

Séminaire Interdisciplinaire de Recherches Littéraires

Littérature et société

Argument

Les contributions de ce numéro des *Cahiers du SIRL* tirées des rencontres du SIRL traitent du thème : « Littérature et société ». Les articles se donnent pour tâche le déploiement du spectre des modes de liaison entre littérature et société. Les pôles de ce déploiement correspondent, d'une part, à l'esthétisme pur, qui tend à abstraire l'œuvre de tout contexte sociétal parce qu'il reconnaît en celle-ci l'épiphanie d'un sens radicalement singulier, et, d'autre part, à une science rigoureuse du champ littéraire et des institutions de celui-ci.

Il s'agit de parcourir tout le spectre des attitudes possibles entre ces deux pôles, afin de révéler l'extrême complexité et la réelle polymorphie des rapports entre littérature et société. Deux voies d'approche sont privilégiées, étant entendu que celles-ci ne s'excluent pas, mais tantôt se croisent, tantôt même se confondent :

1) Nous interrogeons *le rapport du littéraire aux lois sociales* en mettant en cause la polarisation de ce problème entre l'universalisme abstrait de ces dernières et la singularité indéclinable du premier. Nous soulevons une double question : en quoi consiste concrètement le rôle des représentations sociales dans la genèse, la concrétude et le *telos* de l'œuvre littéraire ?; quelle est la fécondité possible de la confrontation entre les différentes sciences du littéraire et les différentes sciences de la société, et quelles sont les modalités les plus pertinentes de cette confrontation ?

2) Nous nous interrogeons ensuite sur la pertinence de l'idée de *création littéraire* au regard de la prégnance d'une réalité sociale que l'on peut elle-même décrire en mouvement et concevoir dans une perpétuelle création imaginative d'elle-même. Deux sous-questions sont alors posées : quelle

relation s'établit entre l'imagination littéraire et l'imagination sociale et quelle "pertinence sociale" peut rencontrer le concept d'"imaginaire" ? ; quel rôle joue l'imagination littéraire dans l'élaboration d'une identité commune, et selon quelles modalités (fondationnelle, affirmative, critique ou subversive ?), avec quels enjeux et quels risques encourus ?

Table des matières

Argument	1
Table des matières	3
Comme neige en été : justice, injustice et rétribution dans <i>les griefs de dou e</i>, une pièce de l'opéra des Yuan par Françoise Lauwaert.....	4
Le hérisson de Chevillard : un obstacle ethnique ? par Laurent Liénart	40
Roman et lecture féminine au XIX^e siècle par Nausicaa Dewez.....	62
Guérilla et littérature. Quelques aspects des récits du Sous-commandant Marcos par Kristine Vanden Berghe	95
Littérature de la société, écriture de la communauté : Leiris et les écrits de Laure par Sylvain Santi.....	121

Comme neige en été : justice, injustice et rétribution dans *les griefs de dou e*¹, une pièce de l'opéra des Yuan

par

Françoise Lauwaert

Dans la réflexion traditionnelle chinoise, la révérence pour l'équité va de pair avec un certain mépris pour les actes de justice concrets accomplis par l'autorité légitime. Là où le Ciel ne parle pas et légifère encore moins, rendre la justice n'est pas un devoir sacré, c'est une tâche ingrate qui s'apparente à une opération de police². Le mépris proclamé du droit ne doit cependant pas

¹ Comme c'est souvent le cas, une expression chinoise est plus aisée à traduire en anglais qu'en français. La traduction anglaise de *Dou E Yuan* est *Injustice to Dou E*. En français, nous avons le malgracieux *L'injustice faite à Dou E*. J'ai préféré traduire *yuan* par « grief », qui présente à mes yeux l'avantage de préserver aussi le rendu subjectif de cette notion, fort présent en chinois.

² Le caractère barbare des actes de justice apparaît déjà dans le mythe d'origine des châtements, lesquels furent inventés par un peuple des confins : les Miao, qui jouent le rôle de « mauvais » dans plusieurs mythes attachés à la figure de l'Empereur Jaune, le fondateur du pouvoir politique. Lorsque le roi des Miao conçut l'idée de substituer le « gouvernement par les châtements » au « gouvernement par la bienveillance » pratiqué jusqu'alors par les saints rois, son peuple retourna à la sauvagerie et sombra dans la cruauté la plus noire, et cela jusqu'à ce que l'Empereur Jaune châtiât le tyran, exterminât sa postérité et remît en place un ordre civilisé. L'Âge d'or avait toutefois disparu, car l'Empereur Jaune reprit aux Miao l'usage des châtements. Que ceux-ci ne fussent plus appliqués à titre de principe de gouvernement, mais comme une mesure limitée destinée à punir l'*écart* ne change rien à l'affaire, car les souverains de vertu moins haute qui succédèrent à cette divinité guerrière eurent tôt fait de régner avec rudesse, puis avec cruauté.

nous masquer l'intérêt des empereurs et des fonctionnaires pour l'administration rationnelle de l'empire et le bon fonctionnement d'un appareil judiciaire complexe. Cet appareil ne se bornait pas à infliger des châtements, il jouait un rôle indispensable d'arbitrage dans la société civile, comme l'ont montré nombre de travaux récents, qui soulignent la relative familiarité du peuple avec le monde judiciaire et le rôle positif joué par les tribunaux dans la pacification de la vie commune³. Les gens du peuple étaient conscients des dangers d'un recours systématiques aux autorités coutumières – un bon magistrat assurait souvent mieux la défense de la veuve et de l'orphelin qu'un chef de village ou de lignage – et en cas de crise grave, ils tentaient de remonter le plus haut possible vers la source de l'autorité. Il fallait aussi compter avec la volonté de la haute administration de conserver l'absolu monopole de la contre-violence légale. De cette conscience et de cette volonté, nous avons un exemple dans ce plaidoyer tenu en 1734 par le gouverneur général du Liangguang en faveur de l'abolition de l'article accordant la vie sauve à ceux qui, appliquant la « loi familiale » à un parent dévoyé, le mettaient à mort sur le champ sans passer par les tribunaux :

« Dans les lignages, la sagesse et la bêtise sont inégalement réparties, et il est à craindre que ne se constituent des coteries appelées à jouer un rôle nuisible. Les fonctionnaires locaux sont incapables de mettre au clair toutes les choses troubles sans en omettre [d'importantes]. Si les gens du peuple sont assurés de pouvoir compter sur la loi pour échapper à la peine de mort, cet [usage de la justice privée] se répandra [...] jusqu'à devenir la norme, et de lourdes injustices ne pourront être évitées⁴. »

En définitive, juges et contempteurs du droit étaient issus du même monde et avaient reçu la même formation. Celui qui, dans la solitude de sa bibliothèque, rêvait d'une société réglée par le rite ou soumise aux seules lois

³ Ce point de vue est soutenu par Mark A. Allee. On se reportera à son article intitulé "Code, Culture and Custom : Foundations of Civil Case Verdicts in a Nineteenth-Century Court" (*in* Kathryn Bernhardt et Philip C.C. Huang édés., *Civil Law in Qing and Republican China*, Stanford, Stanford University Press, 1994, pp. 122-141), et à son étude, publiée également en 1994, *Law and Local Society in Late Imperial China, Northern Taiwan in the Nineteenth Century*, Stanford, Stanford University Press.

⁴ *Qingchao wenxian tongkao* (Examen des textes de la dynastie des Qing), édité par Wang Yunwu, *in* *Shitong* (Les Dix Collections), Shanghai, Shangwu yinshuguan, 1936, (rééd. Taipei, 1965), chap. 198, p. 6626.

de la nature pouvait avoir pour tâche quotidienne de rendre la justice, avec tous les aspects désagréables que cela comportait, s'il sortait vainqueur de la course aux examens. Ce strabisme divergent entre discours et conduites est constitutif de la pensée politique et juridique chinoise tant du côté des maîtres que des sujets.

De notre côté, la cruauté de la loi chinoise a été soulignée à loisir par les voyageurs, missionnaires et trafiquants de toutes sortes. Dans ses travaux pionniers, Etienne Balazs faisait encore un portrait charge du système juridique impérial : « Pas de droit civil. Une loi draconienne pour le peuple. Un code d'honneur pour les privilégiés qui répugnent à reconnaître une loi uniforme, universelle. Voilà les trois caractéristiques fondamentales du droit chinois, depuis ses débuts jusqu'à l'imposition des notions du droit occidental »⁵. Une vingtaine d'années plus tard, c'est un point de vue tout différent qu'expriment deux des plus éminents spécialistes du droit chinois : « Sans doute le système était-il complexe et exagérément raffiné ; peut-être était-il inutilement ritualisé, et il entraînait presque sûrement un gaspillage de travail humain. Néanmoins, il constitue un "processus légitime" qui, aussi différent du nôtre soit-il, suscite l'admiration et le respect.⁶ » De nombreuses études sont désormais consacrées au droit chinois, et leurs auteurs semblent s'être donnés pour mot d'ordre de nuancer l'affirmation péremptoire de Balazs : « pas de droit civil ». Ces travaux, qui s'inscrivent dans un courant récent de réévaluation des institutions impériales, enlèvent au droit chinois le caractère d'absolue étrangeté que lui avaient conféré les premiers observateurs.

Justice et ritualité : un couple mal accordé

Si des solutions négociées étaient généralement données aux conflits quotidiens, l'essentiel de la réflexion chinoise sur le droit portait toutefois sur sa dimension pénale. Le droit impérial n'était pas un droit coutumier, bien au contraire, c'était un système savamment articulé émanant d'une administration rationnelle et centralisée. Un cliché voulait que l'art du juge consistât à éviter les procès, laissant aux notables locaux le soin de policer « le peuple stupide ». Mais, même si une part énorme de la vie des Chinois était

⁵ Étienne Balazs, *Le Traité juridique du "Souei-chou"*, Leiden, E.J. Brill, 1954, p. 6.

⁶ Derk Bodde & Clarence Morris, *Law in Imperial China Exemplified by 190 Ch'ing Dynasty Cases (Translated from the Hsing-an hui-lan) With Historical, Social and Juridical Commentaries*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1971, p. 142.

soustraite à l'influence du droit et régie par la coutume, l'imposition d'une loi venant sanctionner un comportement déviant par un châtement codifié n'était concevable qu'à titre universel. Les lois et les jugements étaient des outils parmi d'autres destinés à imposer à des populations hétérogènes un idéal de vie sociale ordonnée référé à un système de valeurs et de pratiques : ce que les Chinois appellent « les rites ». L'empereur jouait un rôle crucial dans cette partie : seul habilité à prononcer la sentence de mort, tous les crimes pouvant entraîner ce châtement lui étaient rapportés suivant une procédure minutieusement réglée. C'est aussi en son nom qu'étaient proclamées les amnisties et les remises de peine. Ce rôle d'arbitre de la mort comme de la vie est admirablement décrit par l'empereur Kangxi (1662-1722), grand chasseur et grand homme d'État :

« Nous avons été miséricordieux lorsque cela était possible. Le souverain, en effet, doit toujours procéder à de minutieuses vérifications avant les exécutions et garder l'espoir que l'homme puisse s'améliorer si on lui en laisse le temps. À la chasse, il est possible de tuer tous les animaux pris dans le cercle, mais on ne peut toujours supporter de les abattre lorsqu'ils se tiennent là, pris au piège et épuisés⁷ ».

Le droit écrit apparaît tardivement dans une société qui utilise l'écriture depuis le XIII^e siècle avant notre ère. Les premières « lois » naissent au VI^e siècle avant J.-C. presque simultanément dans la plupart des États rivaux qui constituent alors l'espace chinois. Mais, même si l'idée est dans l'air depuis longtemps, la codification uniforme des peines ne s'impose à tous qu'après la fondation de l'empire en 221 avant notre ère. Cette « invention du droit » prend place dans un climat de décomposition politique et de désarroi intellectuel, mais aussi d'intense créativité. Elle est vertement critiquée par les partisans de la tradition, au rang ; la résistance étant menée à la fois au nom de la *realpolitik* et de représentations cosmologiques et religieuses. Dans la première optique, l'instauration du droit positif est présentée comme une menace directe pour l'aristocratie, dont elle mine le pouvoir discrétionnaire. Dans la seconde, la réfutation du droit repose sur une conception mythologique de la souveraineté, bien qu'elle ne soit pas formulée comme un mythe, mais comme une « histoire ». Le souverain y apparaît comme le

⁷ Cité dans Jonathan D. Spence, *Emperor of China : Self-portrait of K'ang-hsi*, New York, Vintage Books, 1974, p. 29-30.

dépositaire d'un mandat céleste⁸ l'habilitant à régner et à « rectifier les noms », c'est-à-dire, à statuer en dernier ressort sur la légalité des êtres et des choses. De par sa *vertu* (qualité d'être d'intensité variable transmise à titre de patrimoine héréditaire) et de par son mandat, le Fils du Ciel châtie les criminels en se laissant inspirer par sa conscience au cas par cas. Chaque situation étant particulière, il lui donne un traitement individualisé : la *forme* des châtiments est minutieusement réglée par les rites, mais le *choix* de la peine lui est laissé. Dans un tel système, l'irruption du crime et du châtement annonce la déroute de la souveraineté, aussi le criminel apparaît-il comme un dévoyé ou une quasi bête à laquelle s'appliquent des actes de guerre ou de chasse, dont le paradigme est la mutilation.

Pour que sévissent les dévoyés, il faut qu'il y ait une voie. *Dao* est un terme clé du vocabulaire politique et philosophique chinois : on y trouve les sens de « dire » et de « chemin », « voie ». Cette voie doit être parcourue dans l'ordre et dans les formes. Les Chinois attachent une énorme importance à l'articulation correcte du discours et de la démarche, où, pour reprendre l'heureuse formule de Jean-Christophe Bailly, « l'animal politique [règle] son pas sur une mesure commune⁹. » Mencius (385-302 av. J.-C.) soulignait déjà que l'on peut cheminer comme un roi ou comme un tyran. Après l'époque des héros civilisateurs qui cédaient le pas au plus vertueux de leurs sujets, vint l'âge des dynasties héréditaires. Le passage de la vertu à l'hérédité fit entrer les hommes dans un âge de turbulence menant à la tyrannie. Cette dichotomie entre un ordre parfaitement juste et définitivement perdu, et le monde des vertus relatives sur lequel règnent des souverains dont la démarche boiteuse

⁸ Le mandat céleste n'est pas une parole, car le Ciel ne parle pas. C'est un signe donné à voir (configuration des astres, couleur du ciel...) ou encore un objet énigmatique paru dans un quartier de l'espace, qui devra être identifié, déchiffré et interprété (pierre tombée du ciel ou jaillie des eaux, carte, graphie, rébus...). Il peut échapper à un mauvais souverain, car s'il n'est en aucun cas une loi céleste (le Ciel élit des individus, il ne prescrit pas des conduites), son dépositaire est cependant tenu de respecter un code moral strict, sous peine de perdre sa légitimité. C'est ainsi, aux confins de l'histoire et du mythe, que le dernier roi de la dynastie des Shang (XI^e siècle av. J.-C.) perdit le mandat par son usage pervers de châtiments cruels. Cette perte se traduit par un dérèglement climatique et divers phénomènes anormaux résultant de la rupture du lien de filiation entre le souverain et le Ciel.

⁹ Jean-Christophe Bailly, *L'Apostrophe muette. Essai sur les portraits du Fayoum*, Paris, Hazan, 1997, p. 133.

s'apparente à celle du tyran se retrouve dans la manière de penser le droit, auquel sera vainement opposée l'aspiration à un monde harmonieux régi par le rite.

Selon Pierre Legendre, les rites ont pour fonction de réaliser une « solennisation du corps par le discours¹⁰ », de « faire résonner de la Loi les corps¹¹ ». Ces phrases trouvent un écho dans la pensée de Yang Guangxian, un lettré de la fin des Ming, pour qui : « Le Ciel est un principe d'ordre qui a pris corps¹² ». Les rites sont tout à la fois un cérémonial religieux, une pratique sociale raffinée, et le garant de la moralité et de la culture¹³. Leur efficace découle de leur triple ancrage dans la nature, l'ancestralité et la souveraineté, comme l'énonça Xunzi au III^e siècle av. J.-C. : « Le rite a trois fondements : le Ciel et la Terre en tant que fondement de la vie ; les anciens et les ancêtres en tant que fondement [de la classification en catégories et] espèces ; le souverain et les maîtres en tant que fondement du politique¹⁴. » Par la pression continue qu'ils exercent sur la nature brute, ils modèlent l'« homme de qualité » au bien et le prémunissent contre le crime. Xunzi considère les rites, ou plus précisément la vertu de ritualité, comme l'institution humaine par excellence. Deux ouvrages canoniques rédigés à la fin du premier millénaire avant notre ère : le *Traité des rites (Liji)* et le *Traité des cérémoniels (Yili)*¹⁵ jouent un rôle essentiel dans cette politique des corps et des esprits. Bien que n'appartenant pas à proprement parler au domaine juridique, ils ont valeur de codes.

¹⁰ Pierre Legendre, *La passion d'être un autre. Etude pour la danse*, Paris, Seuil, 1978, p. 79.

¹¹ *Ibid.*, p. 81

¹² Cité par Jacques Gernet, *Chine et christianisme. Action et réaction*, Paris, Gallimard, 1982, p. 267.

¹³ Je résume ici les propos d'Howard Wechsler, *Offerings of Jade and Silk. Ritual and Symbol in the Legitimation of the Tang Dynasty*, New Haven-London, Yale University Press, 1985, p. 24.

¹⁴ *Xunzi ji jie. Li lun bian dishijiu* (Œuvres commentées de Xunzi. Chap. XIX : *Traité du rituel*), édité et commenté par Li Tiaosheng, Taiwan xuesheng shuju, 1978, p. 421.

¹⁵ Ces textes canoniques (mais non l'abondant commentaire qui les accompagne) ont été traduits en français par Séraphin Couvreur, respectivement sous le titre de : *Mémoires sur les bienséances et les cérémonies* (2 tomes), et *Cérémonial* (2 tomes), Paris-Leiden, E.J. Brill, 1950.

Les institutions judiciaires et la justice elle-même prennent leur sens à être référées à une vertu qui porte un nom difficile à traduire : *yi*. Ce terme désignait à l'origine le maintien des officiants d'un sacrifice, par lequel se révélait leur parfaite maîtrise de soi dans les rapports sociaux. Il est traduit par « justice », « équité », « sens du devoir », sans qu'aucun de ces sens ne soit vraiment adéquat. L'un de ses homonymes est : « ce qui convient ». Vertu cardinale du confucianisme, *yi* peut aussi désigner l'artificiel, le conventionnel, le factice, voire le postiche. Ce terme, je propose de l'interpréter comme : « le sens de la part et du lien » – la part qui revient à chacun de par son appartenance au corps social, où il occupe une place en tant que *partiel*. Le *yi* ne peut se concevoir sans la vertu de ritualité, qui est la conscience exacte de la place dévolue à chacun et du geste qui s'y déploie. « Sens de la part et du lien », « sens de la place et du geste » : nous sommes dans le domaine de l'institutionnel, domaine qui, chez les Chinois, est doublement *décalé* : vers le bas, par rapport à l'harmonie muette des vertus spontanées, et vers le haut, par rapport au droit. Le droit positif ne trouve sa raison d'être que dans l'échec de la *mise en forme* attendue du *li* et du *yi*. S'il y a incontestablement un rituel judiciaire en Chine, il lui manque la vertu de ritualité. Il s'agit d'un rituel paradoxal, qui *acte* l'échec du rite.

Le lien social : entre nature et artifice

Les Chinois distinguent deux catégories de liens sociaux : ceux qui découlent de la nature, et ceux que l'on institue par une parole et qui comportent par conséquent une part d'artifice. Le paradigme des premiers est la filiation, celui des seconds, l'alliance. Est « naturel » ce qui suit son cours en silence, comme l'eau qui coule vers le bas, ce qui s'impose sans discussion, comme le ciel qui recouvre la terre — le ciel existant dans l'homme à la fois comme l'emblème du monde naturel et comme la métaphore des valeurs les plus hautes. La souveraineté et la paternité, qui s'élaborent en miroir l'une de l'autre, sont « célestes ». Elles font peser sur le fils comme sur le sujet le poids d'une dette infinie. Les rapports garantis par le *yi* circonscrivent au contraire la sphère de la dette relative. Les notions de dette et de rétribution occupent une place essentielle dans les théories chinoises de la justice et de la parenté. Nous verrons que les péripéties de la pièce qui nous servira d'illustration ne peuvent se comprendre que par référence à ces deux ordres de valeur et à ces deux régimes de la dette : l'intrigue commence par la dissolution des liens « célestes » de filiation et

l'instauration de relations factices basées sur des arrangements privés ; elle ne se terminera que lorsqu'auront été renoués les liens licites, coupés les liens illicites et abolies les fausses obligations qu'ils entraînent, et soldés tous les comptes.

Quelle place les théoriciens réservent-ils aux lois dans un monde qu'ils souhaitent voir régi par le sens du devoir et ordonné par les rites ? Le composé moderne pour le droit positif est *falü*, mais *fa* est absent des titres des codes impériaux, où figurent plutôt « châtiments » (*xing*) ou « lois » (*lü* ou *lüli*). *Fa* apparaît pour la première fois dans les inscriptions sur bronze avec le sens de « justice céleste garantie par les liens d'un serment solennel¹⁶ ». Ce n'est que plus tard qu'il prendra le sens de « droit ». Selon les contextes et les époques, *fa* apparaîtra comme le fondement de l'éthique ou comme un simple assemblage de règles. Il pourra aussi se dégrader en une technique répressive, un « tour de main » dont abuseront les puissants. Cette ambiguïté n'est pas propre à la tradition chinoise, mais elle y a pris un relief particulier en raison du discrédit relatif dans lequel étaient tenus les actes de légiférer et de juger. Le caractère *lü*, quant à lui, désigne à l'origine les tuyaux d'un orgue à bouche. Muni de douze tubes de bambou de hauteurs inégales, cet instrument servit à construire la gamme, de là découlent pour *lü* les sens de « division en quantités égales », « degré », « note de musique », « loi ». Les analogies profondes qui existent entre la gamme, le calendrier et les rites civils et militaires expliquent le choix de ce caractère pour désigner les lois fondamentales figurant dans les codes successifs. Plus tard, à partir des XII^e et XIII^e siècles de notre ère, s'ajouteront en quantité croissante des règlements « *li* » découlant de la pratique de la jurisprudence. Ils en viendront progressivement à supplanter les *lü* dans le rendu quotidien de la justice.

Sous leur forme primitive, les lois se présentent comme une tarification des châtiments. Les cinq châtiments antiques sont la décapitation, l'ablation des pieds, la castration, l'ablation du nez et le tatouage. Si l'on peut dire que tout geste politique, qu'il s'exerce par la méthode « douce » des rites et s'adresse aux « gens de qualité », ou qu'il consiste en un dressage des « gens de peu », est une action sur le corps, le caractère mutilant du geste change selon que l'on pratique l'une ou l'autre méthode. Il y avait dans l'Antiquité des

¹⁶ Léon Vandermeersch, *Wangdao ou la Voie Royale. Recherche sur l'esprit et les institutions de la Chine archaïque*, tome II : *Structures politiques. Les rites*. Paris, Ecole Française d'Extrême-Orient, 1980, p. 444.

hommes qu'il était plus ou moins licite de soumettre au couteau, comme l'établit le *Traité des rites* : « les rites ne descendent pas jusqu'aux petites gens, les châtiments ne montent pas jusqu'aux gentilshommes¹⁷ ». Cette dichotomie est brisée par la nouvelle loi instaurée par le Premier empereur (221-209 av. J.-C.). Dans sa tâche, le conquérant a été aidé par des légistes (des praticiens de l'action politique et des stratèges, plutôt que des penseurs du droit) qui, depuis plusieurs siècles déjà, s'efforcent de renforcer le contrôle de l'État sur un peuple astreint à la double contrainte du travail et de la guerre : « Il n'est rien qu'un peuple redoute plus que des châtiments sévères et irrémédiables. C'est pourquoi les sages instituent ce que le peuple abhorre, pour mettre un terme à la débauche : le pays connaît la paix, la violence et la brutalité cessent. Il apparaît donc que la bienveillance et la justice, l'amour et la bienfaisance sont des vertus inutiles, tandis que les châtiments assurent l'ordre dans l'État.¹⁸ ».

Deuil, enfers et procès : constitution d'un espace théâtral

Les dynasties suivantes sauront allier moralisme confucéen et efficacité légiste, jusqu'à feindre d'oublier l'origine brutale de leur pouvoir. Les Han (206 av. J.-C. - 220 ap. J.-C.), qui renversent le fils du Premier empereur tout en poursuivant la tâche organisatrice du tyran, tempèrent la rigueur de ses lois et remettent à l'honneur l'idée de « gouvernement par la bienveillance ». La réélaboration sous cette dynastie des rites du deuil, qui renvoient au culte du père mort et du souverain, revêt une importance capitale pour le façonnage du sujet chinois. Même si leurs textes sont définitivement perdus, les Han bâtissent pour les siècles à venir l'édifice administratif et judiciaire de l'empire.

La proclamation du code est l'un des premiers actes politiques des nouvelles dynasties. Le meilleur exemple en est la séquence qui accompagna l'intronisation du fondateur des Tang : le 18 juin 618, le premier jour du cycle sexagésimal, est faite l'annonce au Ciel sur un autel spécialement construit dans la banlieue sud. Un nouveau nom d'ère est choisi. Le Fils du Ciel

¹⁷ *Liji* (Traité des rites), *Shisan jing zhushu* (Les treize Classiques annotés et commentés) édités par Ruan Yuan, Pékin, Zhonghua shuju, 1980, p. 1249.

¹⁸ Ces célèbres propos du philosophe et homme d'État Han Feizi (280-233 av. J.-C.), sont cités ici dans la traduction de Jean Levi, *Dangers du discours*, Paris, Alinéa, 1985, p. 49.

proclame une amnistie générale, accorde des promotions et des exemptions d'impôt. Trois jours plus tard, il invite les fonctionnaires à un somptueux banquet et leur fait présent de rouleaux de soie. Cinq jours après, il ordonne de commencer la compilation du nouveau code¹⁹. Ce code qui nous est parvenu intact constituera l'ossature juridique des dynasties successives.

Les lois sont élaborées par les fonctionnaires métropolitains et par l'empereur, dont les ordonnances constituent une source importante du droit. La population n'a pas directement accès au code²⁰ et connaît mal la loi, même si des lectures publiques des principaux articles sont régulièrement organisées dans les villages. C'est le fonctionnaire qui rend la justice, comme il se charge de la collecte de l'impôt, de l'entretien des digues et des greniers et des multiples tâches administratives assurant la prospérité de l'empire. À l'échelon de base, le même fonctionnaire détecte, enquête et instruit les procès. Les criminels sont ensuite traduits devant les tribunaux provinciaux et jugés par les commissaires impériaux à la Justice. Les gouverneurs civils ou militaires confirment les verdicts de ces derniers et soumettent leurs rapports au ministère de la Justice pour ratification. La décision finale suit le chemin inverse.

Le droit reflète fidèlement les valeurs du temps, aussi la population est-elle répartie en catégories hiérarchisées : les fonctionnaires et, dans une moindre mesure, les lettrés jouissent de privilèges judiciaires, tandis que l'immense majorité du peuple est soumise aux lois ordinaires. Enfin, les esclaves, les prostituées, les comédiens et les courtiers qui gravitent autour des administrations locales sont frappés de mesures discriminatoires. Pour tous les conflits graves ou bénins survenant dans le cadre de la famille, coupables et victimes sont définis par leurs obligations de deuil. Les ritualistes distinguent cinq « classes de deuil » regroupant des individus de statut très différent. Au-delà, il n'y a plus de parenté au sens juridique du

¹⁹ C'est sur la description de ce rituel complexe d'intronisation que débute l'ouvrage d'Howard Wechsler, *op. cit.*, p. 1.

²⁰ L'impression du code, dont la rédaction était confiée à des hauts fonctionnaires non rétribués pour cette tâche, était financée par le gouvernement. Les livres de droit étaient particulièrement chers, et un faible quota d'exemplaires était fixé (parfois seulement quelques dizaines), qui parvenaient en priorité aux autorités provinciales. Des maisons d'édition privées pouvaient éditer les codes et leur donner une nouvelle audience, mais ces versions n'étaient pas toujours exactes et pouvaient induire leurs utilisateurs en erreur.

terme. La description de ces classes et des obligations qui s'y rattachent occupe une grande place dans les traités de rituel. Dans les codes, cette matière est exposée sous la forme de tableaux commentés, qui ne traitent pas seulement de la parenté agnatique d'un individu, mais aussi de ses alliés et de sa parenté maternelle, organisés en séries analogues quoique simplifiées. Au cœur de cet ensemble prennent place ceux auxquels est dû le plus grand deuil : le père et la mère, le mari et les parents de ce dernier (une femme mariée doit le plus grand deuil et la plus absolue loyauté à sa belle-famille). L'organisation de la parenté se constitue strate après strate à partir de ce noyau. À mesure que l'on s'en éloigne augmente le nombre des parents pour chaque classe tandis que se diversifient les appellations de parenté. La symétrie de cet agencement n'est pas parfaite, car les distinctions entre aînés et cadets, générations inférieures et supérieures et lignes directe et collatérales ont pour conséquence d'alourdir le deuil pour les aînés et les ascendants en ligne directe, qualifiés de « supérieurs ». Ces savants dosages rituels ont des conséquences directes sur le plan judiciaire : tout délit commis à l'encontre d'un supérieur est d'autant plus lourdement puni que sa catégorie de deuil est plus élevée. Inversement, un supérieur est d'autant moins puni qu'il est plus proche de sa victime. Les peines sont déterminées pour la classe neutre et alourdies ou allégées par « degrés » en fonction des paramètres définis plus haut. Le juge détermine avec précision la nature du délit et la qualité de la relation unissant le criminel à sa victime et une fois accompli ce travail, la peine découle automatiquement. Jacques Gernet observe à ce propos que « le même terme de *zui* désigne aussi bien en chinois l'infraction que la peine qui lui correspond²¹ ».

À l'intention criminelle répond la volonté réformatrice des juges, qui s'exerce « pour l'exemple » et pour tous. Cette volonté est d'autant plus ferme que les enjeux politico-rituels sont importants. Le code est, avec le rite et non contre lui, l'un des plus puissants instruments d'arasement des disparités régionales, locales et individuelles. Encore faut-il faire entrer en ligne de compte la résistance et l'inertie opposée tant par le peuple que par la bureaucratie au projet exorbitant de tout contrôler. Les imperfections constitutives de la bureaucratie (paresse, inefficacité, corruption), mais aussi parfois la connaissance que peut avoir un bon juge de la vie réelle de ses

²¹ Jacques Gernet, « A propos de la notion de responsabilité dans l'ancien droit chinois », *Civiltà Veneziana Studi XXXIV*, 1978, p. 129.

administrés, viennent, tantôt désastreusement, tantôt salutairement, gripper les rouages d'une machine sinon trop étroitement ajustée. De ces « ratés » de la machine judiciaire, nous avons maints exemples dans le théâtre et dans le roman.

Les Chinois sont crédités de l'invention du roman policier, mais plus intéressantes en raison de leur qualité littéraire et des enjeux moraux et cosmologiques qui s'y déploient sont les pièces judiciaires *gong'an* de la dynastie des Yuan (1279-1368). Le genre *gong'an*, qui comprend des œuvres théâtrales comme des nouvelles en prose, a connu un succès ininterrompu depuis des siècles. On peut en citer deux modernes avatars particulièrement réussis. Le premier remonte à la fin des années trente, lorsque les communistes tentaient de donner naissance à une culture révolutionnaire dans leur base lointaine du Nord-Ouest. *La fille aux cheveux blancs* relate l'histoire d'une paysanne vendue, puis violée, qui s'enfuit dans les montagnes où elle survit comme un fantôme, terrifiant les villageois, jusqu'à la venue de l'Armée Rouge. Un beau film en a été tiré au début des années cinquante, et la pièce a été transformée en ballet sous la Révolution Culturelle. La fille ne chantait plus, elle se contentait de lever le poing. Le deuxième est plus récent : il s'agit d'un film du réalisateur Zhang Yimou, que l'on a pu voir sur nos écrans il y a une dizaine d'années. Son titre chinois : *Par trois fois Qiuju fait appel aux tribunaux*²² fait référence aux pièces de l'opéra de Pékin, où l'on voit une héroïne²³ inlassablement demander justice et gravir un à un les échelons de la machine judiciaire en un parcours d'obstacles particulièrement corsé. La réponse des autorités judiciaires viendra trop tard, et dans sa violence excessive et impersonnelle, compromettra définitivement la réinsertion de la jeune femme dans la communauté villageoise qui l'avait lésée dans un premier temps. Cette œuvre illustre admirablement l'ambiguïté des deux justices : coutumière et officielle, mais aussi celle du réalisateur, qui

²² La traduction abrégée qui en a été donnée, *Qiuju, femme chinoise*, gomme malencontreusement cette référence à la fiction traditionnelle et transforme cette œuvre sophistiquée en ce qu'elle n'est pas : une représentation réaliste de la société chinoise. Qiuju est moins « une femme chinoise » qu'une figure littéraire.

²³ Il est intéressant de constater que, comme dans la pièce dont il sera question ci-dessous, les héros de ce genre d'histoires sont souvent des femmes.

partage la méfiance des fonctionnaires impériaux envers les avocats et conseillers en tout genre qui gravitent autour des tribunaux²⁴.

Au delà des anecdotes, des analogies évidentes existent entre le monde judiciaire et l'espace théâtral. Le mot « table », qui figure dans le composé *gong'an*, donne son nom aux cas judiciaires et aux archives où ils sont répertoriés. Une table, surtout lorsqu'elle est installée sur une estrade permet d'opérer des effets de mise en scène. Dans la vie réelle, le fonctionnaire y est assis, dos à une tenture brodée d'une licorne, l'emblème de la perspicacité. Ses sbires, munis de bâtons, de chaînes et des instruments de torture réglementaires, sont alignés de part et d'autre de l'avant-scène, où prennent place les plaignants et les accusés. Ces derniers, agenouillés et couverts de chaînes, donnent à l'assistance le spectacle de la déroute et de la repentance. Sur la table sont disposés les sceaux du tribunal, le papier et les pinceaux. Le rideau peut se lever sur la comédie ou la tragédie du pouvoir. Les comédiens franchiront un pas supplémentaire en invoquant les spectres et en rétablissant la Justice majuscule. Pour cela, il n'auront pas un grand espace à parcourir, car les portes des enfers sont relativement faciles à entrebâiller. Le monde des trépassés est conçu sur le même modèle que celui des vivants, et il est soumis aux mêmes bureaucrates, qu'ils soient bouddhistes ou taoïstes.²⁵

Le juge est le lauréat d'un prestigieux concours portant sur la maîtrise d'un vaste corpus de textes dogmatiques. Servant de l'orthodoxie, il occupe une place élevée et âprement convoitée, et il n'est pas rare de le voir entrer après son décès dans les rangs de la bureaucratie divine. L'acteur, en revanche, se situe tout au bas de l'échelle sociale. Tout semble les séparer,

²⁴ On se référera à ce propos à l'étude passionnante de Melissa Macauley, *Social Power & Legal Culture. Litigation Masters in Late Imperial China*, Stanford, Stanford University Press, 1998.

²⁵ Comme le souligne Christine Mollier, les morts, pas plus que les vivants n'échappent au monopole de la violence légale exercé par l'État : « La tentaculaire machine bureaucratique conçue par le taoïsme médiéval allait permettre de canaliser officiellement et de résoudre équitablement les règlements de compte et les récriminations spectrales. Les défunts frustrés, lassés de s'adonner à de sauvages vendettas, renoncent à se faire justice eux-mêmes et finissent par emprunter le sentier battu des tribunaux des enfers afin de trouver une solution juridique à leurs problèmes. Les morts de la Chine médiévale semblent se livrer avec passion à ces passe-temps procéduriers. » Christine Mollier « De l'inconvénient d'être mortel pour les taoïstes de la Haute Pureté », », in Brigitte Baptandier, sous dir., *De la malemort en quelques pays d'Asie.*, Paris, Karthala, 2001, p. 89.

mais l'un et l'autre ont pourtant partie liée avec le sacré. Le fonctionnaire exerce sa juridiction sur les divinités subalternes de son district et participe du pouvoir cosmologique de l'empereur ; l'acteur joue devant les temples à l'occasion des fêtes religieuses et contribue à sa manière au maintien de l'harmonie entre hommes et dieux. Comme le bonze, le prêtre taoïste et le médium, il appartient à un « demi-monde » aux franges de la légalité, où s'opèrent les transactions licites et illicites entre vivants et morts.

L'opéra des Yuan : relectures lettrées d'un art populaire

L'âge d'or du théâtre lyrique correspond à une période où, suite à l'invasion mongole, s'estompait quelque peu la frontière qui séparait les lettrés des saltimbanques. Dans sa deuxième préface à l'anthologie qu'il compila au début du XVII^e siècle, Zang Maoxun (ca. 1580-1621) nous apprend que Guan Hanqing (1226-1285), celui que l'on appelle parfois « le Shakespeare chinois », aimait à fréquenter les acteurs, et monta lui-même sur scène « le visage fardé de blanc et de noir²⁶ ». La conquête mongole aboutissant à l'instauration de la dynastie des Yuan en 1279 entraîna la rupture (provisoire) des liens qui unissaient depuis des siècles les lettrés au pouvoir. Les concours ne furent rétablis qu'en 1315 et entre-temps, bon nombre de lettrés s'étaient tournés vers l'art, le commerce, l'enseignement ou la médecine. Cette situation inédite eut des conséquences remarquables pour le sujet qui nous intéresse. Comme d'autres disciplines artistiques, parmi lesquelles figurent au premier plan la calligraphie et la peinture, le théâtre connut un grand développement : cinq cent trente-cinq titres sont répertoriés, et plus d'une centaine d'œuvres originales se sont transmises jusqu'à nous.

Destinés à la scène, mais aussi aux théâtres d'ombres et de marionnettes et aux ballades sur rythme de tambour, les livrets d'opéra étaient vendus sur les marchés dans des éditions populaires et subissaient de fréquentes modifications. Plusieurs collections se sont transmises jusqu'à nos jours, parmi lesquelles la vaste compilation de Zang Maoxun²⁷, qui comprend cent pièces, fait autorité. Avec le temps, les versions plus anciennes sont devenues des curiosités bibliographiques. Contrairement aux anciens recueils, qui ne

²⁶ Shih Chung-wen, *Injustice to Tou O (Tou O Yüan) A Study and Translation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1972, p. 3.

²⁷ *Yuan Quxuan* (Choix de pièces des Yuan), éd. Zang Jinshu [Maoxun] (Ming), Pékin, Zhonghua shuju, 1958, 4 vol.

contiennent le plus souvent que les parties chantées et présentent de grandes disparités de forme, les pièces éditées par Zang suivent des règles prosodiques homogènes et obéissent au même schéma structurel. Elles comportent généralement un prologue et quatre actes, où alternent parties parlées et chantées. Les parties chantées sont en vers rimés (une rime pour un acte), tandis que les passages en prose sont écrits en langue vernaculaire et sont parfaitement accessibles à des spectateurs non lettrés. En principe, un seul acteur tient les parties chantées du début à la fin. Les rôles sont très codifiés : héros et héroïnes jeunes ou vieux, bouffons, « mauvais », juge... Parfois sont représentés des personnages surnaturels : dieux ou fantômes. Nous n'avons pas gardé mémoire de la dramaturgie des opéras Yuan, ni de la musique de scène ; les opéras de Pékin qui leur ont repris une partie du répertoire sont bien plus tardifs et obéissent à des conventions différentes.

À côté des pièces judiciaires, le répertoire comprend des pièces historiques, des histoires d'amour, des « drames bourgeois » (séparations et retrouvailles familiales, rééducation d'un fils prodigue, conflits d'héritage...) ou des histoires merveilleuses, voire philosophiques. *Les griefs de Dou E* (*Dou E yuan*) appartient au genre *gong'an*. C'est l'un des chefs-d'œuvres de Guan Hanqing, cet homme qui ne répugnait pas à se joindre aux comédiens. Son titre comprend le caractère *yuan*, qui signifie à la fois l'injustice subie, le sentiment de profonde douleur qui en résulte, et la colère horrifiée qui s'empare des victimes et des témoins de l'iniquité : c'est la rancune des malmorts, et plus encore des malmorts, qui errent sans repos entre deux mondes, dans l'attente d'une justice qui apaisera leur tourment.

Les commentateurs des opéras des Yuan recourent à deux grilles de lecture : la première, en faveur dans les milieux lettrés, met seulement l'accent sur la qualité littéraire des parties versifiées. La dimension théâtrale est effacée au profit de la lecture silencieuse. C'est l'attitude que l'on retrouvait encore il y a peu parmi les « vrais » amateurs d'opéra de Pékin, qui prétendaient ne guère porter attention à la mise en scène et se contenter d'« écouter le chant ». L'autre attitude consiste à prêter attention au message des pièces. La critique marxiste a tenté ainsi de faire une lecture « progressiste » des œuvres des Yuan. Transposée sous d'autres cieux et remaniée par un grand écrivain, *Le cercle de craie* (pièce célèbre de Li Xingdao, qui met en scène un Jugement de Salomon à la chinoise) est devenu caucasien. Je m'écarterai de ces deux voies pour explorer celle qui me permettra de mettre

en évidence l'attitude particulière qu'entretiennent les Chinois avec l'idée de justice.

Dans un article qu'il intitula « Zang Maoxun's Injustice to Dou E »²⁸, Stephen West compare la version Ming de la pièce à des versions plus anciennes. Il accuse Zang Maoxun d'avoir reformulé dans le langage conformiste des lettrés néoconfucianistes une intrigue où figuraient au premier plan la logique commerciale des milieux urbains de la dynastie mongole et la frustration sexuelle d'une jeune veuve esseulée²⁹. Sa démonstration est convaincante, et il rappelle opportunément les réactions de nombreux lettrés contemporains, qui déplorèrent pour la plupart l'affadissement résultant de cette réécriture. Mais pour le point qui m'intéresse, à savoir la conception de la justice en vigueur dans la Chine marquée du sceau du néoconfucianisme, la version remaniée est hautement éclairante, et c'est à elle que je me reporterai.

Dou E : une héroïne ressentimentale dans un monde de brutes

Dans le prologue, Dou Tianzhang, un jeune lettré veuf et désargenté s'endette auprès de sa logeuse, la mère Cai. Celle-ci lui propose de prendre sa fille de sept ans Dou Duanyun comme fiancée adoptée pour son fils. Le lettré accepte la peu reluisante transaction et abandonne l'enfant pour se rendre dans la capitale où il espère passer les concours. C'est précisément l'une des parties qui fut le plus remaniée par Zang Maoxun, dans sa vaine (à nos yeux d'Occidentaux) tentative de rendre le personnage plus sympathique.

Treize ans ont passé lorsque débute le premier acte. Duanyun, qui porte désormais le banal prénom de E (Jolie), a suivi sa belle-mère dans le Sud et s'est installée à Chuzhou. Ce double déplacement a eu pour effet de brouiller ses traces et d'empêcher ses retrouvailles avec son père, mais nous verrons plus loin que son changement de prénom porte encore une autre signification. Sitôt mariée, Dou E s'est retrouvée veuve. Elle porte le deuil de son mari et

²⁸ Stephen West, "A Study in Appropriation : Zang Maoxun's Injustice to Dou E", *Journal of the American Oriental Society* 111 (2), 1991, pp. 283-302.

