

Séminaire Interdisciplinaire de Recherches Littéraires

Les lois de la création littéraire : fondation ou subversion ?

Argument

Les contributions de ce numéro des *Cahiers du S.I.R.L* s'inscrivent dans les travaux organisés par le S.I.R.L autour de la problématique suivante : « Les lois de la création littéraire : fondation ou subversion ? ». Les articles interrogent le problème du rapport de la dynamique de la création – dont témoigne l'oeuvre même dans sa puissance d'invention immanente – à toutes les formes de nécessité : règles, lois, concepts, formes, universalités, figures, *a priori*, qui lui donnent ainsi un cadre d'effectuation, mais tout aussi bien des frontières à franchir, des carcans à briser (mais cela se peut-il sans reste ?) et des horizons à poursuivre.

Dans cette perspective, les « lois de la création littéraire » peuvent prendre des visages très différents, chacun pouvant être affecté d'un indice positif ou d'un indice négatif – à chaque fois, les figures de la loi peuvent être constitutives de l'acte de création comme leur transgression peut être nécessaire à la relance de celui-ci, que ce soit dans les représentations de l'oeuvre littéraire ou dans les principes de sa conformation immanente. Ce qui nous incite à dégager trois axes de recherches, sans doute principaux mais en tout état de cause non exclusifs.

1°) Les formes que revêt l'imaginaire littéraire figurent déjà elles-mêmes des régions universelles auxquelles s'affronte la création. Cet affrontement se joue depuis le rapport aux structures langagières et aux exigences de la communication la plus générale, jusqu'à la confrontation avec le « goût littéraire » d'une société et son éventuelle caricature dans les effets de mode. Mais il passe aussi, bien entendu, par les genres littéraires, leurs nombreuses variations et tensions internes. Il faut donc nous interroger sur la genèse des formes et sur l'esthétique des genres pour y découvrir une force d'engendrement ou une puissance de

coercition de la liberté de l'oeuvre singulière. Nous faisons ainsi droit à un premier niveau de confrontation à la légalité en guettant les reprises, les épuisements, les ruptures, les réinventions.

2°) Au-delà de ce rapport interne à la légalité, il nous faut également penser la confrontation du *réel* et de l'*imaginaire* littéraire comme un jeu de l'universel et du singulier – dans ce cas : un échange dialectique entre la conformation à la loi implacable de l'effectif et la libre invention du possible. Nous retrouvons ici le problème de la relation entre la prétention à la connaissance du littéraire et le souci scientifique d'une élaboration d'un corps de loi. Par ailleurs, les représentations littéraires des valeurs et lois sociales et juridiques, de l'institué et de ses formes contraignantes, réfléchissent elles aussi et mettent en scène leur relation bifrons avec la légalité, en oscillant entre l'analogie avec la mise en forme de la création, d'une part, et la puissance subversive de l'acte qui se veut librement instituant, d'autre part. Dans la même perspective, il nous faut nous arrêter à la position de l'oeuvre littéraire entre idéologie et utopie – renfort de la légalité mais aussi puissance d'intégration, d'une part, subversion du présent mais aussi clôture de l'avenir, d'autre part –, cherchant à comprendre l'engagement de l'oeuvre dans le champ infini de l'histoire, où elle noue alors temps et loi dans le mouvement même de l'imaginaire.

3°) Enfin, notre étude des « lois de la création littéraire » s'inspire aussi de l'enseignement et des débats propres à la théorie de la littérature et à la philosophie de la littérature. Ces références sont l'occasion d'approfondir à un niveau plus strictement théorique, et même transcendantal, la question du rapport fondateur entre l'acte libre de création et l'a priori. Il nous faut alors mettre historiquement en perspective ces théorisations du littéraire, confrontant, aux points logiques extrêmes, la théorie moderne de la génialité, qui consacre la puissance de la subjectivité artistique, et la pratique pré-moderne (et préesthétique) de la littérature, mais en parcourant aussi bien l'éventail complexe et nuancé des reculs réflexifs et critiques de la littérature sur elle-même, jusqu'aux plus récentes théorisations, notamment nourries de l'enseignement des autres sciences humaines.

Table des matières

Argument	1
Table des matières	3
De Tantale à Niobé : l’imaginaire social et le droit dans les poèmes fourieristes de Leconte de Lisle par Caroline de Mulder	4
Du supplément prophétique dans le processus de création par Cécile Hayez-Melckenbeeck	22
L’auteur (le grand souverain, le créateur) est bien peu de choses par Michel Lisse.....	45
Subversions réalistes : existe-t-il un grotesque de l’événement chez Günter Grass et Hugo Claus ? par Stéphanie Vanasten	55

De Tantale à Niobé : l’imaginaire social et le droit dans les poèmes fouriéristes de Leconte de Lisle

par

Caroline de Mulder

La majorité des critiques qui se sont penchés sur la période fouriériste de Leconte de Lisle, entre 1845 et 1847, se sont accordés à n’y voir qu’une époque de crise, une erreur de jeunesse bientôt expiée dans une Grèce de marbre. En 1848, l’« erreur fouriériste » serait apparue au poète dans toute son ampleur. Il se serait alors définitivement détourné du socialisme. Il n’est pas étonnant dès lors de ce que les conclusions de Cassagne, Putter, Desonay, Zymromski¹ soient parallèles : le fouriérisme de Leconte de Lisle a été superficiel et n’a laissé que peu ou pas de traces. Cependant, la veine fouriériste qui irrigue l’œuvre de Leconte de Lisle n’est peut-être pas aussi stérile qu’il apparaît à un premier examen. C’est là l’hypothèse de Edgar Pich, qui se montre plus nuancé sur la question. Selon lui, les préoccupations sociales de Leconte de Lisle continuent à transparaître jusque dans ses derniers poèmes et témoignages. Sans mener la question jusqu’au bout, Pich insiste sur les nombreuses concordances qu’il y aurait lieu de relever entre la pensée de Fourier et celle de Leconte de Lisle². Je m’efforcerai de montrer qu’une lecture attentive de l’œuvre corrobore cette hypothèse.

Quelles sont les préoccupations sociales de Leconte de Lisle? A quel point portent-elles l’empreinte de Charles Fourier? Dans le cadre forcément restreint de cette communication, il me sera impossible de donner une réponse exhaustive à cette double interrogation. C’est

¹ A. CASSAGNE, *La Théorie de l’art pour l’art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, Paris, Dorbon, 1959; F. DESONAY, *Le Rêve hellénique chez les poètes parnassiens*, Paris, Honoré Champion, 1928; I. PUTTER, *The Pessimism of Leconte de Lisle. Sources and Evolution*, Berkeley, University of California Press, 1954; E. ZYROMSKI, *L’inspiration fouriériste dans l’œuvre de Leconte de Lisle*, dans *Mélanges Lanson*, Paris, Hachette, 1922.

² LÉCONTE DE LISLE, *Articles, préfaces, discours*, éd. E. Pich, Paris, Les Belles Lettres, 1971, p. 90.

pourquoi je me limiterai à l'étude de l'imaginaire social que Leconte de Lisle met en place dans les poèmes et les articles qu'il publie dans les journaux fouriéristes jusqu'en 1847.

Dans un premier temps, je tâcherai de cerner en quoi, pour Leconte de Lisle comme pour Fourier, l'ordre actuel est à rebours de l'ordre naturel. Cet ordre naturel, on le verra, tombe sous la loi divine, sous un code écrit par Dieu. Dans un second temps, je chercherai à démontrer que tant pour le poète que pour l'utopiste, c'est à l'homme de rétablir l'ordre naturel. C'est dans ce contexte que je considérerai le titanisme lislien. L'étude de ce titanisme, qui implique une hostilité envers Dieu, conduira à pointer à la fois une rupture dans la pensée de Leconte de Lisle et une irréductible divergence entre Leconte de Lisle et Fourier.

Mon analyse se concentrera principalement sur deux poèmes de Leconte de Lisle, *Tantale* (*La Phalange*, mars 1846) et *Niobé* (*La Phalange*, janvier 1847; *Les Poèmes antiques*, 1852), et sur deux textes en prose dans lesquels la notion de droit est centrale : *Une pensée de Goethe*, publié dans *La Phalange* en juillet 1845, et « La justice et le droit », paru dans *La Démocratie pacifique* en octobre 1846.

Deux précisions s'imposent avant d'aborder le vif du sujet. La première remarque a trait à la notion de « titan », la seconde concerne l'activité fouriériste de Leconte de Lisle.

J'inscris la notion de « titan » dans le prolongement des travaux de Vaclav Cerny. Dans son *Essai sur le titanisme*, Cerny étudie les manifestations et les fondements philosophiques du courant titanique, qui connaît son apogée entre 1830 et 1850. Le titan se définit alors comme un être qui, se faisant fort de son sentiment moral et de sa raison humaine, se sentant outragé par le réel, oppose à Dieu un régime idéal et le lui met devant les yeux pour le confondre³.

La seconde précision préliminaire se rapporte à la carrière fouriériste de Leconte de Lisle. En janvier 1845, il écrit à son ami Adamolle que les rédacteurs du journal phalanstérien *La Démocratie pacifique*, parmi lesquels Désiré Laverdant et Victor Considérant, lui ont offert une place dans leur société : « On me promettait, en attendant mieux, » écrit-il « 1800 francs par an d'appointements fixes et l'impression aux frais de l'Ecole sociétaire d'un volume prêt à être publié »⁴. Alléché par cette offre qui lui permet de s'installer à Paris, Leconte de Lisle quitte l'Île

³ V. CERNY, *Essai sur le titanisme dans la poésie romantique occidentale entre 1815 et 1850*, Prague, Orbis, 1935, p. 14.

⁴ M. A. LEBLOND, L'adolescence de Leconte de Lisle, *La Revue des revues*, 1899, p. 487-489.

Bourbon pour collaborer à *La Démocratie pacifique*, quotidien de l'École, et à *La Phalange*, son périodique trimestriel. Entre juillet 1845 et novembre 1847, il n'y publie pas moins de 10 nouvelles et articles signés et 21 poèmes. Sur les 21, il reprend 11 pièces de vers dans les *Poèmes Antiques* de 1852, sous une forme modifiée. Or, un certain nombre de ces poèmes sont le reflet évident des lectures que Leconte de Lisle a faites de Charles Fourier et de Victor Considérant. Ainsi, par exemple, le poème *Architecture* s'inspire notamment des « Considérations sociales sur l'architectonique »⁵ de ce dernier. Les articles politiques que Leconte de Lisle a rédigés pour *La Démocratie pacifique*, en particulier « La justice et le droit » (octobre 1846) et « L'Indigence et l'oppression » (novembre 1846), comptent d'innombrables références aux doctrines fouriéristes. J'aurai l'occasion de revenir de façon ponctuelle sur le premier de ces articles.

Ces précisions établies, revenons à la première question. Quels sont les reproches que Fourier adresse à l'ordre actuel et en quoi Tantale est-il l'emblème de cet ordre?

Selon Fourier, l'ordre actuel est celui de la Civilisation. Dans sa chronologie, la Civilisation constitue la 5^e période, ultérieure à l'Eden, la Sauvagerie, le Patriarcat et la Barbarie. A l'exception de l'Eden, Fourier classe ces périodes dans ce qu'il appelle « les limbes sociales », qu'il caractérise comme des « âges de perfidie, injustice, contrainte, indigence, révolutions et faiblesse corporelle ». Les mêmes caractéristiques s'appliquent encore à l'époque du « Garantisme », époque charnière entre la Civilisation et le « saut de Chaos en Harmonie ». Ce « saut » signe la fin des limbes sociaux, tout en sonnant l'heure de la « lumière sociale », de la « vigueur du globe et des créatures » et de l'« engrenage de toutes les passions »⁶.

Cet engrenage des passions est précisément ce qui fait défaut aux époques des limbes sociaux, où la loi de « l'attraction passionnelle » n'a pas encore été découverte. Fourier est convaincu d'en détenir les clés : l'attraction passionnelle est, sur le plan social, l'équivalent de l'attraction terrestre sur le plan physique. Elle est présente dans tout homme sous forme de ses passions dominantes. C'est par celles-ci, affirme Fourier, que l'homme est de nature divine : « Dieu nous excite au plaisir. Son interprète, l'Attraction, ne donne jamais d'autre conseil, l'homme est

⁵ V. CONSIDÉRANT, *Destinée sociale*, 2 t., Paris, Au bureau de la Phalange, 1838.

⁶ Ch. FOURIER, *Théorie des quatre mouvements et des destinées générales* (1808), Paris, Anthropos, 1971, p. 32.

toujours disposé à obéir à Dieu en se livrant au plaisir; il est donc de sa nature homogène avec Dieu »⁷. Fourier accuse par conséquent les philosophes et les moralistes d'avoir freiné le libre développement des passions, bonnes puisque créées par Dieu. Leur libre développement aurait en effet entraîné tout naturellement l'avènement de la société harmonieuse et heureuse. S'appuyant sur le modèle de l'Attraction passionnée, Fourier pense pouvoir intervenir dans le processus que traverse le globe et provoquer, dans les plus brefs délais, le saut de Chaos en Harmonie.

