement profond dans la façon de concevoir la machine-texte. Ne cessant

d'étaler le principe de discontinuité et d'hétérogénéité, la machine-texte d'Echenoz « représente emblématiquement la condition postmoderne.³¹ »

La construction de la « machine » est accompagnée, sinon remplacée entièrement, par l'assemblage du puzzle qui est l'autre métaphore de la constitution du texte. À la manière du procédé de construction-déconstruction machinal, la pratique de ce jeu pourrait s'entendre dans le même sens, à ce détail près qu'il s'agit d'un procédé inverse. Le puzzle consiste à composer une image à partir d'une certaine quantité de fragments. Il faut qu'il y ait au départ quelqu'un qui le découpe et le décompose. Transposé à la matière du texte littéraire, l'assemblage du puzzle implique le travail préalable de l'instance auctoriale³² et reflète aussi bien l'activité du lecteur. Byron Caine représente donc l'image du scripteur de même que celle de lecteur du *Méridien de Greenwich*. On pourrait envisager ses activités en termes de déconstruction-reconstruction du texte narratif. Ainsi du romanesque sous emprise de la condition postmoderne : après une déconstruction de la part du modernisme, advient enfin le moment de « construire de nouveau des récits. »³³

Byron Caine s'amuse donc à composer le puzzle et sa préoccupation constitue l'un des fragments fournis au cours de l'anamnèse de la poétique spéculaire. L'image que représente le puzzle reconstitué est une reproduction du tableau de Van Haecht, « la *Visite d'une galerie* » (p. 38). C'est dire combien s'inscrit ici en filigrane une suite de fragments de l'imaginaire de Georges Perec. Non seulement le puzzle composé par le protagoniste métaphorise le fonctionnement du roman à la manière de *La Vie mode d'emploi*³⁴, mais il figure l'un des tableaux d'*Un cabinet d'amateur*. Ce tableau, dont l'auteur s'appelle « Guillaume Van Haecht », représente « *Le cabinet d'amateur de Cornelis van der Geest lors de la visite des Archiducs Albert et Isabelle* ». Le fait que parmi les personnages représentés se trouve aussi l'auteur lui-même n'est qu'un détail, mais d'autant plus éloquent. Le tableau du puzzle échenozien représente la reproduction du tableau de Perec, pourvue d'un commentaire déceptif quant aux phénomènes de réduplication :

Les morceaux de carton assemblés reconstituaient un tableau figurant une vaste galerie aux murs de laquelle étaient suspendus une multitude de tableaux, dont certains représentaient encore d'autres tableaux ; la mise en abyme s'arrêtait là, le peintre ne s'étant pas aventuré plus loin dans l'emboîtement des représentations. (p. 140)

³¹ JÉRUSALEM Christine, *Op. cit.*, p. 105.

³² On pourrait noter que l'image idéale de ce type de scripteur-découpeur de puzzle est Gaspard Winckler de *La Vie mode d'emploi*. Chargé par l'aquarelliste Barthlebooth, Winckler transforme ses tableaux en puzzles que ce dernier essaie de reconstituer.

³³ BRUNEL Pierre, *La Littérature française d'aujourd'hui. Essai sur la littérature française dans la seconde moitié du XX^e siècle*, Paris, Vuibert, 1997, p. 193.

³⁴ Cf. MAGNE Bernard, « Le puzzle, mode d'emploi : petite propédeutique à une lecture métatextuelle de *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec », *Texte*, n° 1, 1982, p. 71.

Si le puzzle de Percival Bartlebooth reste inachevé et implique de la sorte la nécessité de remplir le vide, de trouver la pièce manquante, celui de Byron Caine se voit finalement recomposé, affichant son plein et sa finitude. Mais si le puzzle reconstitué du *Méridien de Greenwich* veut faire scission avec l'isotopie du manque propre au puzzle perecquien et bien d'autres récits à dimension autoreprésentative, la machine échenozienne s'oppose par son inachèvement et sa non-finalité exhibée à la machine de Martial Canterel. Le postmodernisme paraît travestir le modernisme, du moins chez Echenoz. D'ailleurs, la mise en abyme se distingue toujours chez cet auteur par le refus de l'infini : « C'est un processus classique, voyez-vous, un jeu de miroirs qu'on peut compliquer à l'infini. D'ailleurs non, rectifia-t-il scrupuleusement, pas tout à fait à l'infini. Il y a un moment où ça s'arrête. Mais ce serait trop long à expliquer. » (p. 70) Cette désobéissance à l'égard des procédés scripturaux modernistes ne cache-t-elle pas une légère dénonciation de l'hermétisme textuel ? Notamment si l'image dans le tapis de Henry James, dernier clin d'œil à l'énigme moderniste que pose la forme du texte narratif, finit par apparaître :