²⁹ *Ibid.*, pp. 284-285.

prend soin de sa belle-mère, non sans se plaindre amèrement de son sort³⁰. La tonalité est donnée par les rimes *chou* (tristesse, regret) et *shou* (garder la chasteté), et elle termine son chant inaugural en dépeignant les longs fils de la mélancolie qui enserrent son cœur et entravent sa pensée : *xin xu youyou* (cœur/pensée - fils - longs/mélancoliques)³¹.

La mère Cai a poursuivi son négoce. Elle a prêté de l'argent à un médecin véreux, qui porte le surnom ironique de Sai Luyi : « Emule d'Hippocrate », dirions-nous en Occident. Il se présente lui-même en ces termes :

« J'excelle à doser les remèdes
Les textes anciens me sont d'une grande aide
Si les morts ne reviennent pas à la vie
Mes malades, à coup sûr, ne font guère envie³² ».

Signalons au passage que Guan Hanqing exerça le métier de médecin dans une administration de la capitale !

Ne pouvant rembourser l'usurière, Sai Luyi l'entraîne dans un coin reculé pour lui tordre le cou. Il est interrompu en pleine action par Zhang le Baudet et son père, deux vauriens qui passaient par là. La mère Cai, qui a une dette de reconnaissance à leur égard, leur propose de l'argent, mais les deux compères veulent se faire épouser, le vieux par la vieille et le jeune par la

³⁰ Les fiancées adoptées étaient souvent maltraitées, et il n'y a rien d'étonnant à ce que Dou E maudisse son karma. Voir Françoise Lauwaert, « La mort cruelle des gens de peu. Quelques cas de jurisprudence dans la Chine du XIX^e siècle », in Brigitte Baptandier, sous dir., *De la malemort en quelques pays d'Asie*, Paris, Karthala, 2001, pp.107-132..

³¹ Dans la version ancienne figure une allusion des plus intéressantes à son horoscope (les « huit caractères » *bazi* indiquant l'année, le mois, le jour et l'heure de la naissance, qui permettent de situer le nouveau-né dans l'espace-temps). Or, les *bazi* jouent un rôle essentiel dans l'éloignement précoce des enfants dont le destin est jugé néfaste. Cet éloignement peut se traduire par des procédés d'adoption symbolique pour le garçon et par l'organisation d'un mariage précoce pour la fille. Voir à ce propos Brigitte Baptandier, « Le Rituel d'Ouverture des Passes. Un concept de l'enfance », *L'Homme* 137, 1996, pp. 119-142, et Françoise Lauwaert, « Abandon, adoption, liaison. Réflexions sur l'adoption thérapeutique en Chine traditionnelle », *L'Homme* 137, 1996, pp. 143-161.

³² Les parties récitées en vers sont indiquées en italiques. Les parties en prose sont distinguées par l'usage d'un corps plus petit.

jeune. Ils la menacent de l'étrangler à leur tour si elle repousse leur proposition. Après une résistance assez peu énergique, elle accepte le marché et entreprend non sans précautions oratoires de transmettre l'offre à sa belle-fille. Elle se heurte à un refus indigné. Mais en dépit de son éloquence, Dou E ne peut empêcher la vieille dame de prendre les deux ruffians chez elle.

Quelques commentaires sur cette première partie. Notons d'abord que le thème de la dette est l'un des fils rouges permettant de comprendre cette pièce, qui ne se terminera pas avant que tous les comptes ne soient soldés³³. Ce thème est au premier plan dans la pièce initiale, comme le souligne Stephen West : « The master metaphor that governs the *Gu mingjia* edition³⁴ is, I believe, that of economic transaction. Indebtedness and its corollaries of repayment, commodification, and reciprocity extend from the mundane level of money-lending to the realms of fate and human existence. This creates a world that is centered on the issues of self-benefit and indebtedness to individuals, a compass that is, in most respects, the opposite of that defined by the dominant Confucian myth of righteousness and responsibility to a moral order that lies beyond exclusive personal obligation³⁵. » Il faut ensuite souligner le pessimisme moral de cette pièce : à l'exception de Dou E et, dans une moindre mesure, de son père, aucun des personnages n'agit dans le cadre des rites et des lois. L'union conclue par le lettré pour sa fille est une forme de vente déguisée. L'adoption d'une fiancée enfant est une pratique minoritaire attestée depuis des siècles, surtout dans le Sud de la Chine, chez les pauvres et les marginaux. Sans être vraiment interdite, c'est une forme d'alliance méprisée, qui fait généralement le malheur de la jeune fille, sinon du couple lorsque « frère et sœur » doivent se résoudre à se marier³⁶. La forme de

³³ Sur l'importance de ce thème dans la littérature vernaculaire et dans l'opéra qui lui a fourni des thèmes, voir Françoise Lauwaert, « Comptes des dieux, calculs des hommes. Essai sur la notion de rétribution dans les contes en langue vulgaire du XVII^e siècle. » *T'oung Pao* LXXVI 1-3, 1990, pp. 62-94.

³⁴ Cette édition populaire, datant de 1588, comprend soixante pièces, dont quarante-quatre sont authentiquement des Yuan. Elle présente une version plus crue et plus conforme à l'esprit originel prêté aux dramaturges.

³⁵ *Art. cit.*, p. 289. Il me semble que West va trop loin dans sa critique et que cet aspect est encore parfaitement visible dans la version de Zang Maoxun, même si ce dernier choisit un langage moins explicite.

³⁶ A propos du statut juridique de ce type d'alliance, voir Françoise Lauwaert *art. cit.* et Idem, *Recevoir – conserver – transmettre. L'adoption dans l'histoire de la famille*

mariage que proposent Zhang le Baudet et son père est encore plus choquante, car elle va à rebours des règles de succession et de résidence, et revient de surcroît à placer un homme sous l'autorité du lignage de sa femme³⁷. Il est, de plus, totalement interdit d'épouser une femme en deuil. Dans ce monde interlope, où plane la menace de mort et le chantage, Dou E incarne la vertu intransigeante attendue des femmes lettrées. Son refus absolu du remariage est, en effet, un enjeu d'importance chez les confucéens orthodoxes, qui font de la chasteté des veuves un équivalent féminin de la loyauté politique³⁸. N'oublions pas que nous sommes sous une dynastie étrangère !

La vertu de Dou E s'exprime doublement : sous un jour quotidien et prosaïque, et sous la forme exaltée de la poésie et du chant. La tonalité comme le contenu de ces deux discours sont profondément différents : dans les parties parlées, elle manifeste le respect conventionnel qu'une jeune femme est tenue de montrer à sa belle-mère ; dans les parties chantées, elle exprime au contraire dans les termes les plus durs et les plus crus le dégoût que lui inspire cette femme oublieuse de toute bienséance au point de vouloir se remarier à plus de soixante ans, alors que rien ne l'y contraint réellement.

« Vous n'êtes plus la pousse du bambou délicieux,
tendre, tendre...
A quoi bon devant le miroir artificieux
attendre, attendre...
Votre mari vous a laissé des biens
Pour vous, il voyait loin
Terres fertiles pour les repas du soir et du matin

chinoise – aspects religieux, sociaux et juridiques, Bruxelles, Mélanges chinois et bouddhiques XXIV, 1991 et Idem, « L'Arbre et le cercle : les adoptions en Chine classique », *Droit et Cultures* XXIII, 1992, p. 36-54. Sur les unions où « un frère épouse sa sœur » dans la société traditionnelle taiwanaise, voir Arthur P. Wolf, & Huang Chieh-shan

Marriage and Adoption in China, 1845-1945, Stanford, Stanford University Press, 1980.

³⁷ A propos du mariage en gendre, voir Arthur P. Wolf et Huang Chieh-shan, *op. cit.*, et Françoise Lauwaert, « La Mauvaise graine. Le gendre adopté dans le conte d'imitation de la fin des Ming », *Etudes chinoises* XII (2), 1994, p. 51-92.

³⁸ Voir à ce propos T'IEU Ju-K'ang, *Male Anxiety and Female Chastity. A Comparative Study of Chinese Ethical Values in Ming-Ch'ing Times*, Leiden, E.J. Brill, 1988.

Pour le froid, pour le chaud, couettes et vêtements de satin
Tout à son espoir que la veuve et l'orphelin
Vivent sans soucis jusqu'à la fin
Oh ! Père, vous avez travaillé en vain ! »

Ce dédoublement des discours, attribuable selon West à la réécriture partielle des dialogues, ajoute à l'héroïne un élément d'ambiguïté qui constitue à mes yeux l'un des aspects les plus passionnants de cette pièce. Si l'héroïne tient deux discours, c'est que les vertus dont elle se pare se déploient sur des scènes différentes. L'obéissance et la piété filiale sont le ciment des familles : ces vertus banales et cependant essentielles sont attendues de tous les enfants et beaux-enfants sans exception. La chasteté des veuves, elle, est un comportement politique. Elle est prônée à l'époque par une petite élite de confucéens que l'on pourrait qualifier d'intégristes. Cette vertu destinée à *distinguer* ceux qui la pratiquent ne s'appuie sur aucune prescription légale : c'est une question d'attitude. Comme pour le bandage des pieds des fillettes, qui commence à se répandre à cette époque, la discipline et l'esprit de sacrifice des femmes de l'élite sont élevés au rang d'actes de résistance et de marqueurs de l'ethnicité. Dou E arbore dans le monde des usurières et des sacripants de village l'éthique ostentatoire des plus hauts serviteurs de l'État, mais derrière le masque de la piété filiale se lit le mépris de l'héroïne lettrée et la rancœur de la fille abandonnée. L'on pourrait imaginer que Guan Hanqing permet ainsi à deux instances psychiques de s'exprimer chacune à son tour : l'une chantant la vérité de la colère et de l'indignation, tandis que l'autre fait entendre des propos lénifiants en poursuivant ses tâches de trotte-menu de la piété filiale. Mais, chez cette héroïne ressentimentale (j'emprunte cet heureux jeu de mot au psychanalyste Charles Melman), l'indignation ne me paraît pas plus « vraie » que la soumission. Qu'il soit chuchoté ou entonné à pleins poumons, ce qui domine la scène, c'est le grand air du Surmoi.

Comme les gestes de sollicitude se figent en postures hiératiques lorsque commence le chant, les deux discours de Dou E ne peuvent s'exprimer que sur le mode de l'alternance, car ils ne s'adressent pas à la même audience : les destinataires des paroles de piété et d'obéissance sont au premier chef sa belle-mère et son entourage, puis, au delà, les spectateurs invisibles du village ; le destinataire des chants n'est pas un public humain mais le Ciel, vers lequel elle ne cessera de lancer des appels. On trouvera le meilleur exemple de cette alternance des discours au début du deuxième acte. L'angoisse et la

douleur de la jeune femme ont redoublé depuis l'installation des deux parasites chez sa belle-mère. Elle commence par faire à cette dernière des recommandations polies, puis change de ton lorsqu'elle passe au chant :

« Ma belle-mère, là-bas, ne se sent pas bien, et elle a envie d'un bol de soupe de tripes de mouton. Je le lui ai préparé de mes mains et je viens le lui apporter. Mère, nous autres veuves, nous devons nous garder des médisances. Comment avez-vous pu laisser s'installer ici Zhang le Baudet et son père ? Ils ne nous sont pas apparentés, ils ne nous sont rien et ils habitent chez nous ! N'est-ce pas le meilleur moyen de faire jaser ? Mère, surtout ne leur promettez pas le mariage en cachette, je serais compromise à mon tour. Un cœur de femme, je le pense, c'est bien difficile à protéger !

Toutes les nuits, elle veut les passer sous la couette brodée

Consentirait-elle encore à dormir esseulée ?

Un jour épouse de Zhang, de Li elle devient la mariée

Des femmes comme cela, chacune par l'autre inspirée

Ne s'occupent point du ménage, mais de leurs folles équipées

Conquérir le phénix, capturer le dragon... et autres rêves enflammés...

(Le chant se poursuit par des références littéraires aux femmes dévergondées et honnêtes, et se termine par la proclamation de son idéal:)

Où trouver celle dont les larmes redoublées

Détruisirent la muraille élevée³⁹ ?

... Où trouver celle qui, sur la butée,

En pierre dure fut changée⁴⁰ ?

Honte et douleur ! Les femmes aujourd'hui sont dévergondées

Pas de fidélité

Beaucoup d'aventures et peu de volonté !

Des femmes de vertu, on en trouvait dans le passé

Ne dites pas que le moule est brisé.

Mère, la soupe est prête. Prenez-en un petit peu... ».

³⁹ Elle fait allusion à la femme fidèle qui, par ses sanglots fit s'effondrer le pan de la Grande Muraille qui emprisonnait le corps de son mari.

⁴⁰ Une femme fidèle gravissait tous les jours une montagne pour guetter le retour de son mari, jusqu'à ce qu'elle soit transformée en pierre.

L'acte II voit se nouer l'intrigue criminelle. Zhang le Baudet se prépare à empoisonner l'usurière afin de contraindre plus facilement la jeune veuve au mariage. Il se rend chez un apothicaire pour acheter du poison, et tombe sur une vieille connaissance : Emule d'Hippocrate. Le médocastre éprouve du remords pour sa tentative d'assassinat. Il projette de partir sous d'autres cieux, où il mènera l'existence d'un fervent disciple du Bouddha. Soumis à un chantage, il accepte cependant de vendre du poison au jeune homme. Celui-ci le verse dans le bol de la Mère Cai. Mais le destin en a décidé autrement : la vieille dame ne se sent plus le cœur d'avaler l'indigeste ratatouille et la donne amoureusement à son compagnon, lequel rend l'âme sitôt la dernière cuillerée avalée. Voilà Zhang le Baudet parricide malgré lui⁴¹. Il accuse aussitôt la jeune femme d'empoisonnement et lui donne le choix : régler l'affaire officiellement par un procès ou officieusement par un mariage. Elle se rend derechef au tribunal.

La scène suivante relate le procès mené par le calamiteux magistrat de Chuzhou. Combinant les rôles de clown et de « mauvais », il fait étalage de sa paresse et de sa cupidité :

« Comme magistrat, j'ai de grandes qualités
Les plaignants me couvrent de lingots dorés
Mais ... lorsque mes registres sont inspectés
Au lit je passe la journée. ».

Sans la moindre enquête, il accuse la jeune femme du meurtre de son beau-père et la soumet à la question : « Les gens ne sont que des vers, il n'avouent que si on les bat ! Gardes, attachez-moi cette femme et frappez-la ! » C'est évidemment un peu rude, même pour les mœurs de l'époque. Cruellement torturée, Dou E n'avoue que lorsque les sbires menacent de

⁴¹ Le crime de Zhang le Baudet porte un nom précis : il s'agit d'un meurtre par erreur (lorsqu'il y a erreur sur la personne et que la victime n'est pas celui dont on avait prémédité l'assassinat). Normalement, il est puni moins sévèrement que le meurtre prémédité, mais ces subtils distinguos n'entrent pas en ligne de compte lorsqu'il s'agit d'un parricide.

frapper sa belle-mère à sa place. Accusée d'avoir commis l'un des « dix crimes abominables »⁴², elle est condamnée à la décapitation immédiate.

L'acte III se structure autour de trois mots clés : *yuan*, l'injustice et le grief qui en résulte, son homonyme *yuan*, le vœu, et *tian*, le Ciel, agent de la justice ultime.

La jeune femme est emmenée vers le lieu du supplice et là, devant le fonctionnaire chargé de surveiller l'exécution, elle profère une triple prédiction : pas une goutte de son sang ne se répandra sur le sol, il jaillira vers le haut et viendra teinter une pièce de soie blanche suspendue à une perche au-dessus du champ d'exécution. Alors que nous sommes au cœur de l'été, trois pieds de neige viendront recouvrir son corps — *Neige en été* est d'ailleurs le titre que portera cette pièce lorsqu'elle sera reprise plus tard dans l'Opéra de Pékin. Enfin, le plus effrayant : elle annonce trois années de sécheresse pour le district. Elle voit se rassembler les nuées porteuses de neige avant d'entonner son dernier chant :

« Les nuages flottants s'amassent en grand nombre
Le vent désolé tourbillonne, sombre
Mes trois vœux dissiperont les ombres

⁴² En tête du code figure la liste des « dix crimes abominables ». Ce sont, dans l'ordre, : la rébellion, la subversion, la trahison, le parricide au sens large (ce qui comprend aussi le meurtre des beaux-parents par une femme), les crimes inhumains (mutilations, magie noire, meurtres collectifs), le vol ou la destruction d'objets destinés à l'empereur, les délits mineurs commis à l'encontre des parents supérieurs proches et les infractions graves aux règles du deuil, les crimes divers commis à l'encontre de consanguins plus éloignés et d'alliés (pour autant qu'ils soient de statut supérieur), les crimes et délits commis à l'encontre de personnes avec lesquelles on a des relations hiérarchiques quasi-parentales (professeur-élève, fonctionnaire-administré etc.), et enfin l'inceste. Commettre l'un de ces crimes, c'est porter atteinte aux « cinq relations fondamentales » (souverain-sujet, père-fils, mari et femme, maître et disciple, aîné et cadet) ordonnées par un même principe d'autorité. Ceux qui s'écartent des rôles qui leur sont impartis dans le cadre défini par ces relations détruisent la société, ce qui leur vaut d'être châtiés sans délai et avec une particulière sévérité. Voir Guy Boulais (S.J.), trad., *Manuel du code chinois*, (Variétés sinologiques 55), Shanghai, Imprimerie de la mission catholique, 2 vol., 1923, et Françoise Lauwaert, *Le meurtre en famille. Parricide et infanticide en Chine (XVIII^e-XIX^e siècles)*, Paris, Odile Jacob, 1999.

(En pleurant) Mère, attendez la chute de la neige en juillet et les trois ans de sécheresse
Alors le malheureux spectre de votre enfant
Aux yeux de tous paraîtra enfin... innocent ! »

Elle est décapitée et sa prédiction se réalise point par point.

Le tumulte météorologique qui accompagne la mort de l'héroïne est en quelque sorte appelé par son prénom caché : Duanyun, littéralement « Nuage de Rectitude ». *Duan* signifie « droit », « régulier », « irréprochable ». Ce caractère peut aussi prendre le sens de « juste au bon moment ». Dans la philosophie confucianiste et particulièrement chez Mencius, *duan* est le germe des vertus que possède tout être humain à la naissance et qu'il pourra mener à maturité ou laisser dépérir. La mort de Dou E fait revenir Dou Duanyun. Le passage d'un prénom à l'autre est riche d'enseignement, car si le sens usuel de E est Jolie, son sens ancien est : « Bienfait de la Pluie, d'une bonne récolte accordée par les ancêtres ou les Esprits protecteurs⁴³ ». C'est précisément la bénédiction qui sera refusée aux habitants de Chuzhou. Par ses prénoms, l'héroïne a doublement à voir avec le climat. Sa mort injuste et scandaleuse entraîne une rupture du lien qui unit les hommes au ciel : après la tempête de neige vient le retrait de la bénédiction céleste, laquelle constituait dans l'antiquité le corrélat de la légitimité des rois. Les traités de rituel nous apprennent en effet que le Fils du Ciel assurait la régularité des saisons et la correspondance des ordres humain et céleste par un rite cosmique consistant à circuler dans un édifice conçu comme un modèle réduit de l'univers. Il était responsable du climat et, en cas de sécheresse, il devait présider à des sacrifices solennels mettant parfois sa vie en danger. Jacques Gernet souligne que, même si le caractère magico-religieux du pouvoir impérial s'est affaibli à partir du X^e siècle, cette dimension a joué un rôle fondamental jusqu'à la fin⁴⁴. C'est le pouvoir politique tout entier enraciné dans la cosmologie et la généalogie qui s'est trouvé mis à mal par le verdict scandaleux du magistrat de Chuzhou. L'injustice crie vers le ciel. Cette formule toute faite, qui figure dans le titre complet de l'opéra, nous la voyons ici réalisée sous sa forme la

⁴³ *Grand dictionnaire Ricci de la langue chinoise*, Institut Ricci, Paris-Taïpei, Desclée de Brouwer, 2001, vol II, n°3205.

⁴⁴ Jacques Gernet, *L'Intelligence de la Chine. Le social et le mental*, Paris, Gallimard, 1994, p. 44.

plus réaliste : nuages, vent, ténèbres, neige en été, sécheresse... tels sont les signes envoyés aux hommes par le Ciel, régent du climat, garant de la Justice et source du pouvoir légitime⁴⁵. Mais l'action du Ciel a besoin des hommes pour se réaliser. Viendra au dernier acte celui que nous attendons depuis le prologue.

Acte IV : Dou Tianzhang, le père de Dou E a fait entre-temps une belle carrière. Il a réussi brillamment les concours et a été appointé à une série de postes prestigieux. Il est « incorruptible, capable, pur, juste, ferme et cependant modéré », pour reprendre les termes de sa peu modeste présentation. Envoyé dans le Sud comme Commissaire impérial chargé de réviser les jugements, il doit enquêter sur les raisons d'une mystérieuse sécheresse qui frappe le district de Chuzhou. Installé dans les bureaux du tribunal, il découvre le dossier d'une certaine Dou E. La similitude du patronyme lui rappelle sa fille chérie, dont il a perdu la trace depuis bien des années. Mais le prénom ne correspond pas, et comme elle a commis l'un des dix crimes abominables, il n'éprouve pas le besoin d'aller plus loin dans son enquête. Il place le dossier tout en dessous de la pile avant de tomber endormi. Ce sommeil n'est pas naturel. Il est le prétexte à l'apparition de Dou E, qui vient « à pas rapides, dans un tourbillon de vent ». Elle décrit son errance dans les contrées infernales et son attente de celui qui rétablira la vérité. La première rencontre est houleuse, car l'incorruptible magistrat est horrifié d'apprendre le supposé forfait de sa fille :

« Ainsi, tu es ma fille Duanyun. Je ne te demanderai qu'une seule chose : celle qui a empoisonné son beau-père, c'est toi, oui ou non ?

— C'est votre enfant...

— Ah ! Plus un mot, misérable ! J'ai pleuré pour toi à m'en user les yeux. De douleur, mes cheveux sont devenus blancs. Tu as commis l'un des dix crimes abominables et tu as été publiquement exécutée. Je suis un censeur, spécialement chargé par le Grand Secrétariat de revoir les affaires judiciaires. Je suis venu dans

⁴⁵ Jacques Gernet définit en ces termes la notion de ciel telle qu'elle s'était développée dans les conceptions des néoconfucéens, qui constituent le soubassement de la pensée de Guan Hanqing : « Il est l'expression d'un ordre à la fois divin et naturel, social et cosmique [...], c'est une notion "globale". Elle est au carrefour du religieux et du politique, des sciences d'observation et du calcul, des conceptions de l'homme et du monde. » (Gernet, *Chine et christianisme*, op. cit., p.264)

cette région pour inspecter les prisons, relire les dépositions et démasquer les juges corrompus et les mauvais fonctionnaires. Tu es ma propre fille. Comment faire régner l'ordre si l'on a échoué chez soi ! Dans la famille Dou, sur trois générations personne n'a enfreint la loi, sur cinq générations, aucune veuve ne s'est remariée. Et voilà que par ta faute, mes ancêtres sont déshonorés. Des générations immaculées sont désormais souillées et tu m'entraînes dans ta disgrâce. Tu vas me cracher la vérité en vitesse, et s'il y a un mot d'écart, si tu fais la moindre erreur, j'envoie un courrier au dieu des Murs et Fossés afin qu'il t'empêche à jamais de te réincarner sous forme humaine. Pour ta peine, tu seras pour toujours un fantôme affamé au plus profond d'une sombre montagne.

— Père, calme ta fureur et, pour un instant, abandonne la puissance terrifiante que tu empruntas au tigre et au loup ... »

Après un récit circonstancié des événements, elle le convainc de l'horrible erreur judiciaire. Ce déploiement tragi-comique de fureur paternelle et judiciaire vise à montrer l'incorruptibilité du personnage : on ne pourrait sans mauvaise foi l'accuser de népotisme ! Mais il nous intéresse aussi pour ce qu'il nous apprend des relations qu'entretiennent les fonctionnaires avec les dieux de leur juridiction. Le dieu des Murs et Fossés est l'équivalent divin du fonctionnaire de district, et il est soumis au Commissaire impérial qui occupe dans la hiérarchie humaine une place bien plus élevée que la sienne. Le fonctionnaire est aussi un exorciste dont le pouvoir s'exerce sur les fantômes et les pestilences. Peu s'en est fallu que Dou E ne se trouvât exorcisée par son propre père !

Le lendemain, Dou Tianzhang convoque tous les protagonistes de l'affaire au tribunal. Le fantôme de sa fille viendra les rejoindre et pourra enfin confondre le coupable :

« Je n'en appelle pas au juge mais au Ciel
Comment dire l'injustice amère comme fiel ?
Pour lui éviter torture cruelle
Sans mot dire, j'avouai la fausse nouvelle
Les fleurs de neiges tombent sur mon corps frêle
Un jet de sang frais sur la soie si belle

Autrefois le givre tomba sur Zou Yan⁴⁶
Aujourd'hui, c'est au tour de Dou E
... Hélas, du haut de la Terrasse des esprits
Mon âme esseulée pousse de pitoyables cris
Père, Ah ! le sceptre de la loi que tu brandis
C'est le sage souverain qui te l'a remis.
Examine-les ces documents, scrute ces écrits...
Celui-là...
Celui qui a violé la loi et la morale, il doit être écrasé
À le voir en cent et mille morceaux découpé
Ma rancœur point encore ne serait apaisée ! »

Inculpé de parricide, Zhang le Baudet est condamné au démembrement. Le médecin est condamné à l'exil militaire dans une région éloignée. Le mauvais magistrat, qui avait bénéficié d'une injuste promotion, est condamné à la bastonnade et démis de ses fonctions. Après la colère vient le temps de l'indulgence. Sur la demande de sa fille, Dou Tianzhang prend en charge la vieille dame qui n'a plus personne pour veiller sur elle dans ses vieux jours. Il ordonne un grand sacrifice bouddhiste pour apaiser le fantôme de Dou E — le rituel qui permet aux fantômes affamés d'échapper à leur sinistre destin, ainsi sa fille n'aura-t-elle pas à connaître le sort auquel il l'avait précédemment vouée dans sa colère. Cela nous incite à souligner une nouvelle fois que la justice céleste ne peut se passer des vivants. En vers, le commissaire impérial prononce les mots de la fin :

« Non, ce n'est pas pour innocenter ma fille ... ne dites pas cela
C'est par pitié pour le peuple de Chuzhou, car il ne pleuvait pas
Jadis, le Juge Yu rendit justice à la fille de la Mer d'Orient
Aussitôt la pluie bienveillante tomba à torrent
Les catastrophes, il en est de naturelles
Mais l'iniquité toujours ébranle le Ciel
Aujourd'hui j'ai corrigé livres, registres et peines
Immaculée est la loi souveraine.
Maintenant, il peut pleuvoir sur Chuzhou. »

⁴⁶ Sous les Han, une vertueuse jeune fille de Donghai (Mer d'Orient) avait été injustement condamnée. Sa mort fut suivie des mêmes miracles que celle de Dou E.

Le cri de la victime et le silence du bourreau : une vision pessimiste de la justice

Que peut nous apprendre cette pièce sur le fonctionnement de la justice dans la Chine impériale ? Nous y voyons figurer en bonne place deux scènes de procès. La première est hautement caricaturale et se conclut par un verdict inique⁴⁷ ; la deuxième, narrée dans tous ses détails, est menée avec dignité et aboutit à des verdicts corrects. Ces deux moments sont constitutifs de l'image populaire de la justice. La lucidité à l'égard de ses défauts n'empêchait pas l'attente d'une intervention ultime qui viendrait régler l'ardoise de chacun, à titre posthume⁴⁸ s'il le fallait. Dans les deux cas, la principale protagoniste est comme absente. Dou E n'argumente pas, elle en appelle au Ciel. Devant le magistrat de Chuzhou, elle ne dit rien qui lui permettrait de se disculper et elle reconnaît faussement avoir empoisonné son faux beau-père pour épargner la torture à sa belle-mère. Ni l'acte ni le statut de la victime ne correspondent à la vérité, et le premier réflexe du magistrat aurait dû être de vérifier la légalité du « mariage » des deux personnes âgées. Dans le fonctionnement ordinaire des tribunaux, de telles vérifications étaient obligatoires, et même si l'accusé n'était pas assisté d'un avocat, il pouvait présenter sa défense et ne s'en privait point. Mais Dou E doit agir à la fois comme une héroïne et comme une jeune femme. Elle est tenue d'incarner à la fois la vulnérabilité la plus totale et une force morale inébranlable. La seule expression qui lui permette de joindre ces deux extrêmes est le cri : cri de douleur, cri de vengeance. Ce cri

⁴⁷ La négligence et l'ignorance du juge l'amènent à se tromper sur le coupable et sur la peine. Ce n'est pas la décapitation qu'encourt une femme qui assassine son beau-père, c'est le démembrement, peine qui sera effectivement infligée au parricide à la fin du deuxième procès. Cette « erreur » est intéressante, car elle autorise le relatif happy end sur lequel se clôturera la pièce. La peine de démembrement, qui touche l'âme plus encore que le corps, aurait définitivement voué la jeune femme à l'errance et aurait rendu la justice posthume inopérante. L'on pourrait continuer à répertorier les erreurs commises par rapport au fonctionnement normal d'un procès, mais ce serait oublier qu'il s'agit d'une œuvre littéraire et d'un mélodrame par surcroît. Guan Hanqing ne dépeint pas un procès réel, mais l'image sombre que s'en font les braves gens.

⁴⁸ Les jugements posthumes ne sont pas rares dans le monde judiciaire réel, qu'il s'agisse de réhabilitations ou de condamnations. La peine posthume la plus impressionnante (pour les cas de parricide ou de haute trahison) consistant à exhumer le corps et à le couper en morceaux.

qu'elle sera amenée à pousser lors de la seconde scène de procès lui assurera la victoire, comme l'expression de la plus absolue sincérité. Dans le catalogue des vertus confucéennes, la « sincérité » ne porte pas tant sur le contenu du discours que sur la manière de l'exprimer. Est sincère celui qui parvient à tracer une sorte de ligne ininterrompue entre les affects surgis du plus profond du corps et leur expression extérieure. D'où l'importance du cri, du soupir et du chant. Il s'agit encore une fois d'une manière de court-circuiter la réflexion, sans pour autant sombrer dans l'immoralité⁴⁹.

Le deuxième procès, s'il est plus réaliste, nous montre les limites de l'organisation judiciaire normale. Pas plus que l'absurde magistrat de Chuzhou, le Commissaire impérial n'est clairvoyant. Ce ne sont pas les failles énormes dans l'acte d'accusation qui ont attiré son attention, bien au contraire, la seule vue du chef d'accusation l'avait amené à classer le dossier. Plus que sa perspicacité ou ses compétences juridiques, ce sont les efforts renouvelés de sa fille fantôme pour l'arracher à son sommeil dogmatique qui l'ont amené à réviser le procès. Ce que nous montre la longue scène du tribunal, ce n'est pas la lente progression de la vérité judiciaire, mais la révélation subite de la volonté céleste. Guan Hanqing ne nous initie que fort imparfaitement au déroulement d'un procès, il nous fait assister à l'ouverture d'une brèche par laquelle s'infiltré l'Autre Monde. Si, dans les enfers comme parmi les vivants, le tribunal est omniprésent et le fonctionnaire omnipotent (sinon compétent), c'est en dernier recours le Ciel et non la céleste bureaucratie qui rétablira la vérité. Nous voyons chez lui comme chez bon nombre de ses contemporains se combiner une confiance absolue en la justice transcendante et une méfiance certaine à l'égard du pouvoir d'ici-bas. Cette méfiance n'était pas toujours justifiée, mais elle a marqué l'attitude des Chinois envers la justice. Guan Hanqing par l'intermédiaire de son porte-parole officiel, le Commissaire impérial Dou Tianzhang, illustre finalement assez bien le portrait charge tracé par Balazs dans son approche de la bureaucratie céleste. Pour avoir une autre vision du fonctionnement de la justice chinoise, il faut sortir du domaine littéraire pour entrer dans le lent déchiffrement des archives et des compte rendus de procès.

⁴⁹ Cette théorie de l'expression était déjà exposée au début de notre ère dans la « Grande Préface » de la première anthologie de poèmes, le *Shijing* (Livre des Odes), l'un des Cinq Livres du confucianisme.

Le parti pris de l'auteur s'explique sans doute en partie par sa connaissance des aspects les plus sombres de la société de son temps, mais il y a plus. Par son recours à la *monstration* (le triple miracle, la convocation d'un fantôme en plein tribunal) plus qu'à la *démonstration*, il s'inscrit dans le courant dominant de la pensée chinoise marqué par le rejet de l'argumentation. Conscient des difficiles rapports qu'entretiennent la parole et l'action, le Sage évite les débats et la controverse. Il répugne à argumenter et expose ses idées par bribes et indices. Il se fait comprendre, et sinon ... tant pis ! Le « non agir » est la méthode préconisée par les taoïstes comme par les réformateurs autoritaires qui établirent l'empire. Le silence est en Chine la langue du pouvoir et de la sainteté. N'est-ce pas, chacun à sa manière et dans des registres différents, celle qu'ont choisie l'indigne magistrat de Chuzhou et l'inébranlable héroïne d'une communauté blessée ?

BIBLIOGRAPHIE

ALLEE, Mark A., "Code, Culture and Custom : Foundations of Civil Case Verdicts in a Nineteenth-Century Court", in Kathryn Bernhardt et Philip C.C. Huang édés., *Civil Law in Qing and Republican China*, Stanford, Stanford University Press, 1994, pp. 122-141.

ALLEE, Mark A., *Law and Local Society in Late Imperial China, Northern Taiwan in the Nineteenth Century*, Stanford, Stanford University Press, 1994.

BAILLY, Jean-Christophe, *L'Apostrophe muette. Essai sur les portraits du Fayoum*, Paris, Hazan, 1997.

BALASZ, Étienne, *Le Traité juridique du "Souei-chou"*, Leiden, E.J. Brill, 1954.

BALASZ, Etienne, *La Bureaucratie céleste*, Paris, Gallimard, 1968.

BAPTANDIER, Brigitte, « le rituel d'Ouverture des Passes. Un concept de l'enfance », *L'Homme* 137, 1996, pp. 119-142.

BERNHARDT, Kathryn, "A Ming-Qing Transition in Chinese Women's History ? The Perspective from Law", in Gail Hershatler, Emily Honig, Jonathan N. Lipman et Randall Stross édés., *Remapping China. Fissures in Historical Terrain*, Stanford, Stanford University Press, 1996, pp. 42-58.

BODDE Derk et MORRIS Clarence, *Law in Imperial China Exemplified by 190 Ch'ing Dynasty Cases (Translated from the Hsing-an hui-lan) With Historical, Social and Juridical Commentaries*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1971.

BOULAIS, Guy (S.J.), trad., *Manuel du code chinois*, (Variétés sinologiques 55), Shanghai, Imprimerie de la mission catholique, 2 vol., 1923.

BUXBAUM, David, éd., *Chinese Family Law and Social Change in Historical and Comparative Perspective*, Seattle-London, University of Washington Press, 1978.

BUXBAUM, David, *Essays on China's Legal Tradition*, Princeton, Princeton University Press, 1980.

CARTIER Michel, « En Chine, la famille, relais du pouvoir », in André Burguière, Christiane Klapisch-Zuber, Martine Ségalen et Françoise Zonabend édés., *Histoire de la famille*, Paris, Armand Colin, 1986, pp. 445-477.

CHEN Chi-yun, "Orthodoxy as a Mode of Statecraft. The Ancient Concept of *Cheng*", in Liu Kwang-Ching éd., *Orthodoxy in Late Imperial*

China, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1990, p. 27-52.

CHENG, Anne, *Histoire de la pensée chinoise*, Paris, Seuil, 1997.

COHEN, Myron L., "Souls and Salvation : Conflicting Themes in Chinese Popular Religion", in James L. Watson et Evelyn S. Rawski éd., *Death Ritual in Late Imperial and Modern China*, Berkeley, University of California Press, 1998, pp. 180-202.

COUVREUR, Séraphin, trad., *Mémoires sur les bienséances et les cérémonies*, 2 tomes. Paris-Leiden, E.J. Brill, 1950.

COUVREUR, Séraphin, trad., *Cérémonial*, Paris-Leiden, E.J. Brill, 1950.

CH'Û T'ung-Tsu, *Law and Society in Traditional China*, Paris, Mouton, 1961.

CRUMP, James I., "The Elements of Yuan Opera", *Journal of Asian Studies* XVII (3), 1958, pp. 417-434.

CRUMP, James I., *Chinese Theater in the Days of Kublai Khan*, Ann Arbor, Center for Chinese Studies, The University of Michigan, 1990.

Dictionnaire Ricci de caractères chinois, Institut Ricci, Paris, Taipei, Desclée e Brouwer, , 2 vol.

DOLBY, William, *A History of Chinese Drama*, London, Paul Elek, 1976.

EBREY, Patricia Buckley, *The Inner Quarters. Marriage and the Lives of Chinese Women in the Sung Period*, Berkeley-London, University of California Press, 1993.

FREEDMAN, Maurice, "Ancestor Worship : Two Facets of the Chinese Case", in Maurice Freedman éd., *Social Organization : Essays Presented to Raymond Firth*, London, 1967, pp. 84-103.

FREEDMAN, Maurice, *The Study of Chinese Society*. Essays by M. Freedman, Stanford, Stanford University Press, 1970.

FURTH, Charlotte, "The Patriarch's Legacy : Household Instructions and the Transmission of Orthodox Values", in Liu Kwang-Ching éd., *Orthodoxy in Late Imperial China*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1990, pp. 187-211.

GERNET, Jacques, « A propos de la notion de responsabilité dans l'ancien droit chinois », *Civiltà Veneziana Studi XXXIV*, 1978, p. 127-136.

GERNET, Jacques, *Chine et christianisme. Action et réaction*, Paris, Gallimard, 1982.

GERNET, Jacques, « Quelques notes de Wang Fuzhi sur le droit des Han », in W. Idema et E. Zürcher édés., *Thought and law in Qin and Han China*, Leiden, E.J. Brill, 1990, pp. 79-88.

GERNET, Jacques, *L'Intelligence de la Chine. Le social et le mental*, Paris, Gallimard, 1994.

GULIK Robert H. van, Tang-yin-pi-shih, "Parallel cases from under the Pear-tree", a 13th-century manual of jurisprudence and detection, *Sinica Leidensia X*, Leiden, E.J. Brill, 1956.

HANSEN, Valerie, *Negotiating Daily Life in Traditional China. How Ordinary People Used Contracts 600-1400*, New Haven-London, Yale University Press, 1995.

HARREL, Stevan, "The Concepts of Soul in Chinese Folk Religion", *Journal of Asian Studies XXXVIII*, 1979, pp. 519-528.

HAYDEN George A., "The Courtroom Plays of the Yüan and Early Ming Periods", *Harvard Journal of Asiatic Studies XXXIV*, 1974, pp. 192-222.

HSU Dau-Lin, "Crime and Cosmic Order", *Harvard Journal of Asiatic Studies XXX*, 1970, pp. 111-125.

HUANG, Philip C. C., "Codified Law and Magisterial Adjudication in the Qing", in Kathryn Bernhardt et Philip C.C. Huang édés., *Civil Law in Qing and Republican China*, Stanford, Stanford University Press, 1994, pp. 142-186.

HULSEWÉ, Anthony, "Law as One of the Foundations of State Power in Early Imperial China", in *Foundations and Limits of State Power in China...*, 1987, p. 1-32.

IDEMA, Wilt, L., "Traditional Dramatic Literature", in Victor H. Mair, *The Columbia History of Chinese Literature*, New York, Columbia University Press, 2001, pp. 785-847.

JORDAN David K., *Gods, Ghosts and Ancestors : Folk Religion in a Taiwanese Village*, Berkeley, University of California Press, 1972.

KAMENAROVIC, Ivan, trad., *Xun Zi*, introduit et traduit par Ivan Kamenarovic, Paris, Cerf, 1987.

LANGLOIS John D. Jr., "'Living Law' in Sung and Yüan Jurisprudence", *Harvard Journal of Asiatic Studies XLI*, 1981, pp. 165-217.

LAUWAERT, Françoise, *Recevoir – conserver – transmettre. L'adoption dans l'histoire de la famille chinoise – aspects religieux, sociaux et juridiques*, Bruxelles, *Mélanges chinois et bouddhiques XXIV*, 1991.

LAUWAERT, Françoise, « L'Arbre et le cercle : les adoptions en Chine classique », *Droit et Cultures XXIII*, 1992, pp. 36-54.

LAUWAERT, Françoise, « La Mauvaise graine. Le gendre adopté dans le conte d'imitation de la fin des Ming », *Etudes chinoises* XII (2), 1994, pp. 51-92.

LAUWAERT, Françoise, « Abandon, adoption, liaison. Réflexions sur l'adoption thérapeutique en Chine traditionnelle », *L'Homme* 137, 1996, pp. 143-161.

LAUWAERT, Françoise, *Le meurtre en famille. Parricide et infanticide en Chine (XVIII^e-XIX^e siècles)*, Paris, Odile Jacob.

LAUWAERT, Françoise, « La mort cruelle des gens de peu. Quelques cas de jurisprudence dans la Chine du XIX^e siècle », in Brigitte Baptandier, sous dir., *De la malemort en quelques pays d'Asie*, Paris, Karthala, 2001, pp.107-132

LEE, James, « Homicide et peine capitale en Chine à la fin de l'empire », *Etudes chinoises* X (1-2), 1991, pp. 113-134.

LEGENDRE Pierre, *La passion d'être un autre. Etude pour la danse*, Paris, Seuil, 1978.

LEGENDRE Pierre, *L'Inestimable objet de la transmission*, Paris, Fayard, 1985.

LEGENDRE Pierre, *Le désir politique de Dieu. Étude sur les montages de L'État et du Droit*, Paris, Fayard, 1988.

LEGENDRE Pierre, *Les Enfants du texte*, Paris, Fayard, 1992.

LEGENDRE, Pierre et Papageorgiou-Legendre, Alexandra, *Filiation. Fondement généalogique de la psychanalyse*, Paris, Fayard, 1990.

LEGGE, James, trad., *The Works of Mencius*, New York, Dover, 1970 (1^{re} éd. Oxford, Clarendon Press, 1895).

LEVI, Jean, *Dangers du discours*, Paris, Alinéa, 1985.

LEVI, Jean, *Les fonctionnaires divins. Politique, despotisme et mystique en Chine ancienne*, Paris, Seuil, 1989.

LEWIS, Mark Edward, *Sanctioned violence in Early China*, New York, State University of New York, 1990.

Mc KNIGHT, Brian, *The Quality of Mercy : Amnesties and Traditional Chinese Justice*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1985.

Mc KNIGHT, Brian, *Law and Order in Sung China*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992

MOLLIER, Christine, « De l'inconvénient d'être mortel pour les taoïstes de la Haute Pureté », in Brigitte Baptandier, sous dir., *De la malemort en quelques pays d'Asie...*, pp. 79-105.

NEEDHAM, Joseph, "Human Law and the Laws of Nature in China and the West", in *Science and Civilization in China*, vol. II, Cambridge, Cambridge University Press, 1956.

NG, Vivien W., "Ideology and Sexuality : Rape Laws in Qing China", *Journal of Asian Studies* XLVI (1), 1987, pp. 57-70.

OCKO, Jonathan K., "Hierarchy and Harmony. Family Conflicts as Seen in Ch'ing Legal Cases", in Liu Kwang-Ching, éd., *Orthodoxy in Late Imperial China*, Berkeley, University of California Press, 1990, pp. 212-230.

PERNG Ching-Hsi, *Double Jeopardy : A Critique of Seven Yüan Courtroom Dramas*, Ann Arbor, Center for Chinese Studies, The University of Michigan, 1978.