Dans l'optique de Fourier, la Civilisation, qui est née il y a trois mille ans avec les sociétés antiques grecques et latines, a sur l'humanité des effets particulièrement pervers. En effet, malgré l'essor de l'industrie, des sciences et des possibilités matérielles, la très grande majorité des gens continuent à manquer de tout : « la multitude ou classe pauvre, loin de participer à l'accroissement des richesses, n'en recueille qu'un surcroît de privations; car elle voit une plus grande variété de biens dont elle ne peut pas jouir [...] »⁸. Si les pauvres, envieux, ne peuvent jouir de la profusion matérielle propre à la civilisation, les riches en sont également bien incapables :

« Il y a sans contredit jouissance réelle dans les perfectionnements commodes et salutaires, comme la soupente des voitures; mais on est blasé au bout d'une semaine sur les raffinements de luxe visuel comme la porcelaine; ils ne servent qu'à irriter la convoitise du pauvre, qui s'imagine que la classe riche trouve un grand bonheur dans la possession de ces hochets. Ils ne seront utiles que dans l'ordre sociétaire, où ils auront la double propriété de stimuler l'attraction industrielle, et de multiplier les accords de passions qui sont une jouissance bien réelle, et qui s'étendront au pauvre comme au riche, malgré l'extrême inégalité des fortunes »⁹.

C'est dire déjà que le peuple, riche ou pauvre, est en proie au supplice de Tantale. Fourier explicite l'idée dans sa *Théorie de l'unité universelle* : « l'industrie est devenue, par ses monopoles et ses excès, une punition

⁷ Ch. FOURIER, De la méthode mixte en étude de l'attraction, *La Phalange*, premier semestre 1848, p. 365.

⁸ Ch. FOURIER, *Le Nouveau Monde industriel et sociétaire* (1829), Paris, Anthropos, 1971, p. 34-35.

⁹ ID., p. 36.

pour les peuples réduits au supplice de Tantale, et affamés au sein de leur trésor »¹⁰.

Victor Considérant reprend l'idée de son maître : il ne manque pas d'évoquer Tantale, après avoir proclamé que le régime industriel civilisé réalise, sur une grande échelle, les conceptions les plus cruelles des mythes de l'Antiquité:

« Nos masses, dénuées et pauvres, plongées dans les flots du grand luxe des capitales, contemplant à chaque pas dans les offices des changeurs les billets de banque et l'or à pleines sèbiles; voyant dans les nombreux magasins les vêtements les plus confortables, les plus riches étoffes, les comestibles les plus substantiels; éclaboussées par les brillants équipages; excitées par les bruits et les chants qui sortent des théâtres; agacées par l'aspect de toutes les jouissances qui leur sont interdites, n'offrent-elles pas une immense réalisation humaine du supplice de ce Tantale, tourmenté par une faim et une soif éternelles au milieu des fruits et des eaux trompeuses qui fuient sans cesse ses lèvres desséchées? »¹¹

Considérant, qui a fortement simplifié la pensée de Fourier, se contente d'évoquer les classes pauvres irritées par les possessions des riches. Pour Fourier cependant, le désir persistant qui irrite l'homme civilisé n'est pas seulement matériel. Ce « Civilisé » est en effet « sans cesse inquiet et rongé de désirs, même au sein de l'opulence »¹². A l'origine de ce fait, Fourier voit les passions frustrées. En effet, quoique ces passions soient

« complètement étouffées par nos habitudes civilisées, leur germe existe dans nos âmes; il nous fatigue, nous presse selon qu'il a plus ou moins d'activité dans chaque individu. De là vient que beaucoup de Civilisés passent leur vie dans l'ennui, lors même qu'ils possèdent tous les objets de leur désir »¹³.

¹⁰ Ch. FOURIER, *Théorie de l'unité universelle* (1841), t. 1, Paris, Anthropos, 1971, p. 70 bis.

¹¹ V. CONSIDÉRANT, *Principes du socialisme. Manifeste de la démocratie au XIXe siècle*, Paris, Librairie phalanstérienne, 1847. L'œuvre est la réédition du programme que proposait en août 1834 le quotidien *La Démocratie pacifique*, dans lequel Leconte de Lisle a publié des nouvelles et des articles.

¹² Ch. FOURIER, *Théorie des quatre mouvements, op. cit.*, p. 410.

¹³ ID., p. 82.

Dans *La Fausse Industrie*, Fourier écrit encore que les sociétés et les globes rebelles à l'ordre divin auront à subir, pour prix de leur rébellion, « l'aiguillon de l'attraction toujours persistant »¹⁴. En d'autres termes, l'aiguillon du désir.

Leconte de Lisle n'a pu qu'être frappé par l'image du supplice de Tantale appliquée à la société civilisée et « incohérente ». En témoigne le poème intitulé *Tantale* qu'il publie dans *La Phalange* en mars 1846. Dans ce poème, le poète ne parle pas de « Civilisation » mais oppose deux ordres sociaux, dont l'un est l'Harmonie fouriériste, l'autre un ordre social mauvais et actuel qui dure depuis « bien des soleils » (v. 24) et même depuis toujours. Comme la Civilisation de Fourier, l'ordre social mauvais de Leconte de Lisle se profile comme « un ordre diamétralement opposé à l'Harmonie »¹⁵.

Or, cet ordre dans lequel la « race de Tantale » est vouée à un désir inassouvi, prend fin dans le poème grâce à Fourier représenté en sauveur. Le locuteur du poème s'adresse en ces termes au « vulgaire maudit » :

« O toi, qui dévoré de soif inassouvie,
Ne sais pas que cette onde est la source de vie, [...]]
Coupable et malheureux que le désir altère,
Qui maudis ce désir qui sauvera la terre,
Trop certain que du ciel la sombre volonté
D'un éternel tourment brûle l'humanité;
Vulgaire! un jour viendra, que tout grand cœur devine,
Où puisant au cristal de la source divine,
Et décernant au Maître un immortel honneur,
Tu renaîtras au monde, ivre de ton bonheur! »(29-44)

Si le « Maître » n'est autre que Fourier, c'est une idée bien fouriériste que d'imputer le malheur de l'humanité à l'interdiction qu'elle s'impose de céder à ses désirs. Nous l'avons vu, selon Fourier, les philosophes et les moralistes ont freiné le libre développement des passions par leurs interdits. Le bonheur, pourtant, est à portée de l'homme; les passions et le monde tels que Dieu les a conçus sont bons. Seulement, l'homme a fait fausse route en matière sociale, ce qui l'a empêché de suivre les lois de l'attraction et de passer en Harmonie. Dans le poème de Leconte de Lisle, la même idée d'une erreur humaine apparaît :

¹⁴ Ch. FOURIER, *La Fausse Industrie*, Paris, Anthropos, 1971, p. 120.

¹⁵ Par ex. Ch. FOURIER, De la méthode mixte en étude de l'attraction, *La Phalange*, 1848, p. 357-358.

« Pourquoi des biens sacrés que Dieu nous révéla,
Aveuglé, choisis-tu cette part que voilà? » (27-28)

Quand la société civilisée interdit de céder aux désirs, elle va à l'encontre de la nature de l'homme et entrave son bonheur. La tension qui en résulte est particulièrement sensible dans *Tantale*. Sur le plan stylistique, elle s'y traduit en de nombreux couples antithétiques, qui constituent autant de contradictions entre l'ordre naturel et l'ordre civilisé. C'est ainsi qu'on notera un double oxymore aux vers 25-26 : « Oh! dis-moi pour quel crime et pour quel anathème / Tu *jouis* du *supplice* et tu *frappes* qui t'*aime* ». Quelques vers plus loin, on retrouve un même rapport antithétique entre « soif » et « source de vie », et encore entre « bénie » et « blasphème » : « O toi! qui dévoré de *soif* inassouvie, / Ne sais pas que cette onde est la *source de vie*, / Le jet pur de l'amour et de la vérité / Jaillissant devant toi durant l'éternité ... / Va! *blasphème* le Dieu dont la terre est *bénie*, / [...] » (29-33). Au vers 38, enfin, le « blasphème » se fait malédiction, et il est mis en rapport avec le salut : « Qui *maudis* ce désir qui *sauvera* la terre » (38)¹⁶. A côté de ces couples antithétiques, opposant l'ordre naturel et futur d'une part, l'ordre actuel et perversi d'autre part, on relève l'ambivalence de l'image de l'eau, à la fois conçue comme instrument de torture et comme source de vie. Si l'homme « enchaîné sur l'onde de Tantale » (22) renaît au monde, c'est « rougie aux morsures de feu » que sa lèvre « plongera frémissante, en la fraîcheur de Dieu » (47-48). C'est dire que Fourier lui a tendu la coupe, tout comme l'a fait Tantale.

L'analyse de *Tantale* permet de formuler deux conclusions. D'abord, la figure de Tantale s'y dédouble : il est celui qui désaltère l'humain à la coupe divine – Fourier –, et celui qui, enchaîné sur l'onde, ne peut en boire – le peuple. Ensuite, la société malheureuse est représentée comme contraire à la nature humaine et rebelle à Dieu. « Rebelle » se comprend ici dans un sens péjoratif. Ces idées cadrent parfaitement dans la pensée fouriériste.

Tantale, ce « malheureux que le désir altère » (7), n'est pas le seul assoiffé qu'on rencontre dans les poèmes de *La Phalange*. Le désir malsain de l'homme actuel – moderne – y est un leitmotiv. Ainsi, dans *Les Epis*, Leconte de Lisle décrit les affres de l'humanité perdue, soumise à un « invincible désir, sans cesse inassouvi, / Toujours insaisissable et toujours poursuivi » (103-104). Dans *La Recherche de Dieu*, l'instance

¹⁶ Je souligne.

narrative se compare à un « Titan couché / Que ronge le désir, ce vautour », allusion directe à Prométhée. Plus loin, la même instance clame sa volonté d' « abreuver du désir l'inénarrable ardeur! » (118). On remarque que dans ces deux poèmes, l'ordre actuel s'oppose à un ordre harmonieux, qui marque le triomphe de Dieu et une abondance à la mesure des désirs de l'homme. Ainsi, dans *La Recherche de Dieu*, l'Esprit de la Terre prédit à l'Homme un avenir glorieux :

« Que de trésors sacrés à tes pieds réunis,
Pour prix de tes douleurs et de ton saint courage,
Vont racheter d'un coup tes longs siècles d'orage! » (312-314)

On retrouve le désir malsain dans l'évocation que Leconte de Lisle fait de l'Antiquité égyptienne. Dans *Le Voile d'Isis*, le Pharaon, qui incarne la rébellion contre Dieu, se plaint de ce que le désir l'a blessé d'un « aiguillon vainqueur » (178). Le Thérapeute, interlocuteur du Pharaon, le menace et le blâme :

« Et, brûlé d'un désir que rien ne désaltère,
Sans connaître le ciel prends en haine la terre!
Il est peu de fouler les hommes de son pié,
De s'abreuver du sang tôt ou tard expié,
D'atteler à son char les rois qu'on humilie,
Si le trouble du cœur à la gloire s'allie » (207-212).

Or, dans la finale du poème, le Thérapeute décrit un univers « aux desseins créateurs cessant d'être rebelle » (236) où, du même coup, sera apaisé « le désir dont [son] cœur est blessé » (254). On le voit ici encore, l'ordre actuel dépeint comme mauvais et contraire à la nature de l'homme, est un ordre rebelle à Dieu. Ces éléments d'analyse permettent déjà d'établir une similitude de fond entre *Tantale* et toute la série de poèmes à dimension métaphysique publiés dans *La Phalange*¹⁷. Il n'est pas inimportant de noter qu'on ne trouve plus de poèmes de ce type après l'été 1846.

¹⁷ *Hélène* (juillet 1845), *Les Epis* (novembre 1845), *Architecture* (novembre 1845), *La Recherche de Dieu* (janvier 1846), *le Voile d'Isis* (août 1846). Selon Pich également, tous ses poèmes doivent être pris ensemble, car ils se rattacheront à l'« ancienne manière » précédant la révélation de l'Antiquité qu'il situe dans les premiers mois de 1846. Cf. E. PICH, *Leconte de Lisle et sa création poétique*, Presses de l'université de Lille III, 1974, p. 47.

Un examen de l'idée du droit chez Leconte de Lisle et Fourier permet de souligner le parallèle de leurs deux pensées. Pour Fourier, le droit et la justice émanent d'un code divin. L'humain, fort de son libre arbitre, est en mesure de trouver et d'appliquer ce code. Il est responsable en ce qu'il a le pouvoir de réaliser ce que Fourier appelle le Plan de Dieu. En ce sens, l'homme pourrait être le collaborateur de Dieu. S'il ne l'a pas été jusqu'à présent, la faute en est aux législateurs orgueilleux qui s'imaginent faire de meilleurs codes sociaux que Dieu. Fourier ne cesse de revenir sur l'importance de trouver ce code naturel ou divin¹⁸, qui ferait passer les hommes de « l'Ordre incohérent » – civilisé – à « l'Ordre combiné ». Dans l'« Ordre combiné », les humains s'associent en « Séries passionnelles », qui sont des groupements humains se formant par attraction afin de partager activités industrielles et plaisirs. Fourier confronte les Sociétés incohérentes et les Sociétés à Séries en ces termes :

« [Dans les Sociétés incohérentes] le bien de la masse se trouve en opposition avec les passions de l'individu de sorte que le gouvernement, en opérant pour le bien de la masse, est obligé d'user de la contrainte. C'est ce qui n'a pas lieu dans les Sociétés à Séries [l'Harmonie fouriériste], où le bien général coïncide tellement avec les passions individuelles, que l'administration se borne à avertir les citoyens des mesures convenues, telles que l'impôt, les corvées; tout est payé, exécuté à jour fixe par les Séries, et sur un simple avis »¹⁹.