Il emprunta l'escalier pour descendre, et, du palier du premier étage, il redécouvrit le hall vêtu de son tapis. Comme il l'avait pensé, seule une vue plongeante permettait de reconstituer l'unité de son motif : cela représentait une barque énorme, antique et orientale, trirème ou pentécontore mue par des voiles et des rames conjuguées, et embarquée apparemment pour cause de déluge. S'y amassaient en effet, jusqu'à déborder par-dessus ses plats-bords, toutes sortes d'objets et toutes espèces d'êtres vivants, grouillement d'animaux appariés, alignements d'herbes et d'arbustes, foisonnement exhaustif de choses, rigoureux échantillonnage de tout ce qui peut se trouver sur terre. Ce qu'Abel avait pris pour un fatras de matériaux dépareillés se révélait une somme parfaite, un catalogue de nature et de culture organisé avec soin, en ordre. (p. 248)

Ce qui apparaît dans cette allusion à la fiction de Henry James est en effet une représentation carnavalesque des enjeux et modèles de la critique structuraliste, du « meilleur exemple que je connaisse d'une critique qui constamment ramène notre attention de l'aspect référentiel de l'œuvre d'art – de ses prolongements dans la 'réalité' – vers sa cohésion structurale, laquelle en serait la principale source d'inspiration.³⁵ » Chez James, le secret de l'écrivain demeure caché : le lecteur, fût-il « savant », n'a aucune chance de trouver l'« image ». Chez Echenoz, à l'inverse, malgré l'insaisissabilité et le flou qui hantent Abel multipliant les efforts pour reconstituer le sens du « texte » représenté par le tapis, l'image apparaît finalement. Elle apparaît même aux yeux d'un personnage qui représente le lecteur le plus naïf qui soit. S'agit-il ici d'un présage du passage à la légèreté textuelle, de ce que Fieke Schoots a si symptomatiquement caractérisé par l'expression « passer en douce à la douane³⁶ » ? Si l'écriture d'Echenoz constitue l'espace propice pour le retour du romanesque dans le roman, il faut avant tout considérer que ce

³⁵ BERSANI LÉO, « Le mensonge jamesien », *Poétique*, n° 17, 1974, p. 51.

³⁶ SCHOOTS Fieke, *Passer en douce à la douane*, Amsterdam, Rodopi, 1997.

romanesque a pu revenir, parce que le modernisme lui a cédé de l'espace dans le texte du roman.

Tout ce qui est désormais appelé « Nouveau Roman » ne saurait être réduit à la pratique de la mise en abyme, mais il reste qu'il dessine – jusqu'à un certain moment et en fonction de l'auteur – un projet scriptural commun. Avec le Nouveau Roman, la représentation du monde et certains éléments du récit ont perdu leur place dans le roman. Lucien Dällenbach a démontré que le procédé évolue dans l'écriture des nouveaux romanciers. Certains textes (*Projet pour une révolution à New York, Triptyque*) marquent une « crise de la mise en abyme fictionnelle » et déplacent l'attention vers d'autres types de dédoublement textuel. Les textes qu'il assimile à la notion de « nouveau Nouveau Roman », telle qu'elle a été évoquée en 1971 lors du colloque de Cerisy, marquent un glissement de la pratique spéculaire vers une « auto-inclusion et déception infinie ». Jouant de la déception du lecteur qui est incapable de concevoir ce haut degré d'emboîtement, ne serait-ce qu'en raison de la finitude de sa mémoire, ces textes visent en effet un double objectif : multipliant les auto-inclusions dans une suite de dépendances emboîtées, ils tournent « non seulement en dérision l'idéologie réaliste » en se coupant du monde dans un repli infini sur soi-même, mais ils s'affirment comme une « réalité *impensable*, un défi au *bon sens* et un exemple de très vive modernité³⁷ », parce que celle-ci « commence avec la recherche d'une littérature impossible.³⁸ » La généralisation de cette pratique en est arrivée au point où la littérature se concevait, reflet par reflet, comme une production textuelle « à l'intérieur d'un espace *impensable*. » Si le premier Nouveau Roman n'est pas parvenu à s'affranchir de la *mimesis*, le nouveau Nouveau Roman a réussi à « s'arracher à son emprise.³⁹ »