Qingchao wenxian tongkao (Examen des textes de la dynastie des Qing), édités par Wang Yunwu, in *Shitong* (Les Dix Collections), Shanghai, Shangwu yinshuguan, 1936, (rééd. Taipei, 1965), chap. 195-210, pp. 6595-6747.

SHIH Chung-wen, *Injustice to Tou O* (Tou O Yüan) *A Study and Translation*, London, Cambridge University Press, 1972.

SHIH Chung-wen, *The Golden Age of Chinese Dama : Yuan Tsa-chü*, Princeton University Press, 1976.

SPENCE, Jonathan D., *Emperor of China : Self-portrait of K'ang-hsi*, New York, Vintage Books, 1974.

SPENCE, Jonathan D., *The Death of Woman Wang*, New York, Penguin Books, 1984.

SUNG Lung-sheng, "Property and Family Law", in Emily Ahern et Hill Gates éds., *The Anthropology of Taiwanese Society*, Stanford, Stanford University Press, 1981, pp. 361-378.

T'IEN Ju-K'ang, *Male Anxiety and Female Chastity. A Comparative Study of Chinese Ethical Values in Ming-Ch'ing Times*, Leiden, E.J. Brill, 1988.

VANDERMEERSCH Léon, *La Formation du légisme. Recherche sur la constitution d'une philosophie politique caractéristique de la Chine ancienne*, Paris, Ecole française d'Extrême-Orient, 1965.

VANDERMEERSCH Léon, *Wangdao ou la Voie Royale. Recherche sur l'esprit et les institutions de la Chine archaïque, t. I : Structures cultuelles et structures familiales, t. II : Structures politiques. Les rites*. Paris, 1977-1980, Ecole Française d'Extrême-Orient.

VANDERMEERSCH Léon, « Ritualisme et juridisme », in Anne-Marie Blondeau et Kristofer Schipper éd., *Essais sur le rituel*, Louvain-Paris, Peeters, 1990, pp. 45-56.

WATSON, Burton, trad., *Basic Writings of Mo Tzu, Hsiün Tzu, and Han Fei Tzu*, New York-London, Columbia University Press, 1967.

WECHSLER, Howard, *Offerings of Jade and Silk. Ritual and Symbol in the Legitimation of the T'ang Dynasty*, New Haven-London, Yale University Press, 1985.

WEST, Stephen, "A Study in Appropriation : Zang Maoxun's Injustice to Dou E", *Journal of the American Oriental Society* 111 (2), 1991, pp. 283-302.

WILL, Pierre-Étienne, « Chine moderne et sinologie », *Annales Histoire, Sciences Sociales* 1, 1994, pp. 7-26.

YANG Lien-sheng, "The Concept of *Pao* as a Basis for Social Relations in China", in John K. Fairbank éd., *Chinese Thought and Institutions*, London-Chicago, University of Chicago Press, 1957, pp. 291-309.

YANG, Richard T. S., "The Social Background of the Yüan Drama", *Monumenta Serica* XVII, 1958, pp. 331-351.

Yuan Qu xuan (Choix de pièces des Yuan), éd. Zang Jinshu [Maoxun] (Ming), Pékin, Zhonghua shuju, 1958, 4 vol.

Le hérisson de Chevillard : un obstacle ethnique ?

par

Laurent Liénart

Les titres interrogatifs apportent rarement une réponse, ou alors une réponse qui hésite, qui tremble, qui oscille : une réponse de Normand. C'est une habitude, une manière de penser : poser des questions, ne pas y répondre. Le hérisson dont il est question dans le titre de mon article (doublement question d'une certaine façon : il en est question parce que c'est effectivement du hérisson qui *appartient* à Eric Chevillard dont je parlerai *infra*, mais il en est question aussi dans la mesure où ce hérisson pose question, pose une question), nul ne sait encore s'il constitue un obstacle ethnique, en supposant qu'il constitue un obstacle.

De la bouffonnerie générique...

Il est question du hérisson de Chevillard dans le roman de Chevillard *Du hérisson*⁵⁰, paru aux Editions de Minuit en février 2002. Le hérisson s'affiche sur la couverture en bleu roi, encadré d'un fin filet bleu roi lui aussi, conformément aux habitudes éditoriales de la maison, comme en témoignent le *Jérôme Lindon* de Jean Echenoz⁵¹, œuvre clef de ma conclusion transpositive, ou *La Réticence* de Jean-Philippe Toussaint⁵² (que j'eusse pu appeler à la rescousse pour illustrer *per analogiam* la dimension éthique).

Le texte de Chevillard est donc dans une case éditoriale déterminée ; il trouve sa place comme les autres textes, à la suite des autres, en préfiguration des autres. Par ailleurs, un mot, parmi le flot de mots, est lâché, mine de rien : c'est un roman, non pas un « bon vieux roman » mais un roman, même si

⁵⁰ CHEVILLARD (Eric), *Du hérisson*, Paris, Minuit, 2002.

⁵¹ ECHENOZ (Jean), *Jérôme Lindon*, Paris, Minuit, 2001.

⁵² TOUSSAINT (Jean-Philippe), *La réticence*, Paris, Minuit, 1991.

« n'importe quel roman est structurellement, organiquement, un *bon vieux roman*⁵³ ». Même ceux de Chevillard ? Voilà une question à laquelle il faudra peut-être apporter une réponse.

En tout cas, Chevillard se méfie de l'étiquette *roman*. Il prend distance avec les « membres des diverses académies⁵⁴ » qu'il assimile à des « broyeurs de papier⁵⁵ », crache sur celles qu'il appelle les « énergiques petites pornographes contemporaines⁵⁶ » (ce féminin généralisé pose question !), recule face à la violence grammaticale ou lexicale des romanciers américains fous d'épaisseur, passe sous silence les nouveaux romanciers et se méfie même des monstres littéraires, « renégats⁵⁷ » qui auraient, à ses yeux, « dévoyé le genre⁵⁸ ».

Mais au-delà de la question du genre, j'entends derrière cette musculation verbale un propos très simple, quasiment transparent qui touche à la question ethnique : moi, Eric Chevillard, je ne suis pas Pierre-Jean Remy, moi je ne suis pas Virginie Despentes, moi je ne suis pas Alain Robbe-Grillet, moi je ne suis pas Philippe Roth, moi je ne suis pas James Joyce. Comme l'écrit, tout aussi transparent, Jean Gagnepain, comme une première définition de l'ethnique : « il faut en prendre son parti : mon frère n'est pas moi ; et je ne suis pas lui⁵⁹ ».

Malgré la méfiance, la colère ou la honte, toutes trois filles de la guerre, Chevillard colle l'étiquette *roman* sur ses couvertures de manière *spectaculaire*, c'est-à-dire de manière à ce que cela se voie, de manière à ce que cela se sache. Il crache dans la soupe, dans le prolongement du dégoût, du *beurk* qu'il manifeste à l'égard des romanciers, mais propose à ses lecteurs d'en boire. Il s'explique ainsi dans son *Portrait craché du romancier en administrateur des affaires courantes* : « je n'ai accepté que cette infamante

⁵³ CHEVILLARD (Eric), *Portrait craché du romancier en administrateur des affaires courantes*, in ZIMMERMAN (Laurent) (sous la direction de), *L'aujourd'hui du roman*, Paris, Cécile Defaut, 2005, p.14.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ ID., p.15.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ GAGNEPAIN (Jean), *Mes Parlements 1. Du récit au discours. Propos sur l'histoire et le droit*, Bruxelles, De Boeck, coll. « Raisonances », 1994, p.53.

mention *roman* figure sur mes livres que pour m'introduire, ainsi masqué, dans les intérieurs paisibles des lecteurs de *bons vieux romans*, et là, dans la place, arracher enfin ce masque niais, montrer mon visage défiguré par l'effroi et le rire, et que tous les miroirs de la maison grimacent avec moi — à tant grimacer, qu'ils se brisent⁶⁰».

Chevillard introduit dans ces quelques lignes la figure du bouffon, telle que celle-ci apparaît, par exemple, dans les *Douze petits écrits* de Francis Ponge. En effet, la mention générique *roman* est un masque qui découvre un visage défiguré, de manière à produire ce que Cécile Hayez-Melckenbeeck appelle « un affolant jeu de miroirs⁶¹ ». Elle s'interroge d'ailleurs sur le mot *défiguré*, en prenant appui sur le personnage de Yorick qui apparaît dans le tout premier texte de Ponge : « Défiguré, tel est le crâne de Yorick entre les mains d'Hamlet dans la scène du cimetière, sans figure, sans grimace, sans mensonge, sans pose affectée, sans expression qui dupe : comme si défigurer quelqu'un consistait à faire apparaître sa vraie figure. Mais Yorick, même de son vivant, quand il parlait, n'était pas dupe de son expression : défiguré, peut-être l'a-t-il toujours été...⁶² ».

La citation de Cécile Hayez-Melckenbeeck est exemplaire car elle introduit dans sa propre écriture la figure du bouffon, par l'intermédiaire de la modalisation « comme si » et la clôture de sa proposition par des points de suspension. Elle montre par là que la structure de la bouffonnerie est une structure dont on ne peut réchapper, en raison de la prison vertigineuse qu'elle instaure. A cet endroit précis, je relève un léger écart entre le commentaire de Hayez-Melckenbeeck et la justification générique de Chevillard ; cet écart touche à la question des miroirs. Alors que Hayez-Melckenbeeck fait de la structure de la bouffonnerie « un tournoiement qui donne le vertige » en raison de l'érection permanente des miroirs, Chevillard, quant à lui, rompt la spirale par la brisure des miroirs à force de grimaces reflétées.

Deux remarques à propos de cet écart :

Première remarque : le Robert historique nous apprend, d'une part, que le mot *grimace* vient d'un francique *grîma* qui veut dire masque et, d'autre

⁶⁰ CHEVILLARD (Eric), Portrait craché du romancier en administrateur des affaires courantes, *loc. cit.*, p.14.

⁶¹ HAYEZ-MELCKENBEECK (Cécile), *Prose sur le nom de Ponge*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Objet », 2000, p.191.

⁶² EAD., pp.196-197.

part, que au-delà de la seule « contorsion du visage », le mot signifie également, à partir du début du dix-septième siècle, « comportement faux et trompeur ». Les propos de Chevillard prennent dès lors un sens tout particulier puisque le masque générique *roman* cède la place aux grimaces, c'est-à-dire, le néologisme s'impose, aux *grimasques* dont on ne sait exactement ce qu'ils ou elles (quel genre donner à mon mot à moi ?) cachent. Au moment où Chevillard brise les miroirs, il semble les ériger une nouvelle fois, puisque le masque ôté découvre d'autres masques, de manière à emballer, comme on dit emballer une course, la structure de la bouffonnerie.

Deuxième remarque : la brisure des miroirs de Chevillard, si elle m'apparaît comme un leurre d'un point de vue théorique pour les raisons que je viens d'évoquer, m'apparaît en revanche comme une nécessité pragmatique, à implications grammaticale, ethnique et éthique. Finalement, le caractère vertigineux de la structure de la bouffonnerie est ce qui définit la philosophie, voire la démocratie. Cornelius Castoriadis affirme dans son séminaire *Sujet et vérité dans le monde social-historique* : « C'est qu'en philosophie, nous n'acceptons aucune injonction extérieure nous disant : arrêtez-vous. Et cela parce qu'il n'y a ni révélation, ni fonctionnaires de la révélation, donc aucune « autorité ». C'est en cela que philosophie et démocratie sont deux branches du même arbre ou s'impliquent mutuellement⁶³ ».

Castoriadis fait alors du scepticisme un fils légitime mais parricide et suicidaire de la philosophie puisqu'il apparaît comme le « refus d'arrêter l'interrogation qui tourne à vide et se détruit elle-même⁶⁴ ». Il ajoute alors, en prenant appui sur la *Métaphysique* et les *Seconds analytiques* d'Aristote : « il est nécessaire de s'arrêter quelque part [...]. [...] demander des preuves pour toutes choses est un simple indice d'*apaideusia*, de grossièreté ou de manque d'éducation⁶⁵ ». A la lumière de ces propos, la bouffonnerie m'apparaît comme l'équivalent en théorie de la littérature de ce qu'est le scepticisme pour la philosophie, notamment par rapport à la question de la définition des genres, tandis que l'exigence de brisure des miroirs posée par Chevillard

⁶³ CASTORIADIS (Cornelius), *Sujet et vérité dans le monde social historique. Séminaires 1986-1987. La création humaine 1*, texte établi, présenté et annoté par Enrique Escobar et Pascal Vernay, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 2002, p.46.

⁶⁴ ID., p. 47.

⁶⁵ *Ibidem*.

constituerait un écho à l'*anankè stènai*, c'est-à-dire la nécessité de l'arrêt, chez Aristote.

La mise en place de la structure de la bouffonnerie provoque une réflexion, une hésitation sur le genre, tant chez Ponge que chez Chevillard. La relation qu'entretient Chevillard avec le roman tient du paradoxe, comme celle qui unit Ponge à la poésie. Le paradoxe est théorique et, par définition, indépassable. Pour le dire simplement, le roman chez Chevillard *semble* échapper au roman au moment même où il s'affirme *comme* roman. Mais cette oscillation qui tient de l'*artifice* entre le roman et le non-roman (ou entre la poésie et la non-poésie chez Ponge) force néanmoins à un choix, à un choix *arrêté*. Ainsi le critique Olivier Bessard-Banquy écrit ce qu'il écrit non seulement parce que je ne suis pas lui, mais aussi parce que *Du hérisson* est un roman, c'est-à-dire un « bon vieux roman » ; alors que je n'eusse jamais pu écrire ce qu'Olivier Bessard-Banquy écrit parce que *Du hérisson* n'est pas un roman. Je ne me préoccupe pas encore de ce que Bessard-Banquy écrit ; je retiens juste deux choses.

Première chose : le choix de Bessard-Banquy n'est pas le mien, mon choix n'est pas le sien ; au travers mon attitude, je double d'une certaine manière l'*hostilité* que témoigne Chevillard à l'égard des autres romanciers en manifestant de l'*hostilité* à mon tour, *mon* *hostilité* à l'égard, en l'occurrence, d'un critique. Pas question ici de gonfler le cou de l'*ego* mais d'affirmer, à la suite de Gagnepain, que cet *ego* n'est « que de n'être pas l'autre qui n'est pour moi, de son côté, que ce que par lui je suis⁶⁶ ».

Deuxième chose : la nécessité du choix, peu importe que ce soit le choix du roman ou le choix du non-roman, ne doit pas occulter la contingence d'un choix particulier. Un jeu de dupes est mis en place ; c'est le propre de la structure de la bouffonnerie. Un arrêt s'impose néanmoins sous peine de sombrer dans la grossièreté ou dans l'impossibilité de la tenue d'une parole critique. Mais le lieu ou le moment de l'arrêt est évidemment frappé d'*arbitrarité* (même si cette évidence mérite d'être re-questionnée, notamment en adoptant une démarche philosophique plus rigoureuse ou plus contraignante) de sorte que subsiste le jeu de dupes que l'on croyait effacé. Qui, du critique Bessard-Banquy ou de moi-même, est dupe ? Je n'en sais

⁶⁶ GAGNEPAIN (Jean), *Mes Parlements I*, éd. cit., p.48.

strictement rien, même si je voudrais clamer à tue-tête que c'est lui le dupe : « pas d'autre foi, que la mauvaise foi⁶⁷ » !

Malgré l'instauration de ce que Pierre Bourdieu appelle une « limite arbitraire⁶⁸ » à l'endroit de la détermination du choix et de la position de Bessard-Banquy, j'en sais gré au critique français d'avoir écrit ce qu'il a écrit parce que je n'aurais pas été capable de l'écrire. Il y a quelque chose de l'ordre de l'hostilité surmontée, quelque chose de l'ordre de la composition, qui explique que je ménage provisoirement le critique avec lequel je viens de me disputer ou plutôt avec lequel *je dispute*⁶⁹.

Venons-en au fait ; Bessard-Banquy écrit ceci :

C'est l'histoire d'un honnête homme, prêt à entreprendre l'écriture de son autobiographie, stoppé net dans son élan... par un hérisson « naïf et globuleux » (!) qui – c'est le moins que l'on puisse dire – n'a rien à faire sur sa table de travail.⁷⁰

Sans doute cette critique constitue-t-elle une « bonne vieille critique » convenant parfaitement à un « bon vieux roman ». Elle commence en effet par les mots « c'est l'histoire de » comme si, *dixit* Michel Leiris, « de l'œuvre littéraire, on négligeait ce qui est *création* pour ne plus l'envisager que sous l'angle de l'*expression*⁷¹ ». Derrière les quelques mots « c'est l'histoire de », on peut reconnaître, sans peine me semble-t-il, la définition que Gérard Genette, certes avec des pincettes, donne du récit : le récit, ou l'histoire, serait « la représentation d'un événement ou d'une suite d'événements, réels ou fictifs, par le moyen du langage, et plus particulièrement du langage écrit⁷² ».

⁶⁷ ID., p.42.

⁶⁸ BOURDIEU (Pierre), *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistique*, Paris, Fayard, 1982, p.122.

⁶⁹ L'ancrage de la dispute dans le présent, plutôt que dans un passé proche, permet de mettre en évidence que la relation hostilité-composition n'est pas de nature chronologique mais logique, tandis que l'effacement du pronom personnel ôte à la proposition son caractère peut-être un peu trop martial.

⁷⁰ BESSARD-BANQUY (Olivier), ?, in *Europe*, n°878-879, juin-juillet 2002.

⁷¹ LEIRIS (Miche), De la littérature considérée comme une tauromachie, in *L'âge d'homme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1939, p.10.

⁷² GENETTE (Gérard), *Figures II*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1969, p.49.

Dans le chef de Bessard-Banquy, il faut néanmoins relever un léger déplacement d'accent qui relègue au second plan la question de la représentation au profit du ou des seuls événements. Pour le dire autrement, l'histoire est, chez lui comme chez Genette, une question de langage, mais inféodée à l'événement, de sorte que l'honnête homme dont il est question masque les mots « honnête homme ».

Il faut alors remarquer que, dans la mesure où l'histoire dont il est question serait d'abord une question de langage (avec des accentuations diverses, selon que l'on privilégie, pour l'écrire court, le pôle de la grammaire ou le pôle de la rhétorique), l'histoire ici n'a pas grand-chose à voir avec l'histoire, c'est-à-dire la faculté proprement humaine de récapituler le temps. Or, écrit Jean Gagnepain, le récit « n'est point affaire de langage, mais de langue, au contraire, c'est-à-dire historiquement d'histoire du langage et témoigne comme tel, de l'insistance, non de son contenu, mais bien du récitant⁷³ ». La proposition de Jean Gagnepain est une proposition difficile, qui pose question, qui suscite la réflexion. Elle rappelle, de manière générale, le principe de déconstruction qui exige l'éclatement en *quatre* plans autonomes et distincts de ce qui se donne comme *un* phénoménologiquement et, de manière plus particulière alors, la nécessaire différenciation du langage et de la langue, de la grammaire et de l'ethnique. Il précise ensuite que l'histoire, qui n'est plus celle de Bessard-Banquy, n'est pas affaire de langage mais d'*histoire* du langage.

... à l'érection de l'obstacle

La raison qui m'a poussé à considérer la critique de Bessard-Banquy comme une bonne vieille critique est, si je récapitule, plutôt transparente ; Bessard-Banquy, par les mots « c'est l'histoire de » se comporte comme un vulgaire chroniqueur qui rabâche non pas les mêmes histoires mais la même histoire, en l'occurrence l'histoire de l'écrivain qui raconte une histoire. Pourtant, sa proposition est plus équivoque qu'il n'y paraît ; il y a, si j'ose écrire, de la figure du bouffon là-dessous. Cette bonne vieille critique n'en est peut-être pas une ; ce serait plutôt une pseudo-bonne-vieille-critique, c'est-à-dire une critique qui s'afficherait comme une bonne vieille critique de manière tout à fait *spectaculaire* (les premiers mots sont « c'est l'histoire

⁷³ GAGNEPAIN (Jean), *Mes Parlements I.*, éd. cit., p.82.

de ») pour ensuite se montrer plus subversive, contestant, néanmoins de manière douce (mais la douceur est peut-être feinte), ce qu'elle annonçait pourtant d'entrée de jeu.

Bessard-Banquy écrit que l'honnête homme dont Chevillard raconte l'histoire (on est ici dans l'idéologie de la pure représentation), est « prêt à entreprendre l'écriture de son autobiographie ». Eric Chevillard écrit, quant à lui, mais c'est le narrateur-personnage, bien entendu, qui prend en charge ces propos : « Nul n'ignore plus que j'ai pour projet immédiat de raconter ma vie depuis ma naissance jusqu'à ma mort (les autobiographes sont souvent trop lâches pour finir le travail – j'irai jusqu'au bout). Dans cette entreprise, ma gomme sera plus utile que ma mémoire.⁷⁴ » La confrontation de ces deux morceaux, l'un de Bessard-Banquy, l'autre de Chevillard, me force à dire deux choses.

Première chose : Bessard-Banquy double sur le mode du chiasme la construction gigogne que met en place Chevillard. En effet, il fait de Chevillard un écrivain plutôt naïf comme son hérisson, c'est-à-dire un écrivain qui voudrait que, je cite René Jongen, « la fonction primordiale du texte soit d'exprimer ou de représenter voire de transmettre un message ou un sens — ces derniers à concevoir bien entendu comme extérieurs et préalables⁷⁵ », mais fait de l'honnête homme un homme de lettres pour qui l'écriture réflexive n'est pas l'écriture d'une vie (comme extérieure et préalable à l'écriture) mais l'écriture d'une autobiographie, c'est-à-dire l'écriture d'une écriture. Pour Chevillard, c'est exactement la même structure, mais inversée : Chevillard est un écrivain roué, notamment par identification à la maison d'édition qui l'accueille et qui, écrit Bourdieu, « tire un parti stratégique du refus des formes les plus grossières de marketing⁷⁶ », alors que l'écrivain qu'il met en scène a pour projet ingénu et rebattu de « raconter sa vie ».

Deuxième chose : le projet autobiographique, qu'il soit centré sur la vie ou sur l'écriture, est en tout cas considéré comme une *entreprise*. Le mot est

⁷⁴ CHEVILLARD (Eric), *Du hérisson*, éd. cit., p.54.

⁷⁵ JONGEN (René), *Raymond Roussel ou l'écriture littéraire*, in *Variations sur la question langagière*, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, coll. « Lettres », 2002, p.131.

⁷⁶ BOURDIEU (Pierre), *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, p.206.

important parce qu'il situe le projet du narrateur, naïf ou avisé, dans le prolongement des *Confessions* de Rousseau qui commencent par la phrase suivante : « Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple et dont l'exécution n'aura point d'imitateur⁷⁷ ». Le lien est ténu mais, en vertu d'un écart géographique ou topologique, fait éclore la question de l'obstacle. En effet, la critique a l'habitude, pour des raisons qui tiennent sans doute à la commodité de la symétrie, de confronter un *incipit* à un *incipit* ou une clausule à une clausule. Or ce qui autorise ici le rapprochement des deux fragments de texte, ce n'est pas une identité de lieux (un début pour un début, ou une fin pour une fin), mais une identité de signifiants, dans un sens plus proche de Lacan que de Gagnepain d'ailleurs, qui met alors au jour une différence de lieux. C'est cette différence de lieux qui donne corps ou consistance à la notion d'obstacle. En effet, si le narrateur qui se prend pour un nouveau Rousseau, écrit seulement à la page 54 ce que Rousseau écrit dès la première page, c'est qu'il en est empêché. Par quoi ? Par un « hérisson naïf et globuleux ».

Voilà les toutes premières lignes du pseudo-roman de Chevillard :

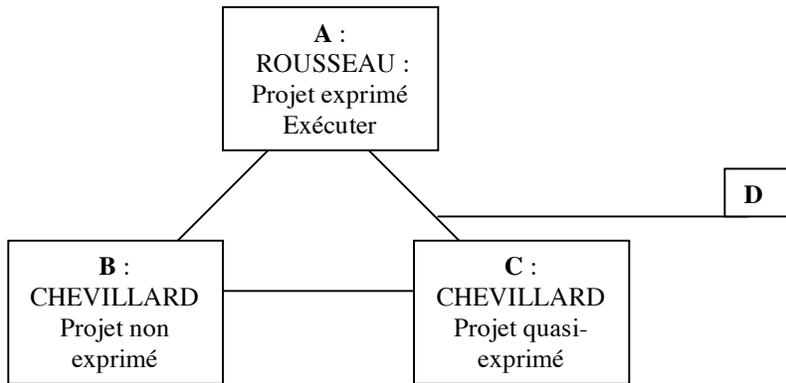
Cela m'a tout l'air en effet d'un hérisson naïf et globuleux, l'animal, là, sur mon bureau. Je ne crois pas me tromper. J'ignore comment il est arrivé ici, ou qui l'y a mis et pourquoi. Que dois-je en faire ? Il ne bouge pas. On attend de moi quelque chose de précis, là ? Quoi ? Je m'exécute si je le puis, bien volontiers. Comment dois-je m'y prendre ? Je ne risque pas de le deviner tout seul. Je connais mal cet animal, je l'avoue, le hérisson naïf et globuleux/ne m'est pas familier.⁷⁸

Ces quelques lignes, que je n'ai guère envie de paraphraser comme si je voulais raconter l'histoire de ce hérisson naïf et globuleux, m'interpellent plutôt au niveau de leur littéralité. Ces mots placés « en file indienne », pour reprendre une expression de Jean Ricardou, sont précisément des mots et pas toujours n'importe quels mots. Je relève d'abord le mot *exécuter* (ici conjugué à la première personne de l'indicatif futur simple) qui instaure, désormais avec insistance puisque je l'ai déjà montré une première fois, un lien de filiation entre l'autobiographe anonyme et Rousseau. Pour le dire de manière

⁷⁷ ROUSSEAU (Jean-Jacques), *Les Confessions I*, Paris, Garnier-Flammarion, coll. « GF », 1968, p.44.

⁷⁸ CHEVILLARD (Eric), *Du hérisson*, éd. cit., p.9.

géométrique : un triangle se forme entre l'*incipit* de Rousseau [A], le faux-vrai *incipit* de Chevillard [B] (c'est-à-dire les premières lignes de son roman-peut-être-pas-roman) et son vrai-faux *incipit* [C] (c'est-à-dire l'endroit de son texte où il exprime enfin, presque sans retenue, l'*entreprise* qu'il *exécute*). Précisons alors que c'est le segment B-C qui manifeste la présence-action du « hérisson naïf et globuleux » qui apparaît littéralement dès le pôle B.



Sans doute est-ce le moment d'indiquer l'une ou l'autre caractéristiques formelles qui jouent un rôle déterminant dans le texte de Chevillard et qui justifient le prolongement de la base du triangle vers le point D, c'est-à-dire le dernier mot du roman-autobiographie. Le texte de Chevillard est divisé en paragraphes de plus ou moins dix lignes, toujours séparés par un blanc. L'on peut, par ailleurs, relever un procédé relativement proche de l'enjambement, mais qui intègre à un niveau micro-structural, la structure de la bouffonnerie dans la mesure où cet enjambement (si je l'appelle ainsi), au moment même où il se donne comme enjambement, n'est pas nécessairement enjambement⁷⁹. Enfin, et c'est sans doute l'élément le plus important, dans chacun de ces

⁷⁹ Je prends un exemple parmi des centaines d'autres exemples. Eric Chevillard écrit à la page 151 : « Le feu est encore retombé. Comme si je n'avais plus rien à brûler ! Regardez-moi ». Chevillard s'arrête sur ce cri narcissique par l'introduction d'un blanc puis reprend : « ça, ce dossier rouge sanglé comme s'il contenait des documents compromettants pour les fondateurs treize religions », de sorte que l'on entend désormais « regardez-moi ça ».

fragments, il y a au moins une occurrence du « hérisson naïf et globuleux », véritable poids pour le narrateur qui écrit : « Je ne sais rien qui gêne davantage pour écrire qu'un hérisson naïf et globuleux. La simple présence d'un hérisson naïf et globuleux empêche pratiquement d'écrire. Il faut bien le reconnaître⁸⁰ » ; narrateur qui ajoute, comme pour enfoncer le clou : « La gêne occasionnée par le hérisson naïf et globuleux quand on écrit, surtout quand on écrit, est proprement inconcevable⁸¹ ».

De la nature verbale de l'obstacle...

Mais que faire de ce hérisson naïf et globuleux ? Bessard-Banquy propose une solution, que je qualifierai de métaphorique, quand il écrit : « Il [« le hérisson naïf et globuleux »] *représente* au fond ce qui, dans les abords de la page blanche, compromet l'écriture de soi⁸² ». Ce faisant, il rend compte effectivement de la dimension encombrante du hérisson naïf et globuleux mais il transgresse, explicite, un mot d'ordre de l'autobiographe en question : « Quant à lui [« au hérisson naïf et globuleux »] confier un rôle équivoque dans une petite fable à double sens, jamais, hors de question, que l'on ne compte pas sur moi pour hisser ce hérisse au rang de symbole⁸³ ». On se trouve face à un dilemme : ou bien l'on fait du bouffon Chevillard une espèce de Buffon⁸⁴, préoccupé par le corps de l'« animal », mot que Chevillard répète par deux fois dans son *incipit* comme pour lui donner corps ; ou bien au contraire, à l'instar de Bessard-Banquy, le corps du hérisson n'est plus un corps, le corps du hérisson s'efface au profit d'une interprétation allégorique, de sorte que le hérisson n'est plus le hérisson. Aucune des deux voies ne me convient : je ne veux pas faire endosser à Chevillard la peau du comte naturaliste qui s'interrogerait notamment, comme le montre une gravure de son *Histoire naturelle*, sur le hérisson « dépouillé de ses piquants », tout comme je ne veux pas que, d'un seul coup, l'on ne parle pas *Du hérisson* qui donne tout de même son nom, j'allais dire son mot, au titre du faux roman

⁸⁰ CHEVILLARD (Eric), *Du hérisson*, éd. cit., p.21.

⁸¹ ID., p.21-22.

⁸² BESSARD-BANQUY (Olivier), *Eric Chevillard : Du hérisson*, in *Europe*, n°878-879, juin-juillet 2002.

⁸³ CHEVILLARD (Eric), *Du hérisson*, éd. cit., p.12-13.

⁸⁴ Buffon est effectivement cité dans le texte, mais au même titre que Gaston Chaissac ou Marcel Duchamp.

puisqu'il s'agit d'une autobiographie (ou du vrai roman puisqu'il s'agit d'une fausse autobiographie). Il faut pourtant trouver une solution, déjà présente implicitement dans le présent texte écrit, à l'un ou l'autre endroit, même si je pense que cela ne s'entend pas, sauf sur le mode du lapsus ou, plus précisément, puisque le texte est préparé, du pseudo-lapsus.

André Gide, dans son *Journal*, écrit : « J'aperçois lorsque je veux me recoucher, dépassant la crête de l'armoire en face de mon lit, une tête de python dressée, qui, bientôt, n'est plus qu'une tringle de fer⁸⁵ ». Il n'est plus question de hérisson mais de python. Le corps du serpent constricteur n'est pas un symbole mais il n'est pas non plus un corps puisqu'il est une tringle de fer. Il n'empêche que, sous la plume de Gide, comme l'invite à le penser Jean Ricardou : « [I]a narration quelque peu travaillée réalise la méprise : le lecteur lui-même la subit⁸⁶ ». Le corps, ni symbole ni corps, prend corps néanmoins de manière à effrayer le lecteur. André Gide ne se contente pas de dire la méprise, de dire le python avec des mots transparents, avec des mots qui s'oublent, avec des mots qui ne comptent pas ; il les *fabrique* de sorte que les anneaux du constrictor ne sont ni anneaux de viande ni anneaux olympiques mais anneaux de mots.

La leçon *pythono-gidienne*, si j'ose écrire, vaut pour le « hérisson naïf et globuleux » de Chevillard que j'encadre désormais de guillemets non pas pour rendre à Chevillard ce qui appartient à Chevillard comme l'exigent les conventions universitaires, mais pour signifier par technique interposée que le « hérisson naïf et globuleux » ne m'apparaît ni comme un amas de chair ni comme un relais symbolique. **Le « hérisson naïf et globuleux », c'est d'abord des mots, des mots dits.** Un extrait du texte de Chevillard, qui résonne comme une sorte de « rhétorique de la lecture », me permet de le penser sérieusement : « [Le hérisson], je ne l'ai en possession que depuis quelques secondes. Qui me semblent une éternité, je l'admets. Coïncidence/ou pas, en même temps que vous a surgi ce hérisson naïf et globuleux⁸⁷ ». La proposition introduit une relation temporelle, même si elle est modalisée, entre le surgissement du lecteur et celui du « hérisson naïf et globuleux »,

⁸⁵ GIDE (André), cité par RICARDOU (Jean), *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1967, p.12.

⁸⁶ RICARDOU (Jean), *Problèmes du nouveau roman*, éd. cit., p.12.

⁸⁷ CHEVILLARD (Eric), *Du hérisson*, éd. cit., p.11.

conférant par la même occasion un statut linguistique ou socio-linguistique au « hérisson naïf et globuleux » qui traîne partout, littéralement, dans le livre. Michel Charles donne d'ailleurs une consistance théorique à cette simultanéité quand il écrit : « La lecture est une relation : on ne peut qu'artificiellement isoler le livre et le lecteur. L'intervention du lecteur n'est pas un épiphénomène⁸⁸ ». Si j'ôte la connotation péjorative à l'adverbe de Michel Charles, je ne peux que me sentir proche de lui dans la mesure où la déconstruction de Jean Gagnepain est un artifice, mais un artifice d'analyse qui permet d'isoler sans aucun doute le livre et le lecteur alors même que ceux-ci se donnent comme *un* phénoménologiquement. Pour le dire autrement, si **les mots « hérisson naïf et globuleux »** sont des mots, et participent dès lors à la question intransitive et autistique du dire, ils **sont aussi des mots partagés, des mots échangés** qui participent distinctement (ou isolément pour parler comme Michel Charles) de la question de l'être.

Pierre Bourdieu écrit : « Il n'est rien qui ne puisse se dire et l'on peut dire le rien. On peut tout énoncer dans la langue, c'est-à-dire dans les limites de la grammaticalité⁸⁹ ». George Steiner écrit quant à lui : « On peut dire, et par conséquent écrire *n'importe quoi* sur *n'importe quoi*⁹⁰ » et ajoute : « Nous sommes libres de dire ce que nous voulons de tout et de rien (ce dernier cas témoigne d'une possibilité particulièrement frappante et qui mérite réflexion d'un point de vue métaphysique)⁹¹ ». Ces deux propositions insistent, dans des termes quasiment identiques, sur les possibilités vertigineuses de la parole et font cas particulier du *rien* auquel Steiner confère d'ailleurs une « énormité énigmatique⁹² ».

J'aimerais mettre en évidence, d'abord au sein de la proposition de Steiner, ensuite au sein de la proposition de Bourdieu, un très léger *tremblement* qui suscite une espèce de confusion conceptuelle. Steiner introduit, au sein de sa proposition qui porte essentiellement sur la question du

⁸⁸ CHARLES (Michel), *Rhétorique de la lecture*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1977, p.9.

⁸⁹ BOURDIEU (Pierre), *Ce que parler veut dire*, éd. cit., p.20.

⁹⁰ STEINER (George), *Réelles présences. Les arts du sens*, Paris, Gallimard, coll. « Essais », 1991, p.77.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² *Ibidem*.

dire, le vocable « vouloir » sans que l'on ne sache si de cette manière il renvoie à la dénomination française « vouloir dire » qui rend compte d'un « processus sémantique de désignation appellative⁹³ » qui ressortit effectivement à la seule question du dire (comme lorsque l'on dit : « que veux-tu dire quand tu dis cela ? ») ou si, ce introduisant, il quitte sur le champ la question du langage au bénéfice de la seule question du désir qui justifie que le signifiant de Lacan n'est pas celui de Saussure dans la mesure où il peut être affecté comme une pose ou désaffecté comme une gare. L'ambiguïté persistante permet en tout cas d'affirmer que la question du langage n'est pas celle du désir et que **si les mots « hérisson naïf et globuleux » sont des mots dits et des mots échangés, ce sont aussi mais distinctement des mots désirés.**

Quant à Bourdieu, celui-ci semble confondre ce qu'il appelle l'« infinie capacité générative⁹⁴ » du langage, c'est-à-dire la possibilité de multiplier à l'envi les combinaisons de mots dans le respect d'une *grammaticalégalité* (c'est-à-dire une grammaticalité à la Riffaterre) avec la capacité ou l'incapacité du langage à rejoindre la chose dont il parle. Est-ce parce qu'il est possible de *tout dire* qu'il est possible de *dire tout* et surtout de *dire rien* ?

La lecture de Bossuet est, à cet égard, très instructive. Bossuet incarne, aux yeux de Michel Crépu, un « point d'équilibre absolu⁹⁵ » où vraisemblablement il est « possible de faire dire au langage ce qu'on attend expressément de lui, à la lettre près⁹⁶ ». Il fait preuve, en effet, d'une écriture rigoureuse, pleinement maîtrisée qui déconcerte le lecteur moderne pour qui « faire l'expérience du langage, c'est d'abord faire l'expérience d'une désobéissance, d'un écart irréductible, d'une non-adéquation du mot à la chose⁹⁷ ». L'exotisme conservateur de Bossuet réside donc dans l'« extraordinaire réalité de [son] écriture⁹⁸ » tout entière au service d'un

⁹³ JONGEN (René), L'éthique du dire ou l'intention discursive, in *Variations sur l'éthique. Hommage à Jacques Dabin*, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 1994, p.553.

⁹⁴ BOURDIEU (Pierre), *Ce que parler veut dire*, éd. cit., p.21.

⁹⁵ CREPU (Michel), La chaire et les passions, in BOSSUET (Jacques-Bénigne), *Sermons et Oraisons funèbres*, Paris, Seuil, coll. « Sagesses », p.5.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ ID., p.6.

« travail de restitution⁹⁹ » ou de présentification. Ainsi la princesse Henriette-Anne d'Angleterre, dans l'oraison qui porte son nom, prend-elle véritablement corps pour celui qui écoute la parole de Bossuet (je cite ici un large extrait de Bossuet, dans ce que Roland Barthes appelle son *intégrité*, de manière à ne pas briser la plénitude de la prose, c'est-à-dire la capacité de la prose à rendre compte avec justesse de la réalité de la princesse) :

Cependant, ni cette estime, ni tous ces grands avantages, n'ont pu donner atteinte à sa modestie. Tout éclairée qu'elle était, elle n'a point présumé de ses connaissances, et jamais ses lumières ne l'ont éblouie. Rendez témoignage à ce que je dis, vous que cette grande princesse a honorés de sa confiance. Quel esprit avez-vous trouvé plus élevé ? mais quel esprit avez-vous trouvé plus docile ? Plusieurs, dans la crainte d'être trop faciles, se rendent inflexibles à la raison et s'affermissent contre elle. Madame s'éloignait toujours autant de la présomption que de la faiblesse ; également estimable, et de ce qu'elle savait trouver les sages conseils, et de ce qu'elle était capable de les recevoir. On les sait bien connaître, quand on fait sérieusement l'étude qui plaisait tant à cette princesse. Nouveau genre d'étude, et presque inconnu aux personnes de son âge et de son rang ; ajoutons, si vous voulez, de son sexe. Elle étudiait ses défauts : elle aimait qu'on lui en fît des leçons sincères : marque assurée d'une âme forte, que ses fautes ne dominant pas, et qui ne craint point de les envisager, de près, par une secrète confiance des ressources qu'elle sent pour les surmonter. C'était le dessein d'avancer dans cette étude de sagesse, qui la tenait si attachée à la lecture de l'histoire, qu'on appelle avec raison la sage conseillère des princes. C'est là que les plus grands rois n'ont plus de rang que par leurs vertus, et que, dégradés à jamais par les mains de la mort, ils viennent subir, sans Cour et sans suite, le jugement de tous les peuples et de tous les siècles. C'est là qu'on découvre que le lustre qui vient de la flatterie est superficiel, et que les fausses couleurs, quelque industrieusement qu'on les applique, ne tiennent pas. Là notre admirable princesse étudiait les devoirs de ceux dont la vie compose l'histoire : elle y perdait insensiblement le goût des romans et de leurs fades héros ; et, soigneuse de se former sur le vrai, elle méprisait ces froides et dangereuses fictions. Ainsi, sous un

⁹⁹ ID., p.14.

visage riant, sous cet air de jeunesse qui semblait ne promettre que des jeux, elle cachait un sens et un sérieux dont ceux qui traitaient avec elle étaient surpris.¹⁰⁰

Jamais les mots ne semblent manquer, jamais les mots ne semblent faire défaut, jamais les mots ne semblent être pris en défaut. Pour reprendre la formule de Paul Valéry, Bossuet « dit ce qu'il veut¹⁰¹ ». Pourtant, l'oraison se fêle en un point d'exception qui n'est pas sans rappeler le cas particulier de Bourdieu et de Steiner :

La mort ne nous laisse pas assez de corps pour occuper quelque place, et on ne voit là que les tombeaux qui fassent quelque figure. Notre chair change bientôt de nature : notre corps prend un nom ; même celui de cadavre, dit Tertullien, parce qu'il nous montre encore quelque forme humaine, ne lui demeure pas longtemps : il devient un je-ne-sais-quoi, qui n'a plus de nom dans aucune langue ; tant il est vrai que tout meurt en lui, jusqu'à ces termes funèbres par lesquels on exprimait ses malheureux restes.¹⁰²

C'est au moment d'évoquer le *rien* du corps que le langage de Bossuet défaille. Bossuet fait à cet endroit l'expérience éminemment moderne du mot incapable de rejoindre la chose dont il parle, sauf qu'il le vit sur le mode de la chute. Un obstacle *accidentel* se dresse (il s'agit de l'incapacité à dire le cadavre-qui-déjà-n'est-plus-un-cadavre quoiqu'il le dise). Mais l'accident n'est pas un accident puisque l'expérience de l'infirmité du langage est constitutive de l'analyse grammaticale qui instaure un univers de pur vide structural. L'exception ne confirme pas la règle ; elle s'érige plutôt en règle de sorte que la plénitude dont semblait témoigner la prose de Bossuet est une plénitude feinte. Aussi quand Bourdieu évoque, à propos du langage, la possibilité de tout dire est-il nécessaire de préciser que **les mots constituent un obstacle** qui empêche de dire tout et notamment rien en raison de la viduité définitoire des mots. Le « hérisson », pur vide signifié, pointe le bout de son nez chez Bossuet, tandis qu'il explose littéralement au sein de l'espace

¹⁰⁰ BOSSUET (Jacques-Bénigne), Oraison funèbre de Henriette-Anne d'Angleterre, duchesse d'Orléans, in *Sermons et Oraisons funèbres*, éd. cit., pp. 265-266.

¹⁰¹ VALÉRY (Paul), cité par CREPU (Michel), La chaire et les passions, loc. cit., p.5.

¹⁰² BOSSUET (Jacques-Bénigne), Oraison funèbre de Henriette-Anne d'Angleterre, duchesse d'Orléans, loc. cit., p.272.

textuel ouvert par Chevillard et contamine les mots qui l'entourent. Comme le remarque fort à propos la critique tchèque Kateřina Drsková¹⁰³, le vide grammatical force l'autobiographe fictif au *recensement* de tous les *sens* du mot « hérisson », le contraint à préciser le sens dans lequel il faut entendre les adjectifs « naïf et globuleux » par la production de mots autres et éprouve de multiples amphibologies comme lorsque Chevillard écrit, en guise de justification à l'écriture d'une autobiographie alors qu'il ne s'est rien passé : « L'autre raison fera ressortir ma vanité d'écrivain que je m'emploie pourtant ordinairement à dissimuler derrière mon orgueil¹⁰⁴ ». Ou la vanité n'est pas l'orgueil et elle témoigne alors de l'écrit vain de l'écrivain ; ou, au contraire, la vanité est l'orgueil et participe de la structure de la bouffonnerie évoquée plus haut. Quoi de plus malignement beau, en effet, que l'orgueil caché sous le masque de l'orgueil ?