En opposant ces deux types de sociétés, Fourier oppose du même coup les législateurs « qui n'ont pour appui de leurs lois que la contrainte, les sbires et les gibets » et le Législateur suprême qui aurait pour appui des

¹⁸ A propos de la nécessité d'un code divin, Fourier écrit : « Dieu fait des codes sociaux pour les animaux même; aurait-il pu manquer à en faire un pour le genre humain, bien plus digne de sa sollicitude que les abeilles, guêpes, fourmis! Aaurait-il donc créé les passions et les éléments de l'industrie, sans savoir à quel ordre il les destinait? Il serait dans ce cas plus imprudent que nos ouvriers mêmes; car un architecte qui rassemble des matériaux de construction, ne manque pas de faire préalablement le plan de l'édifice auquel il veut les employer. Dieu a dû prévoir l'impéritie de nos législateurs, des Solon, des Justinien, des Montesquieu, des Target. Si ces hommes se croient capables de faire des codes sociaux, Dieu à plus forte raison sait en faire; ils n'ont pour appui de leurs lois que la contrainte, les sbires, les gibets; Dieu aurait pour appui des siennes l'attraction dont il est le seul distributeur » (*Le Nouveau Monde industriel, op. cit.*, p. 31).

¹⁹ Ch. FOURIER, *Théorie des quatre mouvements et des destinées générales, op. cit.*, p. 63-64.

siennes « l'attraction dont il est le seul distributeur »²⁰. On le voit : pas de droit véritablement bon sans Dieu et son code.

Or, *Une pensée de Goethe*, court texte en prose publié dans *La Phalange*, et identifié comme étant de la main de Leconte de Lisle²¹, présente une conception du droit analogue à celle de Fourier. Ce texte, paru en juillet 1845, soit 9 mois avant *Tantale*, précède la première *Hélène* de Leconte de Lisle. Il se développe à partir d'un extrait de la « Scène de l'écolier » de Faust, portant sur l'idée de « droit né avec nous », extrait dans lequel Leconte de Lisle voit une prophétie. Voici ce texte dans son intégralité :

« UNE PENSÉE DE GOETHE (Méphistophélès – scène de l'écolier)

“Je sais trop ce que c'est que cette science du droit. Les lois et les droits se succèdent comme une éternelle maladie ; ils traînent de génération en génération et s'avancent sourdement d'un lieu dans un autre. Raison devient folie, bienfait devient tourment.

Malheur à toi, fils de tes pères, malheur à toi, car du *droit né avec nous*, il n'est jamais question”.

Le droit né avec nous!... Eh! quel est ce droit, seigneur Méphisto? Veux-tu parler du droit naturel, tel qu'on l'entend communément? Ce serait un non sens; c'est bien d'un droit naturel pourtant que tu plains l'absence, mais du vrai et non du faux; de ce droit né avec nous, qui concorde avec notre organisation, avec notre véritable et native manière d'être, avec nos facultés, nos penchants, nos passions.

Hélas! Comme tu dis, de celui-là, il n'est jamais question.

Mais, c'est que s'il en était question, Méphistophélès, le sort de la famille humaine éprouverait un changement complet : ce serait une révolution radicale, une transformation si entière que les esprits les plus élevés éprouvent le vertige en y pensant.

Ah! Goethe, est-ce là une inspiration de poète, une prophétie par toi-même incomprise que tu as exprimée, – ou bien n'est-ce qu'un non-sens de plus à ajouter à tant d'autres?

Droit né avec nous!... Par là tu ne veux pas dire les droits que nous avons individuellement, par opposition à ceux des autres individus.

Le droit est une expression générale qui comprend les relations des divers individus entre eux; il suppose donc des relations justes et non injustes, amies et non ennemies. Le droit naturel devient un droit divin, un code écrit par

²⁰ Ch. FOURIER, *Le Nouveau Monde industriel*, op. cit., p. 31.

²¹ E. PICH, *Leconte de Lisle et sa création poétique*, op. cit., p. 29.

Dieu même, dans lequel il a réglé l'organisation humaine et ses développements.

Voilà ce que c'est que le droit né avec nous.

Oh! si c'est ainsi que vous consentez à l'entendre, et avec toutes ses conséquences, ne regardez plus le monde en arrière de vous, car on y croit l'homme mal fait, son organisation mauvaise, et par suite, en dehors de tout droit juste et préétabli. Regardez en avant! »²²

On ne saurait mieux résumer la notion de droit chez Fourier que dans cette *Pensée de Goethe*. Comme pour Fourier, le droit découle d'un code divin identifié à un code naturel. Naturel, en effet, puisqu'il concorde avec les penchants et les passions de l'homme – celles-ci étant, on l'a noté, les *dadass* de Fourier. Ces passions sont bonnes, comme l'indique le dernier paragraphe, dans lequel Leconte de Lisle invite à se détourner du monde actuel où on « croit l'homme mal fait, son organisation mauvaise ». Comme pour Fourier encore, le droit dans le vrai sens du terme est moins un droit réglant les rapports d'individus par rapport à ceux d'autres individus, qu'un droit déterminant les relations sociales à un niveau plus haut, dans lequel les inimités et les discordes humaines disparaissent. Enfin, Leconte de Lisle insiste sur le changement radical, révolutionnaire qui découlerait de cette nouvelle conception du droit. Ce changement n'est pas sans évoquer celui que prophétise Fourier qui attend l'époque harmonienne avec une impatience non dissimulée.

Chez l'auteur de *Tantale* comme chez Fourier, l'ordre naturel est donc un ordre heureux où les désirs de l'homme sont assouvis, ses passions encouragées, ainsi que l'a voulu le « Législateur suprême ». L'ordre social actuel est un ordre à rebours, contraire aux desseins de Dieu, où les désirs, demeurant inassouvis, se pervertissent et deviennent souffrance. Fourier n'hésite pas à parler de « monde à rebours » en parlant des sociétés civilisée, barbare et sauvage qui sont « l'état d'incohérence et de fausseté ». Il faut donc, selon lui, « chercher les voies du monde à droit sens ou régime de vérité et d'harmonie sociétaire applicable aux passions »²³.

Dès 1847, un autre ordre social tout aussi contraire à la nature fait son apparition dans la poésie de Leconte de Lisle. Cet ordre, qui se maintiendra à travers toute son œuvre, est celui du catholicisme. Leconte de Lisle le dépeint comme ennemi du désir, de la passion, de la puissance

²² LECONTE DE LISLE, Une pensée de Goethe, *La Phalange*, t. 2, 2^e semestre 1845.

²³ Ch. FOURIER, *Le Nouveau Monde industriel et sociétaire*, op. cit., p. 14.

et de la beauté. Or, lors de sa période fouriériste déjà, on relève les premières traces de sentiments hostiles à la religion qui fut pourtant celle de son enfance. Ainsi, dans l'*Hypatie* de juillet 1847, l'héroïne est vaincue et tuée par les chrétiens; elle s'éteint alors que « l'impure laideur est la reine du monde » (67). Le poème *Niobé*, dans sa version de janvier 1847, est cependant plus intéressant pour nous. On y voit en effet l'héroïne opposer explicitement son père Tantale au Christ. Une précision s'impose : ce n'est pas du Tantale supplicié qu'il s'agit ici mais du Tantale coupable qui a volé la coupe des Dieux pour la faire boire aux humains. Niobé défend les actes de son père : elle souhaite commettre à son tour un « forfait si beau » et « désaltérer tout homme à la coupe de vie! » (346-347, je souligne). Par rapport au voleur de coupe, le Christ est à la fois moins glorieux et moins généreux; en effet, la fille de Tantale laisse entendre à l'Aède

« Qu'un autre Dieu plus fort, sur l'Olympe désert
Régnant, enveloppé d'un éternel concert,
Et d'un songe inutile entretenant la Terre,
Refusera la coupe aux lèvres qu'il altère » (324-327, je souligne)

Ces mots hostiles au christianisme sont repris dans les différentes éditions des *Poèmes antiques* (1852, 1858, 1881). L'opposition entre Tantale et le Christ y apparaît clairement. Le Christ, loin de désaltérer les hommes, les « assoiffe », leur inspire un désir qu'il ne leur permet pas d'assouvir. Ceci n'est pas sans rappeler Qaïn qui, dans les *Poèmes barbares*, se plaint à Iavèh des souffrances que lui causent le désir et l'« ardent attrait d'un bien impossible à saisir » (308).

Il est intéressant de rapprocher les vers de *Niobé* parus dans *La Phalange* de « La méthode mixte en étude de l'attraction », un manuscrit posthume de Fourier publié dans la même revue. Dans ce manuscrit, Fourier évoque un dialogue imaginaire entre Dieu et les peuples antérieurs à la naissance du catholicisme, curieux de savoir quelle religion convient le mieux à la Civilisation, ordre social – on s'en souvient – diamétralement opposé à l'Harmonie :

« [S]upposons que les peuples antérieurs à la naissance du catholicisme, que les Grecs eussent pu entrer en colloque avec Dieu sur les destinées et qu'après l'exposé du tableau ils lui eussent parlé en ces termes : "Tu nous apprends qu'il peut exister sur terre des sociétés supérieures à la nôtre, que nous pouvons passer à la 6e, Garantisme, à la 7e, Séries composées, à la 8e, Harmonie simple; mais en vertu du libre-arbitre que tu nous accordes, nous

optons pour la Civilisation et y voulons rester. Daigne nous enseigner quelle est la religion la plus convenable à l'ordre civilisé". – Dieu leur aurait répondu : "Puisque vous préférez la période malheureuse et diamétralement opposée à l'Harmonie, organisez par analogie une religion qui soit en contraste régulier avec celle de l'Harmonie. On y professe le culte des voluptés, choisissez le culte des privations, et ce sera le mieux assorti à votre société civilisée qui, étant un abîme de privations toujours croissantes, doit adopter le système religieux le plus propre à familiariser ses peuples avec les souffrances. [...] Il convient donc d'assoupir ses désirs par une religion austère, ennemie des voluptés dont la mythologie provoquerait l'aiguillon sans les satisfaire". Tel serait le conseil de la Divinité. Les civilisés s'y sont conformés en adoptant le catholicisme qui aura dans la postérité le titre honorable de *culte naturel inverse* parce qu'il offre dans tous ses détails la contre-partie du culte naturel direct. [...] le culte naturel direct ou religion des voluptés doit se transformer en naturel inverse ou religion des austérités pour s'appliquer à la société opposée à l'Harmonie »²⁴.

Fourier, on le voit, dépeint la religion catholique comme contraire à la nature humaine et aux desseins de Dieu. L'idée, qu'il résume particulièrement bien dans l'extrait cité, revient à travers toute son œuvre. En effet, Fourier ne manque pas une occasion d'accuser les théologiens catholiques de mal avoir compris Dieu et d'entraîner le peuple dans leur erreur.

Il est apparu dans *Tantale*, comme dans d'autres poèmes fouriéristes à fond métaphysique et dans *Une pensée de Goethe*, que l'ordre actuel est dépeint comme mauvais et contraire à la nature de l'homme, rebelle à Dieu et à son code. Une nouvelle conclusion complète ces acquis, à savoir, que l'ordre contraire à la nature de l'homme se trouve rattaché au catholicisme. On trouve les premières traces de ce lien dans *La Niobé* de 1847.

Fourier représente tant l'ordre actuel que l'ordre catholique de manière analogue à Leconte de Lisle. Le parallèle entre les conceptions sociales du poète et de l'utopiste est donc bien établi.

Le parallèle entre les idées lisliennes et fouriéristes présente cependant des imperfections et ce, dès la période fouriériste du poète. Là où Leconte de Lisle se sépare tout à fait du Maître, c'est lorsqu'il exprime sa conception d'un ordre social juste que l'humain élabore contre Dieu.

²⁴ Ch. FOURIER, « De la méthode mixte en étude de l'attraction », *La Phalange*, premier semestre 1848, p. 357-358.

L'idée, qui trouve son expression la plus complète dans le *Qain* de 1869, figure en germe dans l'article « La justice et le droit » publié dans *La Démocratie pacifique* en octobre 1846. « Au dix-neuvième siècle », écrit Leconte de Lisle, « la justice et le droit sont encore le cri de l'avenir et la condamnation du présent : cri sublime arraché des entrailles de tout ce qui souffre, protestation universelle des peuples aux rois, des faibles aux forts, des *hommes à Dieu!* »²⁵. Plus loin dans le même article, on retrouve une idée analogue :

« Résignez-vous, disent l'amour et la charité; *remerciez Dieu des maux qu'ils nous envoie* ; rendez à César ce qui est à César! – Mais nous disons : l'air, le pain, la liberté, les fruits de nos travaux, notre repos et notre vie sont à nous! que nous importe la résignation? que nous veut César? Le droit vaut mieux! »²⁶

Dans ces citations, Dieu apparaît en oppresseur. Le droit, loin d'émaner d'un code divin, se présente à l'homme comme une protection contre Dieu. Il est dès lors peu étonnant qu'il ne soit plus question d'un ordre divin quelconque dans le futur. Il n'est plus question que « du rôle sublime que doit jouer l'humanité », et du long travail que celle-ci « a entrepris et rudement mené à fin jusqu'à ce jour, au nom de la Justice et du Droit ». Enfin, Leconte de Lisle considère que l'espérance, l'idéal de gloire et de bonheur sont inhérents à l'esprit humain²⁷. Dans « Une Pensée de Goethe », le droit naturel ne veut pas être une réponse aux oppositions entre individus, mais déterminer les modalités de leur union. « La justice et le droit » présente le droit comme le cri du pauvre, de la victime, du martyr à qui l'on cause du tort. Et Dieu appartient au même rang que les forts et les rois, méprisant droit et justice. On reconnaît bien ici ce qu'au début de l'analyse j'ai appelé titanisme : dans le même temps que s'affirme la raison et le sentiment moral humains, on observe le rejet de l'ordre réel et de Dieu, son auteur.