Orientant l'intérêt sémantique de l'œuvre littéraire dans le sens de l'écriture, la pratique spéculaire, telle qu'elle se montrait dans les œuvres des néo-romanciers ou néo-néo-romanciers, a brisé le récit et contesté la notion de représentation. Chez Echenoz, en dépit d'une dimension autoreprésentative considérable, le monde romanesque réapparaît bien stable. Dans la mesure où il ne refuse nullement la représentation du réel (les éléments spatiaux réels ou les objets de la vie quotidienne foisonnent) ni les éléments du récit traditionnel, ce romanesque est loin de contester la *mimesis*. La spécularité textuelle ne constitue qu'un léger dérèglement, une parure loufoque, peut-être même un objet d'art kitsch. Elle n'a aucunement créé un « espace *impensable* » où la *mimesis* n'aurait pas de place. Au contraire, les galeries de miroirs qui « ornent » le romanesque d'Echenoz semblent vouloir sonner creux, tant la vocation du romanesque

³⁷ DÄLLENBACH Lucien, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, « Poétique », 1977, p. 200-201.

³⁸ « Ainsi l'on retrouve, dans le Roman, cet appareil à la fois destructif et résurrectionnel propre à tout art moderne », BARTHES Roland, « L'écriture du roman », *Le Degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux Essais critiques*, Paris, Seuil, « Points essais », 1972, p. 32-33.

³⁹ DÄLLENBACH Lucien, *Le Récit spéculaire*, op. cit., p. 207. C'est l'auteur qui souligne.

prédomine. Nombreux sont les passages cités des deux romans choisis qui se donnent comme un avertissement à tout lecteur trop acharné à voir dans le geste réflexif la preuve de la continuité d'une littérature qui se contemplerait dans son propre miroir. Soulignée par l'humour, la légèreté régissant le procédé interdit toute volonté de voir dans cette écriture la poursuite du projet esthétique (néo-) néo-romancier. La rencontre avec le modernisme du (nouveau) Nouveau Roman se fait par le biais de l'anamnèse de ses propres lieux communs. Si la définition de l'anamnèse implique des renseignements fragmentaires, le roman d'Echenoz ne donne en effet que des fragments de son passé moderniste. Ces fragments ne réussissent pas à s'engendrer en système, leur rôle est de remémorer le passé du roman.

Les romanciers des années quatre-vingt qui ont vu l'expérience du Nouveau Roman et de *Tel Quel* se posent en effet une question fondamentale : comment écrire après les excès de la littérature textuelle, comment renarrativiser le roman sans « revenir aux formes traditionnelles du réalisme psychologique ?⁴⁰ » Le postmodernisme qui se déploie sur le terrain romanesque traduit ainsi une nécessité de s'affranchir des impasses de la modernité à travers leur anamnèse et en vue de retrouver le récit avec ses composantes traditionnelles, à savoir l'histoire. Aron Kibédi Varga⁴¹ observe que la renarrativisation du roman ne peut donc apparaître que sur le mode ironique, ce que confirme d'ailleurs un autre observateur du phénomène, Umberto Eco. Celui-ci ajoute en ce sens que « [l]a réponse post-moderne au moderne consiste à reconnaître que le passé, étant donné qu'il ne peut être détruit parce que sa destruction conduit au silence, doit être revisité : avec ironie, d'une façon non innocente.⁴² »

⁴⁰ GONTARD Marc, art. cit., p. 36.

⁴¹ KIBEDI VARGA Aron, « Le récit postmoderne », *Littérature*, n° 77, février 1990, p. 3-22.

⁴² ECO Umberto, *L'Apostille au Nom de la rose*, Paris, Grasset, « Le livre de poche », 1985, p. 77.