... à sa dimension ethnique

Je quitte la grammaire, absente du titre de l'article quoiqu'elle y batte son plein, au profit de l'ethnique, déjà approché ci ou là, au détour ou dans le prolongement d'une réflexion. Pourtant, le départ n'est pas un vrai départ. En quittant la grammaire pour l'ethnique, je m'en vais certes pour un ailleurs (la grammaire n'est pas l'ethnique, l'ethnique n'est pas la grammaire) mais cet ailleurs ressemble, à s'y méprendre, à l'ici ; si l'ethnique n'est pas la grammaire, l'ethnique fonctionne néanmoins comme la grammaire, en vertu du principe anthropologique d'analogie. Dès lors, la leçon grammaticale, malgré son impertinence au vu du titre, compte, notamment par rapport à l'érection d'un obstacle, non pas électif ou inopiné, mais constitutif de la parole. Jean Gagnepain écrit : « Parce qu'il s'agit, ethniquement, d'un aspect de notre analyse, non d'une chute, d'un crime, ni d'un accident, on ne saurait, quitte à en contester en permanence le tracé, récuser l'incontournabilité de la frontière¹⁰⁵ ».

L'adversité constitutive du social, qui force à un entre-deux que Bourdieu appelle *distinction*, justifie le lieu commun, hors de toute considération

¹⁰³ DRSKOVA (Katerina), Eric Chevillard, un représentant du roman contemporain aux Editions de Minuit, *Studia minora facultatis philosophicae Universitatis Brunensis*, L 24, 2003, pp.69-76.

¹⁰⁴ CHEVILLARD (Eric), *Du hérisson*, éd. cit., p.69.

¹⁰⁵ GAGNEPAIN (Jean), *Mes Parlements 1.*, éd. cit., p.29.

normative, selon lequel un critique serait un mauvais romancier, justifie également son retournement chiasmatisque qui affirme que le romancier serait un mauvais critique, justifie enfin son double prolongement selon lequel le « bon vieux romancier » serait un mauvais romancier aux yeux du nouveau romancier, pas nécessairement d'ailleurs nouveau romancier à la Robbe-Grillet, et le « bon vieux critique », je l'appellerai pour faire vrai Raymond Picard, un mauvais critique aux yeux du nouveau critique, fût-ce Roland Barthes. L'inéluctabilité de la clôture explique ainsi les gesticulations forcenées de Chevillard à l'encontre des faiseurs de roman, mais également sa méfiance à l'égard des chercheurs de tous poils, méfiance exprimée notamment dans *L'œuvre posthume de Thomas Pilaster*¹⁰⁶, non seulement parce qu'un chercheur n'est pas un romancier (et inversement), mais également par crainte que la singularité de sa parole, pour ne pas dire sa vérité ethnique, soit menacée par la parole policée du chercheur-policier épris d'assimilation. Cette même inéluctabilité explique également, au-delà une nouvelle fois des implications d'ordre axiologique, que ma position de doctorant soit une position en perpétuelle définition par affirmation de sa différence jusque dans ses relations, affirmation parfois maladroite, parfois insolente, mais toujours de manière à marquer l'altérité de la position qui est la sienne et qui n'est précisément pas celle qu'occupent les autres.

L'autobiographie, depuis Philippe Lejeune, est considérée comme un genre contractuel, c'est-à-dire qu'elle suppose un contrat, un pacte. Or qu'est-ce qu'un contrat ? Il s'agit, écrit Jean-Luc Lamotte, d'une « modalité de l'échange social portant à la fois sur l'alliance et le service rendu (ou dette), résultant du réinvestissement dans la sexualité et la génitalité du principe d'altérité¹⁰⁷ ». De cette définition pas simple, je retiens que ce qui détermine, implicite, le contrat, c'est le principe d'altérité, c'est-à-dire la frontière incontournable de Gagnepain, et qui n'est rien d'autre qu'une rupture de contrat. Le contrat autobiographique, même signé solidairement par l'auteur et le lecteur, est toujours provisoire parce que marqué au fer rouge de contours arbitraires. Philippe Lejeune l'entend, mais à moitié cependant, quand il écrit : « C'est à ce niveau global que se définit l'autobiographie : c'est un mode de lecture autant qu'un type d'écriture, c'est un *effet*

¹⁰⁶ CHEVILLARD (Eric), *L'œuvre posthume de Thomas Pilaster*, Paris, Minuit, 1999.

¹⁰⁷ LAMOTTE (Jean-Luc), *Introduction à la théorie de la médiation. L'anthropologie de Jean Gagnepain*, Bruxelles, De Boeck, coll. « Raisonances », 2001, p.158.

contractuel historiquement variable. Toute la présente étude repose en réalité sur les types de contrat qui ont cours actuellement : d'où sa relativité et l'absurdité qu'il y aurait à la vouloir universelle¹⁰⁸ ».

La reconnaissance du principe d'altérité comme étant au fondement même du pacte autobiographique est réelle mais partielle chez Philippe Lejeune. Réelle parce que l'affirmation de la pluralité des usages historiquement attestés de la convergence contractuelle suffit à poser le principe, quasiment héraclitéen, d'un conflit ontologique. Partielle cependant parce que le principe, dans *Le pacte autobiographique* n'a pas été suffisamment pris au sérieux ou, plus précisément, n'a pas été pris au sérieux jusqu'au bout en raison du désir de fixité manifesté par Philippe Lejeune et qu'il appelle lui-même, très lucide ou très dépité, « rigueur [...] arbitraire¹⁰⁹ ». L'arbitrarité de Lejeune tue l'arbitrarité constitutive du contrat. Le meurtre conceptuel transparaît d'ailleurs de manière symbolique dans une des constructions tabulaires de Lejeune. La construction en question est évidemment très sérieuse, peut-être trop sérieuse : par l'articulation de deux critères (celui d'identité implicite et celui d'identité patente), elle délimite neuf cases aux contours nets et tranchants. Pourtant, deux d'entre elles sont noires pour des raisons de « contradiction interne¹¹⁰ ». Est-ce le noir du deuil ou le noir du revolver ? Philippe Lejeune écrit en tout cas que cela n'existe pas ou qu'il s'agit d'une erreur. Pourtant, ces deux cases manifestent pleinement l'échange contractuel, entendu comme l'articulation de l'altérité radicale et de la négociation. Le contrat s'y voit rompu comme le pain et, dans un mouvement vertigineux, met en place une structure de la bouffonnerie de type générique, de sorte que le roman de Chevillard malgré l'étiquette n'est pas un roman, à moins que comme l'orgueil du narrateur, le masque roman ne cache effectivement un roman.

Un détour clinique s'impose. Jean-Luc Brackelaire, à propos de l'accueil dans un centre de santé mentale, écrit : « Il arrive qu'au premier entretien la personne se surprenne d'évoquer son animal domestique. Celui-ci bondit véritablement dans le discours et vient le marquer du ton le plus grave. Il convient d'y être plus attentif car la question est posée de ce que c'est que

¹⁰⁸ LEJEUNE (Philippe), *Le Pacte autobiographique*, nouvelle édition augmentée, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », (1975) 1996, p.45.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

¹¹⁰ *ID.*, p.31.

d'être homme¹¹¹ ». Etrangement, il est question dans cet extrait clinique des trois principaux éléments qui ont permis de construire mon article : le corps de l'animal dont Brackelaire dit qu'il est le « miroir vivant de la subjectivité et de la socialité¹¹² », cet étrange passage du corps aux mots (aux mots dits du langage, aux mots échangés de la langue, aux mots désirés du discours) qui autorise le « hérisson naïf et globuleux » à fouiner dans les phrases et à l'animal anonyme, peut-être s'agit-il d'un kangourou, de bondir dans la bouche et, enfin, la question de l'identité ou, plus précisément, celle de l'émergence à la Personne : c'est quoi être homme ? Eric Chevillard écrit par ailleurs :

Le roman ne s'intéresse guère aux animaux. C'est une affaire d'hommes. Le biotope de monsieur et madame. C'est toujours plus ou moins l'immeuble de *La vie mode d'emploi*. Le roman est la littérature de l'homme seul au monde. Il accrédite cette utopie sinistre. Ni hyène ni criquet ni hérisson ni poulpe. Et je ne parle même pas du tangara doré. L'animal n'existe que comme gibier dans le roman, comme jambon. Toutes ces histoires d'hommes, encore et toujours, quel ennui — est-il impossible de faire advenir autre chose que l'homme (ce vieux bonhomme) dans la langue ?¹¹³

Ce qui est trouvera toujours le principe de son existence en dehors de soi, dans la relation à ce qu'il n'est pas. En ce sens là, peu importe que ce soient des gens, des animaux ou des choses ; voire des mots. L'autobiographe de Chevillard *est* au travers le hérisson qui, pour cette raison, occupe une place dans le roman néanmoins profondément humain. Il n'empêche que le corps du hérisson est un corps naturel qui n'est et ne sera jamais que présence, quoique tuée par l'absence grammaticale. Peut-être peut-on voir dans la compagnie inédite de Chevillard le désir d'échapper à l'absence de l'homme par un processus illusoire de naturalisation. Le hérisson occuperait dès lors une position toujours en mouvement : par sa présence, son omniprésence, il révèle

¹¹¹ BRACKELAIRE (Jean-Luc), *La Personne et la Société. Principes et changements de l'identité et de la responsabilité*, Bruxelles, De Boeck, coll. « Raisonances », 1995, p.40.

¹¹² BRACKELAIRE (Jean-Luc), *La Personne et la Société*, éd. cit., p.40.

¹¹³ CHEVILLARD (Eric), Portrait craché du romancier en administrateur des affaires courantes, loc. cit., p.17.

le nécessaire découpage ethnique de l'autobiographe forcé, pour parler de lui, de s'incorporer un hérisson qui n'est pas lui ; d'autre part, par cette alliance animale, l'autobiographe semble vouloir éviter « l'incontournable incompréhension humaine » : avec le hérisson, « pas de conflit, pas de malentendu », de sorte que le hérisson n'est plus ici le vide *obstaculaire*, mais au contraire un idéal de plénitude ontique que l'autobiographe désirerait atteindre. Mais ce désir est un désir vain, non pas en raison de ce que j'aimerais appeler par analogie l'incontournabilité de l'auto-castration et qui explique aussi la présence du « hérisson naïf et globuleux », mais en raison de l'incontournabilité de la frontière. L'alliance avec le hérisson n'est certes pas fondée des deux côtés sur le conflit ; elle n'en reste pas moins conflictuelle.

Conclusion en forme d'ouverture

Evoquons, dans un désir de conclusion transpositive et prospective, un autre texte, un texte d'ailleurs. À moins d'en faire par paronymie un dindon, Jérôme Lindon n'est pas un animal. Il occupe pourtant une place tout à fait comparable dans le court texte de Jean Echenoz qui porte son nom et qui se présente, par là-même, comme une biographie en forme d'hommage à celui qui fut le directeur des Editions de Minuit. Le texte surprend puisque, pour écrire comme Gérard Genette, il n'est ni hétéro- ni homo- mais autodiégétique : c'est Jean Echenoz qui parle, et qui parle de lui, comme en témoignent les premières lignes du récit :

Ça commence un jour de neige, rue de Fleurus à Paris, le 9 janvier 1979. J'ai écrit un roman, c'est le premier, je ne sais pas que c'est le premier, je ne sais pas si j'en écrirai d'autres. Tout ce que je sais, c'est que j'en ai écrit un et que si je pouvais trouver un éditeur, ce serait bien. Si cet éditeur pouvait être Jérôme Lindon, ce serait bien sûr encore mieux mais ne rêvons pas. Maison trop sérieuse, trop austère et rigoureuse, essence de la vertu littéraire, trop bien pour moi, même pas la peine d'essayer. J'envoie donc mon manuscrit par la poste à quelques éditeurs qui, tous, le refusent. Mais je continue, j'insiste et, au point où j'en suis, détenteur d'une collection presque exhaustive de lettres de refus, je me suis risqué la veille à déposer un exemplaire de mon manuscrit au secrétariat des Editions de Minuit, rue Bernard-Palissy, sans la moindre illusion. Et comme je suis sans

illusion, je continue d'inonder d'exemplaires quelques éditeurs, de moins en moins nombreux, à qui je n'ai pas encore soumis la chose.¹¹⁴

Je ferai trois remarques (qui cloront, abruptes, mon article) à propos de cette configuration :

Première remarque : le texte qui se donne spectaculairement comme une biographie n'est pas une biographie, mais une autobiographie où Jérôme Lindon joue le rôle de hérisson. Il s'agit certes d'un premier rôle, ce qui justifie qu'il ait droit à la couverture, mais d'un rôle qui permet à Jean Echenoz d'affirmer son existence par le détour de ce qu'il n'est pas. Cette fois cependant, contrairement à Chevillard, Echenoz est confronté à une double impossibilité, à une double arbitrarité : pas de processus de naturalisation en vue. Peut-être Echenoz est-il plus héraclitéen que Chevillard dans l'acceptation désespérée de ce qui le fait homme.

Deuxième remarque, en contradiction avec la première : le texte qui se donne spectaculairement comme une biographie, malgré son dispositif narratologique qui le rapproche de l'autobiographie, est effectivement une biographie. Dès lors, c'est Jean Echenoz qui tient le rôle du hérisson, hérisson particulièrement globuleux au vu de l'espace textuel qu'il occupe ; pour parler de l'autre, il ne peut s'empêcher de parler de lui, quitte à prendre beaucoup de place.

Troisième remarque : sociologiquement parlant, on est toujours le hérisson de quelqu'un. À cet endroit se pose alors une question quelque peu subversive, digne héritière de la structure de la bouffonnerie : et si le hérisson de Chevillard n'était pas le hérisson ? et si Chevillard occupait lui-même la place de hérisson ? et si ?

¹¹⁴ ECHENOZ (Jean), *Jérôme Lindon*, Paris, Minuit, 2001, pp.9-10.

Roman et lecture féminine au XIX^e siècle

par

Nausicaa Dewez

Introduction

Dans le cadre de ce séminaire consacré aux rapports entre littérature et société, je voudrais aborder cette problématique sous l'angle de la lecture, et plus particulièrement du rôle joué par la représentation du lectorat qu'ont auteurs et éditeurs, dans la création littéraire.

Pour ce faire, nous interrogerons la question des lectrices au XIX^e siècle et du genre littéraire qui leur était à cette époque « naturellement » destiné, à savoir le roman. Plus précisément, il s'agira de mettre en lumière comment les représentations sociales des femmes, à cette époque où, pour la première fois, la lecture féminine est reconnue explicitement et prise en compte par des écrivains et des auteurs soucieux de toucher un public aussi large que possible, ont pu largement orienter la création de romans qui soient majoritairement destinés aux femmes, et comment, réciproquement, les lectrices mises en scène dans les romans (ou encore dans la peinture, puisque littérature et peinture proposent de ce phénomène un imaginaire largement convergent) reflètent cette image des femmes (ou de *la femme*, tant la représentation semble monolithique) qui a servi de guide à la création romanesque.

Avant d'aborder concrètement ces œuvres littéraires et picturales, il me semble nécessaire de préciser le cadre théorique dans lequel s'inscrira ce parcours.

Cadre théorique

La théorie de la réception de Jauss constituera la première de ces références.

Dans son ouvrage¹¹⁵, Jauss tente de donner un nouveau souffle à l'histoire littéraire qu'il juge être dans une impasse. Pour lui, la littérature est bien une production qui appartient à l'histoire, mais ne peut se réduire à elle. Si elle n'était que pur produit historique, pur reflet de la société dans laquelle elle a été produite, une œuvre du passé ne pourrait plus susciter d'intérêt autre que celui d'un document pour les historiens. Or notre expérience quotidienne montre combien nous pouvons encore vibrer de ce que Jauss appelle un « *plaisir esthétique* »¹¹⁶ pour des œuvres anciennes.

A partir de ce constat, le théoricien propose d'envisager l'histoire littéraire du point de vue de la réception de l'œuvre et de l'histoire de cette réception. Il forge dès lors le concept d'« *horizon d'attente* ». Celui-ci est, selon lui, composé de trois éléments : l'expérience préalable que le public a du genre littéraire auquel l'œuvre qu'il lit appartient ; la forme et la thématique des œuvres antérieures dont l'œuvre nouvelle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique.

L'horizon d'attente est donc ce que Umberto Eco appellerait l'« *encyclopédie* »¹¹⁷ du lecteur, l'ensemble de ses connaissances de la littérature et de son expérience du monde, qui fait que, lorsqu'il lit une œuvre nouvelle, il s'attend à y reconnaître (du moins en partie) ses connaissances.

Jauss ne s'intéresse pas au lecteur singulier, mais au lectorat dans son ensemble, et plus particulièrement au premier public, celui à qui l'œuvre littéraire s'adresse le plus directement. Pour lui, un auteur a toujours une idée relativement précise de l'horizon d'attente de ce public. En effet, le premier public lui est normalement contemporain : l'auteur partage donc en principe un certain nombre d'images, de représentations tant littéraires que sociales avec lui, ou peut du moins, s'il veut s'adresser à un public qui n'appartient pas à son milieu social, se renseigner relativement aisément sur les attentes de ce public.

Dès lors, Jauss explique, à partir du concept d'horizon d'attente, le succès que rencontre ou non une œuvre littéraire auprès de son premier public et la

¹¹⁵ JAUSS (Hans Robert), *Pour une esthétique de la réception*, traduction Cl. Maillard, Paris, Gallimard, 2000, « Tel ».

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 39.

¹¹⁷ Cfr ECO (Umberto), *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, traduction M. Bouzaher, Paris, Grasset, 1998, « Le Livre de poche biblio essais » n°4098.

valeur littéraire que cette œuvre peut avoir. Une œuvre qui rencontre parfaitement l'horizon d'attente du public, ne remet nullement en question ses conceptions, pour peu qu'elle soit écrite avec quelque agrément, rencontrera un succès immédiat, alors qu'une œuvre qui heurte de front ces conceptions, qui interroge tant les représentations sociales dominantes que les normes du genre littéraire auquel elle est rattachée, éprouvera des difficultés beaucoup plus grandes à s'imposer auprès du premier public, car celui-ci cherche davantage, dans sa lecture, la confortation que la déstabilisation.

Jauss cite, pour illustrer son propos, l'exemple de deux romans sortis à la même époque, *Fanny* de Feydeau et *Madame Bovary* de Flaubert, relatant tous deux une histoire d'adultère dans la bourgeoisie. Alors que le premier, roman sans audace particulière, retraçant, selon le réalisme le plus banal, une histoire d'adultère et les conséquences désastreuses occasionnées par cette aventure, a rencontré un succès immédiat à sa sortie, le chef-d'œuvre de Flaubert, novateur par rapport à tous les romans qui avaient été écrits jusque-là, n'a par contre connu, à sa sortie, qu'un succès très médiocre, assorti d'un procès pour immoralité. Aujourd'hui, par contre, le premier de ces livres est frappé d'un oubli presque universel, tandis que *Madame Bovary* demeure une référence incontournable, un *classique*. Pour Jauss, une œuvre littéraire de valeur suppose une prise de distance radicale avec l'horizon d'attente de ses lecteurs et des qualités suffisantes pour transformer profondément cet horizon d'attente et devenir à son tour une norme.

En outre, selon Jauss, cette modification de l'horizon d'attente du lecteur a des incidences autres que littéraires, puisque le théoricien indique que les nouvelles représentations sociales intériorisées par le lectorat rejouent sur sa manière de décoder la société, le monde réel, et de vivre en société.

La théorie de Jauss peut être précisée de manière fructueuse si l'on se penche sur la théorie de la lecture de Jean-Louis Dufays¹¹⁸, et plus précisément sur la question des stéréotypes. En effet, il semble que l'horizon d'attente des lecteurs défini par Jauss recoupe remarquablement bien la notion de *stéréotypes*, c'est-à-dire de représentations partagées, développée par Dufays. Selon ce dernier, les stéréotypes sont constitutifs de toute production littéraire, soit que l'auteur choisisse de les utiliser sans les interroger (sans peut-être même être conscient qu'il s'agit d'un stéréotype), soit de les mettre à

¹¹⁸ DUFAYS (Jean-Louis), *Stéréotype et lecture. Essai sur la réception littéraire*, Liège, Mardaga, 1994.

distance, soit de les laisser dans l'indécision. Cette tripartition correspond respectivement aux stéréotypes des premier, deuxième et troisième degrés.

L'identification de ces représentations clichées, véhiculées dans toute la littérature, conduit le lecteur qui les repère dans le texte à inférer de celles-ci des prévisions concernant le développement de l'intrigue. Les stéréotypes non interrogés rejoignent donc l'horizon d'attente du lecteur, la *doxa* dans laquelle baigne toute lecture, tandis que la mise à distance de ces stéréotypes rejoint ce que Jauss explicitait sous l'idée de déception de l'horizon d'attente. Il est d'ailleurs significatif que les exemples de stéréotypes non mis à distance que cite Dufays soient souvent ceux de la collection Harlequin, ce qui rejoint l'idée d'une littérature sans réelle valeur littéraire.

Par ailleurs, Dufays distingue, parmi les différentes catégories de stéréotype identifiables dans la littérature, des référents extra- et intertextuels, des référents réels et imaginaires et des référents socio-culturels et littéraires. Il souligne ainsi la place importante que tiennent, dans la littérature et plus particulièrement dans la réception de celle-ci, la société et sa représentation¹¹⁹, place aussi importante que celle de la littérature elle-même.

Enfin, cette mise en contexte se terminera par un examen de la définition des représentations sociales donnée par Denise Jodelet¹²⁰. Cette auteure énumère les différentes caractéristiques de la représentation sociale :

« - La représentation est toujours représentation de quelque chose (l'objet) et de quelqu'un (le sujet). Les caractéristiques du sujet et de l'objet auront une incidence sur ce qu'elle est.

- La représentation est avec son objet dans un rapport de « symbolisation », elle en tient lieu, et « d'interprétation », elle lui confère des significations. Ces significations résultent d'une activité qui fait de la représentation une « construction » et une « expression » du sujet. [...]

- Forme de savoir, la représentation se présentera comme une « modélisation » de l'objet directement lisible dans, ou inférée de, divers supports linguistiques, comportementaux ou matériels. [...]

¹¹⁹ *Ibid.*, pp. 59-69.

¹²⁰ JODELET (Denise), « Représentations sociales : un domaine en expansion », in *Les Représentations sociales*, sous la direction de D. Jodelet, Paris, PUF, 1999 (6^e édition), pp. 59-61.

- Qualifier ce savoir de « pratique » réfère à l'expérience à partir de laquelle il est produit, aux cadres et conditions dans lesquels il l'est, et surtout au fait que la représentation sert à agir sur le monde et autrui. Ce qui débouche sur ses fonctions et son efficacité sociale. [...] »¹²¹

Denise Jodelet n'indique pas clairement que les représentations sociales peuvent être trouvées dans la littérature et les arts, tout au plus parle-t-elle de « *divers supports linguistiques [...] ou matériels* ». Néanmoins, sa définition des représentations sociales semble intéresser au plus haut point notre propos. Plus particulièrement, elle insiste sur le fait que la représentation n'est pas neutre : elle est une interprétation de la réalité. A ce titre, elle présente des accointances avec l'idéologie, ce qui ne peut que se révéler fécond dans une analyse de la représentation des femmes. Enfin, notons que la représentation est censée, selon Denise Jodelet, avoir une efficacité sociale et faire agir sur le monde : nous retrouvons donc là le rôle social de la littérature tel que nous l'avons pointé chez Jauss et Dufays.

Ces trois théories - schématiquement résumées ici - soulèvent diverses questions qui guideront notre parcours au sein de la problématique des femmes et du roman au XIX^e siècle.

Tout d'abord, tous les historiens qui se sont intéressés au livre et à la lecture au XIX^e siècle pointent du doigt l'extraordinaire développement, à cette époque, de l'édition, corrélatif à l'apparition de nouveaux lecteurs (femmes, enfants, ouvriers) et, plus significativement, à leur reconnaissance par les professionnels du livre, soucieux de fidéliser ce large public potentiel en lui offrant des œuvres qui lui sont spécialement destinées.

Il est donc nécessaire, pour les auteurs soucieux de succès et les éditeurs après au gain, de se doter d'une représentation aussi précise que possible de la nature de ces nouveaux publics et de leurs attentes : pour qu'une œuvre connaisse le succès, il faut qu'elle rencontre au mieux l'horizon d'attente de ce public. Une telle pratique porte évidemment en elle les dangers d'une représentation réductrice de ces publics naguère délaissés par la littérature, représentation qui enfermerait ce lectorat dans des œuvres de qualité médiocre censées l'édifier et garantir toujours le pouvoir des classes dominantes (bourgeois, hommes, adultes), c'est-à-dire pérenniser l'ordre social établi.

¹²¹ *Ibid.*

La deuxième interrogation portera sur les rapports entre femme et roman. Le XIX^e siècle voit, en même temps que la reconnaissance du lectorat féminin, le développement effréné de la production romanesque, en feuilletons et en volumes. Parallèlement, le roman est de plus en plus considéré comme un genre spécifiquement destiné aux femmes, car s'accordant particulièrement bien avec leur frivolité naturelle et leur peu de raison. Les représentations – sociales – des femmes comme êtres inférieurs et – littéraires – du roman comme genre mineur semblent donc se conforter mutuellement. Parallèlement à ce phénomène, la légèreté du roman et l'*immoralité* des scènes qu'il dépeint, en même temps que la naïveté présumée de la lecture féminine, aboutit à créer une véritable crainte autour des lectrices, ce qui aboutit à un encadrement strict, voire à une diabolisation de leur lecture par l'Église et la société dans son ensemble.

Troisièmement, le roman lui-même représente, dans certains cas, des personnages de lectrices. Il s'agira donc de voir quelle image de la lecture au féminin le « genre pour les femmes » renvoie. J'envisagerai également cette représentation de la lecture au féminin dans quelques peintures, afin de mettre en évidence la convergence de ces imaginaires.

Les exemples étudiés puiseront surtout dans le répertoire du XIX^e siècle, car c'est à cette époque que les femmes sont explicitement reconnues comme lectrices et que le roman conquiert petit à petit la place décisive qu'il occupe aujourd'hui encore dans le champ littéraire. Quelques incursions dans le XVIII^e siècle tardif permettront en outre de constater que ces représentations y sont déjà en germe.

Le roman, un genre dévalorisé

Caractéristiques du genre

Les auteurs qui se sont intéressés au genre romanesque¹²² ont tous souligné combien ce genre apparaît comme le *sans règle* par excellence dans la littérature, celui qui se développe sans contrainte. Il est vrai que regrouper sous une même appellation de « roman » (fût-il « nouveau ») des œuvres telles que *La Princesse de Clèves*, *Jacques le Fataliste et son maître*, *Les Liaisons dangereuses*, *Eugénie Grandet*, *Les Mystères de Paris*, *Madame*

¹²² Cfr CHARTIER (Pierre), *Introduction aux grandes théories du roman*, Paris, Bordas, 1990 et PIEGAY-GROS (Nathalie), *Le Roman*, Paris, Flammarion, 2005, « GF corpus ».

Bovary, A la recherche du temps perdu, L’Affaire Saint-Fiacre et Le Voyeur, pour n’aborder que le strict domaine francophone, laisse augurer de la difficulté qu’il existe à vouloir énoncer des critères tant formels que de contenu pour définir le genre romanesque.

Cette difficulté peut provenir non seulement de la variété très grande des romans entre eux, mais aussi de la possibilité qu’a chaque roman d’absorber en lui tous les autres genres littéraires (ce que Bakhtine théorise sous le terme de « *polyphonie* »). Ce caractère protéiforme a fait que les théoriciens semblent avoir aujourd’hui renoncé, dans leur immense majorité, à énoncer les caractéristiques minimales qui font d’un texte un roman.

Pendant, comme le note Dominique Combe, cette absence de caractéristiques explicites du roman n’empêche pas tout lecteur ayant une expérience de lecture même minime, d’avoir du roman une « *image implicite* »¹²³, qui lui permet d’identifier un texte qu’il a sous les yeux comme roman et de lire celui-ci en conséquence, c’est-à-dire selon un pacte de lecture romanesque. Le classement d’un texte sous un genre littéraire quelconque (en l’occurrence le roman) aboutit bien sûr à la détermination, partielle du moins, de l’horizon d’attente des lecteurs et à la mobilisation des stéréotypes du genre connus d’eux afin de prévoir le déroulement du livre.

Genre sans règle et perçu comme tel par les écrivains eux-mêmes, le roman a longtemps été décrié et déconsidéré, comme en témoignent les nombreuses publications romanesques anonymes ou sous pseudonyme des siècles passés, signes que l’auteur refuse d’assumer de tels écrits.

La première raison de ce peu de considération est certainement à chercher dans le caractère fictionnel du roman : une fiction ne touche par définition pas à la vérité, elle n’est donc que de peu d’intérêt. Cette préférence pour la vérité par opposition à la fiction se manifeste de manière relativement claire dans la vogue du roman épistolaire et, surtout, dans les préfaces d’auteurs qui assurent n’être que les compilateurs de lettres authentiques trouvées dans une cassette sur le bord de la route etc... Il est évidemment difficile de mesurer dans quelle mesure le public lecteur était dupe de cet artifice (d’autant plus que certains auteurs, comme Laclos dans *Les Liaisons dangereuses*, le minent d’emblée par l’insinuation du doute), mais celui-ci indique néanmoins que,

¹²³ COMBE (Dominique), *Les Genres littéraires*, Paris, Hachette, 1992, « Contours littéraires », pp. 12-13.

même au sein de la fiction, l'auteur a voulu multiplier les signes qui *font comme si c'était vrai*.

La deuxième raison découle directement de la première. De par son contenu fictionnel, le roman a souvent été jugé frivole et opposé à tout progrès intellectuel. Il s'apparente au contraire à la lecture de détente, de délasserment, sans solliciter le moins du monde la réflexion. C'est du moins la manière dont il était traditionnellement considéré jusqu'au XIX^e siècle, moment où le genre a peu à peu conquis ses lettres de noblesse. Ainsi, Chateaubriand note, dès 1805, le « succès prodigieux des romans », qu'il assimile à des « lectures frivoles »¹²⁴, ce qui ne l'empêche pas de se mettre lui-même à écrire des romans, tout en ne pensant pas que ses propres créations puissent ressortir à la catégorie des œuvres frivoles. Le succès du roman, plus grand que celui des autres genres littéraires, a peut-être même contribué, jusqu'à une certaine époque, au dénigrement du genre : prestiges économique et symbolique font rarement bon ménage.

Cependant, dès 1820, des voix se lèvent pour prendre la défense du genre romanesque jusque-là méprisé :

« Ce genre d'ouvrages a fait chez nous une véritable révolution dans la littérature : ce n'est plus une lecture futile, ce n'est plus un ouvrage frivole, il a franchi le seuil de l'antichambre pour passer dans le salon dont il fut si longtemps banni, et nos écrivains les plus célèbres ne dédaignent pas d'y consacrer leurs veilles et leurs talents. »¹²⁵

On est frappé de voir, entre ces deux extraits, la grande similarité des termes employés, et singulièrement les multiples occurrences du terme « *frivoles* ». Cet auteur indique donc que le roman a conquis ses lettres de noblesse, est sorti de la paralittérature pour devenir un genre noble, et reconnaît explicitement que le roman a longtemps été considéré comme « *futile* » et « *frivole* » : on retrouve là le manque de sérieux et l'inutilité intellectuelle que Chateaubriand reprochait déjà à ce genre littéraire.

¹²⁴ Cité dans ADAM (Aniko), « Mentir vrai, les dilemmes du roman chez Chateaubriand », in *Studia minora facultatis philosophicae universatis Brunensis*, L 24, 2003, p. 34.

¹²⁵ C.J.R., *Les Lettres champenoises*, 1820, cité dans CHARTIER (Pierre), *op.cit.*, p. 104.

La vogue du roman a été amplement soulignée à cette époque. Ainsi, voici ce que notait un autre journal :

« Dès le commencement de notre siècle, le roman a pris, dans la littérature, une prépondérance décidée et qui ira toujours grandissant. En effet, d'une part, plus la société se matérialise, pour ainsi dire, par le développement, exagéré peut-être, de ses besoins et par la recherche des moyens d'y satisfaire, plus elle éprouve impérieusement la nécessité de s'élever au-dessus de cette réaction prosaïque et vulgaire, de se représenter une vie différente, quoique toujours vraie, c'est-à-dire une existence plus idéale. D'autre part, le roman, de nos jours, revêt toutes les formes imaginables ; il peint la vie propre à toutes les classes [...] ; il fait revivre à nos yeux les mœurs, le sentiment, les idées de tous les temps et de tous les pays ; il met en scène toutes les passions de l'homme ; il en analyse tous les mobiles, tous les effets, tous les conflits [...]. Tout lui est bon, tout est dans son domaine, tout est matière à ses tableaux. Il s'adresse à toutes les intelligences, à tous les instincts ; il s'adresse à l'esprit, il s'adresse aux sens ; il raconte, il peint, il critique, il enseigne... »¹²⁶

Cette analyse du roman indique la vogue que connaît le genre au milieu du XIX^e siècle (et qui perdure d'ailleurs aujourd'hui) et souligne le caractère protéiforme et universel déjà noté précédemment. Cet auteur rappelle encore que le roman s'adresse à tous les publics (à « *toutes les intelligences* ») et introduit ainsi implicitement l'idée d'une démocratisation de la lecture. Celle-ci est particulièrement intéressante, puisqu'elle nous mène à la lecture féminine, les femmes étant considérées à cette époque comme moins intelligentes que les hommes et ne pouvant, de fait, par le peu d'éducation qui leur était donné, prétendre accéder aux livres réputés plus exigeants.

Surtout, ce dernier extrait pointe une caractéristique essentielle de l'horizon d'attente du lecteur de roman, à savoir la recherche d'un univers idéal, quoique vraisemblable (à des degrés variables), qui permet de s'échapper de la vulgarité quotidienne et des prosaïques préoccupations ordinaires. Lire un roman reviendrait donc à plonger dans un univers idéal,

¹²⁶ *Le Peuple illustré*, 21 janvier 1865, cité dans SAUVY (Anne), « Une Littérature pour les femmes », in *Histoire de l'édition française t.3. Le temps des éditeurs. Du Romantisme à la Belle Époque*, sous la direction de R. Chartier et H.-J. Martin, Paris, Fayard, 1990, p. 500.

celui d'un monde dégagé des pénibles soucis quotidiens, mais ressemblant suffisamment au monde réel pour que le lecteur puisse croire que ce monde est possible, car, pour qu'une lecture puisse réellement permettre d'échapper au réel, il faut qu'elle permette au lecteur de croire en la réalité de son univers.

Une telle lecture relève évidemment d'une attitude naïve, non distanciée, non intellectuelle. On comprend, mais nous y reviendrons par la suite, que ce mode de lecture correspond presque point par point à la représentation sociale des femmes qui prévalait à cette époque - figure de la naïveté, de la sensibilité plus que de l'intellect, bref une véritable *cliente* pour le roman.

L'auteur de l'article tiré du *Peuple illustré* semble y mêler deux tendances du roman : d'une part l'idéalisation, d'autre part le réalisme, supposé par la proximité du roman avec la réalité de toutes les classes sociales. Nathalie Piégay-Gros¹²⁷ souligne que cette bipartition est à la base de nombreuses théories du roman, notamment celles de Marthe Robert, qui distingue le « roman du bâtard » de celui « de l'enfant trouvé », de Northrop Frye, séparant « *novel* » de « *romance* », et de Thomas Pavel qui différencie le « *réalisme* » de l'« *idéalisme* ».

Le versant idéaliste correspond à ce qu'on appelle en français le « roman *romanesque* ». La théorie d'Albert Thibaudet¹²⁸ est à ce propos particulièrement significative, puisqu'il distingue une double généalogie du roman, à la fois masculine (issue de la chanson de geste) et féminine (issue de la littérature courtoise), la première s'étant prolongée dans la veine parodique ou réaliste, la seconde donnant naissance au « *romanesque* », ou roman idéalisant.

Si le roman réaliste au sens strict a peine pour s'imposer, accusé de préférer la laideur à la beauté, la veine romanesque du roman a été particulièrement décriée dans le domaine français, qui a toujours considéré ce genre comme celui qui systématiquement refuse tout rapport avec le réel, n'apporte que du rêve et ne donne aucune connaissance du monde. Or ce genre est, ainsi que l'indique Albert Thibaudet, celui qui est associé à la lecture féminine. Si le roman a été longtemps compris comme une littérature pour les femmes (Balzac lui-même se définissait comme un « *auteur pour les*

¹²⁷ PIEGAY-GROS (Nathalie), *op.cit.*, pp. 20-23.

¹²⁸ Exposée notamment dans THIBAUDET (Albert), *Réflexions sur le roman*, Paris, Gallimard, 1938.

femmes »), c'est précisément parce qu'il était perçu bien plus comme le lieu d'expression de ce romanesque, de cet idéalisme naïf : le terme « roman » était plus naturellement associé à *La Dame aux camélias* qu'à *Jacques le fataliste*.

Un genre féminin

En examinant diverses œuvres du XIX^e siècle, dont la plus célèbre est certainement *Madame Bovary*, il ressort que le roman est indissolublement lié à la lecture féminine, mais au prix d'une représentation stéréotypée et simplifiée de l'un et de l'autre : le roman comme lieu de l'idéalisation à outrance, de la *romance*, et les femmes comme êtres naïfs et dénués d'intelligence.

Certains témoignages du XIX^e siècle montrent combien le roman était lié à son public féminin. Ainsi ce journaliste du *Correspondant* en 1868 :

« Il y a bien des manières de comprendre et de pratiquer la littérature romanesque ; deux choses pourtant sont impossibles : arracher le roman à l'influence des femmes, dérober les femmes à l'attrait du roman... On ne pourrait concevoir l'un sans l'autre. [...]

Que recommandent sans cesse à leurs romanciers les éditeurs et les directeurs de journaux ? De songer surtout aux femmes, d'écrire principalement pour les femmes. [...]

Mais qu'est-il besoin de parler de leur influence ou de leurs suffrages ? C'est leur initiative qu'il faut constater. Sur ce terrain brûlant et mouvant, il ne suffit pas de leur patronage, on doit accepter leur rivalité ; le difficile n'est pas d'être approuvé, mais de ne pas être battu par elles. [...] »¹²⁹

Cet article montre le lien indéfectible établi par le XIX^e siècle entre les femmes et la lecture, mais aussi l'écriture du roman. Elles apparaissent comme des lectrices férues de romans, puisqu'on ne saurait, selon ce journaliste, les soustraire à l'attrait de ce genre littéraire.

Plus intéressante encore, du point de vue qui est le nôtre aujourd'hui, est la volonté des éditeurs de voir les romanciers écrire consciemment pour les femmes. Ils ont donc le souci de rencontrer parfaitement l'horizon d'attente

¹²⁹ Armand de PONTMARTIN, « Les Femmes et le roman contemporain », in *Le Correspondant*, 1868, t.74p. 862.

du lectorat majoritaire, c'est-à-dire le lectorat féminin, afin évidemment de séduire ces lectrices et d'augmenter les ventes et les bénéfices. Ainsi conçue, la production de livres est avant tout une entreprise commerciale. Le fait d'employer davantage de femmes comme écrivain(e)s relève dès lors de cette stratégie commerciale : si le roman est vu comme une œuvre qui doit avant tout rencontrer et satisfaire les attentes de son lectorat et donc des femmes, ces dernières deviennent, aux yeux des éditeurs, les plus aptes à mener à bien cette mission, car elles comprennent mieux elles-mêmes ces attentes.

L'association du roman aux femmes connaît de multiples occurrences, comme cette remarque d'un écrivain bordelais :

« La société est aujourd'hui partagée en deux grandes catégories : d'un côté les hommes qui jouent et qui fument, de l'autre les femmes et les jeunes filles dont la vie se partage entre la lecture d'un roman et la musique. »¹³⁰

Celui-ci présente bien les loisirs selon une ligne de partage ferme entre les hommes et les femmes.

De même, à une époque un peu plus tardive, Virginia Woolf tente d'expliquer pourquoi les femmes n'ont pratiquement écrit que des romans, à l'exclusion d'autres genres littéraires, qu'elle appelle des « *arts intellectuels* », et qui sont, pour elle, essais et critique, histoire et biographie. Voici ce qu'elle en dit :

« Fiction was, as fiction still is, the easiest thing for a woman to write. Nor is it difficult to find a reason. A novel is the least concentrated form of art. A novel can be taken up or put down more easily than a play or a poem. George Eliot left her work to nurse her father. Charlotte Brontë put down her pen to pick the eyes out of the potatoes. And living as she did in the common sitting-room, surrounded by people, a woman was trained to use her mind in observation and upon the analysis of character. She was trained to be a novelist and not to be a poet. »¹³¹

¹³⁰ Cité dans *Histoire de la France urbaine IV. La Ville de l'âge industriel : le cycle haussmannien*, sous la direction de G. Duby, Paris, Seuil, 1983, p. 366.

¹³¹ WOOLF (Virginia), « Women and Fiction », in *Granite and rainbow*, Londres, The Hogarth Press, 1960, pp. 78-79.

Virginia Woolf indique que, si les femmes s'adonnent à l'écriture du roman, c'est parce que le rôle que leur impartit la société ne leur permet pas de pratiquer des genres littéraires plus exigeants, mais aussi parce que cette position sociale leur fournit des qualités importantes pour briller dans le genre romanesque. Pour l'écriture comme pour la lecture, le roman apparaît donc comme le genre des femmes par excellence.

De cela émerge l'idée que le social détermine le rapport à la littérature, tant celui de l'écrivain que celui du lecteur. Les femmes, que ce soit par essence (le XIX^e siècle, comme d'autres époques, est persuadé qu'elles sont naturellement naïves, peu intelligentes etc...) ou par leur situation dans le monde (elles doivent s'occuper de mille choses autres que de leur carrière littéraire ; elles n'accèdent pas à une éducation très poussée), correspondent le mieux au lectorat du roman tel que se le représentent auteurs et éditeurs. L'un confortant l'autre, ce lectorat privilégié une fois identifié, les professionnels du livre appelleront les auteurs à se fondre encore mieux dans l'horizon d'attente des lectrices. Le roman devient dès lors l'expression de ce que la société pense être le goût des femmes. Le succès réel du roman auprès de ces femmes constitue, dans cette optique, un facteur de stabilité sociale, qui conforte les stéréotypes dominants.