Il est d'une importance capitale de souligner que le titanisme qui apparaît dans l'article de *La Démocratie pacifique*, est un élément nouveau chez Leconte de Lisle. En effet, l'idée d'un ordre social conçu sans Dieu, voire contre Dieu, s'oppose clairement à *Tantale* et à bien d'autres poèmes de la période fouriériste.

²⁵ LECONTE DE LISLE, *La justice et le droit*, dans *Articles, préfaces, discours*, *op. cit.*, p. 91-92, je souligne.

²⁶ *Id.*, p. 94.

²⁷ *Ibidem.*

La conception nouvelle du rôle de l'humanité et de la divinité transparait dans *Niobé*, ultérieure de deux mois à l'article « La justice et le droit ». Deux groupes s'y opposent : d'une part, Zeus « implacable fardeau de l'immense univers » (341) et les Olympiens; d'autre part, Niobé, son père Tantale, et ceux qu'elle appelle les « Dieux Titans ». Ce dernier groupe, vaincu par Zeus qui l'a jeté dans le Tartare, forme un parti favorable aux humains : en effet, Tantale a désaltéré « tout homme à la coupe de la vie », Niobé brûle de prendre sa relève et Prométhée est désigné comme « celui d'où sortit toute science humaine » (307). Il y a plus. Ils ne sont pas que des appuis de l'humanité, ils en sont le symbole : les Dieux Titans sont appelés « Dieux humains » (332) et Niobé reçoit le titre de « Mère Humanité » (493). Niobé proteste contre le règne oppressant de Zeus et chante l'empire passé des Titans, juste et propice aux mortels. Elle affirme que Prométhée « fera jaillir de son sein indompté / Le jour de la justice et de la liberté » (316-317). On retrouve, par conséquent, les mêmes éléments titaniques que dans l'article « La justice et le droit ».

La finale du poème, non reprise dans les *Poèmes antiques*, s'adresse à Niobé vaincue, changée en statue à la vue de ses enfants mortels, et morts sous les flèches des Olympiens. Le poète laisse entendre qu' « un grand jour brillera dans notre nuit amère... » :

« Ton cœur fera bondir ta poitrine féconde;
 Ton palais couvrira la surface du monde,
 Et tes enfants, frappés par des dieux rejetés,
 Tes enfants, ces martyrs de cultes détestés,
 Seuls dieux toujours vivants, que l'amour multiplie,
 Guérissant des humains l'inquiète folie,
 Chanteront ton orgueil sublime et ta beauté,
 O fille de Tantale! ô mère Humanité! »

Comment ne pas rapprocher ces vers du passage de « La justice et le droit », décrivant les œuvres et les souffrances des « poètes-martyrs » :

« Est-ce donc vainement que tant de noble sang a coulé, que tant de bûchers romains ont dévoré de prophètes-martyrs, que tant de paroles et d'œuvres généreuses ont troublé l'âme des oppresseurs [...] ? Les Hommes qui de tout temps se sont dévoués à leurs frères opprimés, n'auront pas souffert en vain. Ils ont vécu, ils ont lutté, ils ont scellé de leur sang cet idéal de gloire et de bonheur, cette espérance divine inhérente à l'esprit humain; ils ont quitté la

terre en se léguant tour à tour leur tâche inachevée mais que l'avenir accomplira »²⁸.

Le long cri de justice sociale que Niobé adresse à un Dieu oppresseur²⁹ permet de reconnaître en elle un des « prophètes-martyrs » du passage cité. Si elle a laissé sa tâche inachevée, ses enfants naissant à une vie nouvelle prendront sa relève.

Il y a loin, on le voit, de *Tantale* à *Niobé*. Il y a loin également de Une « Pensée de Goethe » à « La justice et le droit ». Comment expliquer cette rupture au sein même d'une période fouriériste qui a duré trois ans à peine? Si les dates de rédaction de ces poèmes de jeunesse restent hypothétiques, on remarque cependant que *Tantale* et les poèmes présentant un fond semblable, paraissent tous en 1845 et dans la première moitié de 1846. *Le Voile d'Isis* seul date du mois d'août de la même année. Les poèmes qui portent les premières traces de sentiments hostiles au christianisme, *Hypatie* et *Niobé*, sont publiés en janvier et juillet 1847. Ce dernier poème porte également les germes du courant titanique qui traverse l'œuvre de Leconte de Lisle.

On peut, avec prudence, suggérer la rupture relevée dans l'œuvre et la crise spirituelle que traverse Leconte de Lisle au cours de l'été 1846, et dont on retrouve des traces dans sa correspondance. Il fait allusion à cet été dans une lettre qu'il écrit à Charles Bénézit le 24 novembre 1846 :

« Le trouble et la nuit s'étaient faits dans ma conscience, mais je me suis aperçu à temps que je courais à ma perte morale. La lutte a été rude, de grandes incertitudes m'ont assailli et m'ont déchiré en quatre sens contraires ; mais au moment où cet orage intellectuel et moral prenait fin, voici que les exigences innombrables de la matière ont commencé leur œuvre »³⁰.

Les publications fouriéristes de Leconte de Lisle ne présentent pas un tableau de conceptions homogènes en matière de société et de droit, loin s'en faut. Elles se succèdent cependant dans un ordre significatif. En effet, les textes dont le fond est le plus clairement fouriériste, se situent en

²⁸ LECONTE DE LISLE, *La justice et le droit*, *op. cit.*, p. 92.

²⁹ Il est intéressant de noter, à propos de ce titanisme chez Leconte de Lisle que selon Pich, le rejet des absolus divins qu'on trouve notamment dans *Niobé*, est parallèle à celui que l'on trouve chez Proudhon à la même époque. Voir E. PICH, *Leconte de Lisle et sa création poétique*, *op. cit.*, p. 221.

³⁰ *Le Journal*, 1894.

1845 et dans la première moitié de 1846, donc au début donc de la période fouriériste de Leconte de Lisle ³¹.

Tantale et « Une pensée de Goethe » sont représentatifs de la période où le fouriérisme s'est révélé le plus pur. Le droit, naturel et issu d'un code divin, la passion, bonne car venant de Dieu, l'homme libre de choisir le bonheur que Dieu lui a réservé, le désir forcément inassouvi dans les époques incohérentes : autant de points sur lesquels les idées du poète et de l'utopiste se rejoignent. On note en outre que les figures qui peuplent les poèmes de jeunesse de Leconte de Lisle correspondent parfaitement à l'image fouriériste de l'homme civilisé : le peuple-Tantale, bien sûr, mais aussi l'homme « sans cesse inquiet et rongé de désirs », tourmenté par l'aiguillon de l'attraction et traçant confusément sa voie vers l'Harmonie.

Niobé et « La justice et le droit », sont les premiers textes où on trouve les traces nettes d'un détachement par rapport à certaines idées fouriéristes. Dans *Niobé*, les germes du titanisme se développent conjointement à ceux de l'anti-catholicisme que j'ai décelés en rapport avec l'« ordre à rebours » marquant actualité et religion catholique. Si on peut rapprocher le fouriérisme de l'anti-catholicisme, la doctrine de Fourier est incompatible avec le titanisme tel qu'il est conçu dans *Niobé* et dans « La justice et le droit ». Cette incompatibilité n'empêche pas, chez Leconte de Lisle, que l'anti-catholicisme ait une dimension titanique indéniable, ainsi que le prouvent les vers de *Qaïn*. Dans la seconde moitié de 1846, des pièces de vers et des textes politiques plus virulents font leur apparition, qui donneront le ton d'une longue série de poèmes dans la trilogie définitive.

Si dans les premiers poèmes, Dieu est bon, la société est mauvaise puisque rebelle aux desseins divins. Bientôt cependant, on voit apparaître une société mauvaise, un Dieu pire, et le rebelle qui s'écrie : « Dieu qui mentais en disant que ton œuvre était bon ! » Le désir inassouvi n'est plus celui du Tantale civilisé, mais celui du Qaïn barbare qui s'adresse à son Dieu triste :

« Ai-je dit à l'argile inerte : souffre et pleure !
Auprès de la défense ai-je mis le désir,
L'ardent attrait d'un bien impossible à saisir
Et le songe immortel dans le néant de l'heure ? »

³¹ Si les conceptions sociales de Leconte de Lisle se transforment au cours de la période fouriériste, il en va de même pour de la conception de l'Antiquité. A ce sujet, voir Edgar Pich, qui situe l'apparition d'une Antiquité plus savante dans les premiers mois de 1846 (*Leconte de Lisle et sa création poétique, op. cit.*, p. 48).

Ai-je dit de vouloir et puni d'obéir? »

Du supplément prothétique dans le processus de création

par

Cécile Hayez-Melckenbeeck

« J'aimais tant voir mon père se laver les mains. [...] c'est l'un des souvenirs les plus précis et précieux que je retrouve incessamment de lui dans ma mémoire. J'observais avec admiration (et amour) cette façon à lui de savonner et de rincer ses chères mains. »

« Il s'agit de ce que notre génération a en tête, de son souci, de sa foi. Qu'est-ce donc qui nous crucifie et de qui donc pouvons-nous dire, comme Pascal de Jésus, qu'il ne cessera d'être en croix tant que durera le monde, qu'on ne peut penser qu'à cela ? »

Le point de départ de ma réflexion réside dans une apparente contradiction, ou pour le moins dans une certaine tension, entre d'une part le pouvoir auto-déconstructeur du phénomène littéraire – l'auto-critique, l'auto-remarque, auto-parodie, la doublure essentielle qui empêche de démêler le fou du roi, est un des fondements les plus sûrs de l'Institution littéraire « moderne », c'est-à-dire née avec la Révolution française – et d'autre part quelque chose comme un culte presque religieux de l'écrivain, celui-ci ayant accompli en trois siècles le chemin du sacre au sacrifice, l'écrivain étant le seul type d'artiste à avoir été publiquement, sociologiquement, scientifi-quement, mis à mort, en 1969. Après un brève introduction qui développera cet axiome de départ, l'analyse du *Savon* de Francis Ponge viendra montrer, concrètement, les conséquences qui en découlent pour la lecture des textes littéraires.

L'Institution littéraire naît avec la démocratie républicaine. Il s'agit donc d'une institution relativement nouvelle et géographiquement localisée : l'ère occidentale (voire européenne, voire française) post-révolutionnaire. Son destin est lié à une certaine non-censure, à l'espace de la liberté démocratique (liberté de la presse, liberté d'opinion, etc.). « Pas de démocratie sans littérature, pas de littérature sans démocratie »,

écrit Jacques Derrida³². Michel Foucault dans « Qu'est-ce qu'un auteur ? » fait lui aussi naître la littérature et l'auteur dans la mouvance de la Révolution française, mais avec un accent légèrement différent de celui de Derrida : la littérature représente moins le droit de tout dire, que celui de transgresser, hissé au rang de devoir :

« Lorsqu'on a instauré un régime de propriété pour les textes, lorsqu'on a édicté des règles strictes sur les droits d'auteur, sur les rapports auteurs-éditeurs, sur les droits de reproduction, etc. – c'est-à-dire à la fin du XVIII^e et au début du XIX^e – c'est à ce moment là que la possibilité de la transgression qui appartenait à l'acte d'écrire a pris de plus en plus l'allure d'un impératif propre à la littérature. Comme si l'auteur, à partir du moment où il a été placé dans le système de propriété qui caractérise notre société, compensait le statut qu'il recevait ainsi [...] en pratiquant systématiquement la transgression, en restaurant le danger d'une écriture à laquelle on garantissait d'un autre côté les bénéfices de la propriété »³³.

Il convient peut-être de nuancer l'analyse foucauldienne et d'émettre l'hypothèse que les discours littéraires deviennent transgressifs quand l'écriture est libérée et que l'écrivain n'est plus lié à un mécène ou un patron pour lequel il écrit et qui le rétribue, comme c'est le cas durant le Moyen Age, à la Renaissance et au XVII^e siècle³⁴. C'est-à-dire quand l'auteur, intégré dans une économie de marché et protégé par des lois, commence à vendre sa marchandise et se voit davantage maître de son produit. Dans ce cas, la transgression ne viendrait pas *compenser* la perte de la liberté d'expression, mais bien au contraire serait la conséquence d'une libération acquise par l'entrée dans la loi.

Peut-être pensez-vous me voir venir : je prendrais ici parti pour tous les Renaud Camus, Michel Houellebecq, La Rochelle, Brasila d'hier et à venir, au nom de la liberté d'expression et du droit de tout dire. C'est tout

³² J. DERRIDA & E. ROUDINESCO, *De quoi demain...*, Paris, Fayard, 2002, pp. 209-210.

³³ M. FOUCAULT, Qu'est-ce qu'un auteur?, *Bulletin de la société française de philosophie*, Ed. Armand Collin, 22 février 1969, p. 84.