La préface de la *Geneviève* de Lamartine, où l'auteur raconte avoir fait la connaissance d'une femme du peuple, Reine Garde, venue le rencontrer à son domicile, illustre parfaitement ce souci d'une écriture faite explicitement pour les femmes. Au cours de la conversation rapportée dans la préface, Reine Garde se plaint à Lamartine de ce que les écrivains n'aient pas encore écrit de livre vraiment fait pour le peuple, destiné à la fois à le divertir et à l'instruire, le cultiver ou le grandir moralement. Examinant mentalement toute sa bibliothèque, Lamartine convient que ce livre n'a pas encore été écrit. Il énumère alors avec Reine les caractéristiques que devrait avoir ce livre explicitement destiné au peuple, notamment parler aux humbles dans leur propre langue de situations qui les concernent directement, tout en donnant en exemple les bonnes mœurs. En effet, Reine explique que, si les romans mettant en scène des bonnes parlent directement au peuple, ils sont néanmoins des contre-modèles et ne peuvent donc pas être lus sous peine de dépravation :

« [R]omans que les filles sont obligées de cacher aux mères de famille honnêtes [...] ». ¹³²

On lui apprend à lire cependant, mais sans lui donner après la possibilité de lire autre chose, si ce n'est les livres faits pour d'autres lecteurs, ou les feuilles rougies de vices et de cynisme qu'on lui jette en pâture, comme on ne donnerait à un enfant des armes pour se blesser ! ¹³³

Des romans de femmes de chambres ou de couturières, oui, nous les lirions avec plaisir, ceux-là ; mais plutôt à Dieu qu'ils ne nous en fissent pas, ou qu'ils en fissent d'autres ! car c'est là, Monsieur, la peste des pauvres mères de famille honnêtes ! Elles sont toujours à chercher dans les poches de leurs fils ou de leurs filles, pour y surprendre ces vilains petits livres, et pour les jeter au feu. Est-il possible qu'il y ait des écrivains d'esprit qui s'amuse à jeter comme ça du poison dans de jeunes cœurs, comme on sèmerait de l'arsenic dans les boutons d'un bouquet pour faire respirer la mort en croyant s'embaumer la bouche ! » ¹³⁴

Reine Garde et Lamartine, au cours de ce dialogue, précisent ainsi ce qu'attend de la lecture le peuple, et plus précisément encore les femmes du peuple. Cette définition se construit en opposition avec les romans publiés jusque-là. Ceux-ci sont présentés comme visant essentiellement les femmes, mais, parce qu'ils peignent des mœurs dépravées, ils apparaissent comme un danger pour leur lecteur, danger contre lequel les mères de famille honnêtes se doivent de lutter.

Au terme de la préface, Lamartine conclut que *Geneviève* constitue précisément ce livre idéal pour le peuple, tel que Reine Garde le lui avait réclamé. La préface du livre constitue donc une manière d'indiquer que celui-ci a été écrit pour rencontrer les désirs de ses lectrices « naturelles », les femmes du peuple. En clair, il s'agit d'un livre qui cherche à se fondre totalement avec l'horizon d'attente de son public. Lamartine a soin de préciser, dans sa préface, que cet horizon est défini non pas à partir des représentations sociales vagues et stéréotypées de ce membre des classes privilégiées qu'est l'auteur de *Jocelyn*, mais par le truchement d'une

¹³² LAMARTINE (Alphonse de), *Geneviève. Histoire d'une servante*, Paris, Imprimerie de Wittersheim, 1850, p. 20.

¹³³ *Ibid.*, p. 28.

¹³⁴ **Ibid., p. 29.**

conversation avec une membre éminente du lectorat féminin populaire, à savoir Reine Garde.

Cette préface, dont le but est évidemment de défendre le livre de l'auteur, constitue donc un argument commercial qui rejoint de manière claire l'injonction des éditeurs de penser aux femmes lorsqu'on écrit un roman.

Caractéristiques de la lecture féminine

Cette association de la lecture de romans aux femmes s'assortit également de la définition d'un mode de lecture particulier : on ne lit pas le roman comme on lit la poésie, le journal ou toute autre forme plus ou moins littéraire. La lecture du roman se caractérise par un fort investissement affectif, une croyance en l'univers du roman qui rejaillit, du moins le croit-on, sur le comportement en société : c'est pourquoi Reine Garde peut parler des dangers du roman présentant des mœurs corrompues. Lecture naïve et émotionnelle, donc, qui fait quitter le monde réel pour adhérer au monde de la fiction.

Or, dans une étude menée dans les années '70 auprès de lectrices de « *romance* » américaines, Janice A. Radway a montré que ce mode de lecture réputé naïf prévaut toujours. A la question du plaisir pris à la lecture, ces femmes ont répondu qu'elles y voyaient surtout un moyen d'évasion (« *escape* ») au double sens de négation du présent et de sentiment intense éprouvé par l'identification à une héroïne dont la vie ne ressemble pas à la leur et qui leur paraît une personne « *supérieure* ». ¹³⁵

Cette lecture *féminine* pourrait être qualifiée de diverses manières. Elle se caractérise tout d'abord par un abandon de la rationalité, une croyance pleine et entière à l'univers romanesque déployé par l'auteur et, conséquemment, par l'identification à l'héroïne, et une sensualité, une volupté très grandes ressenties notamment lors des scènes amoureuses. Cette soumission de la lectrice à l'univers romanesque a été illustrée en peinture par des toiles montrant soit le contexte franchement érotique de la lecture, soit la soumission de la lectrice à l'univers romanesque.

¹³⁵ RADWAY (Janice A.), *Reading the romance. Women, Patriarchy and Popular Literature*, Chapel Hill and London, University of North Carolina Press, 1991, p. 90.

Pointons, à titre d'exemple, *La Lecture*, de Baudouin¹³⁶, *La Liseuse de Romans*, de Wiertz¹³⁷, *La Liseuse*, de Henner¹³⁸, *The reading Girl*, de Roussel¹³⁹ ou encore *La Lectrice soumise*, de Magritte¹⁴⁰.

Ces peintures, prises à des époques différentes, manifestent néanmoins la grande convergence de cette représentation de la lectrice incapable de prise de distance et, par conséquent, cible privilégiée des romans.

Cette représentation de la lecture féminine en opposition avec celle de hommes apparaît notamment dans la peinture, lorsque l'on voit des personnages masculins occupés à des lectures plus sérieuses (celles de journaux), assis dans leur bureau, adoptant des attitudes plus austères, là où les femmes sont représentées dans des postures lascives et ne lisant que des ouvrages frivoles. La naïveté féminine, en contraste avec la prise de distance masculine, est encore illustrée par cet extrait de l'auteur anonyme des *Mémoires secrets*, commentant une toile de Bounieu aujourd'hui perdue, *La Lecture du poème « Les Fastes » par l'auteur (1777)* :

« La Lecture du poème « Les Fastes » par l'auteur est un sujet de M. Bounieu qui attire surtout les gens de lettres, les femmes tenant bureau de bel-esprit, les hommes de cour, protecteurs des talents et tous les riches financiers qui veulent s'en donner l'air. Cet auteur est M. Lemierre. Il a composé un ouvrage en vers qui embrasse le cercle de l'année civile et la description de toutes les fêtes et cérémonies qui s'y renouvellent périodiquement. Il va le débitant de société en société, et c'est dans un de ces moments que le peintre l'a saisi. Ce n'était sans doute pas le plus heureux où il pût le prendre, car il lui a donné un air fort sot, qui est assez celui d'un homme lisant ses productions. Il est dans le fort de l'action ; il a près de lui un verre, détail petit, mais de costume, qui annonce qu'il a besoin de

¹³⁶ BAUDOUIN (Pierre-Antoine), *La Lecture*, date inconnue, 29 x 22.5 cm, gouache, Paris, Musée des Arts décoratifs.

¹³⁷ WIERTZ (Antoine), *La Liseuse de romans*, 1853, 125 x 157 cm, huile sur toile, Bruxelles, Musée Antoine Wiertz.

¹³⁸ HENNER (Jean-Jacques), *La Liseuse*, entre 1880 et 1890, 94 x 123 cm, huile sur toile, Paris, Musée d'Orsay.

¹³⁹ ROUSSEL (Theodore), *The reading Girl*, 1886-1887, 152 x 161 cm, huile sur toile, Londres, Tate Gallery.

¹⁴⁰ MAGRITTE (René), *La Lectrice soumise*, 1928, 92 x 73 cm, huile sur toile, collection particulière.

rafraîchir un gosier déchiré par la déclamation de vers durs et âpres. Un tel effet se manifeste encore mieux par la contraction des muscles du visage du lecteur et les pénibles efforts qu'on y remarque. On doit supposer que le morceau lu par M. Lemierre contient quelque description très touchante, car la dame la plus voisine de lui, et qui n'a pas la figure la plus spirituelle, il est vrai, pleure de la meilleure foi du monde. La maîtresse de maison, qu'on remarque sur le premier plan dans le plus grand jour et par son vêtement éclatant, est sérieuse et sans émotion. Un évêque, qui ressemble beaucoup à celui de Senlis, en sa qualité d'académicien, d'homme accoutumé au charlatanisme littéraire, n'y fait pas grande attention. Un cordon-bleu, dans la demi-teinte, est fort décontenancé et a l'ennui d'un grand seigneur. Celui du reste des spectateurs est diversifié dans la proportion nécessaire. S'il n'y a pas un vif intérêt dans cette scène, il y a beaucoup de vérité. [...] »¹⁴¹

Le contraste entre la lectrice (par l'ouïe) naïve, totalement émue par la scène que lui dépeint l'écrivain venu lire son texte, et la froide distance des hommes, qui ne sont pas dupes des effets de manche du lecteur à voix haute, nous indique bien cette différence fondamentale que l'on établit entre hommes et femmes – entre les sens et l'intelligence – entre la naïve lecture (du roman romanesque) et la lecture distanciée (du journal ou des essais). En outre, le commentateur insiste sur le caractère véridique de la scène peinte par l'artiste : selon cet auteur, il en va donc ainsi dans la réalité.

Pour reprendre la tripartition de Vincent Jouve¹⁴² entre « *lisant* », « *lectant* » et « *lu* », la lecture féminine oscillera donc largement du côté du *lisant*, voire du *lu* tout en abandonnant presque totalement le *lectant*, c'est à dire l'instance de la secondarité critique, de la lecture distanciée et intellectuelle. Pour elle, la frontière est floue entre l'univers romanesque et l'univers réel.

Une deuxième caractéristique de la lecture féminine est son abondance. C'est ce que notait déjà Stendhal dans sa correspondance :

¹⁴¹ *Les Salons des « Mémoires secrets » 1767-1787*, édition établie par Bernadette Fort, Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 1999, pp. 172-173.

¹⁴² JOUVE (Vincent), *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses universitaires de France, 1992, « Ecriture »

« Il n'y a guère de femmes de province qui ne lisent leurs cinq ou six volumes par mois ; beaucoup en lisent quinze ou vingt ; et l'on ne trouve pas de petite ville qui n'ait deux ou trois cabinets de lecture. »¹⁴³

Le XIX^e siècle est le moment où se développe particulièrement la lecture « *extensive* », par opposition à l'ancien modèle de lecture, « *intensif* » : le livre devient un bien de consommation et on lit à la chaîne un nombre de plus en plus grand de livres. La lecture entre véritablement dans le cycle économique. Cette représentation de la lecture féminine extensive est convergente avec le dessin d'Eugénie Pénavère, *La Lecture du roman nouveau*¹⁴⁴, qui manifeste à la fois la soif de lecture et l'attachement aux productions nouvelles, censées refléter au plus près les préoccupations actuelles des lectrices. La lecture devient un loisir de plus en plus apprécié et occupant une place sans cesse croissante dans la vie des femmes, au point que certains, comme Honoré Daumier, craignent que la pratique de la lecture n'amène la gent féminine à négliger sa tâche, qui demeure les soins du ménage¹⁴⁵.

Face à cette déferlante de lecture et à un mode de lecture qui encourage le flou entre univers réel et univers du roman, on comprend que la société, et singulièrement les hommes, aient vu les pratiques de lecture féminine non seulement avec mépris, mais encore avec inquiétude, comme si elles représentaient un danger potentiel pour l'ordre social.

Des dangers de la lecture féminine

C'est pour cette raison que, dans nombre de préfaces de romans, on trouve des écrivains soucieux de justifier leur pratique – rappel du préjugé d'illégitimité du roman – et de convaincre les femmes que cette lecture ne comporte aucun risque pour les bonnes mœurs.

¹⁴³ Cité dans LYONS (Martyn), « Les Nouveaux Lecteurs au XIX^e siècles. Femmes, enfants, ouvriers », in *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, sous la direction de G. Cavallo et R. Chartier, Paris, Seuil, 2001, « Points histoire », p. 400.

¹⁴⁴ PENAVERE (Eugénie), *La Lecture du roman nouveau*, 1826, lithographie, localisation inconnue.

¹⁴⁵ Cfr notamment la série *Les Bas-Bleus* de Daumier.

Examinons à présent quelques-unes de ces préfaces, afin de situer précisément les dangers (supposés) de la lecture et comment l'auteur se propose d'y échapper par son livre.

Le premier de ces romans est bien connu, puisqu'il s'agit de la *Nouvelle Héloïse* (1761) de Rousseau. L'auteur a écrit une « Préface de *Julie* ou Entretien sur les romans » au cours de laquelle il livre sa théorie sur le roman.

Parmi toutes les idées qui y sont développées, deux paraissent les plus utiles à notre propos. La première d'entre elles est le refus absolu affiché par Rousseau de la lecture de romans pour les jeunes filles :

« Une honnête fille ne lit point de livres d'amour. Que celle qui lira celui-ci, malgré son titre, ne se plaigne point du mal qu'il lui aura fait : elle ment. Le mal était fait d'avance ; elle n'a plus rien à risquer. »¹⁴⁶

Rousseau soutient donc l'idée que le roman d'amour peut influencer une jeune fille dans un sens défavorable, lui mettre des idées nuisibles en tête, même si l'écrivain précise que, pour avoir l'envie de chercher ces idées nuisibles dans le roman, il faut, lorsqu'on est jeune fille, avoir déjà des prédispositions pour le vice.

Si la jeune fille ne peut lire de romans d'amour, il n'en va pas de même de la femme mariée :

« Quand on aspire à la gloire, il faut se faire lire à Paris ; quand on veut être utile, il faut se faire lire en province. [...] J'aime à me figurer deux époux lisant ce recueil ensemble, y puisant un nouveau courage pour supporter leurs travaux communs, et peut-être de nouvelles vues pour les rendre utiles. Comment pourraient-ils y contempler le tableau d'un ménage heureux, sans vouloir imiter un si doux modèle ? Comment s'attendraient-ils sur le charme de l'union conjugale, même privé de celui de l'amour, sans que la leur se resserre et s'affermisse ? En quittant leur lecture, ils ne seront ni attristés de leur état, ni rebutés de leurs soins. Au contraire, tout semblera prendre autour d'eux une face plus riante ; leurs devoirs s'ennobliront à leurs yeux ; ils reprendront le goût des plaisirs de la nature ; ses vrais sentiments renaîtront dans leurs cœurs ; et en voyant le bonheur à

¹⁴⁶ ROUSSEAU (Jean-Jacques), *Julie, ou La Nouvelle Héloïse*, in *Œuvres complètes II*, édition publiée sous la direction de B. Gagnebin et M. Raymond, Paris, Gallimard, 1964, « Bibliothèque de la Pléiade », pp. 23.

leur portée, ils apprendront à le goûter. Ils rempliront les mêmes fonctions, mais ils les rempliront avec une autre âme, et feront en vrais patriarches ce qu'ils faisaient en paysans. »¹⁴⁷

Rousseau cherche ainsi à faire œuvre utile en proposant son roman à la lecture de couples simples de province, les cœurs parisiens étant trop superficiels et corrompus pour être influencés par leur lecture. Ici, la femme mariée peut lire, parce que la lecture se fait avec le mari, tous deux goûtant également le livre lu.

Ce livre a une utilité sociale, puisqu'il vante la condition sociale de ses lecteurs au point de la leur rendre agréable et enviable. Il s'agit donc de proposer aux provinciaux des ouvrages magnifiant la vie en province et non de ces romans qui présentent comme vulgaire tout ce qui n'est pas l'élégance factice parisienne. Le fait de pouvoir s'identifier sans effort aux personnages du roman a une incidence directe et bénéfique sur la vie de tous les jours.

Rousseau spécifie ici ce que doit être l'horizon d'attente des lecteurs de province, en passant par une représentation quelque peu stéréotypée et univoque des provinciaux, et essaie de leur écrire un livre qui, parce qu'il rencontre au mieux cet horizon d'attente, contribue à l'élévation morale de ses lecteurs.

Dans le roman *Le Cocu*, de Paul de Kock¹⁴⁸ (1831), l'exergue de la préface est déjà révélateur du programme de l'auteur, puisqu'on y lit :

« L'époux en permettra la lecture à sa femme »

De nombreuses indications sur les conditions et les représentations de la lecture sont contenues dans cette simple phrase. On y devine en effet tout d'abord la crainte répandue des dangers de la lecture au féminin, accentuée par le titre du roman qui promet une histoire de mœurs douteuses. On y voit encore le contrôle strict exercé par le mari sur les lectures de son épouse : l'être de raison doit diriger l'être de sentiment, incapable de faire la part entre ce qui est bien et ce qui ne l'est pas. Enfin, le souci du romancier de voir son œuvre lue par les femmes manifeste l'importance de cette part du public dans le succès commercial des romanciers. L'exergue, disposé sur la page de titre

¹⁴⁷ *Ibid.*, pp. 22-23.

¹⁴⁸ DE KOCK (Paul), *Le Cocu*, Paris, Barba, 1831.

du livre, montre la volonté de l'auteur de retenir la femme vertueuse qui se détournerait de ce volume à la simple lecture de son titre.

La préface continue d'ailleurs sur ce registre, puisque l'auteur dit ne recourir à ce commentaire sur son œuvre que parce qu'il prévoit trop bien la réticence instinctive que rencontrera un titre de cette sorte. Il indique à de nombreuses reprises vouloir, dans sa préface, avant tout rassurer ses lectrices, comme si les hommes devaient soit ne pas s'arrêter au roman, soit ne pas être effarouchés par un titre aussi osé. Toute l'argumentation passe par des exemples féminins, afin d'encourager autant que possible cette lecture de femmes dont de Kock a tant besoin :

« Je veux, non pas me justifier, mais je désire rassurer quelques-unes de mes lectrices que mon titre effaroucherait par trop. »¹⁴⁹

Il donne ainsi comme exemple de vertu la mère de famille, par opposition à la demi-mondaine, assurant que cette mère de famille ne dédaigne pas de rire à la vue de cocus au théâtre, alors que la catin jouera à la vertu offensée, il ajoute encore que les romans sont relativement inoffensifs parce qu'il est toujours possible d'en interdire la lecture à sa fille. L'argument est, on le voit, assez boiteux :

« Je crois pourtant que l'on doit être plus sévère pour ce que l'on dit au théâtre que pour ce qu'on met dans un roman ; car, si je mène ma fille au spectacle, et si les personnages y disent quelque chose d'inconvenant, je ne puis pas empêcher ma fille de l'entendre ; tandis qu'il m'est bien facile de ne pas lui laisser lire un roman où il y aurait de ces choses-là. »¹⁵⁰

Enfin, l'auteur espère emporter la conviction en assurant ses lectrices du but moral de son œuvre : il veut montrer, par le rire, comment le vice est puni. Son œuvre lui paraît donc moins dangereuse que celles d'auteurs qui feraient « *soupirer* ». Le roman représente donc, selon l'écrivain, un danger par les sujets qu'il traite et par les mécanismes d'identification que déclenche la lecture, amenant le lecteur à reproduire dans le réel les comportements des héros romanesques. Lorsqu'il présente, inversement, un côté amusant et

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. vij.

¹⁵⁰ *Ibid.*, pp. ix-x.

parodique, le roman peut par conséquent avoir une utilité sociale certaine, car l'identification du lecteur le conduira dans ce cas à l'action vertueuse dans la vie quotidienne :

« Si la volupté est dangereuse, des plaisanteries ne l'inspirent jamais. Un ouvrage qui fait soupirer, qui exalte l'imagination, est bien autrement dangereux que celui qui fait rire. Ceux qui dans mes romans n'ont point vu le but moral, n'ont pas voulu le voir. Je ne crois pas qu'il soit nécessaire d'être morose pour offrir quelques leçons à ses lecteurs. »¹⁵¹

L'auteur se doit d'ailleurs de favoriser le plus possible cette identification, en s'éclipsant au profit de ses personnages :

« Je n'ai jamais pensé non plus que c'était pour causer avec l'auteur du roman que le public lisait ce roman. Peu importe, sans doute, à mes lecteurs, que je sois jeune ou vieux, petit ou grand, que j'écrive le matin ou la nuit : ce qu'ils désirent, c'est un ouvrage qui leur plaise, où il y a assez de naturel pour qu'on puisse s'identifier avec les personnages ; et, si l'auteur vient toujours parler de lui et se mettre entre ses héros et son lecteur, il me semble qu'il détruit l'illusion et nuit à son propre ouvrage. »¹⁵²

Toute cette préface indique combien est ancrée, à cette époque, la conviction des dangers du roman, surtout pour les femmes. L'auteur cherche à combattre ces préjugés afin de s'assurer un public de lectrices respectables. Il se prévaut d'ailleurs de ses productions antérieures pour rassurer tout à fait son lectorat. Il propose ainsi à ses lectrices une œuvre morale tout en les assurant du plaisir qu'elles auront à lire son texte : le roman demeure toujours une lecture de distraction, de loisirs.

Troisième et dernier exemple de préface, celle consacrée par Jules Janin à la *Fanny* d'Ernest Feydeau¹⁵³. Ce roman est celui que Jauss oppose à *Madame Bovary* pour faire comprendre le sens de l'horizon d'attente : les deux romans ont paru la même année, sur un sujet plus ou moins similaire d'adultère bourgeois. Cependant, le succès de *Fanny* a été immédiat, tandis que le texte

¹⁵¹ *Ibid.*, p. xv.

¹⁵² *Ibid.*, p. vj.

¹⁵³ FEYDEAU (Ernest), *Fanny*, Paris, Plon, 1930, « Bibliothèque reliée Plon ».

de Flaubert a suscité un certain scepticisme. Jauss explique cela par le fait que *Fanny* rencontre pleinement l'horizon d'attente des lecteurs, est en harmonie avec les stéréotypes du genre romanesque de son époque, là où Flaubert innove radicalement.

Dans sa préface, Janin indique qu'il a cherché, à la demande d'une amie, un livre qui pût plaire à celle-ci, momentanément éloignée de Paris. La préface constitue une lettre à cette amie lui recommandant, arguments à l'appui, la lecture de *Fanny*. La fin du texte est une lettre de l'amie en question recommandant elle aussi à Janin de lire *Fanny* : les deux missives se sont croisées.

Les arguments de Janin sont de plusieurs ordres. Il insiste tout d'abord sur la brièveté du roman, qui est une qualité dans tous les cas, et en particulier quand il s'adresse à une femme, qui doit sans cesse interrompre sa lecture pour recevoir quelque visite. On retrouve ici l'un des motifs retenus par Virginia Woolf pour expliquer que les femmes ne peuvent s'adonner aux genres sérieux. La petitesse du livre permet par ailleurs de le cacher rapidement dans les replis de sa robe quand survient un visiteur, ce qui rappelle l'opprobre lié à la lecture du roman :

« [I]l est facile à tenir, à feuilleter, le petit volume ; il est si vite ouvert, si tôt fermé ! On vous appelle... aussitôt le tome obéissant rentre et se cache au fond de cette poche habilement dissimulée à la droite de la robe aux longs plis. »¹⁵⁴

Ensuite, l'auteur insiste sur le caractère moral du texte de Feydeau, qui condamne explicitement l'adultère. Pour toutes ces raisons, ce livre rencontre, selon Janin, tout ce que sont (ou doivent être) les attentes d'une femme respectable par rapport à un roman :

« Cette Fanny, dont on parle assez bas encore, dont tant de femmes savent l'histoire et que les honnêtes femmes seules conviennent d'avoir lu, eh bien ! voulez-vous que je vous l'envoie ?¹⁵⁵

S'il fallait envoyer ce petit livre à quelque femme hypocrite et perdue, à quelqu'un de ces mensonges à falbalas, qui ne trompent personne, aux adultères de chaque jour, ma foi, je ne m'exposerais pas aux injures de la dame ; et si elle me

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 11.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 15.

demandait un livre agréable et convenable à son esprit, je lui enverrais tout bonnement quelque histoire d'étudiant et de grisette ; un La Rochefoucauld d'antichambre, un La Bruyère d'estaminet, un Marivaux d'hôtel garni ; quelqu'un de ces livres chers à la soubrette, à l'invalidé, à Margot, à Mme d'Escarbagnas, à tout le monde, hormis aux esprits délicats.¹⁵⁶

[A] cette heure aussi le châtiment se montre, et c'est parce que voilà enfin l'adultère, emporté dans ces peines, et succombant sous son propre délire, que je me hasarde à vous conseiller cette poignante lecture. Elle a ses violences, elle a ses périls ; il arrive assez souvent que le rideau se dérange et que la fable se dévoile ; il est vrai, mais tant de peines, de tortures, de misères, de malédictions rachètent, et au-delà, le risque et le danger !¹⁵⁷

Ces pages-là, madame, ont une grande valeur ; elles portent une grande leçon ; elles sont pleines d'éloquence, de conseils. [...] »¹⁵⁸

Janin insiste sur le danger potentiel d'un roman qui traiterait de l'adultère sans le condamner clairement. Dans *Fanny*, les dangers de l'adultère sont dénoncés ; ce livre est donc à recommander. Le préfacier n'oublie cependant pas le caractère agréable du texte : lire un roman demeure toujours un moment de plaisir, qui contrebalance le strict aspect moral.

La préface de Janin trahit la position paternaliste qu'adopte l'écrivain pour conseiller un livre à une femme : « il sera bon pour vous, il vous guidera sur les chemins de la vertu tout en étant plaisant ». La pirouette à la fin du texte, où la femme a devancé l'homme de lettres dans la lecture, rappelle qu'en matière de romans, les femmes conservent toujours une nette avance sur les hommes : elles restent les spécialistes indépassables de *leur* genre littéraire.

De toutes ces préfaces et considérations sur le roman, il ressort que ce genre, particulièrement dans son versant romanesque, s'est développé pour les femmes et en fonction de leur horizon d'attente, tel du moins que les professionnels du livre se le figurent à partir de leurs représentations – souvent stéréotypées – des groupes sociaux ou génériques auxquels ils s'adressent.

Si le social préside ainsi à la création littéraire, la littérature influence elle aussi le social, puisque, du moins dans l'opinion majoritairement répandue, la

¹⁵⁶ *Ibid.*, pp. 15-16.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 26.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 27.

lecture incite ceux qui la pratiquent, et surtout les femmes, plus influençables, au vice ou à la vertu, selon que le livre incline vers l'un ou l'autre de ces pôles.

Un roman sera considéré comme bon s'il ne donne pas aux femmes l'idée de sortir de leur condition, de se révolter contre leur mari par l'adultère ou par la rêverie à un quotidien plus agréable et romanesque. Un *bon* roman est dès lors une œuvre qui cautionne et légitime le modèle social dans lequel les femmes se trouvent, donc le patriarcat.

De fait, les romans, quoique destinés aux femmes, ne leur donnent pas pour autant d'elles-mêmes une idée extrêmement valorisante, puisque les personnages de lectrices représentés apparaissent souvent comme des créatures aussi naïves que les femmes réelles (telles du moins que les imaginent les auteurs) auxquelles sont destinées les préfaces que nous venons d'examiner.

La lectrice de romans : un personnage de roman

Des genres littéraires et des sexes

Les romans et peintures représentant des lectrices cautionnent tout d'abord la répartition des genres littéraires par sexe telle qu'elle a pu nous apparaître lors de l'examen des préfaces et autres articles de journaux.

Ainsi, *Le Cocu* de De Kock, après sa préface, s'ouvre sur une scène se passant dans un cabinet de lecture. Dans ce lieu, le narrateur, un homme, décrit différents hommes venus lire les journaux du jour. Ensuite, la description se poursuit avec l'arrivée d'une femme :

« J'allais continuer ma revue, mais je suis distrait par une voix féminine, qui retentit à mes oreilles ; ce qui est féminin m'a toujours causé des distractions. J'abandonne bien vite les habitués du cabinet, et je regarde à ma droite dans le salon voisin, qui est tapissé de tablettes chargées des livres, car ici on loue des livres et des journaux : et en vérité on a raison ; dans ce siècle-ci, pour gagner sa vie, ce n'est pas trop, ce n'est même parfois pas assez, de faire deux choses à la fois. »¹⁵⁹

¹⁵⁹ DE KOCK (Paul), *op.cit.*, pp. 9-10.

Le narrateur, dès qu'il entend une voix féminine, sait directement qu'il doit chercher non dans le cabinet aux périodiques, mais dans celui réservé aux livres. Les hommes sont les seuls clients pour les journaux, tandis que les femmes forment la clientèle majoritaire pour les romans, bien que certains hommes fréquentent ce rayon.

Cette spécialisation est encore visible dans *Madame Bovary*, certainement le roman présentant la figure de lectrice la plus connue¹⁶⁰. Emma, comme ses compagnes de couvent, approvisionnées par une vieille servante, lit des romans, ainsi que, par la suite, des périodiques féminins dans lesquels elle se repaît des informations sur la vie parisienne mondaine qui lui semble être dans le prolongement immédiat de l'univers romanesque des romans qu'elle dévore :

« Elle contait des histoires, vous apprenait des nouvelles, faisait en ville vos commissions, et prêtait aux grandes, en cachette, quelque roman qu'elle avait toujours dans les poches de son tablier, et dont la bonne demoiselle elle-même avalait de longs chapitres, dans les intervalles de sa besogne. Ce n'étaient qu'amours, amants, amantes, dames persécutées s'évanouissant dans des pavillons solitaires, postillons qu'on tue à tous les relais, chevaux qu'on crève à toutes les pages, forêts sombres, troubles du cœur, serments, sanglots, larmes et baisers, nacelles au clair de lune, rossignols dans les bosquets, messieurs braves comme des lions, doux comme des agneaux, vertueux comme on ne l'est pas, toujours bien mis, et qui pleurent comme des urnes. Pendant six mois, à quinze ans, Emma se grassa donc les mains à cette poussière des vieux cabinets de lecture. Avec Walter Scott, plus tard, elle s'éprit de choses historiques, rêva bahuts, salle de gardes et ménestrels. Elle aurait voulu vivre dans quelque vieux manoir, comme ces châtelaines au long corsage, qui, sous le trèfle des ogives, passaient leurs jours, le coude sur la pierre et le menton dans la main, à regarder venir du fond de la campagne un cavalier à plume blanche qui galope sur un cheval noir. »¹⁶¹

Flaubert insiste, dans cet extrait, sur le caractère répétitif et donc très stéréotypé de ces romans, que les jeunes lectrices ne discernent pas, ou qui, du

¹⁶⁰ FLAUBERT (Gustave), *Madame Bovary*, in *Œuvres I*, texte établie et annoté par A. Thibaudet et R. Dumesnil, Paris, Gallimard, 1951, « Bibliothèque de la Pléiade », pp. 269-683. (Flaubert souligne)

¹⁶¹ *Ibid.*, pp. 324-325.

moins, leur plaît. Elles se délectent en effet de ce genre de lectures et croient à cet univers romanesque, comme s'il pouvait être la réalité.

Emma a tellement foi en cet univers qu'il supplante totalement, dans son esprit, la réalité étriquée de son quotidien avec Charles. Elle ne peut plus vivre que dans le monde de ces livres, qu'elle croit être le réel de la vie parisienne. Sa lecture se caractérise par une croyance pleine et entière à l'existence de l'univers des livres et par une projection dans ce monde romanesque qui seul rencontre ses aspirations :

« Elle s'abonna à la Corbeille, journal des femmes, et au *Sylphe des salons*. Elle dévorait, sans en rien passer, tous les comptes rendus de premières représentations, de courses et de soirées, s'intéressait au début d'une chanteuse, à l'ouverture d'un magasin. Elle savait les modes nouvelles, l'adresse des bons tailleurs, les jours de Bois ou d'Opéra. Elle étudia, dans Eugène Sue, des descriptions d'ameublement ; elle lut Balzac et George Sand, y cherchant des assouvissements imaginaires pour ses convoitises personnelles. A table même, elle apportait son livre, et elle tournait les feuillets, pendant que Charles mangeait en lui parlant. »¹⁶²

Léon, qui se trouve comme Emma, fervent lecteur d'œuvres idéalistes, préfère par contre la poésie au roman :

« - C'est pourquoi, dit-il, j'aime surtout les poètes. Je trouve les vers plus tendres que la prose, et qu'ils font bien mieux pleurer.

- Cependant, ils fatiguent à la longue, reprit Emma ; et maintenant, au contraire, j'adore les histoires qui se suivent tout d'une haleine, où l'on a peur. Je déteste les héros communs et les sentiments tempérés, comme il y en a dans la nature. »¹⁶³

Le genre poétique, pour être aussi déconnecté de la réalité que les romans qui ont la faveur d'Emma, possède cependant un caractère de noblesse et de respectabilité, un « *prestige symbolique* » plus grand. Quant à Homais, il lit des périodiques scientifiques et politiques, les auteurs des Lumières et les classiques, surtout Racine. *Madame Bovary* suggère donc une séparation stricte entre les lectures féminines et les lectures masculines, les secondes

¹⁶² *Ibid.*, p. 344.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 367.

apparaissant, dans leur variété, plus sérieuses et intellectuelles que les premières.

La peinture fait elle aussi état de cette séparation, puisqu'on dénombre de nombreuses œuvres picturales représentant des femmes en lectrices de romans, voire de magazines illustrés, tandis que les hommes (plus rares) représentés en lecteurs sont tous occupés soit à lire le journal, soit à lire des ouvrages d'apparence plus intellectuelle¹⁶⁴.

Une lecture naïve et soumise

Dans *Le Cocu* de Paul de Kock, la première lectrice du cabinet de lecture décrite par le narrateur cherche des romans nouvellement parus, parce qu'elle veut des histoires qui lui peignent sa propre situation, et non des événements du passé dont elle n'a que faire. Elle exige en outre des histoires mettant en scène de beaux jeunes héros, non des hommes âgés dont elle ne pourrait elle-même jamais s'éprendre. Cette lectrice éprouve un attrait exclusif pour les situations contemporaines ; elle lit abondamment et ne recherche que les nouveautés :

« - Comment cela a paru en mille sept cent quatre-vingt dix-huit ! Est-ce que vous vous moquez de moi, de me donner un roman aussi vieux ? [...] je vous dis que l'âge fait beaucoup ; nous aimons les tableaux de mœurs, les scènes contemporaines. Un roman qui a plus de vingt ans ne peut peindre les mœurs actuelles.¹⁶⁵

- Madame, je ne m'intéresse pas à un héros qui est bossu, a les jambes torses et des loupes sur les yeux ! Fi donc ! parlez-moi d'un beau jeune homme, bien brun...bien fait, d'une belle tournure...A la bonne heure ; on se le représente, on croit le voir...Quand il parle d'amour, on se dit : « Je voudrais un amant comme cela...Et ça fait plaisir. »¹⁶⁶

¹⁶⁴ Cfr notamment RENOIR (Auguste), *La Liseuse*, 1874, 46.5 x 36.5 cm, huile sur toile, Paris, Musée d'Orsay ;

RENOIR (Auguste), *Jeune Femme lisant un journal illustré*, vers 1880-1881, 46 x 56 cm, huile sur toile, Rhode Island Museum of Art ; CAILLEBOTTE, *Intérieur, femme à la fenêtre*, 1880, 116 x 89 cm, huile sur toile, collection particulière ; CAILLEBOTTE, *Portrait d'un homme écrivant à son bureau*, 1885, 65 x 82 cm, huile sur toile, collection particulière.

¹⁶⁵ DE KOCK (Paul), *op.cit.*, p. 14.

¹⁶⁶ *Ibid.*, pp. 12-13.

Le deuxième personnage de lectrice est lui aussi décrit comme quelqu'un de soucieux avant tout de pouvoir se projeter dans le livre lu :

« C'est égal, c'est bien amusant...J'ai fièrement pleuré avec cette pauvre fille qui passe quinze ans dans des souterrains, nourrie seulement avec du pain et de l'eau...Fallait qu'elle eût un fameux estomac quoique ça, pour ne pas faire une maladie ! »¹⁶⁷

La lecture d'identification est aussi pratiquée par un personnage de vieil homme qui cherche des romans de chevalerie ; elle n'est donc pas l'apanage des femmes, mais des lecteurs de romans. Or la majorité de ces lecteurs sont des lectrices, ainsi que le rappelle de Kock lui-même dans sa préface.

Dans *Madame Bovary* également, la lectrice est présentée dans une attitude de soumission au genre romanesque. En effet, toute l'histoire se noue autour du drame d'Emma, incapable de trouver le bonheur dans le réel parce que la réalité lui paraît une fade dégradation du monde idéal qu'elle avait découvert dans les romans. Elle est incapable de comprendre, dans les romans qu'elle lit, que la répétition de situations idéalisées d'un livre à l'autre est le signe du caractère stéréotypé et, partant, du peu de valeur littéraire de ces ouvrages : Emma interprète au contraire cette itération comme la preuve même de la réalité de telles situations. Dès lors, si elle ne connaît pas cette vie idéale, c'est uniquement parce qu'elle n'a pas la chance d'appartenir au bon milieu.

Toute sa quête sera de bâtir dans le réel ce monde idéal auquel elle aspire, sans jamais admettre que cet idéal est introuvable hors des romans romanesques. Une telle quête, vouée par avance à l'échec, conduit évidemment au drame, au suicide d'Emma et à la ruine de toute sa famille. L'univers fictionnel influence et détermine totalement son horizon d'attente dans la réalité.

De cette attitude de lecture naïve que semblent adopter toutes les femmes, les artistes, littérateurs et peintres, ont tiré des images des dangers de la lecture féminine.

Ce danger, évident dans *Madame Bovary*, est résumé par Mme Bovary mère :

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 20.

« - Ah ! elle s'occupe ! A quoi donc ? A lire des romans, de mauvais livres, des ouvrages qui sont contre la religion et dans lesquels on se moque des prêtres par des discours tirés de Voltaire. Mais tout cela va loin, mon pauvre enfant, et quelqu'un qui n'a pas de religion finit toujours par tourner mal. »

Donc, il fut résolu que l'on empêcherait Emma de lire des romans. »¹⁶⁸

Les romans, parce qu'ils représentent un monde différent de l'ordre social régnant, sont potentiellement dangereux pour toutes les femmes rêveuses qui les dévorent, car elles se mettent à refuser le monde réel dans lequel elles vivent.

La Méchanceté des filles, texte issu de la littérature de colportage et de datation incertaine, pointe lui aussi du doigt les dangers de la lecture féminine. Cette dernière constitue même l'un des vices des femmes dont cet ouvrage constitue un catalogue. Selon l'auteur de ce texte, la lecture des « *livres impudiques* » est néfaste non seulement en elle-même, mais aussi parce qu'elle conduit à appliquer dans le réel la luxure découverte dans la lecture :

« De la lecture des Livres impudiques.

La lecture des Livres lascifs, comme sont les Muses folâtres, le Parnasse Spiritique, le moyen de parvenir, & autres Livres méchants inventés pour ruiner la chasteté & pudicité, néanmoins les volages & mondaines cherchent ces Livres, les aiment, les achètent, & les lisent mieux que des Catéchismes ; non seulement les lisent, mais de plus elles apprennent par la lecture d'iceux les paillardises, artifices des fols Amans, & façons de faire l'amour, corrompre une Vierge, la former à des discours impudiques, & entretenir les compagnies déshonnêtes. »¹⁶⁹

La crainte de voir les mauvaises mœurs nourries dans les romans se reproduire dans le réel, apparaît également dans les nombreuses reprises, au XIX^e siècle, des figures de Françoise de Rimini et Paolo Malatesta¹⁷⁰ dans la peinture : la lecture de romans d'amours illégitimes aboutit inévitablement,

¹⁶⁸ FLAUBERT (Gustave), *op.cit.*, p. 406.

¹⁶⁹ « La Méchanceté des filles », in *Le Miroir des femmes*, textes présentés par A. Farge, Paris, Montalba, 1982, « Bibliothèque bleue », p. 152.

¹⁷⁰ Cfr notamment Ingres, Cabanel, Coupin de la Couperie, Doré, Rossetti...

par la reproduction des comportements des personnages dans la réalité, à commettre l'adultère.

Cependant, le danger de la lecture de roman ne se situe pas seulement dans la reproduction de l'univers romanesque idéalisé dans la réalité : il se trouve aussi dans l'oisiveté qui est la conséquence de la lecture. En effet, le roman est perçu comme une lecture de pure distraction et de loisirs. Dès lors, quand cette lecture empiète sur le travail normal, elle est perçue comme dangereuse. Cet empiètement est clairement mis en scène par de Kock : l'une des lectrices mises en scène est tellement fascinée par l'univers romanesque qu'elle est incapable de s'en détacher pour travailler :

«- Oh ! c'est que nous lisons vite à la maison... Ma tante ne fait pas autre chose ; ma sœur, qui a mal au pouce, ne pouvait pas travailler...elle a souvent mal au pouce, ma sœur !...et monsieur mon frère aime beaucoup mieux lire des romans que d'étudier son violon...J'avoue que j'aime bien mieux aussi quand il n'étudie pas ; c'est si ennuyant d'entendre râler du violon à ses oreilles ! »¹⁷¹

C'est également ce qu'a représenté Honoré Daumier dans sa série *Les Bas Bleus*¹⁷² : les femmes sont tellement occupées à lire ou à écrire qu'elles en négligent les tâches qui devraient naturellement être les leurs, à savoir les soins du ménage. C'est pourquoi le mari est en droit de contester le droit à la lecture de son épouse : lire, pour une femme, c'est contester l'ordre social établi et faire vaciller l'un des fondements de la société.

Conclusion

Ce bref examen de la lecture au féminin au XIX^e siècle révèle, me semble-t-il, le lien indissoluble qui se tisse, dans l'imaginaire des écrivains et, plus

¹⁷¹ DE KOCK (Paul), *op.cit.*, p. 11.

¹⁷² Cfr notamment DAUMIER (Honoré), *Je me fiche bien de votre Mme Sand*, 1839, 32.7 x 23.5 cm, lithographie, Los Angeles County Museum of Art ; DAUMIER (Honoré), *La mère est dans le feu de la composition*, 1844, 23.34 x 19.35 cm, lithographie, Los Angeles County Museum of Art ; DAUMIER (Honoré), *Emportez donc ça plus loin, il est impossible de travailler !*, 1844, 23.5 x 19.05 cm, lithographie, Los Angeles County Museum of Art.

largement, dans toute la société, entre la lecture féminine et le roman, décrié précisément pour son caractère romanesque.

La conception de la femme qui prévaut à cette époque, celle d'un être peu raisonnable, naïf, dominé par ses émotions, adhère parfaitement à la représentation dominante du genre romanesque. Le penchant romanesque du roman est d'ailleurs d'autant plus accentué que les éditeurs demandent aux auteurs d'adhérer au mieux à ce que la représentation de la femme laisse supposer de ses attentes en matière de lecture.

Suivant l'échelle établie par Jauss et par Dufays, les ouvrages ayant le plus de valeur sont ceux qui jouent le plus avec les attentes du public, qui quittent son « *horizon d'attente* » ou la « *stéréotypie ininterrogée* ». Or l'idée même de créer pour les femmes des œuvres qui rencontrent parfaitement leur horizon d'attente, qui répondent parfaitement aux stéréotypes dominants, laisse supposer la piètre estime dans laquelle était tenue leur intelligence. Les romans qui mettent en scène des lectrices de romans les montrent d'ailleurs friandes d'une littérature que l'on qualifierait aujourd'hui de *romans de gare* et incapables de prendre distance par rapport à ces clichés.

Ceux-ci, en effet, sont censés flatter l'imagination des lectrices, toujours promptes à confondre univers romanesque et univers réel, avec toute la tragédie que cette lecture naïve peut entraîner.