³⁴ En effet au XVII^e siècle, bien que le clientélisme et le mécénat commencent à décliner, se produit un durcissement du pouvoir royal, un renforcement du système des privilèges accordés aux libraires (en fait, ces fameux privilèges étaient essentiellement accordés aux libraires parisiens, ce qui était une façon de contrôler ce qui se publiait) et de la censure. Par contre au XVIII^e siècle, l'auteur, intégré dans une économie de marché et protégé par des lois commence à vendre sa marchandise et est davantage maître de son produit.

le contraire et beaucoup plus compliqué qu'une prise de position nette et tranchée. Si je ne milite pas inconditionnellement en faveur de leur droit à la liberté d'expression, c'est tout d'abord pour une raison que je qualifierais de purement tactique : identifier la littérature au droit de tout dire, c'est lui faire courir le risque d'un internement, d'une censure très raffinée qui, tout en la laissant parler – délirer – la tiendrait à l'écart des choses vraiment sérieuses. Son pouvoir destructeur, sa force sombre (que je ne trouve pas nécessairement dans les écrits des auteurs cités plus haut : le véritable danger pour l'équilibre d'une société ne se trouve pas chez eux, simples jouets d'idéologies qu'ils restituent fidèlement, mais bien chez des Artaud, Bataille, Genet, Joyce, Mallarmé ou Ponge...), si on l'accepte sans broncher, entraînerait une réaction de la part de la société qui, pour s'en protéger, tiendrait la littérature pour irresponsable, un peu folle : excusez-la, elle ne sait pas ce qu'elle dit, ce n'est que de la littérature. Cela s'est déjà produit avec le genre dit poétique, qui connote aujourd'hui, une activité artistique gentiment ludique, belle à pleurer – « ah, la poésie ! » –, décorative, presque fade, pâle et doucement suave, qui passe difficilement le cap des Prévert de l'école primaire.

Artaud, Bataille, Genet, Mallarmé ou Ponge, par leur écriture, désocialisent la langue, lieu du consensus, de la communication transparente, de l'agora; ils s'approprient ce média des médias, véhicule supposé transparent du sens, le font bouger, le font trembler, et obligent à repenser autrement l'arbitraire du signe, le lien *conventionnel* entre un signifiant et un signifié. Ils brouillent le partage entre signifiant et signifié³⁵. Ils s'expliquent avec la langue, c'est-à-dire avec la loi, qui nous précède, dont on hérite et à laquelle il nous est demandé de nous soumettre si l'on veut être compris à la fois *par* et *dans* le groupe social. Avec l'écriture littéraire s'effondre le principe d'immunité : immunité de la langue, à laquelle on ne pourrait pas toucher, immunité de la loi, et aussi immunité du souverain, de Louis XVI à Pinochet, en passant par Ceaucescu... Cela, la littérature le peut non pas au moyen de messages extrémistes et provocateurs, de signifiés clairs et distincts, mais en montrant, en acte, que tout est fiction, institution, écriture, qu'il n'y a pas d'un côté un signifié pur (vérité historique, la doctrine du droit, l'idéologie, le discours politique, exprimé dans des pamphlets, des essais, des articles, des thèses...) et de l'autre côté sa représentation signifiante, son image extérieure plus ou moins déformante, caricaturale, esthétique, la fiction littéraire, l'écriture romanesque, la douce poésie, l'irrespectueux

³⁵ Ou, si l'on préfère, entre la forme et le fond, le « message » et le « style », l'histoire et la fiction...

genre dramatique... Si on ne peut dire au sens strict qu'un auteur est responsable de ses écrits devant la loi, si les choses ne sont pas si simples, c'est parce que la littérature engage autrement, ou déplace les concepts de loi et d'écrit, de droit et de littérature :

« Comment répondre de la littérature? De la responsabilité en littérature? De cette nouvelle institution qu'on appelle littérature? Unique en son genre, cette institution ne répond en principe, en esprit et à la lettre, devant aucune autre institution. Elle se voit reconnaître, en principe, une franchise absolue. Paradoxe : cet affranchissement la fait ressembler à une institution qui, pour l'essentiel de ses actes est an-institutionnelle, quasi sauvage et inconditionnelle. Elle ne relève d'aucun droit positif. Cela ne signifie pas l'irresponsabilité, mais plutôt une mutation dans le concept de responsabilité. Cette mutation éthique et politique devrait aggraver la responsabilité de l'écriture plutôt qu'elle n'irresponsabilise l'écrivain. L'invention de la littérature c'est comme si elle faisait changer le sol de la responsabilité, précisément en usant, jusqu'à l'abus délibéré, en violant (et c'est une jouissance qui exige son droit [...]) la modalité du *comme si*, en lui inventant un nouvel élément, en en révélant peut-être l'infinité. »³⁶

Ce que cette introduction vient de mettre en place de manière un peu rapide, elliptique, peut-être confuse, je propose de le démontrer au moyen d'un exemple. Le risque de l'exemple est de rétrécir excessivement la portée d'un sujet aussi vaste que celui qui nous rassemble, le particulariser, le singulariser à outrance. C'est la technique du gros plan. Ou, au contraire, l'exemple sera tellement bien choisi, collera à ce point au débat qui nous retient, qu'il sera redondant, simple illustration, réserve de lieux communs. L'exemple est un moyen économique (comme l'est tout moyen d'ailleurs), rhétorique et persuasif. Il double ou dédouble un questionnement théorique, abstrait, général, universel et échappe difficilement à un double risque : celui de *s'effacer* ou de *s'imposer* excessivement. L'exemple se situe sur la ligne tendue de *l'une fois pour toutes*.

Or l'exemple que je vous propose ne traitera que de cette structure de l'exemplarité, des échanges, va-et-vient, *relais* entre une matrice théorique, un exposé autonome, universel et sa cheville exemplative, son inscription dans le singulier, dans l'idiomatique. Comment se communiquer dans l'expérience intraduisible, événementielle, unique? Comment affirmer son identité unique, singulière, propre, au milieu du

³⁶ *De quoi demain..., op. cit.*, p. 205.

commun? Comment l'Histoire s'écrit-elle au moyen d'écritures idiomatiques, de signatures littéraires? Comment les signatures ont-elles prises sur l'Histoire?

Je voudrais analyser un *livre*³⁷ (j'insiste sur le terme et la matérialité qu'il évoque), un livre plus qu'un texte, de Francis Ponge, intitulé *Le Savon*³⁸. Ce livre, je l'ai toujours lu, sans m'en rendre compte, avec une sorte de préjugé bienveillant qui me permettait de résoudre sans même les remarquer certaines des ambiguïtés idéologiques qu'il met en œuvre. Or l'exposé de Joël Roucloux, et je l'en remercie, m'a invitée à le lire non pas d'un autre œil, mais en tout cas *avec* un autre œil.

Comme l'annonce le titre, *Le Savon* a pour *objet* exclusif le savon. Pourtant, rédigé en grande partie durant la seconde guerre mondiale (de 1942 à 1946 ou de 1942 à 1965, selon les limites que l'on choisira de lui donner), *Le Savon* est aux prises avec toute une série de sujets pas très propres aux yeux de Ponge, noués les uns aux autres par le *sujet* du texte ou par tout ce qui le concerne, comme ils seront noués dans ce livre, dans cet objet : la seconde guerre mondiale, la politique, les philosophes, et la psychanalyse. Le contexte général de la fabrication du *Savon* se voit retracé au début du livre, comme pour faire mousser la chose. Ponge s'adresse aux lecteurs français, à qui il demande de s'imaginer être dotés d'oreilles allemandes. Il parle d'un dossier qu'il n'arrivait pas à terminer, un dossier fleuve : le dossier savon, le savon dossier. C'est l'histoire qui lui a donné l'occasion de le boucler : en 1964, Ponge reçoit une proposition des radios de Stuttgart et de Cologne de leur donner quelque chose. Ponge choisit son savon. Le bouclage vient de la radio (du média, de l'autre média, du média des autres : le texte se boucle au moyen d'un moyen, mais lui n'a pas les moyens de se boucler, seulement, comme on dit familièrement, de la boucler, de rester bouclé dans les tiroirs de Ponge : sans la lecture à voix haute à la radio, le texte reste muet, ce qui est tout sauf une tautologie) et surtout le bouclage vient de l'Allemagne. Ce contexte de *radios allemandes* va permettre de faire fonctionner le texte *déjà écrit en français*, autrement, en référence à la langue, à l'oralité, à la traduction, à la médiatisation, et à tous les messages de propagande dont la radio fut le canal privilégié durant la guerre. Le savon va se ramasser, se retrouver auprès de soi, se rassembler à partir d'une intervention décisive qui vient de l'autre et qui le transforme. *Le Savon*

³⁷ Cf. J. DERRIDA, *Le livre à venir*, dans *Papier Machine*, Paris, Galilée, 2001, pp. 15-31.

³⁸ Fr. PONGE, *Le Savon*, Paris, Gallimard, 1967, 128 pp. Les références au *Savon* se feront dans le texte.

est littéralement un livre *radioactif*. Tout comme l'objet « savon » trouve sa forme (ou plus exactement perd sa forme en remplissant sa fonction) dans les mains de l'autre, entre les mains de celui qui se les lave. Entre forme et fonction, entre conservation, archive, capitalisation d'une part et production, surproduction, voire dépense improductive d'autre part, le savon va devoir trouver un compromis. Le savon est un condensé économique. L'économie du savon répond à une logique économique :

« son apparence manifeste un compromis péniblement obtenu – et semble-t-il à chaque instant regagné comme il est à chaque instant reperdu – entre la tentation de durer, de se conserver, voire de s'éterniser dans un silence et une sécheresse de plus en plus parfaite [...] et le sentiment d'autre part que là n'est pas son devoir ni à bien penser, ni à en juger honnêtement sa nature, sa véritable destination, qui serait plutôt de s'user et bien sûr dans le même temps de jubiler, de jouir [...] et de se perdre dans sa fonction, dans son service et enfin de répondre à son utilité ». (p. 89)

En arrière fond de cet extrait résonnent également des considérations sur l'auteur, le poète ou l'intellectuel, tenaillé entre la disparition, *le droit à la mort*, comme l'écrit Blanchot, et le besoin de répondre à une certaine utilité : celle de dénoncer, de prendre parti, de se lier aux mains parfois sales (ou aux oreilles un peu sourdes) des autres hommes... Le savon et *Le Savon*, l'objet réel et sa doublure fictive, suivent tragiquement et subitement le même destin : ils sont reliés l'un à l'autre, reliés en un livre. L'immédiateté de leur union ne tranche qu'avec la médiatisation radiophonique qui leur a permis de se faire...

En même temps, ce bouclage, qui va faire du dossier un livre, en passant par la radio, est un débouclage : le savon se répand, délie sa langue, mousse, écume, bave, se donne avec jubilation (il se délie au fur et à mesure qu'il se lit et qu'il se lie aux mains). Perte d'identité, ouverture absolue à l'autre, pour trouver sa forme propre : c'est-à-dire plus rien. Le savon, après qu'il a tout dit *de* lui-même, disparaît. Le savon n'existe pas hors sa valeur d'*usage* et non d'*échange* (et je tiens à ce lexique marxiste du capital et du capitalisme qui travaille tout au long du livre. Ainsi, une phrase apparemment toute simple telle que : « il faut le payer de sa longue patience dans l'intervalle de ses périodes d'emploi » (p. 87) évoque le spectre du chômage dans une économie libérale). Toujours est-il que le savon n'a pas d'identité propre ; il se dépense, mène une vie *dissolue* qui le mène à sa perte, mais hors cette vie, il n'est pas ; il ne possède qu'une existence, qu'il *dilapide*. Inscrit dans la chaîne phonosémantique de Pilate, de la lapidation (loi de Moïse) et du lapidaire (le

savon est « une-sort-de-pierre-mais »), le terme *dilapider* n'a lui non plus rien d'anodin. En effet, tout un versant du texte – sa pente savonneuse – interroge ou répond à Jean-Paul Sartre, et à son essai essentiel sur Ponge, datant de 1944, « L'homme et les choses », dans lequel Sartre révélait, en le regrettant, le geste de pétrification à l'œuvre dans l'écriture de Ponge et dans l'ontologie qui l'accompagne : tout ce que Ponge touche devient pierre, objet enfermé dans sa solitude inorganique³⁹. Ponge relance ici le débat et, en référence à la phénoménologie sartrienne, exhibe triomphalement son savon, objet des plus liants, « il est au pouvoir des mains du savon de rendre les nôtres liantes », qui ne s'accomplit qu'en société. De plus, ayant pour devoir, responsabilité, voire pour essence, de dilapider son existence au contact d'autrui, le savon génère d'inévitables questions chères aux existentialistes. Mais précisons d'emblée que Sartre n'est pas le seul à philosopher (comme on dit à psychanalyser) dans *Le savon* : on verra également *passer sur les ondes*, Marx (on l'a déjà évoqué), Kant, Hegel, Nietzsche ou encore, quoique l'anachronisme guette, Heidegger. On ne capitalise un certain savoir sur le savon que dans l'antithèse du capitalisme et de la philosophie, dans le *savoir-faire* manuel (Ponge organise dans le livre une confrontation entre les ramoneurs et les philosophes). Il faut se frotter au savon pour *en savoir quelque chose* : « Nous allons [...] leur montrer ce que nous savons faire! » (p. 25).