Cette crainte ne vaut pas que pour l'héroïne littéraire qu'est Mme Bovary, puisque certains auteurs de l'époque pointent du doigt le véritable fléau que représente la lecture féminine pour la société :

« Il est arrivé du système suivi dans nos écoles que les filles de paysans elles-mêmes savent lire aujourd'hui ; mais comme elles ne savent plus coudre ni s'occuper du ménage et qu'il faut bien tuer le temps, elles lisent des romans. Et quels romans ! [...] La lecture des romans les pousse dans un enchaînement de désillusions, de déshonneur, de misère et de dégoût de la vie. Si ces malheureuses héroïnes n'ont pas toujours à leur service les grands coups d'épées et les duels, elles ont le suicide, et la statistique ne prouve que trop combien cette maladie fait des progrès tous les jours. »¹⁷³

¹⁷³ PIETTE (Louis-Edouard), *De l'éducation du peuple*, A. Delahays, 1859, p. 177, cité dans PARINET (Elisabeth), *Une Histoire de l'édition à l'époque contemporaine (XIX^e-XX^e siècle)*, Paris, Seuil, 2004, « Points histoire », p. 281.

Ainsi les personnages de romans incarnent-ils de manière emblématique et archétypale une crainte bien présente dans la société de l'époque, qui a servi à justifier le strict contrôle des lectures des jeunes filles et des femmes par leurs mères, leurs maris ou encore par les autorités religieuses.

Guérilla et littérature. Quelques aspects des récits du Sous-commandant Marcos

par

Kristine Vanden Berghe

L'emploi de la littérature par une guérilla incite à réfléchir à l'instrumentalisation et à l'utilité immédiate ou à terme que la littérature pourrait ou non avoir sur le plan politique. Il s'agit, on le sait, d'un thème épineux, dans la mesure où les termes *instrumentalisation* et *utilité* ne sont pas à la mode dans les études littéraires qui veulent que l'exercice de la littérature soit noble, ce qui revient à dire que le champ littéraire doit fonctionner de la façon la plus autonome possible et, en ce sens, doit être immunisé contre les infractions d'autres champs des pratiques humaines et surtout de la politique qui, en ce moment, a assez mauvaise réputation. Ceci est peut-être même doublement vrai pour l'Amérique Latine, dans la mesure où la littérature pendant longtemps a voulu se mettre au service de projets extralittéraires et où, à partir des années soixante approximativement, on a proclamé l'émancipation de la littérature par rapport aux demandes sociales et politiques. Dans ce qui suit, nous nous pencherons sur les textes littéraires publiés au sein de l'Armée Zapatiste de Libération Nationale (EZLN), active dans le sud-est du Mexique et qui s'est manifesté publiquement le premier janvier 1994.

Afin de mieux situer les textes, il convient de dire d'abord quelques mots sur l'identité de l'Armée Zapatiste. La littérature sur le thème comporte presque toujours des références à l'état où la guérilla est opérationnelle, à savoir le Chiapas, région limitrophe au Guatemala et qui a une population essentiellement indienne, maya. La guérilla, pour sa part, est également intégrée par des indiens. Parmi ses revendications principales, on note l'instauration d'une véritable démocratie au Mexique ce qui implique, entre autres choses, une émancipation sociale, politique et économique des indiens

ainsi que la fin de la participation mexicaine dans des projets de type néolibéral qui détériorent la situation du peuple. La rébellion a provoqué une guerre de douze jours. Vers la mi-janvier 1994, le gouvernement mexicain et les guérilleros ont négocié un cessez-le-feu et, depuis lors, ceux-ci ont abandonné les armes en faveur de textes écrits et de discours oraux.

Le premier canal de communication employé par la guérilla pour rendre publiques ses revendications fut assez traditionnel : des centaines de communiqués de presse ont été publiés dans des journaux nationaux et locaux. Mais comme l'apparition de la guérilla coïncida avec l'essor des moyens de communication électroniques, dans un temps record on pouvait les lire partout dans le monde, traduits dans plusieurs langues et publiés sur un grand nombre de site web. Cette diffusion à grande échelle ne fut pas sans relation avec le changement qui s'est opéré dans la perception qu'avait le grand public de la guérilla. Les réactions initiales étaient plutôt négatives : même certains intellectuels de gauche au Mexique niaient la légitimité de la rébellion qu'ils percevaient comme symptomatique d'un mouvement rétrograde, et qui leur paraissait incompréhensible après la chute du mur de Berlin et la disparition des autres guérillas latino-américaines. Cependant, à mesure que le EZLN continuait à publier ses communiqués, l'impression initiale négative céda la place aux sympathisants de plus en plus nombreux.

Ce revirement est lié au fait que la guérilla, de façon progressive, a commencé à être considérée non pas comme dernière manifestation d'un paradigme désuet, mais comme un phénomène radicalement neuf. Par conséquent, les observateurs commencèrent à mettre en avant la grande ouverture des zapatistes, leur volonté expresse de dialoguer avec la société civile, leur manque d'intérêt pour prendre le pouvoir et leur ambition modeste de n'être qu'une incitation en faveur de la démocratisation du Mexique. Ces éléments, principalement le désintérêt du pouvoir et l'ouverture au dialogue, étaient mis en avant comme étant des traits inhabituels et nouveaux dans l'histoire des guérillas.

Pour ma part, je pense que la nouveauté la plus radicale réside dans la littérisation d'un discours en principe politique et d'un genre discursif politique, à savoir le communiqué de presse, visible tant dans l'importance accordée au code poétique que dans la mise en place de schémas actantiels à personnages fictifs. Il faut mentionner alors une deuxième nouveauté importante et intimement liée à l'emploi de la littérature: le manque de prétention à ériger un discours essentialiste qui établirait une relation factuelle

entre texte et contexte ou entre les mots et les choses. Cela se traduit par la conscience omniprésente et avouée de ne présenter qu'une énième construction de la réalité.

Le premier aspect qui attire l'attention des textes zapatistes publiés dans la presse est leur architecture. Les communiqués de presse proprement dits sont signés par une des instances d'énonciation de la guérilla, le CCRI – CG (Comité Clandestin Révolutionnaire Indien – Commandement Général). Normalement, ils sont précédés d'une brève lettre d'accompagnement dont le ton est désinvolte. Que les zapatistes annoncent leurs communiqués dans des lettres d'accompagnement, aussi courtes soient elles, ne manque pas d'intérêt. Le fait de communiquer sous forme de lettre confirme dans la forme un des traits principaux de l'autoportrait des zapatistes qui se définissent constamment comme des gens prêts au dialogue et à accepter les opinions alternatives. Moins courant encore du point de vue des traits génériques du communiqué de presse est le fait que les lettres d'accompagnement sont presque systématiquement accompagnées à leur tour de post-scriptum, une catégorie discursive à part entière qu'on associe plutôt à la correspondance privée et informelle.

Le fait que le post-scriptum soit plus ou beaucoup plus long que la lettre à laquelle il ne devrait être en principe qu'un petit ajout, atteste une autre inversion des règles du genre discursif du communiqué de presse et signifie en même temps une subversion des normes du genre épistolaire. À nouveau, on peut associer cette subversion de la forme au rôle subversif que les zapatistes entendent jouer par rapport à la politique mexicaine et internationale. Cette subversion s'accroît encore puisqu'une lettre d'accompagnement des zapatistes peut facilement être accompagnée de six, sept ou huit post-scriptum. En d'autres mots, les textes publiés par la guérilla se construisent comme des poupées russes, compliquées et hybrides, qui font penser au modèle du rhizome de Deleuze et Guattari.

Dans ces post-scriptum, on trouve des blagues, des poèmes ainsi que des récits littéraires avec des personnages fictifs et une grande dose d'intertextualité de type littéraire. Le contenu de ces textes appuie souvent de façon métaphorique celui des communiqués politiques. Contrairement à ceux-ci, signés par le CCRI, les lettres d'accompagnement et les post-scriptum sont signés par le porte-parole le plus connu de l'EZLN, le Sous-commandant Marcos. Marcos est le pseudonyme d'un métis, intellectuel, ancien professeur

d'université et ancien étudiant en philosophie et lettres qui a rédigé un mémoire de licences à partir des idées de Michel Foucault. En tant que disciple de Foucault – et en toute probabilité aussi de Gramsci¹⁷⁴ – il est clair que Marcos connaît le pouvoir des mots. De plus, le fait qu'il écrive aussi des récits littéraires est une preuve de la confiance qu'il a dans la littérature quand il s'agit de transformer le sens commun qui sous-tend l'hégémonie d'une société, de la société mexicaine en l'occurrence. Il a dit d'ailleurs explicitement qu'il considérait ses récits comme des armes dirigées vers le cœur des lecteurs, c'est-à-dire qu'il les conçoit comme des instruments au service de la cause politique des zapatistes. En ce sens, ils répètent, sous une forme littéraire et sur un ton différent, le message des communiqués de presse.

En 1998 et 1999, les premiers volumes des récits de Marcos ont été publiés, et ils sont réédités jusqu'à nos jours, dans divers pays, en différentes langues. Or, ceci implique que les fragments littéraires ont été séparés des parties non littéraires du discours zapatiste, une coupure qui n'est pas sans conséquences. En premier lieu, les textes littéraires perdent en partie leur fonction d'être un écran de perception ou une métaphore du thème politique abordé dans les communiqués. Sous cette forme, le discours zapatiste devient dès lors moins politisé. Cette évolution est également perçue ainsi par des institutions de la littérature telles que les librairies : à Mexico, en 2001, les volumes initiaux des zapatistes se trouvent dans la section « politique et société », alors que les derniers volumes et les contes de Marcos sont placés, en 2003, dans la section « littérature ». Parallèlement, la coupure entraîne une visibilité croissante du Sous-commandant Marcos dont la voix devient plus forte, puisque, dans ces volumes de récits, la voix directe des indiens se perd. Mais plus que tout, le discours perd en partie son caractère original, puisque la structure compliquée des poupées russes est abandonnée en faveur de collections de récits dans lesquelles la subversion du système des genres littéraires n'est plus tellement visible, du moins au niveau formel.

¹⁷⁴ K. BRUHN, « Antonio Gramsci and the Palabra Verdadera: The Political Discourse of Mexico's Guerrilla Forces », in *Journal of Interamerican Studies and World Affairs*, Summer 1999, Vol.41, n°2, pp. 29-56.

Dans la mesure où les récits littéraires de Marcos ont pour but d'enthousiasmer les lecteurs pour le projet zapatiste, ils ne rendent pas compte de la véritable identité de la guérilla, mais ils essaient de lui donner une image publique favorable. Afin d'illustrer ce fonctionnement, nous analyserons comment se profile le thème de la parole et ses délégations dans les rangs des zapatistes. Mais avant d'entrer dans la matière et dans le discours littéraire, et afin de mieux comprendre ceux-ci, il faut d'abord contextualiser le thème et situer son caractère problématique.

Dans la préface des *Relatos de el Viejo Antonio*¹⁷⁵, l'anthropologue mexicain Armando Bartra rappelle le mythe maya tzotzil selon lequel le métis « vola le livre » des indiens. Le vol du support symbolique du savoir a eu pour conséquence que les indiens ont longtemps été considérés comme ignorants et les métis ont été proclamés hommes de raison. Après avoir dressé ce triste bilan, Bartra continue sur un ton plus optimiste en disant que les événements du premier janvier ont permis aux indiens de récupérer leur livre. Le personnage clé dans cette récupération est un homme « justicier » « à très grand nez ». Ce sont des qualificatifs utilisés par Bartra pour parler de Marcos. Celui qui a finalement obtenu que le livre soit rendu à ses propriétaires indiens est donc, comme ceux qui le volèrent, un métis. Ce prologue intéressant traite quelques-unes des questions les plus discutées à l'occasion de la rébellion zapatiste et introduit plusieurs thèmes – tels que la discrimination, la voix, la représentation et la médiation – les plus considérés par les chercheurs en études subalternes qui veulent restituer les contributions historiques et la mobilisation politique des groupes dont la voix n'a jamais été entendue.

Depuis que l'Armée Zapatiste est devenue publique, elle est devenue en effet un thème important dans la littérature académique sur les groupes latino-américains subalternes, en entendant par *subalternes* précisément les groupes qui n'ont jamais pu participer aux décisions politiques¹⁷⁶. Les « subalternistes » latino-américains ont conclu à l'unisson que les indiens

¹⁷⁵ SUBCOMANDANTE INSURGENTE MARCOS, *Relatos de el Viejo Antonio*, CIACH, Chiapas, 1998, p. 7. Il sera dorénavant fait référence à cet ouvrage par l'abréviation VA, suivie du numéro de page

¹⁷⁶ LATIN AMERICAN SUBALTERN STUDIES GROUP, « Founding Statement », in John Beverley, José Oviedo y Michael Aronna, *The postmodernism debate in Latin America*, Duke University Press, Durham/London, 1995, pp.135-146.

zapatistes constituent la preuve par excellence de la possibilité réelle qu'ont les subalternes de parler sans médiation. Après avoir étudié le dispositif d'énonciation des communiqués zapatistes, le linguiste argentin Alejandro Raiter affirme par exemple que ceux-ci se distinguent des autres textes du genre par le fait qu'ils s'adressent à un public externe et non pas à leurs propres combattants. Il en déduit que les guérilleros indiens « sont constitués du côté de l'énonciateur »¹⁷⁷ et que « nous avons, alors, un dispositif d'énonciation composé par le EZLN (Marcos, les peuples indiens, le Comité Clandestin Révolutionnaire Indien – Commandement Général) comme émetteur »¹⁷⁸. Les chercheurs ont tendance à considérer les différents énonciateurs zapatistes comme un seul bloc en raison du fait qu'ils opèrent dans la même faction politique et militaire. Ce point de vue a comme conséquence qu'ils ne thématisent pas la délégation de la parole à l'intérieur de l'EZLN ou la fonction médiatrice de Marcos. À son tour, cette absence rend possible le fait qu'ils parlent d'une désubalternisation des indiens. Il est plausible que les « subalternistes » adoptent ce point de vue parce qu'ils partagent avec les zapatistes le désir de changer l'image des subalternes et de leur rendre leur voix. Toutefois, l'absence d'attention pour la médiation surprend, étant donné que ce thème constitue un des points les plus discutés dans les débats récents sur cet autre genre discursif qu'est le témoignage.

D'autres observateurs, dont les conclusions sont essentiellement identiques, prêtent tout de même plus attention à la présence de Marcos dont ils définissent le rôle en termes de pont, fenêtre, interlocuteur, médium, ou ghostwriter. Bien que ces qualificatifs puissent avoir des nuances différentes, ils diffusent tous le message selon lequel ce sont les indiens qui décident du contenu, et que Marcos se charge de transmettre leur message à un public externe. Il convient de signaler qu'aucun de ces commentateurs ne parle des limites que toutes les médiations et traductions comportent à cause de l'incommensurabilité des différentes langues et visions du monde.

De l'autre côté se trouvent les observateurs plus critiques et les ennemis de l'EZLN, qui attirent l'attention sur les difficultés entraînées par la prétention de Marcos (devant les zapatistes indiens) ou des zapatistes (devant les autres indiens non zapatistes) de représenter une population marginale très hétérogène. Selon quelques-uns de ces critiques, Marcos est un obstacle pour

¹⁷⁷ A. RAITER, *Lingüística y política*, Biblos, Buenos Aires, 1999, p. 41.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 42.

la représentation directe des subalternes qu'il dit représenter, et il les utilise en fonction de ses ambitions personnelles. De leur point de vue, Marcos est un de ces intellectuels latino-américains typiques qui disent parler pour le peuple mais ne pensent qu'à augmenter leur propre capital symbolique. Il ne dit pas seulement aux pauvres comment ils doivent être, mais en plus il les manipule et il leur fait peur.

Durant les premières années de la lutte, les zapatistes ont eu le souci constant de diffuser leur propre version sur la représentation dans leurs rangs. Ils parlaient alors des guérilleros, des indiens, des peuples, de l'EZLN, du CCRI, du CCRI – CG, du Sous commandant, des commandants, des sous-commandants... Dans les textes qui traitent le thème, les relations hiérarchiques entre ces instances sont souvent très compliquées. Qui plus est, si on les analyse de façon systématique, les déclarations à ce sujet manquent de cohérence. En ce qui concerne le Sous-commandant par exemple, le message dominant est que Marcos n'est pas le chef des zapatistes ; que c'est le CCRI en tant que groupe d'indiens représentant les peuples qui décide ; que Marcos, comme le dit son titre, n'est que le Sous-commandant, et donc pas un commandant. Si son aide est précieuse aux indiens, c'est parce qu'il peut traduire les messages de ceux-ci à un public externe qui ne parle aucune langue indienne et ne partage pas les visions de monde des indiens. Marcos, en d'autres mots, s'occupe de la forme du message et de la transmission de celui-ci, tandis que les indiens, les vrais dirigeants, décident du contenu.

De cette nouvelle division du travail discursif, il y a un bel exemple dans un communiqué dirigé par les enfants indiens (nous) aux autres enfants mexicains et aux enfants étrangers (vous) : « Nous avons demandé au Sous-commandant Insurgent Marcos de chercher les mots que vous comprenez pour que vous connaissiez ainsi ce qu'est notre pensée »¹⁷⁹. En d'autres mots, les idées viennent des indiens, même si ce sont des enfants, tandis que le Sous-commandant se charge de les traduire pour un public externe. Le travail de traduction, en plus, est perçu comme exclusivement exécutif.

Deux raisons au moins font qu'il est intéressant d'étudier la façon dont prend forme ce thème de la représentation dans les récits littéraires de Marcos. D'une part, l'affirmation de Marcos selon laquelle les récits ont pour but de convaincre le lecteur en faveur des zapatistes et d'appuyer le message zapatiste tel qu'il est exprimé dans les textes plus directement politiques.

¹⁷⁹ Communiqué du 30 avril 1994 en EZLN, Mexico, 1994, p. 225.

D'autre part, le fait que Marcos, guérillero et écrivain, apparaît dans ses propres récits en tant que narrateur et personnage. Voyons d'abord quelle est la position du Sous-commandant dans le schéma actantiel de la narration. Ceci nous permettra de voir s'il existe un isomorphisme entre cette position et celle qui est mise en avant dans les communiqués.

Nous étudierons ce thème dans les deux séries littéraires principales créées par Marcos. La première met en scène un protagoniste inventé par Marcos : El Viejo Antonio, le vieil Antoine, qui est un personnage traditionnel, un indien maya âgé. La seconde a pour protagoniste un scarabée, Durito, le Petit Dure, animal qui se présente constamment sous d'autres identités, comme celle de grand intellectuel ou celle de Don Durito de la Lacandona, chevalier errant dans la meilleure tradition littéraire espagnole.

Les pas perdus

À première vue, tout différencie les récits sur Durito de ceux sur le Viejo Antonio: le style, le ton, l'origine des intertextes, la langue. Mais si on analyse les deux séries de narrations du point de vue des personnages, on découvre que ces différences s'appuient sur une division des rôles pratiquement identique. Aussi bien dans les récits sur Durito que dans ceux du Viejo Antonio, l'auteur Marcos est en même temps le narrateur principal. En plus, il se crée un personnage à sa mesure dans les deux séries littéraires.

Le premier protagoniste, el Viejo Antonio, est un indien maya et il est présenté comme le fondateur symbolique de l'EZLN. Au milieu de la jungle Lacandone mexicaine il raconte des histoires de type mythologique, situées au moment où « tout était nuit »¹⁸⁰ où « le temps n'existait pas encore »¹⁸¹, des récits qui expliquent la genèse de phénomènes naturels comme les étoiles et les animaux de la jungle et qui racontent, à la manière des fables, les conflits entre indiens et métis dans la région. Il raconte ces récits à un deuxième protagoniste, un « je », qui est le premier narrateur, celui qui se charge du récit cadre dans lequel se racontent les rencontres avec le Viejo Antonio et s'annoncent les leçons données par celui-ci. En tant que narrateur, Antonio est en même temps un transmetteur puisqu'il transmet les histoires que lui raconta son père, Don Antonio, ou les dieux qui lui parlent dans ses rêves¹⁸².

¹⁸⁰ VA, p. 41.

¹⁸¹ VA, p. 117.

¹⁸² VA, p. 78.

De cette façon, il s'établit ce qu'on peut appeler une délégation de paroles entre Don Antonio/les dieux, le Viejo Antonio et le « je » qui fait penser aux délégations de la parole à l'intérieur des rangs zapatistes entre les peuples, le CCRI – CG et Marcos:

Le Viejo Antonio raconte que quand il était jeune, son père, Don Antonio, lui apprit à tuer le lion sans arme de feu. Le Viejo Antonio raconte que quand il était Joven Antonio et son père était le Viejo Antonio, son père lui raconta l'histoire que maintenant il me dicte à l'oreille pour que la mer la connaisse de mes lèvres¹⁸³.

Cette citation qui est la narration cadre d'un des récits, présente le destinataire des histoires racontées par le Viejo Antonio. Il s'agit du narrateur principal, le « je » anonyme dont la physionomie est plutôt indéfinie. Or, ceci constitue précisément une des indications qui nous mènent à l'identifier avec le Sous-commandant Marcos. Car comme celui-ci, le « je » n'a pas d'identité claire – Marcos est un pseudonyme –, ni de visage, et comme celui-ci, il fonctionne comme un pont puisqu'il doit transmettre à son tour les mots du Viejo Antonio à une audience, « la mar ». En outre, il se présente en tant que néophyte dans la jungle, et comme guérillero. Dans le livre, le « je » n'apparaît qu'une seule fois comme un personnage appelé Marcos. Le narrateur parle de lui alors à la troisième personne et le présente aux côtés du fils d'Antonio. Les deux jeunes apparaissent à cette occasion comme l'audience du Viejo Antonio: « le Viejo Antonio parle pour guider et protéger son rêve. Sa voix prend par la main Antonio fils et Marcos et les transporte vers un temps antérieur »¹⁸⁴. L'apparition conjointe du fils du Viejo Antonio et de Marcos entraîne que le lecteur situe celui-ci dans une relation de parenté avec le vieux, comme une espèce de fils adoptif.

Aussi faut-il attirer l'attention sur le fait que le « je » est presque toujours celui qui écoute les histoires du Viejo Antonio et que, s'il prend la parole, c'est généralement pour poser des questions. Cette division des tâches se déduit de la conjugaison des verbes d'expression. Tandis que les verbes qui appartiennent au champ sémantique du savoir ont comme sujet syntaxique le Viejo Antonio, ceux qui indiquent une demande ou une réception d'information sont systématiquement associés au narrateur principal. Lorsque

¹⁸³ VA, p. 123.

¹⁸⁴ VA, p. 63.

celui-ci fait la première apparition nous lisons : « le Viejo Antonio me raconta », « je lui demandai », « il m'apprit » et « il me disait »¹⁸⁵. L'âge des deux personnages renforce cette hiérarchie: il est facile d'associer la vieillesse d'Antonio avec la sagesse. Au contraire, le « je » apparaît comme un jeune, vigoureux, qui doit encore apprendre beaucoup de choses. La relation entre maître et disciple qui caractérise l'échange de paroles, se reproduit également dans le domaine des actes non-verbaux, puisque le « je » est représenté comme un homme maladroit qui a besoin de l'aide de l'indien. La relation de forces est particulièrement évidente dans une histoire qui parle d'une partie de chasse, quand le « je » et le Viejo Antonio poursuivent des cerfs et se font surprendre par la tombée de la nuit. Le « je » prend alors l'initiative de rencontrer le chemin de retour:

Nous devons rencontrer le chemin de retour – je m'entends dire, et j'ajoute : – j'ai une boussole – je lui dis comme si je disais, « j'ai une voiture, au cas où tu voudrais faire du stop ». – oui alors – répète le Viejo Antonio comme s'il me laissait l'initiative, et comme s'il se montrait tout disposé à me suivre.

J'accepte le défi et je me déclare disposé à présumer de mes connaissances de guérillero de deux ans dans la montagne. Je me mets dans un coin, sous un arbre. Je sors la carte topographique, l'altimètre et la boussole. Comme si je parlais à haute voix mais en réalité pour me donner des airs devant le Viejo Antonio, je décris des altitudes par rapport au niveau de la mer, des cotes topographiques, la pression barométrique, des degrés et des millimètres, des points visés et d'autres etcéteras de ce que les militaires appellent « navigation terrestre »¹⁸⁶.

Après avoir marché longtemps et n'être arrivé nulle part, le « je » regarde avec honte le Viejo Antonio qui prend les choses en main et rencontre le chemin sans effort. L'histoire – une allégorie de la manière dont les peuples indiens rencontrent toujours leur chemin dans l'histoire – nous intéresse maintenant d'un autre point de vue, puisqu'elle permet de démontrer comment se reproduit de façon constante la relation de dépendance entre le sage Antonio et le « je » ignorant.

¹⁸⁵ VA, p. 22.

¹⁸⁶ VA, p. 103.

Cette hiérarchie s'établit encore dans la cérémonie du tabac, l'image peut-être la plus claire du fait que les deux hommes sont également unis par une relation d'amitié. Le « je » prépare une cigarette pour le Viejo Antonio qui l'examine et la refait. Le dessinateur a d'ailleurs bien compris le message, puisque la même relation hiérarchique se lit aussi sur la couverture et le rabat de la jaquette du livre. Le portrait du Viejo Antonio, avec canne et son chapeau, s'imprime sur la couverture, il apparaît par conséquent comme le personnage principal. En outre, son portrait est plus grand que celui de Marcos, qui figure sur le rabat avec cagoule, casquette et balles en bandoulière. Une fois de plus, la relation de type hiérarchique se combine avec une relation entre compagnons solidaires puisque les images d'Antonio et de Marcos se touchent et s'associent, moyennant la fumée qui sort de la bouche de Marcos en train de fumer une pipe.

Marcos aurait pu rédiger les histoires racontées par le Viejo Antonio en se passant d'un récit cadre. Cependant, loin d'être fortuit, celui-ci remplit plusieurs fonctions. D'abord il a donné à l'auteur la possibilité d'intégrer le principe du dialogue didactique, ce qui lui a permis à son tour de se représenter lui-même comme récepteur et transmetteur des messages des indiens, concrètement des histoires du Viejo Antonio. Cette structure actantielle reproduit un des messages dans les communiqués zapatistes analysés: le Sous-commandant n'est qu'un intermédiaire, un traducteur qui reçoit et transmet les messages des indiens à un public non indien. Mais la narration cadre rehausse également un deuxième trait de Marcos. Celui-ci, en tant que narrateur aurait pu passer sous silence sa condition de métis, originaire de la ville. Il opta au contraire pour la mettre en relief. En se situant lui-même comme étranger dans la jungle quasi impénétrable et où il pleut constamment, ainsi que dans les montagnes où il fait froid, il introduit dans ses récits un des thèmes essentiels de la littérature postcoloniale¹⁸⁷, très fréquent dans le roman latino-américain, celui du séjour d'une andouille dans un paysage qui ne lui est pas familier et guidé par un natif. Ce thème permet de donner un nouveau contenu aux traits que ses adversaires soulignent pour démontrer qu'il ne peut pas représenter légitimement les indiens puisqu'il n'est pas pauvre et marginal, subalterne comme eux. Dans un contexte de

¹⁸⁷ B. ASHCROFT, G. GRIFFITHS, H. TIFFIN, *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-colonial Literatures*, Routledge, London/New York, 1989, p. 27.

jungle tropicale et de guérilla, le fait de venir de la ville gêne et le transforme en une personne marginale entre les marginaux. Cette situation le marginalise même au second degré puisqu'elle implique qu'il dépend et doit apprendre des indiens. De cette façon, la narration de sa carrière a les caractéristiques d'un *Bildungsroman*. Dans le contexte du sud-est mexicain, Marcos n'est pas une autorité qui profite des pauvres, sinon que son sort est dans les mains de ceux-ci.

Un Sancho Panza au nez de Cyrano

Un an après la publication des *Relatos de el Viejo Antonio*, la même maison d'édition, le Centre d'Analyse et d'Information du Chiapas (CIACH) publia *Don Durito de la Lacandona*¹⁸⁸, un livre qui réunit une bonne partie des textes de Marcos sur Durito, le petit scarabée à la carapace dure. Durito adopte des identités différentes selon l'occasion. Et bien qu'il soit avant tout un petit animal, il est aussi l'intellectuel dans les communiqués de Marcos et il porte sur le dos les attributs, vieux et modernes, liés à ce statut: d'une pipe jusqu'à un mini micro-ordinateur. En même temps, Durito se présente comme chevalier errant. Pour jouer ce rôle, il emploie également une série d'attributs: un petit couvercle d'un médicament lui sert de bouclier, un clip redressé lui sert de lance, une petite branche est son épée, qu'il appelle Excalibur. La moitié d'une coquille d'une noisette de bois sur sa tête lui sert de casque et une tortue – son coursier – complète sa tenue. En baptisant Durito *Don Durito de la Lacandona*, Marcos le transforme en un chevalier errant, un Don Quichotte contemporain. Cette association permet d'attirer l'attention sur différentes caractéristiques fondamentales du personnage, comme son engagement en faveur de ceux qui ont besoin d'aide, son idéalisme et sa folie judicieuse.

Le personnage Durito lutte en premier lieu pour l'émancipation des subalternes et est en même temps l'un d'eux. Scarabée, non seulement n'appartient-il pas à l'espèce humaine, mais aussi est-il un des plus petits et des plus vulnérables parmi les animaux. Quand il apparaît pour la première

¹⁸⁸ SUBCOMANDANTE INSURGENTE MARCOS, *Don Durito de la Lacandona*, CIACH, Chiapas, 1999. Il sera dorénavant fait référence à cet ouvrage par l'abréviation *DD*, suivie du numéro de page.

fois, il est en train d'étudier les stratégies du néolibéralisme en Amérique Latine. Il le fait uniquement dans son propre intérêt puisqu'il veut savoir combien de temps cela prendra avant que le néolibéralisme soit vaincu. Ce n'est qu'à ce moment-là que disparaîtront de la jungle les bottes de soldats et de guérilleros. Ensuite, plus de deux ans après cette première apparition, Durito annonce la fondation d'un cercle anti-botte. L'association du scarabée avec la figure de Don Quichotte renforce tous ses traits : fou, utopiste et ingénu, le protagoniste de Cervantès est également marginal en beaucoup de sens.

D'autre part, le petit Durito est celui qui est associé aux livres et à la sagesse. Il est l'intellectuel dans les communiqués, puisque les parties explicitement didactiques – comme les cours et les conférences qui se trouvent à l'intérieur des récits –, lui sont systématiquement attribués. À travers son protagoniste scarabée, Marcos rend donc ses lettres de noblesse à la sagesse de tous ceux qui se trouvent dans une situation excentrique par rapport aux centres traditionnels du savoir. Cependant, il ne sublime ni n'encense un tel savoir. Au contraire, il le relativise en se moquant constamment de Durito et en l'associant à la figure de Don Quichotte, un personnage ambivalent qui évoque en même temps la folie et les limites de la sagesse. En mettant en relation les textes sur Durito avec le contexte de la lutte zapatiste, il est clair que le chevalier errant représente les guérilleros. Tout comme ceux-ci, il lutte dans la marginalité et il souhaite la fin du néolibéralisme. En même temps, il représente les indiens dans la mesure où il est présenté comme le dépositaire d'un savoir excentrique.

Dans les textes sur Durito – tout comme dans les récits du Viejo Antonio – le dialogue est un principe essentiel et le scarabée chevalier errant ne tarde pas à s'attribuer un écuyer, un Sancho Panza, le SupMarcos. Une fois de plus, le guérillero Marcos, auteur et narrateur, se voit donc sous les traits d'un personnage et d'un interlocuteur. Dans ce personnage ressort un trait spécifique qui l'apparente au personnage du « je » dans les histoires du Viejo Antonio : par rapport à Don Durito de la Lacandona, Sancho Panza/SupMarcos occupe une position subordonnée et dépendante. En fait, Marcos intensifie à nouveau la position de subordination du personnage qui lui correspond. En sa qualité d'écuyer, il devrait aider et servir son maître, cependant, et tout au contraire, il a constamment besoin de l'aide de celui-ci. À un de ces appels à l'aide, Durito répond : « Moi, mon seigneur, je suis un chevalier errant et les chevaliers errants ne pouvons manquer de porter

secours à ceux qui ont besoin de notre aide, quelle que soit la taille de leur nez et aussi délinquant soit le déshérité en question »¹⁸⁹. Autrement dit, de la même manière que le « je » dans les histoires du Viejo Antonio était doublement subordonné, le SupMarcos/Sancho Panza est doublement dépendant.

Aussi, bien que ce soit de façon différente, le Sous-commandant se décrit-il à nouveau comme un antihéros. Si, dans le contexte de la jungle tropicale, Marcos est le personnage qui perd le chemin et ne supporte pas la pluie, dans un contexte de références littéraires et de jeux intellectuels, son image est parfois celle d'un écuyer et parfois celle d'un professeur distrait. Il pense en effet souvent à la lune, il ne sait jamais respecter les dates limites des journaux ou des organisateurs de colloques (alors c'est Durito qui doit donner un coup de main), c'est un vrai paresseux et, en plus, il a un nez formidable. Durito se base sur ce dernier trait pour l'appeler « mon écuyer décadent et à grand nez »¹⁹⁰ et pour établir des comparaisons avec Cyrano de Bergerac, tout en observant que celui-ci écrivait mieux¹⁹¹.

Quand on connaît les critiques que la formation universitaire et la provenance de Marcos ont suscité, il est légitime de lire les personnages du « je » dans les *Relatos de el Viejo Antonio* et de Sancho Panza dans *Don Durito de la Lacandona* comme des réponses littéraires et fictives du sous-commandant à tous ceux qui le critiquent. Marcos essaie, à travers ces personnages qui se trouvent dans une situation de dépendance, de rapprocher discursivement le lieu d'où il parle aux indiens dont il dit traduire les messages. Cette interprétation du « je » et du supMarcos/Sancho Panza permet également d'établir une analogie entre les personnages littéraires et l'attribut de la cagoule zapatiste. Tant au niveau discursif que physique, ils fonctionnent comme des déguisements à l'aide desquels Marcos dévie l'attention de sa véritable identité en escamotant les traits prétendument « supérieurs » qui le distinguent des zapatistes indiens. En ce sens, les textes littéraires illustrent que Marcos aspire à être vu comme marginal entre les marginaux. Il inverse de cette façon la thèse centrale soutenue par Frantz

¹⁸⁹ *DD*, p. 53, communiqué de mai 1995.

¹⁹⁰ *DD*, p. 154, communiqué du 18 de septembre 1996

¹⁹¹ *DD*, p. 124, communiqué du 6 avril 1996; *DD*, p. 153, communiqué du 18 septembre de 1996.

Fanon dans son texte *Peau noire, masques blancs*¹⁹². Selon celle-ci, l'homme de couleur désire ressembler à son maître blanc. Or, dans les rangs zapatistes, ainsi le suggère Marcos, ce ne sont pas les indiens qui prennent les métis comme exemple, mais ce sont les métis qui veulent s'adapter aux indiens.

Mais les histoires, surtout celles où apparaît Durito, sont polysémiques, de façon que nous pouvons avancer une autre hypothèse par rapport au thème de l'identité de Marcos. En fait, Durito ne se présente pas seulement comme Don Quichotte et Marcos ne se déguise pas uniquement en Sancho Panza ou en l'interlocuteur du Viejo Antonio. À mesure que les textes se publient, les identités se multiplient et s'effacent, et Marcos finit par construire des images littéraires parfois contradictoires de son identité. À l'occasion de l'ouverture du « Primer Encuentro Intercontinental por la Humanidad y contra el Neoliberalismo » Marcos s'adresse à son public en ces termes :

Bonne après-midi à tous. Nous sommes un peu en retard et nous vous demandons de bien vouloir nous excuser mais nous nous sommes heurtés à des géants multinationaux qui voulaient nous empêcher d'arriver. Le major Moisés nous dit que ce sont des moulins à vent, le commandant Tacho que ce sont des hélicoptères. Moi je vous dis que vous ne devez pas les croire : c'étaient des géants¹⁹³.

Dans cette citation, Marcos s'attribue le rôle de Don Quichotte – celui qui imagine voir les géants – au lieu de celui de Sancho Panza. À un autre moment, il se transforme dans l'esprit de Durito, dans « mon cher Watson »¹⁹⁴ ou encore, « Whatson Sup »¹⁹⁵. Ceci ferait penser que Durito se présenterait comme Sherlock Holmes. Or ce n'est pas le cas, parce qu'une fois de plus les relations se compliquent. En effet, il apparaît que Sherlock Holmes est un ancien élève du scarabée qui s'étonne du fait que « Jolms » soit devenu un personnage littéraire fameux. Un autre écrivain qui devint fameux grâce à Durito est Bertolt Brecht. Il s'avère que Durito est le véritable auteur de

¹⁹² F. FANON, *Peau noire, masques blancs*, Seuil, Paris, 1952.

¹⁹³ cité par M. VÁZQUEZ MONTALBÁN, *Marcos: El señor de los espejos*., Aguilar, Madrid, 1999.

¹⁹⁴ *DD*, p. 75, communiqué du 17 juillet 1995; communiqué de septembre/octobre 1995.

¹⁹⁵ *DD*, p. 18, communiqué du 11 mars 1995.

l'oeuvre de Brecht à qui il laissa l'honneur, par sympathie, de signer ses textes. Durito dit à Marcos: « bon je dois te dire que Bertolt se limita à transcrire ce que je lui dictai. Quelque chose de très semblable à ce que tu fais maintenant. Mais ce détail-là il vaut mieux ne pas le rendre public »¹⁹⁶. Pour rendre hommage à Brecht, Durito est d'accord de faire comme si les deux avaient écrit ensemble le texte en question. Son titre: « conférence conjointe du Bertolt et du Durito ». Le lieu et la date: « Berlín-San Cristóbal, 1949-1996 ». Marcos dit à un certain moment à Durito: « je pense que tu es en train de confondre les temps et les romans »¹⁹⁷. À cette critique, Durito oppose à chaque fois sa propre vision en regrettant que Marcos ne puisse la partager puisqu'il ne connaît pas la théorie d'Umberto Eco sur la « opera aperta »¹⁹⁸. En plus d'être un adepte de ladite théorie, Durito est convaincu que la nature imite l'art¹⁹⁹, une affirmation qui confirme la fonction prioritaire des signes dans la guérilla zapatiste.

La confusion entre personnages et voix et le questionnement de la fonction de l'auteur dans les textes sur Durito sont autant d'éléments qui incitent à voir les personnages créés par Marcos, et surtout ceux qui lui correspondent, en relation avec la nature échangeable et fluctuante des identités individuelles dans les rangs zapatistes. Parmi les guérilleros, chacun est tout le monde et tous sont chacun. D'une part, nous pouvons mettre en relation le manque d'importance des identités individuelles avec la culture maya. Selon l'anthropologue Carlos Lenkersdorf, le rôle du sujet créateur ne se met pas en avant dans le contexte intersubjectif des Mayas. Parmi eux, les oeuvres artistiques ne sont même pas signées par l'artiste²⁰⁰, une absence de solistes dont le complément est l'importance de la communauté²⁰¹. D'autre part et surtout, ces éléments paraissent suggérer que l'identité de Marcos n'est pas importante alors même qu'il prête sa voix à la communauté. À nouveau nous pouvons mettre en relation ces interprétations avec l'image de la cagoule. On ne la considère plus, alors, en fonction de la couleur noire avec laquelle elle

¹⁹⁶ *DD*, p. 137, communiqué du 5 juillet 1996.

¹⁹⁷ *DD*, p. 33, communiqué du 4 avril 1995.

¹⁹⁸ *DD*, p. 91, communiqué du 14 janvier 1996.

¹⁹⁹ *DD*, p. 67, communiqué du 30 juin 1995.

²⁰⁰ C. LENKERSDORF, *Los hombres verdaderos. Voces y testimonios tojolabales*, Siglo Veintiuno Editores, Mexico, 1996, pp.121 et 148.

²⁰¹ *Ibid.*, p.159.

permet au Sous-commandant de se couvrir, mais bien comme un signe du manque de transcendance de la voix individuelle dans l'armée zapatiste et de l'identité plurielle, changeante, peu définie et encore moins significative de Marcos.

Coda

En Amérique Centrale, les pressions sur le système des genres littéraires sont souvent attribuées aux changements sociaux qui, à leur tour, résulteraient des luttes pour la libération nationale. De cette façon, les nouveaux contextes politiques des années soixante et septante auraient entraîné le fait que la poésie, un genre littéraire traditionnellement très privilégié en Amérique Centrale, ait perdu sa prééminence en faveur d'un nouveau genre, le témoignage. Pour sa part, le nouveau contexte politique et social de la fin de siècle stimulerait de nouvelles formes littéraires, diminuerait l'importance du témoignage ainsi que, plus globalement, celle de la littérature, et renforcerait des moyens de communication de masse et les expressions diverses de la culture populaire²⁰². En parlant de l'époque post-témoignage, quelques spécialistes éminents des littératures de l'Amérique Centrale ont fait allusion au Chiapas. Par exemple, à la question de savoir ce qui reste après le témoignage, John Beverley répond : « il y a beaucoup de manières pour répondre à cette question, mais il pourrait être suffisant de dire simplement, en comprenant que cela a fonctionné politiquement comme quelque chose que Lacan voulait dire par le 'réel', Chiapas »²⁰³.

Le réel, selon Beverley et dans le sens de Lacan, signifie ce qui résiste de façon absolue à la symbolisation, ce qui provoque un très grand effet de défamiliarisation ou même ce qui annule l'idée qu'une forme spécifique d'expression culturelle puisse constituer une représentation adéquate de la réalité²⁰⁴. En d'autres mots, Beverley pense que la rébellion du Chiapas a causé un grand choc, au point de provoquer un effet d'aliénation important et d'être difficilement représentable. Son article n'approfondit pas la relation

²⁰² J. BEVERLEY, M. ZIMMERMAN, *Literature and Politics in the Central American Revolutions*, University of Texas Press, Austin, 1990.

²⁰³ J. BEVERLEY, « The Real Thing », in Georg M. Gugelberger, *The Real Thing. Testimonial Discourse and Latin America*, Duke University Press, Durham/London, 1996, p. 282.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 273.

entre l'insurrection zapatiste et le genre du témoignage, de sorte que la référence reste assez vague. Il est probable que le manque de distance dans le temps – l'auteur rédigea son article en 1995 – entraîne un manque de clairvoyance à cet égard. En dépit de cela, le fait que le mot Chiapas apparaisse à la fin de l'article et soit le dernier d'une collection de textes sur le témoignage et d'autres formes de littératures voisines, peut être interprété comme une reconnaissance implicite ou une intuition de la part de l'auteur ou du compilateur, du fait que les textes de l'EZLN ont une relation avec le genre, tout en s'écartant de quelques-uns de ses traits principaux. Ainsi, la référence de Beverley, et d'autres mentions qui vont dans le même sens, suggèrent une perspective à partir de laquelle on peut essayer de déterminer dans quelle mesure les histoires de Marcos seraient traditionnelles ou innovatrices.

Parmi les traits qui rapprochent les post-scriptum et les histoires à échos indiens du genre du témoignage, il y a l'éloignement des modes culturels élitistes en faveur des littératures mineures et populaires. De plus, comme les narrateurs des témoignages, Marcos met en relation les contextes de lutte rurale et urbaine dans l'espoir de maintenir la pratique des mouvements de solidarité. Il est vrai aussi que la fonction de Marcos s'apparente à celle du compilateur ou de l'auteur du témoignage – qui n'est pas la même chose que le témoin – dans la mesure où il serait un traducteur, un intermédiaire. Néanmoins, le point de convergence le plus important des histoires de Marcos avec le témoignage est le fait que dans les deux cas, il s'agisse de plaidoyers en faveur d'un changement radical dans les relations de force sociales et politiques. En effet, les histoires n'incluent pas uniquement ce que Raymond Williams²⁰⁵ a appelé des aspects « indicatifs » qui reflètent la réalité et décrivent la situation au Chiapas, au Mexique et dans le monde globalisé, sinon qu'ils sont aussi et surtout « subjonctifs »²⁰⁶ puisqu'ils veulent orienter le lecteur vers des changements radicaux, impossibles à réaliser à l'intérieur de l'ordre politique et social existant.