Quel est le point de départ du savon, du choix de ce sujet d'écriture? Si l'on en croit Ponge, c'est un manque, un manque terrible pendant la guerre (peut-être Ponge ne choisit-il pas ce dossier au hasard : ah les Allemands veulent que je rouvre certains dossiers, comme un rouvre certaines plaies...) :

« Nous étions donc, alors, en pleine guerre, c'est-à-dire en pleines restrictions, de tous genres, et le savon, le vrai savon, en particulier, nous manquait. Nous n'avions que de mauvais *ersatz* – qui ne moussaient pas du tout. » (p. 15)

« C'est aussi parce que nous étions alors, cruellement, inconcevablement, absurdement privés du savon (comme nous l'étions, dans le même temps, de

³⁹ J'ai eu l'occasion de montrer que les choses, aux yeux de Sartre lui-même, n'étaient pas si simples, et que certains lieux de son essai laissaient poindre une réelle inquiétude devant les pierres de Ponge, magiques, hantées par ce qui n'est pas elles, choses poétiques instables débordant celles de la philosophie. Cf. C. HAYEZ-MELCKENBEECK *Prose sur le nom de Ponge*, Septentrion, 2000, pp. 13 et sq.

plusieurs choses essentielles : pain, charbon, pommes de terre), que nous l'avons aimé, apprécié, savouré, comme posthumément dans notre mémoire [prothèses : comme, à titre posthume, souvenir], souhaité de le refaire en poésie » (p. 71).

Mais dans *Le Savon*, résonnent plus d'une guerre. Celle de 1940-1945, bien sûr, mais aussi, écrit en partie dans les années soixante, la guerre dite « froide ». Ponge parle dans tout ce texte de son engagement au sein du PC français, qu'il est sur le point de quitter (il le quitte en 1947, année à partir de laquelle il arrête d'écrire son texte sur le savon, qu'il reprendra en 1964, quand les Allemands l'y inviteront). Texte qui parle, tantôt entre les lignes, tantôt dans des pages entières, intercalées dans *Le savon* tout comme le savon est une pierre qui s'intercale dans la nature (p. 54), du communisme et de la logique capitaliste, à laquelle Ponge n'*adhère* pas (cf. pp. 60-63).

La guerre est à la fois présente et retranchée du texte, unique et éclatée, explosée comme une conséquence du « BOUM » qui ouvre le texte : « Faut-il parler des événements ou des spectacles pour le moins désagréables que nous avons été obligés de supporter depuis que nous sommes au monde. Bien qu'à la vérité je pense qu'à aucune époque il n'en ait pu se trouver de plus effroyables (en faire un petit développement)... .. » (p. 36). En même temps, ce texte parle d'un manque, de quelque chose de retranché de la réalité pendant la guerre, quelque chose dont la guerre menaçait l'existence. Ce manque a été suppléé, par quoi? par un *ersatz*.

Le terme *ersatz* signifie le remplacement, le succédané (de *succedere* : *remplacer*). C'est un terme qui se referme sur lui-même : le vocable germanique pour désigner un objet qu'on remplace a remplacé le mot français existant et cela, durant les deux guerres mondiales (en effet, le *Larousse étymologique* nous apprend que le terme *ersatz* a été introduit dans la langue française en 1914 et vulgarisé depuis 1939). *Erzats* a gardé sa forme allemande ; c'est un mot qui tranche sur le reste du texte, mot qui est tranché : sectionné et qui ressort; en creux et en plein. Il est net, séparé, différent : pur, non contaminé. En filigrane, se profile la logique de la race pure, opposée à la tactique des tranchées⁴⁰ : une tranchée, c'est un fossé / abri, voie creusée destinée à établir la communication. Ponge mêle les guerres, les guerres en langues et les guerres des langues dans ce texte, comme si toute guerre naissait à partir de questions linguistiques : « Dans ce qu'on appelle de façon de plus en plus douteuse la

⁴⁰ Parmi tant de guerres, n'oublions celle de 1914-1918, la guerre des tranchées.

mondialisation, nous nous trouvons au bord de guerres qui sont moins que jamais, depuis le 11 septembre, sûres de leur langue, de leur sens et de leur nom »⁴¹.

En 1956, sorte de date intermédiaire, de tranchée souterraine entre les deux grandes dates butoir de *Savon* (1946 et 1965), Ponge prononça une conférence à Stuttgart, « La pratique de la littérature », à l'invitation de Max Bense et Elisabeth Walter. C'est à l'occasion de cette conférence que la tension quasi physiologique, phobique et inhibante entre l'oralité et l'écriture chez Ponge⁴² s'est déplacée, telle un symptôme, vers une polarisation inter-linguales, vers les tensions franco-allemandes, vers la question de la traduction : traduction d'un média dans un autre. La fracture entre écriture et oralité devient plus sensible, plus nette, comme s'il s'agissait vraiment de deux langues différentes, de deux camps opposés. Dans l'introduction de cette conférence, après avoir dit quelques mots sur la mort de Gottfried Benn, poète allemand connu en France grâce aux traductions, Ponge annonce qu'il va lire un de ses propres textes, « Le cheval » : « Maintenant, encore parce que c'est Stuttgart ici, je vais commencer par lire un texte de moi (presque inédit, je l'ai seulement dit à la radio française) »⁴³. Contrairement au *Savon*, parole mousseuse dans laquelle Ponge s'est empêtré, « Le cheval » est désigné par Ponge, comme une eugénie, terme qu'il définit très ingénument comme : « une chose venue presque complètement dans le moment ». On pourra s'étonner de ce terme, qui ne figure pas dans le *Petit Robert*, où l'on trouve cependant celui d'eugénisme : « science qui met en œuvre les méthodes susceptibles d'améliorer les caractères propres des populations humaines, essentiellement fondée sur les connaissances acquises en hérédité ». La définition donnée par Littré du terme *eugénie* (qui était chez lui une variante d'*eugénique* ou d'*eugénisme*) – « Science des générations normalisées en vue d'un perfectionnement rationnel de la race humaine » – rappelle sans équivoque la logique de discours trop souvent entendus et le rapport avec la définition donnée par Ponge n'apparaît pas de manière fort convaincante. On retiendra simplement que Ponge, lors de sa première visite en Allemagne dix ans après la guerre, eut besoin

⁴¹ J. DERRIDA, La langue de l'étranger, paru dans *Le Monde diplomatique*, janvier 2002, p. 24.

⁴² Sur cette question, je me permets de renvoyer à nouveau à l'un de mes textes : *Francis Ponge : histoire d'une radiothérapie*, Actes du colloque *Les écrivains et la radio*, Presses universitaires de Montpellier, à paraître (print. 2003).

⁴³ Francis PONGE, *La pratique de la littérature, Méthodes*, dans *Œuvres complètes*, vol. I, Paris, Gallimard, 1999, pp. 671-672.

d'appeler à ses côtés, au cours d'une conférence dont le texte n'avait pas été préétabli, le terme d'*eugénie*. Dans « Le cheval » figurent deux termes allemands, dont l'intrusion annonce la germanisation lexicale à l'œuvre dans *Le savon* : le premier, « Tiergarten », mot allemand qui signifie « jardin zoologique », vient en redondance d'un terme français : « Il ne va pas devenir une curiosité de Zoo ou de *Tiergarten* »⁴⁴ ; le second est l'*ersatz*, mot clé du *Savon* : « Déjà, en ville, ce n'est plus qu'un misérable *ersatz* d'automobile, le plus misérable de moyens de traction. » Retenons donc ce « moyen de tra(du)ction ». Le cheval est du côté du passage de l'écrit à l'oral, de l'*aillère* à l'*oreille* allemande : c'est un texte, dit Ponge au cours de sa conférence, à psychanalyser. *Le savon* fera peut-être office de cette thérapie que Ponge appelle de ses vœux : radiothérapie ou psychothérapie, la parole et l'*oreille* allemande – Freud, cet auditeur privilégié – y occupant le devant (divan) de la scène...

Notons en outre que *Savon* serait un mot d'origine germanique : le latin *sapo*, issu lui-même du germanique *saipon*, désignant, selon Pline, un mélange de suif et de cendre, avec lequel les Gaulois se rougissaient les cheveux. Mais ce n'est pas l'explication que Ponge en donne, dans un appendice intitulé « Die Seife, le savon : les mots, la chose » (pp. 120-121) :

« Pline laisse entendre qu'il s'agit d'une invention gauloise : « Galliarum hoc inventum », dit-il. Le mot grec, *σάπων*, d'où sont certainement issus le latin *sapo*, le français *savon*, l'anglais *soap* ; et peut-être aussi, bien que cela semble moins évident, votre allemand *seife*, serait également d'origine gauloise, celtique ».

La généalogie serait donc la suivante : 1. le gaulois 2. le grec 3. le latin, le français, l'anglais et, puisqu'il le faut, mais quoique, du bout des lèvres, l'allemand, *votre* allemand. Ce refus ou cette difficulté pongienne à faire descendre notre savon d'une origine germanico-celtique n'a rien d'anodin. Par deux fois, les germains ont envahi : en introduisant le mot *savon*, puis en substituant au savon latinisé un objet, un *ersatz*. Par les mots et par les choses, les Allemands sont venus se loger dans notre cœur : dans notre propre, dans notre rapport au corps propre, au nom propre, à la propreté et à la propriété.

⁴⁴ Avec un terme anglais : « grand horse », associé au personnage du héros, avec les figures du Saint, du moine disant sa messe et de la juive, se met en place une guerre des langues, guerre des religions, un conflit compliqué qui n'est pas sans rappeler celui de la seconde guerre mondiale.

Il convient dès lors d'aborder un sujet central de ce texte, jamais exprimé *en toutes lettres* : les expériences nazies pour faire du savon à partir de la graisse des corps des Juifs. On sait aujourd'hui que cela ne fut connu du public que bien après la guerre : Ponge n'y a sans doute pas pensé en rédigeant *Le savon* de 1942 à 1946 ; il est néanmoins tout à fait probable qu'en 1965, il savait... ce qui donne à son texte un pli de signification supplémentaire. La question juive est présente d'un bout à l'autre du livre, évoquée dans des termes tels qu'*exode*, ou *lapidation*, mais surtout dans des grandes scènes de nettoyage : Ponce Pilate qui se lave les mains de la mort du Juste (avec « ses mains pures », il opte pour une « solution propre »), le baptême dans le Jourdain, ou des scènes de nettoyage collectif en apparence non rattachées à l'Histoire. Le dossier savon, c'est aussi une question : les nazis auraient-ils fait du savon avec les Juifs?⁴⁵ :

« Die Seife, die Seifenkugel : vous savez ce que c'est, vous connaissez bien cela, cette chose, ou matière, cette sorte de composition de matières grasses et de sels alcalins caustiques (de brûler) qui possède des vertus détergentes et dont on se sert pour nettoyer, blanchir toutes choses, et notamment votre linge, et votre peau même. [...] La chose que ce mot désigne, d'un usage extrêmement courant dans nos régions depuis donc deux ou trois millénaires (cette imprécision, entre 1 millénaire, est de taille : trois millénaires, ce sont les gaulois, deux millénaires ça remonte à l'origine de la chrétienté) [...] est éminemment soluble dans l'eau, mais, comme toutes les liqueurs visqueuses, quand on les bat, ou fouette, ou qu'on les verse de haut, les bulles d'air qui s'y incorporent ne pouvant crever leurs enveloppes, l'emportent en s'élevant sous forme d'écume ou de mousse. » (pp. 120-121)

Dans *Des hommes illustres*, de Jean Rouaud, prix Goncourt en 1993, figure un passage assez bouleversant, qui décrit le retour du camp de Buchenwald à la fin de la guerre d'un résistant :

« à mesure qu'il *reprenait* des forces, que son regard paraissait moins lointain, commençant à raconter les affres du corps : la faim, les poux, la vermine, la dysenterie, le froid, la fièvre, mais comment faire entendre [...] ces démangeaisons-là à se gratter jusqu'au sang et à la folie à ceux qui se plaignent que le savon était une denrée rare et ne moussait jamais, cette

⁴⁵ La question de la combustion est également soulevée par *Le Savon* derrière les termes *calamine*, « résidu de la combustion d'un carburant », déclamer, décalaminer, le calame de l'écriture...

fièvre-là à ceux qui *empilaient* sur eux couvertures et édredons, alors *gardant le reste pour lui*, ne confiant que bien plus tard à son camarade Joseph ce qui tourmentait ses jours et ses nuits depuis son retour et dont il avait été le témoin : cinq cents petits Gitans, entre cinq et douze ans, exécutés à la seringue, un à un, que l'on immobilisait sur une table pendant qu'un pseudo-chirurgien, liftier dans le civil, leur enfonçaient une longue aiguille dans le cœur. »⁴⁶

Ce passage atroce pose brutalement la question de la littérature engagée, question provoquée par *Le savon*. Rouaud a-t-il lu *Le savon*? Répond-il à Ponge? Je l'ignore. La question n'est pas exactement là ou n'est pas la bonne question. Ce passage met en scène deux types de paroles, de témoignages, de points de vue, sur l'histoire et sur la guerre. Je pense que l'erreur commise par Rouaud dans ce passage, volontairement ou non, est de vouloir hiérarchiser, mettre en rapport, rabattre l'une sur l'autre, deux expériences qui sont, quoi qu'ayant le même point de départ, absolument hétérogènes l'une à l'autre. Il utilise une rhétorique du retour, de la comparaison, de la réponse, de la riposte, pour nous persuader que son témoignage, que le témoignage de son résistant est « bon », « juste », « humain » par opposition à ceux de tous les Ponge du monde : « comment faire entendre cette faim-là à ceux qui évoquent *en retour* leurs privations »? Rouaud doit placer fictivement le témoignage de son personnage martyr comme antérieur au texte de Ponge qui lui répondrait. Or cela me semble difficilement défendable : quelqu'un raconte Auschwitz, Buchenwald, quelqu'un parviendrait à donner quelque chose de l'expérience des camps, tout en gardant le reste pour lui, écrit Rouaud, et son interlocuteur, en retour, essaierait de surenchérir, de prothétiser son propre manque : « oui, mais moi, tu sais... »... Si *Le savon* était une réponse – mais cela, qui en décidera? – ce serait, effectivement, un livre *proprement* scandaleux.

Je pense que le texte de Ponge représente un type de littérature engagée, une œuvre de fiction en proie avec l'histoire, malgré les apparences, malgré le sujet des plus volatiles. C'est précisément une littérature engagée, qui se donne en gage, qui se commercialise, qui ne peut se produire qu'à l'intérieur du champ de la communication, de l'échange d'idées, d'opinion, de médias... Là où le témoignage d'un *revenant* des camps de la mort est une parole asymétrique, qui rompt le jeu des échanges, c'est une parole qui se confie à l'oreille silencieuse d'aucun analyste. Ponge travaille ici à partir d'un objet apparemment

⁴⁶ J. ROUAUD, *Des hommes illustres*, Paris, Minuit, 1993, pp. 157-158.

futile, déplacé : « c'est à propos des objets de réputation les plus simples, les moins importants, voire les plus dérisoires que le jeu de notre esprit s'exerce le plus favorablement, parce qu'alors et alors seulement il lui paraît possible de faire valoir ses opinions particulières dans leur forme particulière » (p. 68). « Nous sommes mis en possession d'un outillage très précieux, qui a l'air de ne servir à rien, mais qui s'avérera, en de certains moments, inconcevablement utile » (p. 125).

Le moment est venu de faire intervenir le personnage de Ponce Pilate : personnage ambigu entré dans l'histoire en s'en détournant, en se retirant de son cours, que Ponge évoque dans *Le Savon* : « Il ne s'agit que du savon et du geste de se laver les mains, à l'instar de mon ancêtre Ponce Pilate dont je suis si fier qu'après avoir dit : « Qu'est-ce que la vérité? », il se soit lavé les mains de la mort du Juste (ou de l'exalté) » (p. 106). Il y a beaucoup à dire de ce passage. Je me limiterai à deux remarques :

1) Ponge, je ne dirais pas insulte, mais en tout cas égratigne, ironise, sur la figure du Christ, personnage historique d'origine juive, mais à l'origine du christianisme. Ce propos de Ponge « passe mieux », sera davantage *radiogénique*, si l'on y lit comme une pique adressée au Christianisme, à la religion chrétienne. Au contraire, si l'on considère qu'il s'en prend au Judaïsme, à Jésus le Roi des Juifs, mis à mort dans un contexte juif, il sera plus facilement suspecté d'antisémitisme. Ainsi que l'ensemble du livre : d'un bout à l'autre, il y est question d'épuration, de nettoyage massif, de bonne conscience, de solution « propre »⁴⁷, de *blanchiment*. On pourrait très bien y entendre des allusions antisémites, qui donneraient crédit à l'idée du juif corrompant la société dans laquelle il s'infiltre qu'il faut dès lors nettoyer; du lobby juif, qui vole l'argent au peuple des travailleurs français, puis le blanchit en l'espèce... Sortons du livre, me direz-vous, appuyons-nous sur d'autres textes de Ponge : des textes tels que « Nous, mots français ! » par exemple choisi au hasard pour son titre évocateur ; sortons de l'œuvre, appuyons-nous, toujours au hasard, sur les tracts diffusés par *Tel Quel* en 1974 lors de la rupture de Ponge avec le groupe (intitulés « Un vieux gâteaux crache dans sa soupe ! », Ponge y est traité d'antisémite), tout cela peut être *utilisé* pour

⁴⁷ « il y a un lien entre le fait de donner la mort par des solutions propres (l'injection létale) et les modalités de l'extermination de masse par les nazis. Eux aussi on mis en place, si l'on peut dire, une solution propre. Avec les chambres à gaz et les fours crématoires, on fait disparaître toute trace de vivants, de façon industrielle et sans massacre apparent. Donner la mort dans de telles conditions c'est effacer la trace à la fois du meurtre et des vivants. Cela permet de réduire le meurtre à un acte presque naturel, à quelque chose qui ressemble à une fin de vin ordinaire » *De quoi demain... op. cit.*, p. 218.

démontrer les affinités nationalistes, extrémistes, antisémites de Ponge. Donnons à Ponge l'occasion de se défendre, dans sa correspondance par exemple : il ne la saisit pas, il se tait, jamais il n'est question de la question juive. Pour pallier ce silence, cherchons encore : des inédits (mais peut-être a-t-il brûlé certains textes, comme il projetait de le faire pour les notes du *Savon*, le 15 août (de quelle année?), jour d'une fête chrétienne). Cherchons des témoignages, des textes de critique (mais ce critique a-t-il bien compris Ponge? Depuis quel bord parlait-il...?). On n'en finira jamais. Tirons une première leçon du *Savon* : la fiction littéraire a pour caractéristique essentielle d'ouvrir à un abîme sans fond dès qu'il est question de cerner son origine (le lieu depuis lequel elle s'écrit) et sa destination.

Dans ce texte le savon apparaît comme l'ennemi de l'eau, celui qui vient en troubler la pureté, qui vient la priver de sa « bonne conscience », de sa « lucidité », celui dont elle ne parvient à se débarrasser qu'en se souillant. Le savon est donc par nature quelque chose d'ambigu : il sert à nettoyer, mais il souille en même temps. Cela, dans le contexte limité de la seconde guerre mondiale, en mettant entre parenthèses toutes les autres questions politiques de ce livre, invite à voir dans le savon une métaphore du peuple juif, là où l'eau serait du côté de l'idéologie nazie. Mais à supposer que cela puisse se démontrer, la question du parti pris par Ponge resterait entière : « Je prendrai parti du côté que j'ai dit », écrit-il. On a véritablement affaire à une textualité polysémique, sujette à une multiplicité d'interprétations et de lectures possibles. Pour me faire mon opinion, je m'appuie sur des passages précis, tels que : « Nous le retrouvons, dis-je, plus petit ; diminué, exténué, aminci au possible – mais toute dignité sauve... Quant à elle, un énorme volume troublé, ayant perdu la face... Quel est le vainqueur des deux? » (p. 99). Soit l'être exténué est le peuple juif après la Shoah; l'Allemagne nazie, sûre de sa forme, en a perdu la face. Soit, pourquoi pas, l'être exténué, c'est l'Allemagne après la guerre, qu'elle a perdue face à une alliance quantitativement importante (« un afflux considérable de renforts amenés en masse » (p. 98)). Dans ces eaux troubles, je pense que quelqu'un pourrait se servir de ce texte à des fins de propagande antisémite, en découpant, en recollant autrement, en zoomant, en bouclant le livre à sa façon, en re-visant l'histoire du Livre (mon Bible, écrit Ponge à propos du *Savon*)... L'essentiel de ce livre n'est pas de décider de quel côté est Ponge, l'essentiel est qu'il démontre comment la littérature possède ce pouvoir de *suspendre la signification*. *La littérature a moins le droit de tout dire que le pouvoir de suspendre la question du vouloir dire*. Il démontre aussi comment un livre est une bombe jamais désamorcée.

2) Mais revenons à Ponce Pilate. Était-il mauvais ou simplement lâche? Ponge voit en lui une figure héroïque. Sa position de retrait a fait (la suite de) l'histoire. Elle fut décisive. En somme, le geste de Pilate revisité par Ponge serait le suivant : je ne peux pas trancher au nom de la vérité, je ne connais pas votre histoire, votre religion : je n'ai pas le droit d'intervenir, d'agir directement dessus. Etant dans l'impossibilité de trancher, il se retranche en lui, faisant ainsi son *devoir*, écrit Ponge. La fiction politique qu'il représentait ne pouvait pas répondre à la question « Qu'est ce que la vérité? », mais la fiction fait la vérité. L'apparente indifférence de Pilate, son geste futile, son désintérêt est celui d'un homme qui pense qu'on ne peut pas agir directement sur le réel, mais que nos actes créent l'histoire, délimitent un territoire d'action qui, en retour, nous constituera comme sujet⁴⁸. Pilate n'est pas au dessus de l'histoire ou plus exactement sa position « au dessus » l'oblige à agir par en dessous. L'acte de Pilate est le contraire d'un acte souverain : « Dans la figure du monarque, du peuple, du président ou du gouverneur, etc., la souveraineté de l'Etat se définit par [...] le droit à l'exception, par le droit à s'élever au-dessus du droit. C'est ainsi que Schmitt définit le souverain : l'aptitude à décider de l'exception et le droit de suspendre le droit »⁴⁹. Derrière le geste de Pilate se cacherait plutôt une théorie de la littérature-prothèse : une prothèse n'est prothèse qu'en fonction ; elle devient telle quand elle entre en fonction, quand elle fonctionne en fonction de l'autre, quand elle fait fonctionner l'autre. Encore Derrida :

« il n'y a pas une essence de la littérature (un être-littéraire de la littérature, une littéarité) mais une fonction sujette à des interprétations et à des conventions (historiques, éthico-juridiques, etc.). D'où la difficulté de traiter les énoncés selon que, légitimement ou non, ils revendiquent leur appartenance, fonctionnelle, pragmatique, à quelque chose comme la littérature, qui n'est pas une chose, mais une adresse, une certaine façon de s'adresser. Cette revendication est l'acte littéraire même. Il prétend engendrer ses propres normes, il tend à se légitimer lui-même. Produisant ainsi le droit, son droit, il entend ne comparaître, en tant qu'œuvre littéraire, devant aucune loi existante »⁵⁰.

⁴⁸ Cf. G. DELEUZE et F. GUATTARI, *Mille plateaux. Capitalisme et Schizophrénie 2*, Paris, Minuit 1989, pp. 386-392.

⁴⁹ *De quoi demain...*, op. cit., p. 233.

⁵⁰ ID., p. 206.

La littérature n'est pas une chose, mais une certaine façon de s'adresser. C'est toute la question soulevée par le savon : non pas « Les Français parlent aux Français », mais un Français, s'adresse, à partir du français, de la France, du point de vue français, de l'écriture en français, mais en allemand, sur les ondes radiophoniques allemandes, à travers ou avec la voix d'un speaker allemand, aux Allemands : « Le lecteur, d'emblée, soit prié (il comprendra très vite pourquoi) [...] de se doter, par l'imagination, d'oreilles allemandes » (p. 7); « Vous entendez en ce moment les premières lignes d'un texte,... la lecture de la traduction en allemand d'un texte, originellement écrit en français... Écrit donc, non par moi, speaker allemand, dont vous entendez la voix... mais par l'auteur français, qui vous parle par ma voix ». (p. 9). Dans *Doctrine du droit* Kant, aux prises avec le problème des contrefaçons, écrivait que

« dans un livre pris en tant qu'écrit l'auteur adresse un discours à son lecteur; et celui qui l'a imprimé [...] le présente comme discourant publiquement [...]. [...] faire discourir quelqu'un en public, [...] cela signifie discourir au nom de celui-ci et pour ainsi dire parler au public en ces termes : "A travers moi, un écrivain vous fait rapporter, enseigner, etc., ceci ou cela à la lettre. Je ne réponds de rien, pas même de la liberté qu'il prend de discourir publiquement à travers moi; je ne suis que l'intermédiaire pour que cela parvienne jusqu'à vous" »⁵¹.

J'ai essayé de montrer combien ce texte de Kant, considéré par les juristes comme dépassé pour fonder une théorie des droits d'auteur, s'avère fondateur en ce qui concerne le statut philosophique de l'auteur littéraire. Avec Kant, l'auteur littéraire est pris entre deux feux : totalement dépendant du média, de la machine (éditoriale), de l'intermédiaire et absolument au-dessus de la matière, puisqu'il ne propose pas au public une chose, mais lui-même en personne, pleinement engagé dans son discours (*opera*, écrit Kant et non *opus*, terme qui désigne toutes les autres œuvres d'art). L'auteur littéraire est à la fois souverain, sujet sûr de sa forme (discourir *toujours lui-même*, précise-t-il ailleurs) et par avance déconstruit, voilé / dévoilé par le média auquel il doit nécessairement s'en remettre : « à travers qui que ce soit d'autre ». Tout se passe comme si Ponge dialoguait ici avec Kant, comme dans un entretien radiophonique, au sujet des responsabilités respectives de

⁵¹ I. KANT, *De l'illégitimité de la reproduction des livres* (1785), dans *Qu'est-ce qu'un livre?*, textes de Kant et de Fichte, introduction de J. Benoît, Paris, PUF, 1995, p. 122.

l'auteur et de l'éditeur, au sujet du nom propre et de la responsabilité au nom de l'autre, du *speaker*, terme anglais qui vient arbitrer ce duel franco-allemand...