Aussi, cet aspect établit-il une parenté entre les histoires de Marcos et des textes littéraires qui ne sont pas des témoignages. En faisant abstraction des grandes différences d'époque, de style et de genre, dans la mesure où il se

²⁰⁵ R. WILLIAMS, « Forms of fiction in 1848 », in: Francis Barker e.a. (eds.), *Literature, Politics and Theory*, Methuen, London, 1986, p. 12.

²⁰⁶ *Ibid.*

propose de faire pression afin d'accélérer la démocratisation du Mexique et de le transformer en un véritable état multiculturel et pluriethnique, Marcos s'inscrit dans une tradition et actualise une pratique propre à plusieurs fondateurs les plus importants des nations latino-américaines modernes, comme Rómulo Gallegos, Andrés Bello ou José Martí qui écrivirent des romans et de la poésie afin de donner une forme spécifique à leurs nations respectives²⁰⁷. Il continue également le travail des poètes de l'Amérique Centrale des années soixante et septante dont la poésie voulait être politique et socialement significative²⁰⁸. Comme eux, le Sous-commandant donne une forme à un projet politique moyennant une fiction nationale fondatrice et essaie d'implémenter cette fiction par des projets législatifs et des campagnes militaires. En dépit des diagnostics contraires, sa pratique comme écrivain pourrait être un indice du fait que certains milieux intellectuels du Mexique et de l'Amérique Latine continuent à avoir confiance dans le pouvoir de la littérature dès lors qu'il s'agit de renforcer des demandes politiques et de changer les façons de concevoir la société.

Si l'objectif de Marcos s'inscrit dans une tradition connue et importante, la combinaison spécifique des formes par lesquelles il essaie d'atteindre cet objectif est moins traditionnel. Ses histoires attirent l'attention surtout à cause de leur caractère hybride et frontalier. Dans les récits que j'ai analysés, Marcos ne se présente ni de façon conséquente comme le « témoin » représentatif de la communauté, ni comme l'auteur/compilateur qui intervient uniquement dans la rédaction des témoignages des autres. Il est « in-between », entre les deux. Parfois, en tant que témoin traditionnel, il s'affirme au moyen du mode collectif, souvent, cependant, il a recours au mode individuel, sous la forme d'un héros problématique qui fait penser au roman bourgeois ou au roman picaresque dans lequel il y a normalement une différence marquée entre le « je » et la communauté. Il profile en même temps ses relations avec la campagne et avec la ville; il est le protagoniste qui dirige la lutte de l'Armée Zapatiste et aussi le métis externe qui est allé vivre dans les montagnes; il est l'interlocuteur d'intellectuels prestigieux autant que l'antihéros de ses propres récits; il a un discours très nationaliste mais il

²⁰⁷ D. SOMMER, « Irresistible romance: the foundational fictions of Latin America », in Homi K. Bhabha (ed.), *Nation and Narration*, Routledge, London and New York, 1995, pp. 73.

²⁰⁸ J. BEVERLEY, M. ZIMMERMAN, *op. cit.*

sympathise avec les post-nationalistes, il dit lutter pour la femme neuve mais il se représente comme un véritable macho. Son lieu d'énonciation comme auteur est aussi ambigu que son autoportrait comme narrateur et personnage, de façon que les contradictions font partie intégrante de son image. Mais le discours contradictoire par lequel Marcos construit les aspects de la lutte zapatiste et de son autoportrait est un des termes d'une contradiction plus globale, puisque, bien que ni son portrait ni le lieu d'où il parle l'habilitent entièrement à parler pour les indiens, Marcos a continué à le faire beaucoup de temps après le début de la rébellion.

Le fait que ses textes se distinguent des témoignages parce qu'ils supposent une relation moins transparente avec la réalité, se déduit également des protagonistes de ses histoires, qui sont des personnages littéraires dans une trame fictive. À sa façon, cette option implique que la revendication de représentativité diminue et elle confirme la difficulté de transparence du discours, de transposition fidèle entre la réalité et le texte. Elle signale, au contraire, le caractère médiatisé de cette relation ainsi que la nature subjective de l'expérience de la réalité. En outre, en un certain sens, les protagonistes des histoires reflètent différentes facettes de l'identité de Marcos. Le Viejo Antonio représenterait plutôt son « ascendance » indienne tandis que Durito peut être mis en relation avec la formation métisse et le bagage culturel cosmopolite et international de Marcos.

En proposant les deux personnages comme emblèmes littéraires de EZLN, Marcos invite également à réaliser deux lectures de la lutte zapatiste, lectures que nous pourrions résumer à l'aide de termes empruntés à Paul Gilroy qui fait une distinction entre la dimension des racines, la *roots dimension*, et celle du voyage, la *roots dimension*²⁰⁹. La première est la dimension de l'identité acquise et est représentée de manière éminente dans la figure et les histoires du Viejo Antonio qui traitent essentiellement de l'identité indienne et des peuples autochtones du Mexique, sans pour autant rejeter l'identité métisse, du moins comme base de l'identité future. La *roots dimension*, qui est celle du voyage, est représentée surtout par le scarabée Durito qui n'est jamais tranquille, dont l'identité consiste en une quête permanente et qui, en tant que chevalier errant, essaie de survivre comme immigrant illégal aux Etats-Unis et visite le District Fédéral du Mexique en tant que touriste de province. Les

²⁰⁹ P. CHILDS, P.R.J. WILLIAMS, *An introduction to Post-Colonial Theory*, Prentice Hall/Harvester Wheatsheaf, London, 1997, p. 45.

deux personnages rendent compte également de la diversité de sociolectes parfois contradictoires, absorbés et transformés dans les récits, comme ceux du Mexique post-révolutionnaire, de l'indigénisme, des subcultures contestataires et de la postmodernité occidentale. Dès lors, en plus du fait qu'ils rendent compte, chacun à leur façon, de divers aspects de l'identité de Marcos et de la lutte zapatiste, le Viejo Antonio et Durito invitent différents types de lecteurs à s'identifier avec l'EZLN.

Ce qui précède permet également de dire que la critique du discours politique mexicain va de pair avec une distanciation par rapport à la poésie rebelle de gauche. En ce sens, les histoires sur Durito ne sont pas seulement ce que soutient Armando Bartra, un pastiche du roman chevaleresque²¹⁰, sinon que, de la même façon que Cervantès se basa sur ce vieux genre pour le parodier et le confronter avec des éléments de la culture populaire contemporaine, les textes sur Durito et les histoires du Viejo Antonio s'éloignent de la littérature engagée traditionnelle en Amérique Latine, au moins dans la mesure où celle-ci était dogmatique et triste. Ils démystifient le messianisme de la littérature de la résistance, solennel, austère et plainte ou pleurs de victimes. Si cette littérature politisait souvent les genres littéraires, Marcos littérarise le genre politique du communiqué de guérilla, peut-être dans l'espoir que la réalité termine effectivement par imiter l'art et que la vie se fasse plus agréable. Les recours littéraires qu'il utilise à cette fin coïncident avec beaucoup de ceux qui sont utilisés par Cervantès. Il combine langue populaire et langue culte, il varie ses recours et les accumule en jouant avec les mots. Et, surtout, Marcos partage avec Cervantès le souci de chercher un équilibre entre la pédagogie et l'amusement, et d'éviter que le plaisir de la lecture se sacrifie trop à l'édification.

Mais ce sont précisément le caractère littéraire de beaucoup de textes de Marcos ainsi que le ton humoristique de certains de ces textes qui suscitent la question de son utilité sociale ou politique. Que Marcos lui-même ait réfléchi à cette question, on peut le déduire des références métatextuelles dans ses textes. Quand il demande à Durito de ne pas prolonger inutilement ses tirades d'amour, il dit regretter que ses discours, longs et sans substance, ne fassent que provoquer la critique des rédacteurs en chef des journaux :

²¹⁰ A. BARTRA, « Mitos en la aldea global » in *Subcomandante Insurgente Marcos, Relatos de el Viejo Antonio*, CIACH, Chiapas, 1998, p.12.

Je l'incite à terminer une fois pour toutes cette histoire. Il vaut mieux que tu te hâtes puisque nous avons déjà plusieurs pages et il n'y aura aucun journal qui sera d'accord pour publier cela! Ils disent déjà que j'utilise les communiqués seulement sous le prétexte de leur envoyer n'importe quoi²¹¹.

Cependant, il faut dire en même temps que Marcos ne questionne son activité littéraire que sur le ton de la plaisanterie.

D'autres, en revanche, ont été plus sévères. La prose de Marcos et le privilège qu'il accorde à une certaine jouissance esthétique ont provoqué le mépris de la part de divers dirigeants révolutionnaires plus orthodoxes comme Schafik Handal du Salvador qui qualifia Marcos de bouffon, de la part d'une autre guérilla mexicaine contemporaine, el Ejército Popular Revolucionario, dont les dirigeants parlent des zapatistes en termes de « guerrilla lite » et « guerrilleros poetas », et encore de ETA qui, au moment de rejeter la proposition de Marcos de chercher ensemble une solution pour le conflit armé dans le Pays basque, disait : « nous voudrions aussi qu'il soit bien clair que ce n'est pas notre objectif de participer à aucun type de pantomime ou d'opérette pour pouvoir gagner la faveur des couvertures des journaux internationaux, des pages web ou d'être un motif pour le suivant t-shirt à la mode à la Gran Via de Madrid »²¹². Selon ces guérilleros, qui perçoivent littérature et action comme deux pôles d'une contradiction logique et d'une opposition réelle, les zapatistes accordent un poids exagéré à la façon d'entrer sur scène et à la littérature, au détriment de leur efficacité en termes politiques.

En fait, même si beaucoup d'entre nous préfèrent sans doute les armes littéraires des zapatistes aux armes de feu employées par ces autres guérillas, la critique de celles-ci pose une question sur laquelle nous ne pouvons faire l'impasse, même si nous ne pouvons pas y répondre. Plus spécifiquement, elle mène à nous demander dans quelle mesure les milliers de pages de texte de l'Armée Zapatiste et en particulier les centaines de pages de fiction écrites par Marcos ont contribué à changer la politique mexicaine et les façons de considérer les peuples indiens. Pour pouvoir répondre à cette question, il faudrait effectuer une recherche sociologique et employer des moyens d'analyse qui ne sont pas les miens. Cependant, les réactions des hommes

²¹¹ *DD*, p. 34, communiqué du 4 avril 1995.

²¹² Communiqué de ETA dans *La Jornada* du premier janvier 2003.

politiques ont montré que la seule option de Marcos d'insérer des références littéraires dans des communiqués essentiellement politiques désautomatisent son discours et par là désorientent les hommes politiques qui s'attendent à un manifeste auquel ils peuvent répliquer.

Il n'est pas de doute non plus que les mêmes traits qui ont provoqué la critique ou le silence des hommes politiques et le mépris des guérillas traditionnelles, ont fait que le grand public a été séduit par l'écriture de Marcos. Une fois de plus, il est difficile de déterminer quels sont les résultats concrets qui dérivent de cette séduction. D'autre part, ce qu'on peut affirmer avec une certaine certitude, c'est que le EZLN n'est pas dans une situation enviable. Sans avoir atteint ses principaux objectifs, les zapatistes sont progressivement oubliés. Comme le disait Régis Debray il y a plusieurs années²¹³, une position intermédiaire n'est jamais favorable à un révolutionnaire. Dans l'actualité, Marcos doit se sentir confronté à un dilemme impossible à résoudre. S'il prend à nouveau les armes, on va le criminaliser ou au moins l'accuser d'être irresponsable ; s'il continue à écrire des communiqués ou des histoires sans que celles-ci aient des effets politiques concrets, il est possible qu'il soit relégué définitivement aux archives folkloriques de la littérature rebelle mexicaine.

Bien sûr, on peut également raisonner d'un point de vue différent, celui de la consommation de textes du « tiers monde » par des lecteurs du « premier monde » et dire qu'il est probable que le succès de certains textes tiers-mondistes soit dû en partie à leurs qualités artistiques intrinsèques, mais en même temps au fait qu'ils évoquent une hybridité sociale, culturelle et ethnique qui intéresse le lecteur du premier monde puisqu'il est, à un certain degré, le reflet des changements internes dans son propre vécu. Dans ce cas, les histoires de Marcos entreraient dans la même logique que le témoignage de Rigoberta Menchú qui a également été approprié en faveur d'une politique de gauche aux Etats-Unis qui lutte pour une réforme multiculturelle dans les programmes scolaires et universitaires. En naviguant sur le réseau, on découvre en effet que les récits de Marcos se lisent dans certains cursus universitaires aux EE.UU. et se combinent avec d'autres lectures « multiculturelles » comme celle de *Borderlands. La Frontera. The New Mestiza* de Gloria Anzaldúa. Pour sa part, Juan Villoro a mis en relation de

²¹³ R. DEBRAY, « A guerilla with a difference », in *New Left Review*, n°218, juillet-août 1996, p. 131.

façon explicite l'intérêt qui existe pour les zapatistes en Europe et dans les cercles libéraux aux EE.UU., lié à une demande d'exotisme d'une Amérique Latine folklorique : « les pays développés ont démontré qu'ils ont besoin d'une utopie de sous-développement, un endroit où leurs rêves de sauvagerie peuvent encore être réalisés, un parc idéologique thématique, suffisamment éloigné pour ne pas affecter leur propre réalité, mais assez proche pour y voyager et écrire une thèse de doctorat. Au Mexique, le Chiapas est un de ces cas »²¹⁴.

Cependant, on ne peut pas exclure que la lecture et la circulation des histoires de Marcos et des autres textes écrits dans le cadre de la lutte zapatiste aient également des conséquences positives. Dans son travail sur la représentation des peuples dits *primitifs*, Marianna Torgovnick²¹⁵ observe que les idées portant sur ces peuples et la tendance persistante des Occidentaux à qualifier le tiers-monde de *primitif*, ont contribué à rendre possible le partage de l'Afrique, l'invasion de l'Éthiopie et la « solution finale » pour les juifs et les gitans, par exemple. Si nous reprenons ce raisonnement en l'inversant, les images littéraires et autres que Marcos et les autres zapatistes ont diffusé par rapport à la situation des peuples indiens, même si elles ne sont pas toujours radicalement émancipatrices ni non plus totalement nouvelles, auront contribué à rendre connu le conflit dans le sud-est mexicain, à changer les préjugés que beaucoup de lecteurs avaient par rapport aux peuples qui y vivent, et, peut-être, à terme, à changer les conditions de vie de ceux-ci.

²¹⁴ J. VILLORO, « Questioning the Chronicle » (with José Joaquín Blanco and Vicente Leñero), in Ignacio Corona y Beth E.Jørgensen, *The Contemporary Mexican Chronicle. Theoretical Perspectives on The Liminal Genre*, State University of New York Press, Albany, 2002, p. 66.

²¹⁵ M. TORGOVNICK, *Gone Primitive. Savage Intellectuals, Modern Lives*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1990.

BIBLIOGRAPHIE

- ANZALDUA, GLORIA, *Borderlands. La Frontera. The New Mestiza*, Aunt Lute Books, San Francisco, 1987.
- ASHCROFT, BILL, GRIFFITHS, GARETH, TIFFIN, HELEN, *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-colonial Literatures*, Routledge, London/New York, 1989.
- BARTRA, ARMANDO, « Mitos en la aldea global » in Subcomandante Insurgente Marcos, *Relatos de el Viejo Antonio*, CIACH, Chiapas, 1998, pp. 7-17.
- BEVERLEY, JOHN, ZIMMERMAN, MARC, *Literature and Politics in the Central American Revolutions*, University of Texas Press, Austin, 1990.
- BEVERLEY, JOHN, « The Real Thing » in Georg M.Gugelberger, *The Real Thing. Testimonial Discourse and Latin America*, Duke University Press, Durham/London, 1996, pp. 266-282.
- BRUHN, KATHLEEN, « Antonio Gramsci and the Palabra Verdadera: The Political Discourse of Mexico's Guerrilla Forces », in *Journal of Interamerican Studies and World Affairs*, Summer 1999, Vol.41, n°2, pp. 29-56.
- CHILDS, PETER, WILLIAMS, PATRICK R.J., *An introduction to Post-Colonial Theory*, Prentice Hall/Harvester Wheatsheaf, London, 1997.
- DEBRAY, RÉGIS, « A guerilla with a difference », in *New Left Review*, n°218, juillet-août 1996, pp. 128-137.
- EZLN, *Documentos y comunicados I*, Era, Mexico, 1994.
- FANON, FRANTZ, *Peau noire, masques blancs*, Seuil, Paris, 1952.
- LATIN AMERICAN SUBALTERN STUDIES GROUP, « Founding Statement », in John Beverley, José Oviedo y Michael Aronna, *The postmodernism debate in Latin America*, Duke University Press, Durham/London, 1995, pp.135-146.
- LENKERSDORF, CARLOS, *Los hombres verdaderos. Voces y testimonios tojolabales*, Siglo Veintiuno Editores, Mexico, 1996.
- RAITER, ALEJANDRO, *Lingüística y política*, Biblos, Buenos Aires, 1999.
- SOMMER, DORIS, « Irresistible romance: the foundational fictions of Latin America », in Homi K.Bhabha (ed.), *Nation and Narration*, Routledge, London and New York, 1995, pp. 71-98.

SUBCOMANDANTE INSURGENTE MARCOS, *Relatos de el Viejo Antonio*, CIACH, Chiapas, 1998.

_____, *Don Durito de la Lacandona*, CIACH, Chiapas, 1999.

TORGOVNICK, MARIANNA, *Gone Primitive. Savage Intellectuals, Modern Lives*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1990.

VANDEN BERGHE, KRISTINE, *Narrativa de la rebelión zapatista. Los relatos del Subcomandante Marcos*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt, 2005.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, MANUEL, *Marcos: El señor de los espejos*.: Aguilar, Madrid, 1999.

VILLORO, JUAN, « Questioning the Chronicle » (with José Joaquín Blanco and Vicente Leñero), in Ignacio Corona y Beth E.Jørgensen, *The Contemporary Mexican Chronicle. Theoretical Perspectives on The Liminal Genre*, State University of New York Press, Albany, 2002, pp. 61-68.

WILLIAMS, RAYMOND, « Forms of fiction in 1848 », in: Francis Barker e.a. (eds.), *Literature, Politics and Theory*, Methuen, London, 1986, pp. 1-16.

Littérature de la société, écriture de la communauté : Leiris et les écrits de Laure²¹⁶

par

Sylvain Santi

Dans *La Communauté inavouable*, Maurice Blanchot distingue deux régimes de la communication : la communication diurne se double de la communication nocturne. Ce qui s'écrit sous le signe de la nuit s'écrit, dit-il, « en dehors de tout dessein de publication [...] ne s'avoue pas, [...] s'antidate et ne s'autorise que d'un auteur inexistant »²¹⁷. La nuit hante le jour. La communication nocturne traverse la communication diurne (« l'inconvenance littéraire ») : elle « a besoin d'œuvres et suppose les œuvres pour les laisser s'écrire sous l'attrait du désœuvrement ». La communication nocturne ouvre sur une communauté inavouable à l'origine de laquelle se trouve un mouvement de contestation de l'être, un abandon à l'angoisse ultime qui mène à l'extase et libère ainsi l'espace de l'intimité que Blanchot, dans la lignée de Bataille, décrit comme un glissement hors des limites, une ouverture à l'infini de l'altérité. Cette expérience ne s'accomplit jamais seule : le plus personnel, précisément parce qu'il rompt les bornes de la personne, exige d'être partagé, apparaît comme le partage même. Échappant aux circuits de production de la littérature, écrite par un auteur qui, à strictement parler, ne peut exister, la communication nocturne hante la littérature pour transmettre

²¹⁶ Cf. *Écrits de Laure* (1977), texte établi par Jérôme Peignot et le collectif *Change*, Société Nouvelle des Éditions Pauvert, 1979. (Laure est le nom sous lequel Colette Peignot est connue en littérature. Les *Écrits* regroupent un récit, *Histoire d'une petite fille*, des poèmes, des fragments de textes, des extraits choisis de la correspondance de l'auteur.)

²¹⁷ M. BLANCHOT, *La Communauté inavouable*, Paris, Éditions de Minuit, 1983, p. 38.

l'intransmissible d'une expérience qui, grâce à cette transmission paradoxale, expose ses limites et se partage. Tel est le désœuvrement auquel voue la nuit.

La communauté inavouable n'appelle pas le commentaire ; chacun de ses membres sait que rien ne peut en être dit qui soit véritablement à sa mesure : « un petit nombre d'amis, écrit Blanchot, chacun singulier, et sans rapport obligé des uns avec les autres, la composent en secret par la lecture silencieuse qu'ils partagent en prenant conscience de l'événement exceptionnel auquel ils sont confrontés ou voués ».

À en croire Blanchot, cette sorte de communauté presque silencieuse s'était formée autour des « pages de Laure sur le Sacré publiées et transmises clandestinement ». Que ces pages aient été écrites sans réel souci de publication ne suffit sans doute pas à comprendre pourquoi ni comment elles se trouvent à l'origine et au centre d'une communauté inavouable de lecteurs. À l'intention de leur auteur, il faut ajouter ce que disent ces pages de l'art et de la littérature qui les destinait à occuper cette place particulière.

La littérature de Laure

Laure n'aura cessé d'exiger de la vie ce qu'il y a de plus vivant dans la vie. De cette exigence, dont la constance ne manque de frapper qui lit ses écrits, est fait son rapport à l'art et à la littérature. Son amour de la peinture est aux antipodes du plaisir de l'amateur d'art ou de l'esthète. Laure a l'audace de voir dans le tableau « *une vraie source de vie* », et l'audace de le dire. Mais son amour n'est pas une dévotion. Il y a chez elle une façon d'en avoir toujours déjà fini avec les chef-d'œuvres. Elle le sait, au moins le pressent-elle, rien n'est plus dangereux pour l'art que d'être admiré, aimé, respecté, à l'abri de cette « *sorte d'ironie méprisante* » dans laquelle elle ne peut s'empêcher de le tenir.

Attendre de l'art ou de la littérature « *la vraie vie* », selon l'expression que Laure emprunte à Rimbaud, c'est d'abord refuser que l'art se substitue à la vie²¹⁸. Ce conflit entre l'art et ce qu'il y a de « *vrai* » dans la vie, Laure ne cherchera jamais vraiment à l'apaiser tant il semble qu'il lui soit un moyen

²¹⁸ « [...] je me rendais très bien compte, écrit-elle, qu'à passer des semaines entières de Bach à Debussy, de Schumann à Ravel, de Rameau à Manuel de Falla, de Mozart à Stravinski, je ne faisais que changer de drogue et que rien n'était *vrai* dans ma vie. Il en était de même des lectures » (*Écrits de Laure, op. cit.*, p. 74. Noté désormais EL suivi du numéro de page.)

nécessaire pour trouver dans l'art une « *source de vie* ». Ce qui exige l'art est menacé par l'art, et l'art est menacé quand il apaise ou atténue ce qui l'exige. Ce que l'art risque d'étouffer c'est une révolte sur laquelle d'Annunzio a su selon elle mettre des mots : « la révolte contre l'esclavage, le désir véhément de s'élever vers la joie, [...] la vie toute entière que je veux vivre [sans] être seulement un cerveau »²¹⁹. Laure le dit aussi avec ses mots à elle : il s'agit de « lutter contre la vulgarité des journées démentant la fièvre de la nuit » (EL, p. 204). Cette lutte ne doit pas être l'occasion d'une fuite hors de la réalité mais au contraire celle d'un retour « au niveau simple et souriant de ce qui [l'entoure] » (EL, p. 206) : désir d'une réalité rugueuse à êtreindre, d'une étreinte que l'art n'a de sens qu'à réaliser sans compromis ni demi-mesures en répondant « à cette soif infinie de vivre » (EL, p. 210) qu'aucune « douleur [n'est] capable de vaincre ».

Plus son intransigeance envers l'art et la littérature s'affermir et plus son amour en est grand. Un fragment d'une lettre non envoyée, daté d'octobre 1937, révèle toute la mesure de son attitude sévère. À propos d'une troupe de théâtre qui projette de jouer *Une Saison en enfer*, elle écrit :

Inénarrables ces gens de théâtre — ou bien ils croient — par déformation professionnelle — pouvoir rabaisser l'existence au niveau de leurs sales vaudevilles parisiens ; ou bien ils ont de ces prétentions, vous voyez cela : la Saison en enfer ! Revenez vite, il y a beaucoup de saines colères à partager. (EL, p. 123)

Laure fustige une incapacité à prendre la mesure de Rimbaud qui ne manquera pas d'étouffer la violence de sa poésie. L'alternative injuste à laquelle elle réduit le théâtre est très claire : quoi qu'il fasse, et même en lui prêtant les meilleures intentions, le théâtre ne pourra éviter que la poésie de Rimbaud soit ravalée au rang de simple divertissement, et cela n'est pas tolérable, provoque la colère la plus saine et, ce qui est important, le désir de la partager. Mais si Laure enrage de voir la révolte de Rimbaud côtoyer la médiocrité du vaudeville, ce n'est pas sans relativiser sa colère, nullement pour l'atténuer, mais pour lui donner une portée plus grande encore. La critique révoltée qu'elle adresse au théâtre ne serait en effet qu'une petite offuscation si elle ne la faisait immédiatement suivre de cette précision :

²¹⁹ Cité par Colette dans une lettre datée d'août 1921 (EL, p. 206).

Par moments la vie devient fougueuse, intrépide comme un cheval emballé. Il ne pense pas aux réticences le cheval emballé, pas plus que le navigateur (celui qui navigue) sur un frêle esquif (*sic*) emporté par les courants fous des torrents pendant les inondations tragiques (celles dont on se souvient pendant plusieurs générations) ; le navigateur *sait* qu'il approche de l'écluse débordée, du grand saut liquide, du tourbillon qui va l'engloutir, le pulvériser, mais il semble se hâter de plus en plus vite vers ce but inéluctable. Il n'a pas le temps de brûler ses papiers, mais il peut *crier, hurler* dans le vent, puisque autant en emporte le vent.

Crier, hurler pour Rimbaud. Mais en sachant que ces cris et ces hurlements se perdent dans le vent qui emporte tout. Rien n'est moins cynique, rien n'est moins désabusé que l'exigence d'une telle lucidité. L'art n'est pas un refuge. L'art ne sauve de rien, car il ne sauve pas de la mort. Ce savoir le délivre. L'art des mortels n'est pas moins mortel qu'eux : il ne promet rien d'autre que de brûler la vie, de projeter violemment au cœur des forces de la vie qui se déchaînent, ici et maintenant.

Les rencontres des livres qu'elle a aimés, des pensées qui l'ont touchée, semblent bien avoir été pour Laure « *ces moments où la vie devient fougueuse* » et où il ne s'agit plus de penser « *aux réticences* », mais de s'engager corps et âme. Lorsqu'elle découvre Nietzsche, elle est « *emporté[e] par les courants fous* » : « Terriblement besoin de lire tout Nietzsche et de m'en sortir seule : sans aide c'est-à-dire sans opinion préconçue ou entendue — » (EL, p. 193). Face à face avec Nietzsche. Dans l'urgence et avec pour seule règle, dit-elle, de « ne jamais douter de mon propre mouvement : de ce qui est en moi attirance ou répulsion quand le jugement intellectuel me fait défaut ». L'approche de la vérité de Nietzsche requiert une solitude qui refuse l'exégèse et les commentaires. Dans un face à face silencieux, et avec pour seul guide une intuition quasi animale, Laure traque une vérité qu'elle distingue étrangement de la pensée du philosophe : « Ne ferais-je pas mieux de ne pas essayer de le suivre *dans sa pensée*/beaucoup plus une expression poétique — Sa pensée comme une force » (EL, p. 192).

Pour bien comprendre ce qui se joue dans ce rapport exalté à Nietzsche qui prête le flanc à toutes les caricatures, il faut s'attarder un peu à ce que Laure entend par poésie. Il existe chez elle la postulation de l'existence d'un fond de l'être qu'elle désigne parfois « comme la "part éternelle" que chaque être porte en soi » (EL, p. 85) et que la « *permanence de la menace de mort* »

emporte et intègre dans « *le mouvement universel* », ou encore « projette au dehors [...] comme une éruption de volcan, une chute de météore ». En quelque sorte, ce fond est aussi une force, une force de décision et d'opposition à la fois qui permet « d'agir envers et contre toute entrave (lucidité, faiblesse physique, etc. etc.) ». Loin d'être inaccessible, ce que désigne ce « *fond de moi-même* » se rattache clairement à tout « ce qui relève de la raison d'être [...], raison d'être encore, raison de vie, de mort » (EL, p. 86). Le moment où la mort toujours menaçante et enivrante soulève la vie « *hors d'elle-même* » (EL, p. 85) et ouvre soudainement et violemment le fond au dehors correspond pour Laure à la manifestation du sacré. C'est ainsi qu'elle peut définir le sacré comme « ce pour quoi j'aurais donné ma vie », et ajouter que si « un être ne peut pas ou plus éprouver ce sentiment sa vie est comme privée de sens ».

Quand Laure admet que toute émotion poétique est sacrée, c'est « en raison (par exemple et pour abréger), dit-elle, du suicide de Nerval » (EL, p. 87), en raison certainement de la vie si terriblement présente et pressante que décèle pour elle ce geste ultime. Mais l'œuvre poétique est sacrée pour une autre raison encore que Laure introduit par un détour : « La corrida relève du Sacré, écrit-elle, parce qu'il y a menace de mort et mort réelle, mais ressentie, éprouvée par d'autres, avec d'autres./Imaginez une corrida pour vous tout seul » (EL, p. 86). L'œuvre poétique est sacrée parce qu'elle se tient non seulement dans la proximité la plus menaçante de la mort, mais aussi parce qu'elle est une « "communication" ressentie comme la nudité. — [un] viol de soi-même, [une] dénudation, [une]communication à d'autres de ce qui est raison de vivre » (EL, p. 86). La poésie est un partage, une mise en commun de la raison d'être, une projection du fond de l'être au dehors qui se communique et s'expose à l'autre.

Ainsi, quand elle fait de l'œuvre de Nietzsche avant tout une « *expression poétique* », elle ne cède en rien à une imprécision facile, mais elle affirme que ce qui importe souverainement aux abords d'une telle œuvre c'est le désir brûlant de partager cette raison d'être qui s'expose dans et par une écriture, de partager cette raison de vivre qui s'ouvre à l'autre, s'élance vers l'autre qui la ressent comme la nudité, dans un état peut-être de vulnérabilité coupable ou d'excitation, mais en tout cas disposé à s'ouvrir à son tour, à sortir de soi et à partager ce pour quoi il peut mourir. Suivre Nietzsche dans « l'expression poétique » de sa pensée renvoie à un moment où sa lecture se moque de la nécessité indiscutable des commentaires, répudie la patience indispensable de

l'analyse pour n'être plus qu'une urgence. Il faut d'abord cet élan pour que la patience et les longues heures passées à démêler la pensée de Nietzsche aient un sens. Coupée de cette urgence, la lecture de Nietzsche devient une occupation comme une autre, un objet d'étude pour fonctionnaires zélés dont la connaissance des écrits du philosophe est sans conteste la plus sérieuse et la plus érudite.

Laure décidément prête à sourire. A la voir ainsi se débattre avec un Nietzsche très romantique, un Nietzsche très réussi dans le genre fou-génial-maudit-sacrifié ; à la voir acharnée à ne rien vouloir lâcher, on pourra toujours ergoter, dire que tout cela n'est pas très nouveau, que ce rapport exalté à l'art et à la littérature, quand il n'est pas agaçant, est plutôt touchant dans son manque de sérieux. Mais le désir « que la vie demeure » est pour elle un désir plus fort que tout. Si bien que ce désir est à l'origine de l'inquiétude permanente qui détermine son rapport à ce qu'elle écrit et dont nous retrouvons par exemple une trace dans une lettre écrite à Bataille en 1934 : « et puis même sur la "littérature", écrit-elle, je pourrais moi aussi être prise par vous "la main dans le sac". Je ne suis pas meilleure que les autres ce n'est pas une phrase » (EL, p. 243). Faire de la littérature, c'est-à-dire transformer « sa raison de vivre » et l'urgence de la communiquer à d'autres en « belle poésie », subordonner une urgence à la réussite d'une œuvre, brillante, éblouissante, oublier le partage, préférer la promotion de sa petite personne... c'est tout cela trahir, dévoyer ce qui exigeait l'art. Alors quoi ? Nous sommes en présence du discours très moralisateur d'une énième gardienne du temple, des paroles exaltées d'une adolescente qui trépigne devant la sagesse molle de l'adulte. Après tout, Laure est peut-être un peu tout cela. Mais elle demeure quoi qu'il en soit la femme d'une question irritante : la littérature est-elle encore quelque chose si elle n'est plus l'objet d'une attente démesurée ? Ou, pour le dire autrement mais avec elle, la littérature a-t-elle encore au moins un intérêt si elle n'est plus sacrée ?

Une religion surréaliste

Les liens particuliers qui unissent Laure à Rimbaud ou à Nietzsche le montrent bien : ce qui importe avant tout ce ne sont pas tant les considérations théoriques que ce que l'on montre de soi et de ses rapports à la chose écrite à travers ses engagements les plus brûlants. Bien qu'elle fasse sienne la rupture franche « avec les attitudes intellectuelles liées classiquement aux notions

d'œuvre et de création »²²⁰ qui caractérise les avant-gardes de son temps, Laure n'en demeure pas moins attachée, tout comme d'ailleurs ces mêmes avant-gardes, aux œuvres de la tradition qui selon elle accomplissent la littérature de la façon la plus pure et la plus grave. Son refus de l'idée d'une œuvre « en tant que produit d'une mystérieuse vocation » ne l'empêche en rien de perpétuer la tradition en unissant les rêves du passé aux urgences du présent. Révéler telle figure du passé, s'insurger pour elle, c'est d'abord se montrer liée à un impératif catégorique, à une éthique littéraire dont André Breton est le premier représentant : la « préséance de l'éthique sur l'esthétique »²²¹ qui, sous l'influence décisive de Jacques Vaché, a toujours guidé Breton dans sa recherche d'une redéfinition possible de la poésie est présente à chaque page que Laure écrit.

Sacrilège quand il s'agit d'évoquer un Christ qu'elle nomme « l'insane bourreau », Laure se montre en revanche très pieuse à l'égard des œuvres que les modèles de vie qu'elle plébiscite expliquent et justifient. Elle qui reconnaît l'autorité absolue de l'Écriture, la littérature est sa religion, une religion à laquelle elle se dévoue passionnément et dont elle vénère les manifestations.

Au cœur de la communauté inavouable évoquée par Blanchot se trouve donc une identification de la littérature et du sacré qui se situe dans la droite ligne du romantisme, du dadaïsme et du surréalisme. À bien des égards d'ailleurs, la pratique d'écriture qui ouvre à une telle communauté recoupe les caractéristiques souvent dévoyées, ou du moins difficilement maîtrisées, de l'activité surréaliste par excellence : l'écriture automatique. Investir les œuvres de la littérature pour écrire sous l'attrait du désœuvrement permet, entre autres, d'écrire hors des préoccupations liées à la production d'une œuvre et de trouver ainsi les conditions nécessaires à une réelle dépersonnalisation – à une manifestation de l'*ipse* au détriment du « je » universel aurait dit Bataille – qui conduit à la mise en commun du plus personnel qui excède les dimensions de la personne.

Cette communauté, dont les écrits de Laure semblent être à la fois le modèle et le mot de passe, « ne reconstitue pas, précise Blanchot, la "conjuración sacrée" qui avait été rêvée jadis ». Cette précision rattache clairement l'existence de cette communauté inavouable aux perspectives ouvertes par les nécessaires errances de plusieurs tentatives communautaires

²²⁰ M. ROBERT, *Livre de lectures*, Paris, Le Livre de poche, 1974, p. 123.

²²¹ L. JENNY, *La Fin de l'intériorité*, Paris, P.U.F, 2002, p. 120.

qui l'ont précédée en même temps qu'elle l'en distingue très nettement. Une telle communauté n'est pas la conjuration qui avait été rêvée ; elle est née d'un rêve qu'elle ne réalise pas, ou qu'elle réalise peut-être au-delà de ce qui pouvait d'abord s'y rêver.

Ce rêve, qui fut avant tout celui que Bataille poursuivit tout au long des années 30, a donné lieu à un cheminement dont les grandes étapes auront été pour lui les suivantes : désir ambigu d'appartenir au groupe constitué du surréalisme, puis création du groupe *Contre-Attaque* en 1935, création enfin de la société secrète *Acéphale* à la fin de la décennie. De ces diverses tentatives, la plus décisive fut sans l'ombre d'un doute la dernière. Car c'est bien *Acéphale* qui permit à Bataille, et à sa suite à Blanchot et Nancy, d'envisager une autre forme de communauté en rupture avec les groupes qui, du surréalisme à cette ultime conjuration sacrée, se sont formés dans l'entre-deux guerre.

La force d'*Acéphale* fut sa démesure. C'est que l'aventure d'*Acéphale* était portée par un désir de communauté que rien ne tempérerait. Ce désir était sans doute un peu fou, dangereux, il exposait aux dérives les plus fâcheuses, mais c'était là le prix à payer pour répondre jusqu'au bout à l'exigence d'être en commun qui animait chacun de ceux qui se rassemblaient alors²²². Le mérite des excès d'*Acéphale* est d'avoir conduit ses membres à l'échec ultime de la communauté, à cet échec seul capable d'en déceler l'impossible réalisation et d'offrir, du même coup, l'occasion de penser un nouveau rapport à elle. À partir de là, une nouvelle forme de communauté pouvait être envisagée, une forme inédite qui était issue de la prise de conscience que ce que la communauté met en jeu ne peut se réaliser que dans son absence, laquelle s'imposait désormais comme le fondement de toute communauté future. Il y a sans conteste un avant et un après *Acéphale*, un après qui renvoie notamment à la communauté formée autour des écrits de Laure, lesquels se présentent plus comme le dépassement que le simple aboutissement des attentes qui motivent et justifient toute cette aventure.

Pour Jean-Luc Nancy, *Acéphale* fut d'abord la prise de conscience décisive que la communauté est nécessairement absente, désœuvrée : la communauté « s'interdit de faire œuvre et n'a pour fin aucune valeur de

²²² Même s'il faut bien avouer que cette exigence animait d'abord et surtout le seul Bataille.

production »²²³. Advient alors plus concrètement le moment déterminant où la communauté se détourne de la communion et où le renoncement à faire œuvre conduit à l'épreuve du dehors, laquelle expose la communauté à sa disparition nécessaire, à son absence qui, est son moment extrême. Autrement dit, les écrits de Laure apparaissent à Blanchot comme l'œuvre d'un écrivain qui, ayant pris conscience de l'impossibilité de l'écriture, sait qu'il n'a plus rien à faire si ce n'est poursuivre la quête d'une œuvre qui s'achemine vers son absence. Laure est donc celle qui aurait écrit malgré tout et aurait fait l'expérience d'une écriture du rien. La communauté constituée autour de ses écrits où elle s'abandonne sans retour est de celles qui, au-delà des groupes constitués, propagent et communiquent le mouvement par lequel chaque groupe se constitue et montrent comment l'interruption de la communauté est l'in-interruption de la passion d'être en commun.

Communauté, société

Cette valeur singulière que leur prête la plupart de ceux qu'ils ont touchés explique sans doute en partie la publication pour le moins tumultueuse de ces écrits. À la mort de sa sœur, et selon lui pour des raisons de convenance, Charles Peignot refusa avec acharnement de publier les poèmes et les notes que Laure laissait derrière elle. Pour braver l'interdit de publication imposé par ce frère trop scrupuleux, Leiris et Bataille publient une partie de ces documents hors commerce sous le prénom de Laure que Colette s'était elle-même donné. Ce premier livre composé du *Sacré*, de *Poèmes* et de *Divers écrits*, a été tiré à deux cent exemplaires seulement, dont chacun a été remis à titre personnel. *Histoire d'une petite fille* est alors également publié hors commerce. En 1960, Dionys Mascolo fait savoir à Bataille que Gaston Gallimard est d'accord avec le principe d'une réédition des livres de Laure. Cette réédition n'aura pas lieu puisque l'éditeur n'obtiendra pas le consentement nécessaire de la famille Charles Peignot. En 1971, une première publication des écrits de Laure voit enfin le jour avec une préface de Jérôme Peignot, le fil de Charles. Mais Charles Peignot s'entête et réussit à faire interdire la réédition de l'ouvrage. En 1976, le livre est sur le point de paraître aux éditions Seghers-Laffont, mais une nouvelle intervention de la famille l'empêche et conduit vers une nouvelle publication hors-commerce. Suite à

²²³ Jean-Luc Nancy, *La Communauté désœuvrée* (1986), Paris, Christian Bourgois Editeur, 1990, p. 24.

une action juridique entreprise par Roland Dumas et sollicitée par Jérôme Peignot en vue de la libération définitive en édition courante des textes de Laure, Jean-Jacques Pauvert peut enfin préparer une nouvelle édition de ses écrits qui verra le jour en 1977.

À l'occasion de l'édition hors commerce de 1971, Leiris écrit la lettre suivante à Jérôme Peignot :

Je viens de lire ton édition des *Écrits*, avec l'émotion d'autrefois, restée absolument intacte.

Comme tu sais, je souhaitais une publication moins confidentielle et plus complète que celle d'il y a trente ans. Mais, d'un certain côté, je l'appréhendais : est-ce que ce ne serait pas faire entrer dans la "littérature" des écrits qui — merveilleusement et abruptement — se situent au-delà ?

Or, la nouvelle édition garde quelque chose d'assez marginal pour qu'on ne soit pas devant un "livre" au sens désarmorçant du terme. Laure ne devient pas un auteur dont ont été académiquement rassemblés les papiers et indiqués les tenants et aboutissants. Elle reste "Laure"...²²⁴

À la manière de Laure, Leiris oppose les *Écrits* à tout le reste qui est littérature. Mais il dit aussi sa crainte de voir cette opposition levée par le passage d'une certaine confidentialité à une diffusion plus large, d'un "entre nous" choisi et restreint à un lectorat agrandi par la diffusion du livre dans le domaine public. Ce passage est un risque, et ce risque a un nom : entrer dans la littérature. Plus précisément, Laure risque de ne plus être "Laure", c'est-à-dire de devenir un auteur limpide et sans mystère, entièrement percé à jour. L'entrée en littérature s'apparente donc à un dessaisissement : elle prive de toute part insaisissable, inassimilable. Le "livre" est un moyen d'homogénéisation, il désamorce et annule le caractère menaçant de ce qui s'écrit ; il neutralise le dispositif de mise à feu. L'entrée en littérature est une opération de déminage ; elle s'opère selon des modalités dictées par la nécessité de désamorcer les bombes de l'écrit. Or on ne peut véritablement miser sur la force de ce qui est écrit pour résister à cette entreprise d'affadissement. L'écrit seul n'y résiste pas. C'est pourquoi il est déterminant de savoir modifier quelque peu les modalités mêmes qui opèrent l'entrée de

²²⁴ Laure, *une rupture 1934*, texte établi par Anne Roche et Jérôme Peignot, Paris, Éditions des cendres, 1999, p. 179.

l'écrit en littérature. Leiris le dit clairement : si les écrits de Laure ne sont pas devenus un "livre", c'est que « la nouvelle édition garde quelque chose d'assez marginal ». La part insaisissable des *Écrits* de Laure est préservée grâce à un savant et subtil refus des normes qui définit une manière d'être "dans" sans cesser d'être "au-delà", d'y être pleinement et de ne pas y être vraiment. Ce qui permet à Laure de rester "Laure" s'apparente finalement à une stratégie d'infiltration.

Il ne faut cependant pas se tromper sur le but d'une telle stratégie, qui nous est révélé par les connotations autonymiques des mots « littérature » et « livre ». Les guillemets dont Leiris prend soin d'entourer ces deux mots signalent un écart pris par rapport à leur emploi codifié et l'on comprend alors que, pour lui, la littérature désigne moins ce qui est infiltré que ce qui infiltre, que le livre n'est livre qu'à la condition de demeurer menaçant. Craindre d'entrer en littérature ne relève donc pas tant d'un désaccord passager avec l'ensemble des œuvres que la société range sous ce mot que d'une incompatibilité essentielle et profonde. Leiris le dit à sa manière, dans une autre lettre, toujours adressée à Jérôme Peignot, et datée de 1977 : « [...] j'ai toujours redouté, écrit-il, l'espèce de "profanation" (au sens strict : passage du sacré au profane) que représentait, après la période de semi-clandestinité, la mise dans le domaine public »²²⁵. Ce que signifie les guillemets des mots « littérature » et « livre », c'est une perte, la perte de ce que Leiris pouvait évoquer en 1938 comme un « mélange de crainte et d'attachement, cette attitude ambiguë que détermine l'approche d'une chose à la fois attirante et dangereuse, prestigieuse et rejetée, cette mixture de respect, de désir et de terreur qui peut passer pour le signe psychologique du sacré »²²⁶. Finalement, pour Leiris, la publication des *Écrits* relève de l'enjeu suivant : il s'agit de faire en sorte que perdure le sacré dont irradie ces écrits dans la clandestinité alors même qu'ils sont reconnus, désignés et acceptés par la société comme une œuvre littéraire à part entière. Autrement dit, comment faire pour que la littérature ne soit pas profane ? Comment faire pour que le jour ne dissipe pas la nuit ?

L'opposition du profane et du sacré telle que la définit Leiris, celle de la communication nocturne à la communication diurne proposée par Blanchot,

²²⁵ Laure, *une rupture 1934*, op. cit., p. 181.

²²⁶ M. LEIRIS, « Le sacré dans la vie quotidienne » (1938), *Le Collège de sociologie* (1975), textes rassemblés par Denis Hollier, Paris, Gallimard, 1995, pp. 102-103.

pourrait renvoyer plus fondamentalement à une manière ancienne d'opposer la communauté et la société qui, pour Jean-Luc Nancy, trouverait son origine chez Rousseau, le premier peut-être à éprouver « la question de la société comme une inquiétude dirigée vers la communauté, et comme la conscience d'une rupture (peut-être irréparable) de cette communauté »²²⁷. La société apparaît dès lors comme la dislocation ou la dégradation de l'intimité communautaire, tandis que la communauté perdue est exemplifiée de multiples façons : « famille naturelle, cité athénienne, république romaine, première communauté chrétienne, corporations, communes ou fraternités »²²⁸. Distincte d'une société qui se réduit à « une simple association et répartition des forces et des besoins », la communauté renvoie non seulement à l'âge d'or d'une communication étroite, intime et harmonieuse, mais aussi à « la communion organique d'elle-même avec sa propre essence ».

C'est ici que Nancy en appelle à un nécessaire et salutaire soupçon. Tout d'abord, il semble bien que la conscience de la communauté perdue soit le mythe le plus ancien de l'occident. Ce qui veut dire que la communauté n'a pas eu lieu, qu'elle n'a pas eu lieu « selon les projections que nous faisons d'elle sur des socialités différentes ». La société n'est pas venue occuper la place d'une communauté rêvée, mais la société a pris la place de quelque chose que nous ne savons pas nommer « de quelque chose qui procédait à la fois d'une communication beaucoup plus ample que celle du lien social (avec les dieux, le cosmos, les animaux, les morts, avec les inconnus) et d'une segmentation beaucoup plus tranchée, beaucoup plus démultipliée de ce même rapport, entraînant souvent des effets beaucoup plus durs (de solitude, de rejet, d'avertissement, d'inassistance) que ce que nous attendons d'un minimum communautaire dans le lien social ». Autrement dit, la société ne s'est pas constituée « sur la ruine d'une *communauté* ». La communauté perdue est un fantasme. Et, « loin d'être ce que la société aurait rompu ou perdu », la communauté est « ce qui nous arrive – question, attente, événement, impératif – à partir de la société ». La communauté est toujours à venir, elle ne cesse de venir au sein de toute collectivité, mais, si l'on peut dire, ne vient jamais : elle a lieu non pas dans une œuvre qui l'accomplirait mais bien dans le désœuvrement.

²²⁷ J.-L. NANCY, *La Communauté désœuvrée* (1986), Christian Bourgois Editeur, 1990, pp. 28-29.

²²⁸ ID., pp. 29-30.

Dans cette perspective, une société peut être la moins communautaire qui soit, il subsiste toujours en elle, malgré tout, de la communauté, même infime. Autrement dit : « Nous ne pouvons pas ne pas com-paraître »²²⁹. Il ne faudrait pas déceler là un idéal de la société dans la communauté. « Dans la société, en revanche, écrit Nancy, dans toute société et à tout moment, la « communauté » n'est rien d'autre qu'une consommation [...] du lien ou du tissu social – mais une consommation qui se fait à même ce lien, et selon le partage de la finitude des êtres singuliers »²³⁰.

Au sein de ce rapport clarifié entre société et communauté, la littérature joue un rôle précis et singulier : littérature signifie désormais « qu'il y a une inscription de l'exposition communautaire, et que cette exposition, comme telle, ne peut que s'inscrire, ou ne peut s'offrir que par une inscription »²³¹. C'est que faire l'expérience de la communauté en tant que communication implique d'écrire : « Il ne faut pas cesser d'écrire, dit Nancy, de laisser s'exposer le tracé singulier de notre être-en-commun »²³². Bataille l'a affirmé à sa manière en invoquant « une communauté que ne contienne ni ne précède aucune société, bien que toute société y soit impliquée »²³³.

La littérature expose des limites sans jamais les franchir. Des êtres singuliers partagent leurs limites, se partagent sur leurs limites et les rapports établis par la société sont profondément modifiés. Dans la communauté, désœuvrés, les êtres singuliers ne sont plus, par exemple, père et fils, homme public et homme privé, producteur et consommateur ou encore, ce qui nous intéresse davantage ici, auteur et lecteur. Souvenons-nous en effet qu'une des craintes de Leiris était précisément que Laure devienne un auteur et qu'elle ne soit plus simplement « Laure », que se substitue à sa singularité un rôle et un statut social ; souvenons-nous aussi que la privation de cette singularité n'était

²²⁹ ID., p. 87.

²³⁰ ID., p. 93.

²³¹ ID., p. 96.

²³² ID., p. 100.

²³³ On retrouve par exemple cette affirmation dans ses écrits posthumes : « Les raisons d'écrire un livre peuvent être ramenées au désir de modifier les rapports qui existent entre un homme et ses semblables. Ces rapports sont jugés inacceptables et sont perçus comme une atroce misère ». (G. BATAILLE, « Les raisons d'écrire un livre... » (sd), Paris, Gallimard (*Œuvres complètes II*), 1970, p. 143.)

pas sans entraîner immédiatement une désacralisation de ses écrits et que, en conséquence, tout se passait comme si Leiris pressentait déjà que l'exposition de la singularité de l'être et le sacré étaient si fortement liés qu'ils ne faisaient en fait qu'un. Finalement, Nancy permet de formuler tout ce qui se trouvait implicitement impliqué quelques années plus tôt dans la lettre de Leiris : « la communauté elle-même occupe la place du sacré » ; le sacré n'est plus « cela dont la communion nous hanterait tout en se déroband », mais n'est fait de rien d'autre que « du partage de la communauté »²³⁴ via une littérature désœuvrée.

Le mythe de Laure

Quand Nancy définit la littérature comme « une inscription de l'exposition communautaire », il ne songe pas à un genre littéraire précis, ni même à une littérature en particulier, mais « uniquement [au] désœuvrement de la littérature », à « toute la "communication" désœuvrée, aussi bien littéraire que philosophique, scientifique, éthique, esthétique et politique »²³⁵. Cette communication désœuvrée, Nancy trouve plus juste de la nommer "écriture" que "littérature" et précise que cette écriture « viendrait *inscrire* [...] la durée collective et sociale dans l'instant de la communication, dans le partage ». De fait, ces précisions nous permettent de reformuler la question que posait la diffusion des écrits de Laure dans le domaine public – comment faire pour que la littérature ne soit pas profane ? – dans les termes d'une poétique de cette écriture qui inscrit ce qui, en s'inscrivant, s'expose et se partage, et qui n'est autre que « le désœuvrement des œuvres »²³⁶ ou encore l'inscription de « la vérité de l'être-en-commun »²³⁷ qui n'est en rien une vérité que l'on détient, s'approprie et transmet. Pour le dire autrement encore, notre question peut être désormais reformulée dans les termes d'une poétique de l'inachèvement puisque, comme le précise Nancy, l'existence communautaire de l'œuvre dépend d'une communication qui « l'inachève au lieu de l'achever »²³⁸ et qui suspend « la figure héroïco-mythique qu'elle ne peut manquer de proposer (figure d'un héros au sens strict, figure de l'auteur,

²³⁴ Et de même qu'il n'est pas légitime d'évoquer une communauté perdue, c'est une erreur d'évoquer la perte du sacré pour mieux en espérer et produire l'éventuel retour.

²³⁵ J.-L. NANCY, *La Communauté désœuvrée*, *op. cit.*, p. 97.

²³⁶ *Id.*, p. 98.

²³⁷ *Id.*, p. 99.

²³⁸ *Id.*, p. 193.

figure de la littérature elle-même, ou de la pensée, ou de la communication, figure de la fiction ou figure de la vérité...) ». Ainsi, conclut-il, « le désœuvrement est offert là où l'écriture *n'achève pas une figure*, ou une figuration, et par conséquent n'en propose pas, ou n'en impose pas le contenu ou le message exemplaire ».

Le désœuvrement différencie donc la littérature du mythe. Les figures mythiques ne se tiennent pas en deçà d'une limite singulière. Figures accomplies et achevées, elles se servent des traits de la particularité pour construire et imposer un contenu ou un message exemplaire, fondateur, originaire. La littérature donne au contraire à entendre que les êtres singuliers ne sont jamais « des puissances d'identification sans reste »²³⁹. Le désœuvrement, en interrompant le mythe, dit que toutes les paroles fondatrices sont offertes, non pas à ce qui serait le sens unique de la communauté, mais à « une réserve infinie de sens communs et singuliers ». La littérature inscrit notre résistance à ce sens unique et transcendant ; elle inscrit un sens dont « la transcendance ou la présence est indéfiniment et constitutivement différée »²⁴⁰.

La littérature résiste à « la transcendance d'un Verbe ». La communauté désœuvrée résiste à « une immanence sans parole ». Cette double résistance, ce double défi difficile et exigeant, littéraire et politique, que Leiris décelait à sa manière dans les écrits de Laure, est au fondement du « communisme littéraire ». Cela ne signifie pas qu'il existe désormais *une* politique ou *une* écriture, mais implique plutôt une double exigence que doivent affronter la politique et l'écriture, que cette double exigence ne pourra se satisfaire de n'importe quelle politique ou de n'importe quelle écriture. Le « communisme littéraire » exige que la politique ouvre la communauté sur elle-même et que la littérature expose en commun les singularités. Dans les deux cas, il en va d'une certaine capacité à savoir ne pas achever.

L'interruption du mythe n'est pas la fin de la passion mythique. Bataille l'avait bien vu qui l'exprimait à l'aide d'une formule paradoxale : l'absence de mythe est une sorte de mythe. Cela signifie que la passion d'une réalité mythique engendrée autrefois par les mythes peut devenir infiniment plus exaltante quand le mythe s'interrompt. La passion est revivifiée par une prise de conscience, par la conscience claire de ce que décèle l'interruption du

²³⁹ ID., p. 194.

²⁴⁰ ID., p. 197.

mythe et que dissimulait son achèvement : la passion d'être exposé, non de se fondre ou de communier, peut être désormais lucidement partagée.

Cette in-interruption de la passion d'être en commun que Nancy nomme littérature ou écriture, Bataille lui donne le nom d'absence de poésie. La communication poétique est possible quand la poésie s'interrompt. Accomplissement plutôt qu'avatar de la haine de la poésie, l'absence de poésie est le mouvement par lequel la poésie se propage d'un poème à l'autre, d'une voix poétique à l'autre. La poésie s'interrompt quand chaque poète reconnaît son impuissance immédiate à être la poésie, quand la mort de chaque poème devient lucidement la condition de son accomplissement : la poésie s'accomplit quand elle renonce à s'accomplir, quand elle se tient à l'orée d'un sens qu'elle sait différer en propageant du même coup la passion poétique par laquelle les êtres singuliers s'exposent à leurs limites et viennent à l'être de s'exposer ainsi.

Quand une musique ou une voix soudain s'interrompt, il reste quelque chose de cette musique ou de cette voix dans le silence qui succède à leur interruption. De même, il demeure quelque chose du mythe dans le silence qui accompagne le mythe qui s'interrompt : « une sorte d'écho, mais qui ne répéterait pas ce dont il serait la réverbération »²⁴¹. Cet écho est dans le cas du mythe la voix même de la communauté, la voix de la communauté inachevée qui communique la passion de la communauté.

La littérature ou l'absence de poésie est la voix que l'on entend dans le silence de l'interruption du mythe. Au cœur de ce silence, cette voix s'interrompt à son tour et redouble le silence. Et ce dernier silence, dans lequel s'entend l'écho de ce qui reste de la poésie, mène à un silence ultime, un silence dernier, une conscience extrême, « un état de présence, un état de veille poussé jusqu'à l'extrême de la lucidité »²⁴² : retour à la « conscience ensoleillée »²⁴³.

La littérature partage les œuvres en interrompant le mythe, c'est-à-dire en donnant une voix à « l'être-en-commun qui n'a pas de mythe et qui ne peut en avoir »²⁴⁴. L'être en commun est littéraire. Cela ne veut pas dire que cet être

²⁴¹ J.-L. NANCY, *La Communauté désœuvrée*, op. cit., p. 155.

²⁴² G. BATAILLE, *La Religion surréaliste* (1948), Paris, Gallimard (*Œuvres complètes VII*), 1976, p. 395.

²⁴³ G. BATAILLE, *Le Coupable* (1944), Paris, Gallimard (*Œuvres complètes V*), 1973.

²⁴⁴ J.-L. NANCY, *La Communauté désœuvrée*, op. cit., p. 159.

relève d'une communion par la littérature ou d'une création littéraire de la communauté. Cela signifie que cet être a son être même dans ce que l'on nomme la littérature, « que cet être n'est que partagé *en commun*, ou plutôt que sa qualité d'être, sa nature et sa structure sont le partage (ou l'exposition) »²⁴⁵. Dans ce partage, l'être en commun se partage autant qu'il est partagé. Autrement dit, et puisque le partage n'est pas la communion, ce qui est partagé n'est pas « l'identité achevée de tous en un », mais plus justement « la non-identité de chacun avec lui-même et avec autrui »²⁴⁶. Placés au cœur de la communauté invouable par Blanchot, les écrits de Laure s'apparentent à cette interruption du mythe, appartiennent à cette littérature qui a pour être la comparution des êtres singuliers et dont le geste consiste indéfiniment à toucher, inscrire, indiquer la limite sans la franchir et la dissoudre dans la fiction d'un corps commun. Reste désormais à savoir comment cette conception de la littérature a vu le jour, à partir de quelles influences elle a été élaborée et quelle est son histoire. C'est cette histoire que nous voudrions esquisser pour finir, sans avoir évidemment la prétention d'être exhaustif mais en ayant le souci de commencer à mettre au jour les grandes étapes qui aident à mieux comprendre le destin si singulier de ce que Laure a écrit.

Perspectives historiques

« La communauté désœuvrée » répond à l'énoncé minimal proposé par Jean-Christophe Bailly pour intituler le quatrième numéro de la revue *Aléa* : la communauté, le nombre. Le texte de Nancy est publié au printemps 1983 et, à la fin de la même année, celui de Blanchot lui fait écho en reprenant dans sa première partie « une réflexion jamais interrompue sur l'exigence communiste »²⁴⁷. L'article de Nancy est sans doute apparu à Blanchot comme « une coïncidence d'autant plus heureuse et frappante »²⁴⁸ qu'après avoir lu une thèse consacrée à Bataille qui, lui semblait-il, passait sous silence l'essentiel de la réflexion sur la communauté, il avait lui-même repris son

²⁴⁵ ID., p. 160.

²⁴⁶ ID., p. 164.

²⁴⁷ M. BLANCHOT, *La Communauté invouable*, op. cit., 1983, p.

²⁴⁸ CH. BIDENT, *Maurice Blanchot. Partenaire invisible*, Seyssel, Champs Vallon, 1998, p. 546. (Sur les circonstances détaillées de la publication du texte de Nancy et de celui de Blanchot nous renvoyons aux pages 545 à 558 du livre de Christophe Bident.)

travail sur cette question. Un tel silence devait apparaître d'autant plus fâcheux à Blanchot qu'il permettait de continuer à ignorer comment, peu à peu, et en particulier à partir des années 40, Bataille s'éloigne du fusionnel, d'une pensée immanentiste et mythologique pour affirmer de plus en plus radicalement l'absence de tout rapport, l'absence d'une communauté qui passe « par l'incapacité infinie du rapport à l'Autre tel que pensé par Levinas »²⁴⁹.

La reprise de la réflexion sur la communauté, et plus précisément sur la possibilité de penser autrement la communauté, va offrir à Blanchot un espace de réflexion pour aborder la question politique et intellectuelle dans les années 80 et 90. Un jeu d'échanges et de dons s'instaure alors entre lui, Derrida et Nancy. Entre eux, les textes circulent. La réflexion se prolonge, s'interrompt, se poursuit, renvoie « au sens même du désœuvrement, qui va et vient entre des textes dont le mouvement ne s'arrête pas »²⁵⁰. De ce mouvement, Nancy reconnaît que Blanchot est l'initiateur, et notamment le Blanchot de la revue *Comité* qui en 1968 ne connaîtra qu'un seul numéro rédigé pour l'essentiel par lui et Mascolo, et dans lequel on trouvait cette phrase qui allait sans doute profondément influencer Nancy : « le communisme : ce qui exclut (et s'exclut de) toute communauté déjà constituée ». L'écho de cette phrase est ainsi perceptible dans les premières pages de *La Communauté désœuvrée* où est dressé une sorte de constat

Que « le communisme soit l'horizon indépassable de notre temps », comme avait pu le dire Sartre, Nancy le dit à son tour mais en prêtant au mot de communisme un sens qui demeure assez éloigné des intentions de l'auteur de *La Nausée*. Dans ce mot, Nancy voit d'abord l'emblème d'un désir, du désir d'un lieu trouvé ou retrouvé de la communauté aussi bien « par-delà les divisions sociales que par-delà l'asservissement à une domination technopolitique, et du coup par-delà les étiolements de la liberté, de la parole, ou du simple bonheur que ceux-ci trouvent soumis à l'ordre exclusif de la privatisation, et enfin, plus simple et plus décisif encore, par-delà le rabougrissement de la mort de chacun, de cette mort qui, pour n'être plus que celle de l'individu, porte une charge insoutenable et s'effondre dans l'insignifiance »²⁵¹. Cependant, cet emblème semble avoir fait son temps. Le

²⁴⁹ ID., p. 548.

²⁵⁰ ID., p. 549.

²⁵¹ J.-L. NANCY, *La Communauté désœuvrée*, op. cit., pp. 11-12.

communisme est un emblème qui n'a plus cours, non seulement parce que ce qu'il promettait a été trahi, mais peut-être surtout parce que l'idée même de cette trahison, qui garantissait sa pureté, est désormais sujette à caution. L'effondrement visible des espoirs soulevés par cette idée ne suffit plus à justifier son bien fondé : l'idéal communiste est devenu problématique, l'idéal d'un homme fondamentalement « producteur de sa propre essence sous les espèces de son travail et de ses œuvres »²⁵² est entré dans une ère du soupçon. Reste que cette lucidité est déchirante, que la communauté demeure ardemment désirée et qu'il n'est aucunement question de rayer d'un trait la vérité léguée par l'histoire ; reste surtout, ce qui est plus déchirant encore, que toutes les entreprises d'opposition communautaire ne peuvent échapper à l'immanentisme. Tel est l'horizon général dans lequel vient à Nancy la question de la communauté, vient ce qui est à penser.

C'est dans cette perspective que Nancy se tourne vers la voix singulière de Blanchot, cette voix qui se souvient à sa manière que le communisme « communique avec une extrémité de jeu, de souveraineté, voire d'extase, à laquelle l'individu, comme tel, reste définitivement dérobé »²⁵³. Mais cette communication est restée lointaine et secrète, peut-être d'ailleurs, et du moins pour une part, pour Blanchot lui-même qui n'a pas explicitement lié sa pensée de l'art et de la littérature à une pensée de la communauté. Quoiqu'il en soit, et s'il faut poser que « le communisme n'est plus notre horizon indépassable, il faut aussi poser, avec autant de force, qu'une exigence communiste communique avec le geste par lequel nous devons aller plus loin que tous les horizons »²⁵⁴, que la communication de cette part de jeu est notre exigence.

En amont de cette exigence, il y a son histoire, le cheminement par lequel on arrive à elle, par lequel elle arrive à nous. Dans l'œuvre de Blanchot, l'article consacré au surréalisme en 1945²⁵⁵ et repris un peu plus tard dans *La Part du feu* pourrait nous donner un premier repère, où l'on constate une réhabilitation du mouvement initié par Breton en même temps que l'émergence d'une véritable théorie littéraire qui demande à être relayée par des prises de positions politiques. Pour Blanchot, l'engagement communiste de Breton ne relève pas d'une attitude superficielle mais confirme et

²⁵² ID., p. 13.

²⁵³ ID., p. 24.

²⁵⁴ ID., p. 28.

²⁵⁵ « Quelques réflexions sur le surréalisme », *L'Arche* n°8, août 1945, pp. 93-104.

concrétise au contraire le rapport profond qui existe entre la libération du langage par l'automatisme et la révolution politique : le communisme des surréalistes est « un exemple des engagements profonds que la littérature ne peut s'empêcher de conclure dès qu'elle prend conscience de sa liberté la plus grande »²⁵⁶. S'engager en commun donne d'abord plus de poids, de sérieux et de légitimité à une pratique de l'écriture qui se démarque à la fois du simple divertissement et de l'amour de l'art pour engager le sort de l'homme. L'engagement communiste accroît la force d'une poésie dégagée de l'utilité, de tout asservissement extérieur, en donnant une fin à son inutilité, en faisant de « cette inutilité quelque chose d'utilisable »²⁵⁷. La gratuité entraîne la poésie à se mettre au service de la révolution. L'engagement, qui dépasse la seule interprétation du monde pour en exiger la transformation, suivant les mots de Marx, offre également aux surréalistes une possibilité concrète d'atteindre l'homme total en menant à terme une dialectique par laquelle la conscience devient entièrement présente à elle-même dans une société sans classe. Enfin, et c'est la raison principale pour laquelle les surréalistes se sont tournés vers le communisme, le marxisme doit préparer une société de liberté où les visées du surréalisme pourront être menées à bien « dans toute leur pureté, sans travestissement ni falsification »²⁵⁸. Tzara résume ce mouvement à l'aide d'une formule que chaque surréaliste pourrait faire sienne : « La Révolution sociale n'a pas besoin de la poésie, mais la poésie a besoin de la Révolution sociale »²⁵⁹.

« Comment, se demande Blanchot, la poésie se désintéresserait-elle de la révolution sociale ? C'est cette tâche de la révolution qui, loin de lui masquer la sienne propre, "lui en livre la compréhension perspective", car, grâce à elle, elle comprend qu'il n'y a vraiment d'existence et de valeurs poétiques qu'au moment où l'homme, n'ayant plus rien à faire, parce que tout est fait, découvre le sens et la valeur de ce rien, objet propre de la poésie et de la liberté (Francis Ponge note par exemple que ses poèmes sont comme écrits au lendemain de la révolution) ». Cet accomplissement du communisme qui conduit au dévoilement de l'objet de la poésie rejoint ce que Marx avait déjà affirmé ainsi que le rappelle Nancy : « par-delà la régulation collective de la

²⁵⁶ M. BLANCHOT, *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 96.

²⁵⁷ ID., p. 99.

²⁵⁸ ID., p. 101.

²⁵⁹ T. TZARA, *Grains et Issues* (1935), Paris, Flammarion, 1981, pp. 282-283.

nécessité, [il existe] un règne de la liberté dans lequel un travail excédent ne serait plus *travail* exploité, mais art et invention »²⁶⁰. S'il en va dans cette perspective surréaliste d'une certaine réalisation de la communauté sans que soit suggérée d'une quelconque manière son interruption ou son absence, la façon dont la poésie et la communauté se trouvent ici articulées est sans doute un moment important dans l'élaboration de ce qui apparaîtra plus tard en l'espèce de la communauté désœuvrée ou inavouable, laquelle pourrait bien trouver dans cette articulation si ce n'est une origine, du moins une forte source d'inspiration. L'article que Blanchot consacre à Char dans la foulée de celui qui revient sur le surréalisme le confirme d'ailleurs à sa manière. Il est en effet frappant de constater la proximité qui existe dans ce texte entre la littérature telle qu'elle sera décrite par Nancy en 1983 et la description de la poésie que Blanchot tire des méditations qu'il mène à partir de quelques aphorismes de Char. Ainsi, la comparution évoquée par Nancy semble en plus d'un point faire singulièrement écho à une poésie qui fait venir à l'existence le poète et le lecteur, à un poète qui « naît par le poème qu'il crée »²⁶¹, le poème étant ce qui le fait être à l'instar d'une écriture qui fait venir à l'être les êtres singuliers en les exposant les uns aux autres. Et c'est précisément parce que « dans le poème [...] se réalise la présence totale et totalement libre des êtres et des choses »²⁶² que la poésie ne peut « nous tenir quitte avec des mots » et « nous met aussi en rapport avec tout ce qui dans le monde est souveraineté », devenant par là un art du refus lié à une exigence politique forte qui conduit pour la première fois Blanchot à évoquer la communauté « au sens où il l'engagera dans la présence d'un combat et la distance d'une interruption »²⁶³. Que l'articulation entre poésie et communauté commence à se préciser à l'occasion d'une réflexion consacrée à Char nous rappelle que le surréalisme de Blanchot est d'abord celui des poètes en dissidence avec le mouvement et nous permet de mieux voir comment le cheminement qui mène à la communauté interrompue se fait dans l'horizon du surréalisme, en référence à lui, mais surtout dans ses marges.

Rappelons par ailleurs, quitte à énoncer quelques évidences, que les surréalistes n'attendent pas l'instauration des conditions nouvelles engendrées

²⁶⁰ J.-L. NANCY, *La Communauté désœuvrée*, op. cit., p. 24.

²⁶¹ M. BLANCHOT, *La Part du feu*, op. cit., p. 104.

²⁶² ID., p. 109.

²⁶³ CH. BIDENT, *Maurice Blanchot. Partenaire invisible*, op. cit., p. 243.

par l'accomplissement de la Révolution pour doter leurs pratiques artistiques d'une dimension collective essentielle : des livres sont écrits à plusieurs (songeons aux *Champs magnétiques* ou à *L'Immaculée conception*) ; de nombreux jeux collectifs sont pratiqués qui, à en croire Breton, ont permis de faire « surgir une curieuse possibilité de la pensée, qui serait celle de sa mise en commun... ». À partir du moment où le but de l'art était clairement révolutionnaire, il était pour ainsi dire naturel d'aboutir à une telle mise en commun dont une phrase de Benjamin Péret qu'Éluard devait reprendre dans *L'Évidence poétique* rend parfaitement compte : « Ô vous qui êtes mes frères parce que j'ai des ennemis ». En 1947, Breton rappelait et réaffirmait avec force cet état de fait en évoquant un « pacte surréaliste » :

[...] je pense qu'il est bon, qu'il est salubre et qu'il est temps, même à la très petite échelle du surréalisme, que les hommes qui ont la chance d'avoir en commun, dans la plastique, une langue universelle, s'unissent pour manifester au grand jour leurs affinités. Il est souhaitable, par ailleurs, qu'ils ne s'en tiennent pas à cette affirmation platonique mais qu'elle les engage à resserrer entre eux le seul pacte *indivisible* qui est le pacte surréaliste. Ce pacte, je le rappelle, *est triple* : j'estime que la situation actuelle du monde ne permet plus d'établir de hiérarchie entre les impératifs qui le composent et qui doivent être menées de front : aider, dans toute la mesure du possible, à la libération sociale de l'homme, travailler sans répit au désencroûtment *intégral* des mœurs, refaire l'entendement humain .

En 1947 est ainsi réaffirmé que les surréalistes sont unis par un accord profond, preuve s'il en est que le sens d'une mise en commun n'a pas fléchi et que la nécessité d'une communauté soudée est toujours solidement attachée à la nature même des positions qui définissent le mouvement. Reste que la mise en commun de la pensée évoquée par Breton a donné lieu à une communauté pour le moins équivoque, qui semble plutôt difficile à appréhender. Ceux qui s'y sont essayés se sont heurtés à une réalité fuyante qui a donné lieu à des qualificatifs divers. Monnerot, par exemple, en usant d'un terme anglais, affirme que le surréalisme jusqu'en 1939 s'apparente à une sorte de set, une « union de hasard sans obligation ni sanction qui peut être dénoncé à chaque instant avec ou sans éclat »²⁶⁴. Ce set est pour lui « la réalisation imparfaite, tremblée, manquée d'une Forme idéale, d'un Bund » et, finalement, ne semble

²⁶⁴ J. MONNEROT, *La Poésie moderne et le sacré*, Paris, Gallimard, 1945, pp. 72-73.

« n'avoir jamais eu une structure plus forte que celle des cénacles littéraires les plus connus du XIX siècle, groupe de l'Atheneum ou deuxième cénacle de l' Arsenal ». Philippe Audoin, quant à lui, rapproche le groupe formé par Breton et ses amis des confréries initiatiques et évoque ces « moments de fusion qui inclinaient ses membres à se croire habités par une sorte de grâce efficace qui les haussait au-dessus d'eux-mêmes et les constituaient en un corps exemplaire »²⁶⁵, et finit par rapprocher allégoriquement les surréalistes des Chevaliers de la Table Ronde réunis autour d'un même moderne Graal.

Quoi qu'il en soit, il est sûr que Bataille et Blanchot ne pouvaient voir dans ce qu'avait été le surréalisme la communauté interrompue qu'ils appelaient tous deux à leur manière de leurs vœux, comme il est sûr, en retour, qu'ils n'auraient sans doute pas envisagé une telle communauté si le surréalisme n'avait pas existé. Pour s'en convaincre, il suffit par exemple de se souvenir que ce que Blanchot nomme « l'échec surréaliste » est aussi pour lui l'échec le plus véridique, celui qui pose à l'écrivain les questions les plus justes, les questions qui par leur justesse même fournissent déjà une partie de la réponse. À n'en pas douter, la confrontation à un tel échec, et ce que celle-ci suppose d'interrogations et de recherches, joue un rôle déterminant dans l'élaboration de la communauté désœuvrée.

Comme on commence à le voir, l'histoire de cette communauté est faite de multiples influences dont il s'agit de ne négliger aucune. La pensée de l'absence de communauté qui prend forme au milieu des années 40 est le résultat d'un enchevêtrement d'idées complexes qui font toute la densité des textes de Blanchot et Bataille sur cette question, enchevêtrement qu'il est cependant possible de démêler. Revenons par exemple sur la manière dont Blanchot rattache, à travers son analyse du surréalisme, le décèlement du sens de la poésie à l'avènement d'un monde post-révolutionnaire où il n'y a plus rien à faire. Difficile à l'évidence de ne pas lier les perspectives alors décrites par lui à la lettre capitale que Bataille écrit à Kojève en 1937, laquelle permet dès lors de donner à la conception de la poésie que Blanchot déduit de son analyse du surréalisme et qui sera au centre de la communauté interrompue. En retour, la lettre adressée à Kojève apparaît alors comme une étape importante dans l'élaboration de la communauté et elle peut être lu désormais à partir de cette perspective communautaire, ce qui n'était pas forcément le cas jusque-là.

²⁶⁵ PH. AUDOIN, *Les Surréalistes*, Paris, Le Seuil, 1973, p. 166.

Résumons l'essentiel de cette lettre adressée à Kojève²⁶⁶, suite à la seule et unique conférence prononcée par ce dernier au *Collège de Sociologie : Les Conceptions hégéliennes*²⁶⁷, et qui montre notamment à quel point Bataille a pu prendre Hegel au sérieux, à quel point la philosophie eut dans sa vie une incidence réelle. Tandis que son expérience, « vécue avec beaucoup de souci »²⁶⁸, a finalement révélé à Bataille qu'il n'avait plus rien à faire, la lecture de Hegel dispensée par Kojève²⁶⁹ va, quant à elle, lui permettre bientôt d'exposer et d'affronter les moindres conséquences de ce qu'il faudra désigner désormais comme une *absence d'emploi* : quand ce qui mobilisait l'action touche à son terme, « la négativité de qui n'a "plus rien à faire" » ne disparaît pas, mais subsiste au contraire « à l'état de "négativité sans emploi" ». Ce qui se fait jour à travers cette expression, pour reprendre les propos de Jean-Michel Besnier, c'est à la fois « une force de réfutation » demeurée intacte et la conscience, grâce à Hegel, « que cette force ne pourra plus désormais donner une impulsion à un nouveau processus historique »²⁷⁰ :

²⁶⁶ Cette lettre a été publiée par Bataille lui-même en appendice à *Le Coupable* sous le titre « Lettre à X., chargé d'un cours sur Hegel... ». (Cf. *Le Coupable*, Paris, Gallimard (*Œuvres complètes V*), pp. 369-371.) Bataille précise dans une note que le brouillon de cette lettre, sensiblement plus long que la forme publiée, a été communiqué à son destinataire. En conséquence, nous nous référerons à M. SURYA, *Georges Bataille, choix de lettres 1917-1962*, Paris, Gallimard, 1997, pp. 131-136, qui reproduit ce brouillon dans sa totalité.

²⁶⁷ Pour plus de détails concernant cette intervention, qui n'a pas été rédigée par son auteur, nous renvoyons à D. HOLLIER, *Le Collège de Sociologie, op. cit.*, pp 61-82. Par ailleurs, des précisions sur la lettre rédigée par Bataille pourront notamment être trouvées dans : M. SURYA, *Georges Bataille. La mort à l'œuvre*, Paris, Gallimard, 1987, pp. 229-234, J.-M. BESNIER, *La Politique de l'impossible – L'intellectuel entre révolte et engagement*, Paris, Édition La Découverte, 1988, pp 59-89, et T. CORN, « La négativité sans emploi (Derrida, Bataille, Hegel) », in *Romanic Review* vol. 76 n°1, January 1985, pp. 65-75.

²⁶⁸ ID., p 131.

²⁶⁹ Pour une analyse de l'interprétation de la *Phénoménologie de l'esprit* proposée par Kojève, nous renvoyons à G. PLANTY-BONJOUR, *Le Projet hégélien*, Paris, Vrin, 1993, pp. 9-24, et plus particulièrement aux pages 15-20 qui concernent la dialectique du maître et de l'esclave et le concept de reconnaissance.

²⁷⁰ J.-M. BESNIER, *Eloge de l'irrespect et autres écrits sur Georges Bataille*, Paris, Descartes & Cie, 1998, pp 76-77. Par ailleurs, Jean-Michel Besnier éclaire ainsi son propos : « Telle est donc la caractéristique de l'« humanisme déchiré » : pour demeurer

en un mot, et pour le dire comme Blanchot le dira un peu plus tard, l'homme apparaît plus que jamais comme « cet être qui n'épuise pas sa négativité dans l'action »²⁷¹. La négativité sans emploi n'a cependant rien d'une pure passivité : quand le processus historique touche à sa fin, l'homme retrouve quelque chose « à faire » dans un monde où du point de vue de l'action rien ne se fait plus. Et ce qu'il a « à faire », écrit Bataille, « c'est donner à la part d'existence libérée du faire sa satisfaction : il s'agit bien d'utilisation des loisirs »²⁷².

La lettre adressée à Kojève nous renvoie donc à la part de jeu avec laquelle communique le communisme et apparaît comme une fenêtre ouverte sur un monde d'après la révolution, sur ce qu'y devient en particulier la poésie. La fin de l'histoire entraîne des mutations qui vont bouleverser les rapports de l'art et de la négativité et, plus exactement, la nature de l'objectivation de la négativité par l'art. Alors que l'art ancien était incapable de reconnaître la négativité en tant que telle et l'entraînait dans un processus d'assimilation qui finissait par la dérober à la contemplation²⁷³, la possibilité d'un art nouveau apparaît quand l'histoire prend fin, d'un art qui, au contraire

humain, il faut encore vouloir dire non, mais ce non est désormais adressé à la raison réalisée dans le monde ; il ne saurait, en ce sens, être compris comme une « négation déterminée ». On conçoit que l'ironie puisse parfois apparaître comme une issue, ou bien l'esthétisme. On conçoit qu'il ne soit guère permis que de jouer, de faire l'amour ou d'adopter le snobisme. Il faut en outre envisager que la révolte sans objet puisse également apparaître comme une réponse, pouvant aller jusqu'à la folie ».

²⁷¹ M. BLANCHOT, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p 305.

²⁷² *Lettre de Bataille à Kojève*, p. 134. (L'utilisation des loisirs évoquée par Bataille rappelle ainsi singulièrement l'organisation des loisirs évoquée par Tzara pour décrire une poésie qui, une fois disparu l'antagonisme économique des classes, n'a plus lieu d'être un art d'opposition à la classe dominante et devient « une activité de l'esprit collective » qui répond au vœu de Lautréamont que la poésie soit faite par tous et non par un.)

²⁷³ On voit que la mort de l'art suggérée par Bataille n'a pas exactement le même sens que celle évoquée par Hegel pour qui, ainsi que le précise Guy Planty-Bonjour, cette mort ne signifie pas « le non-sens d'un arrêt de toute activité artistique ; mais la prise de conscience que l'art a cessé d'être la plus haute activité ». Planty-Bonjour cite à l'appui ce passage de *L'Esthétique* : « Pour nous l'art ne vaut plus comme le mode suprême en lequel la vérité se procure l'existence... On peut bien souhaiter que l'art monte toujours plus et se perfectionne, mais sa forme a cessé d'être le besoin suprême de l'esprit » (G. PLANTY-BONJOUR, *op. cit.*, pp 206-207).

de l'ancien, rejette les faux-fuyants et recherche l'exposition la plus nue de la négativité, exige une manifestation dépouillée de tout leurre de la négativité en trop. Bien que l'art soit d'abord sévèrement condamné et désigné comme une objectivation obsolète de la négativité, le dévoilement scientifique de la négativité en tant que telle, en éclairant les modalités de la manifestation de la négativité d'une part, en dictant la nécessité d'une ultime reconnaissance d'autre part, conduit à la possibilité de son retour sous une nouvelle forme.

La nécessité de cette reconnaissance est un élément déterminant dans le développement proposé par Bataille. Ce que l'homme de la négativité sans emploi est devenu doit se proposer à la reconnaissance des autres, et pour que cela soit pleinement accompli il faut qu'un nombre assez grand d'hommes aient reconnu la négativité. S'amorce ici la naissance de la communauté de ceux qui ont reconnu la négativité, laquelle va influencer très fortement sur toutes les tentatives communautaires qui vont suivre : *Acéphale*, *Le Collège de sociologie*, *Le Collège socratique* et, pour finir, la communauté de l'absence de communauté définie dans *La Religion surréaliste*.

Parce que ses analyses permettent la découverte et la description des conditions dans lesquelles la révolution de l'art sera possible, Kojève permet de relancer une question initiée par les surréalistes et qui devait intéresser au premier chef Bataille et Blanchot. Du surréalisme, en passant par Kojève, par les réflexions sur la communauté, en particulier celles menées au *Collège de Sociologie*, pour aboutir enfin à la pensée communautaire de Bataille et Blanchot au cours des années 40, une ligne est tracée qui est une partie de l'histoire de la communauté désœuvrée.

Pour être complet, il faut dire que cette histoire relève d'un enjeu qui, en quelque sorte, est le surréalisme même. Quand Bataille affirme que Blanchot est surréaliste, quand en 1946 il proclame l'avènement d'un grand surréalisme, il faut sans doute faire la part à une certaine provocation, mais là n'est pas l'essentiel. Il existe chez lui une réelle ambition de refonder le mouvement initié par Breton et, à partir de là, deux directions opposées vont voir le jour. D'un côté, il y a celle qui mène à la communauté inavouable, de l'autre, celle qui, en quelque sorte, lui sera diamétralement opposée. Car là où Bataille va peu à peu se détacher de toute velléité de construire un nouveau mythe, et donc de ne pas interrompre la communauté, Breton va au contraire montrer une disposition inverse.

Dès ses débuts, le surréalisme a été préoccupé par l'invention d'une mythologie contemporaine. Il suffit de se rappeler qu'Aragon intitule la

première partie du *Paysan de Paris* « Préface à une mythologie moderne » pour se souvenir que les surréalistes ont voulu construire des mythes soit en réactivant des mythes anciens, soit en puisant dans les aspects insolites de la vie moderne. Dépassant la reprise et la révision des anciens mythes, Breton se demande en 1942, dans ses « Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non », s'il n'est pas possible de créer un mythe nouveau susceptible de rendre compte de tous les faits inexplicables de l'univers. Ce mythe, qu'il imagine construire en rassemblant diverses études scientifiques, Breton le nomme « Les grands transparents ». Dans cet établissement éventuel d'un mythe qui puisse rendre compte de l'évolution moderne, Breton précise, dans un entretien qu'il accorde en 1946 à Jean Duché, que Fourier « ne saurait manquer d'être interrogé des tout premiers, sinon largement mis à contribution »²⁷⁴, témoignant par là du plus grand intérêt pour le philosophe, intérêt qui devait donner lieu en 1947 à l'Ode à Charles Fourier où est reprise l'hypothèse énoncée dans les *Prolégomènes*. Ce que l'on sait sans doute moins, c'est qu'au côté de Fourier, Breton imaginait solliciter également Bataille « Tant en raison, dit-il, de l'envergure de ses connaissances et de ses vues que du caractère exceptionnellement indompté de ses aspirations », déclaration que l'on ne peut s'empêcher de trouver pour le moins surprenante quand l'on sait que Bataille quelque temps plus tard allait affirmer pour la première fois l'absence de mythe. Interruption du mythe d'un côté, utopie de l'autre, les deux grandes directions rétrospectivement apparaissent comme une scission non seulement entre les deux hommes mais aussi au cœur même de l'histoire du surréalisme après guerre.

Si l'on voit désormais le rôle déterminant que le surréalisme a pu jouer dans l'élaboration de la communauté interrompue, il faut se demander ce qui a amené le surréalisme à initier des tentatives si importantes que Blanchot souligne la haute valeur de ce qu'il considère comme leur échec. Autrement dit, il serait désormais nécessaire de se pencher plus longuement sur la façon dont le surréalisme a abordé le mythe et la communauté en se demandant quel est sur ces questions son héritage. Une autre strate de l'histoire de la communauté inavouable serait alors à explorer qui nous renverrait sans doute rapidement à la filiation qui existe entre le romantisme et le surréalisme sur ces questions.

²⁷⁴A. BRETON, *Entretiens 1913-1952*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1999, pp. 598-599.