Toujours est-il que notre seule certitude réside dans le fait que l'adresse du *Savon* vise les Allemands. Mais lesquels : les nazis ou les autres? Ceux de l'est ou de l'ouest? Ceux de 1940 ou ceux de 1960? Par ailleurs, Ponge s'adresse-t-il en tant que résistant démobilisé, antisémite pro nazi, antinazi communiste, futur ex-communiste nationaliste, antifasciste... ou simplement Français, mais quel Français? Seul l'auteur sait – mais le sait-il vraiment? – d'où il écrit et pour qui il écrit. C'est exactement le contraire des Français qui parlent aux Français, où les intentions sont transparentes, quoique ici encore, on pourrait réinscrire l'équivoque et imaginer un « les Français parlent, en pleine guerre d'Algérie, au français », à leur langue maternelle, tout comme Ponge, dans *Le Savon*, parle à la radio (comme s'il s'adressait au média lui-même), en bon français / en bon Français, différence qui se lit mais ne s'entend pas. *Le savon* fond dans l'adresse : l'énoncé se résorbe dans l'énonciation. Si l'on essaie d'examiner la structure du savon, on remarque qu'il n'est qu'une suite de titres, d'annonces, de seuils successifs, d'appendices, un enchevêtrement compliqué de dates, de percées poétiques et de reprises méta-poétiques, jusqu'à plus rien. L'énoncé se dérobe, comme le savon dans l'eau, file le long de l'énonciation, glisse, passe sur les ondes. L'auteur, on ne sait qui il est, le sujet du livre disparaît – l'auteur a le droit à la mort – mais reste, noyau dur, l'adresse littéraire, la parole adressée et adroite qui fait qu'un texte, une fois lancé, placé sur orbite, fonctionnera jusqu'à la fin des temps, ne laissera plus en paix et n'a pas le droit à la mort : « Voilà donc ce livre bouclé ; notre toupie lancée ; notre SAVON en orbite. (Et tous les étages ou chapitres successifs mis à feu pour sa lancée peuvent bien, déjà, être retombés dans l'atmosphère, lieu commun de l'oubli, comme il fut celui du projet.) Son sort ne dépend plus que de la nature matérielle dont ces signes et leur support font partie » (p. 128).

Conclusion : le leçon de philosophie

Le savon parle du savon; il ne parle qu'au sujet (du) savon, et rien qu'à lui. Mais, je l'ai dit, viennent se masser autour de lui, par le frottement de l'écriture, se mousser dans ses bulles irisées, bien d'autres sujets qui (lui) conviennent (viennent avec lui), dont celui sur lequel je voudrais m'attarder pour terminer : les philosophes (et surtout les philosophes allemands), qui apparaissent dans l'extrait suivant comme de

bons petits soldats : « Avez-vous entendu parler de l'adéquation du fond à la forme? Philosophes, vous m'avez compris. Allez vous coucher. A la niche. Regagnez votre galetas. Retournez-vous sur vos couches sordides » (p. 70). La guerre des langues, c'est une guerre écriture / oralité, français / allemand, mais ce sera aussi une guerre entre deux des grandes langues germano-grecques (faisons comme si cette union avait existé...): la poésie et la philosophie. Dans le texte « Pour Max Bense », adressé à son ami philosophe allemand depuis le silence de sa mort, Ponge notait que leur amitié reposait sur une double mésentente, un monolinguisme au carré : je ne comprenais pas ses langues, l'allemand et la philosophie. Et pourtant, s'étonne Ponge, il *se nourrissait* de mes livres et m'invitait chez lui...

J'ai déjà évoqué Sartre (et à travers lui la phénoménologie husserlienne), Kant ou Marx. Je citerai maintenant un passage du *Zarathoustra* de Nietzsche, qui nous place au cœur du débat philosophie / poésie par l'intermédiaire du motif de la *propreté* :

« Je suis fatigué des poètes, tant des anciens que des modernes; tous sont superficiels; ce sont des mers sans profondeur. [...] Je ne les trouve pas assez purs (*reinlich*) ; ils troublent toutes leurs eaux pour qu'elles paraissent profondes ».

Si l'on se réfère maintenant au *Savon* :

« La voilà profondément troublée, en un volume relativement considérable. Elle en a perdu la face et la voilà privée de cette merveilleuse limpidité que lui vaut son habitude de reléguer ordinairement, en son fond ou à sa surface, les corps qui viennent la visiter » (p. 97).

Ce passage, je l'avais cité dans le contexte de l'antisémitisme possible à l'œuvre dans le texte. Or on voit ici qu'il s'approprie tout aussi bien d'autres débats, des débats philosophiques par exemple. Dans ma galerie d'exemples je tiens également à mentionner Hegel, non seulement parce qu'on peut lire dans *Le Savon* qu'« il faut bien ne pas tricher avec le mouvement de l'esprit » (p. 13); mais surtout parce que la structure complexe du *Savon* interroge en acte le « modèle néo-hégélien du grand livre total, le livre du savoir absolu reliant à soi, circulairement, sa propre dispersion infinie »⁵². Le livre néo-hégélien, « œuvre délimitée par un commencement et une fin, une totalité donc, qu'on suppose conçue et

⁵² *Papier Machine, op. cit.*, p. 27.

produite, voire signée, par un auteur »⁵³ est ici déconstruit dans une structure de la feinte : Ponge semble y souscrire (« début du livre », « fin du livre »), mais en multipliant les commencements, les répétitions, en suspendant la réalisation du livre à l'intervention de l'autre, il ruine ce modèle et semble démontrer l'aphorisme mallarméen : « un livre ne commence ni ne finit, tout au plus fait-il semblant » [Le livre, 181 (A)]... Par ailleurs, Le Savon interroge la temporalité du livre, et semble un écho des *Leçons sur la phénoménologie de l'esprit de Hegel, professées de 1933 à 1939 à l'École des hautes études*, par Alexandre Kojève, réunies et publiées en 1947 par un ami de Ponge, Raymond Queneau⁵⁴.

Mais en filigrane, on entend aussi Heidegger et la question de l'*util*⁵⁵, de l'outil, et aussi de la langue comme outil, véhicule transparent du sens, cet étant qui est déterminé par une structure de renvoi, qui est « fait pour ». Heidegger écrit : « quand la préoccupation bat son plein, l'*util* est ce qui se trouve immédiatement sous la main »⁵⁶. L'*util* est cet étant qui s'efface, qui va-de-soi, qui se rencontre à l'usage et auquel on ne prête pas expressément attention. Il existe pourtant trois cas de figure où l'*util* émerge dans son « être-plus-que-là-devant » et s'efface dans son effacement : la *récalcitrance*, quand il se met en travers de la route, la *surprenance*, quand il est endommagé et l'*importunance*, quand il manque à sa place. Or c'est exactement à ce point que Ponge rencontre la langue ou le savon. Que se passe-t-il quand les mots nous manquent ?

« Plus ce qui manque est d'un usage urgent, d'autant plus, paradoxalement, l'utilisable s'impose au point qu'il semble perdre le caractère d'utilisabilité »⁵⁷.

« Lorsque par extraordinaire il arrive que de tels objets nous manquent, deviennent introuvables, nous voilà saisi d'un vif sentiment de surprise et de frustration qui, en quelque façon, nous déséquilibre. Nous les voyons enfin, au lieu de purement et simplement les utiliser » (pp. 122-123).

⁵³ *Ibid.*, p. 17.

⁵⁴ Alexandre Kojève, *Leçons sur la phénoménologie de l'esprit de Hegel, professées de 1933 à 1939 à l'École des hautes études*, réunies et publiées par Raymond Queneau, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1985 : « un Livre qui, n'étant même pas vie animale, n'a plus rien à voir avec le temps. » (p. 388).

⁵⁵ Martin HEIDEGGER, *Être et Temps*, traduit de l'allemand par F. Vezin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 1986, pp. 102-113.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 109.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 110.

Le débat avec les philosophes, avec la philosophie, est à la fois typiquement occidental (déjà l'*Ion* de Platon laissait éclater le différend) et propre à Ponge, resté *sans voix* à ses examens de philosophie. En 1918 et en 1919, dans un contexte franco-allemand déjà très lourd, s'est répétée la même scène, que les biographes de Ponge ne manquent pas de rapporter, lorsqu'à deux reprises Ponge s'est trouvé dans l'impossibilité d'ouvrir la bouche devant un jury :

« Session de mars 1918 reçu en première année de droit et admissible à la licence en philosophie mais recalé à l'oral (en effet, il a été dans l'incapacité physique de s'exprimer) »⁵⁸.

« 1919 à Strasbourg (centre pour étudiants démobilisés) prépare l'Ecole Normale Supérieure. Malgré une grave maladie, admissible. De nouveau, muet à l'oral de philosophie »⁵⁹.

Dans ce contexte, la question du média, de la voix ou de l'écriture, est tout sauf anodine : la philosophie, du côté de l'allemand, est associée à la parole, alors que la poésie, en français, est associée à l'écriture, c'est-à-dire au corps-à-corps avec la langue, aux prises avec la technique, avec la machine à écrire, avec l'écriture comme machine. Le roi, le souverain, le maître, mais aussi le philosophe ne touchent pas à l'écriture, au corps de la langue⁶⁰. Du point de vue du poète, le philosophe ne travaille pas à partir de la langue, mais à partir des idées. Il ne fait pas bouger la langue, il ne lui impose pas sa marque :

« Quand on donne à dactylographier, on reconstitue, qu'on le veuille ou non, un rapport maître / secrétaire » ; en quelque sorte ; Un rapport de dictée [...]. Mais nous sommes nombreux à nous passer de secrétaire. Structurellement il n'y a plus de secrétaire. Ceux qui veulent, par fonction,

⁵⁸ J. THIBAudeau, *Ponge*, Paris, Gallimard, 1967, p. 30.

⁵⁹ M. SPADA, *Francis Ponge*, Paris, Seghers, 1974, p. 162.

⁶⁰ Vous savez peut-être qu'au cours du XV^e siècle est apparue une fonction parmi les notaires du roi, celle de secrétaires de la main. Cette charge consistait exclusivement à signer à la place du roi en imitant sa signature, même quand le roi savait écrire (ce qui n'était pas toujours le cas). Certains chambellans particulièrement habiles à contrefaire l'écriture royale étaient officiellement utilisés comme « prête-mains » (cf. Béatrice FRAENKEL, *Signature. Genèse d'un signe*, Paris, Gallimard, 1992, p. 30).

marquer encore leur autorité font appel à un secrétariat, même s'il savent, par ailleurs, se servir d'un ordinateur. Je n'imagine pas un président de la république, un haut fonctionnaire ou un ministre tapant sur son ordinateur. Ils corrigent à la main, à l'ancienne, le discours préparé par un autre, et le donnent à remettre « au propre ». [...] Pas de machine. Pas de rapport direct à la machine. Le rapport à la machine est secondaire, auxiliaire, médiatisé par le secrétaire-esclave, trop souvent et de façon non fortuite par la secrétaire. Le pouvoir doit pouvoir se médiatiser, sinon se déléguer, pour exister »⁶¹.

Au centre du *Savon*, se trouve toute une scène où se réalise une sorte de fusion très charnelle du poète et de la dactylo. Cette scène prend place dans une petite saynète, transposition du savon dans un genre dramatique, suite aux réserves de Camus et au silence de Paulhan. Il y aurait beaucoup à dire sur cette saynète, ne serait-ce qu'à propos des nombreuses prothèses qui organisent le décor. Cette saynète, précise Ponge, est beaucoup moins qu'une petite scène : c'est un petit morceau de graisse, c'est-à-dire encore du savon. Elle met en scène des ramoneurs crasseux, un philosophe, un curé (l'abbé Jean-Baptiste Gribouille), un poète, un lecteur suicidaire, et une dactylo. Le philosophe discourt, l'abbé vaticine, le poète déclame, les ramoneurs se lavent, la dactylo tape. Ce spectacle, écrit Ponge, ne fut jamais représenté (avec l'ambiguïté du préfixe de retour). Dans cette saynète, il y a une simultanéité entre la déclamation et la transcription dactylographique :

« Le poète s'avance, prend le morceau de savon et s'apprête à déclamer en se lavant les mains. [...] La dactylo ôte la gaine de sa machine, et tandis que le Poète va parler, elle enlève d'un seul geste sa robe et apparaît nue (ou en maillot). [...] Pendant la déclamation qui va suivre, s'entendra une musique de scène, en sourdine, fort peu brillante, plutôt sévère, dans un contrepoint rigoureux, inspirée du bruit des machines à écrire. Parfois, on entendra aussi comme tourner les feuillets d'un livre. Un violent projecteur oblique, éclairant de bas en haut et venant de la salle, projettera l'ombre du rouleau de la

⁶¹ *Papier Machine, op. cit.*, p. 163. Une analyse semblable se trouve, par exemple, chez Roland Barthes : « Je viens de m'offrir une machine à écrire électrique. Tous les jours, je m'exerce à taper pendant une demi-heure. [...] J'ai parfois été obligé de donner des textes à des dactylographes. Lorsque j'y ai réfléchi, j'ai été très gêné. Sans faire aucune espèce de démagogie, cela m'a représenté l'aliénation d'un certain rapport social, où un être, le copiste, est confiné vis-à-vis du maître, dans une activité, je dirais presque esclavagiste, alors que le champ de l'écriture est précisément celui de la liberté et du désir » (J.-L. DE RAMBURES, *Comment travaillent les écrivains*, Paris, Flammarion, 1974, p. 15).

machine à écrire sur un écran. Sur cet écran, qui semblera la projection du feuillet placé sur le rouleau de la machine à écrire, montera en cinématographie le texte du poème, au fur et à mesure de sa déclamation » (pp. 46-47).

Le rapport à la machine occupe toute la place du poème, se substitue au poème, qui est, littéralement, une machine à écrire. En outre, le poète et la dactylo ne font qu'un, mais on remarquera que la dactylo n'est pas supprimée. Le recours à la dactylo, à la femme comme prothèse, demeure. Cela n'a rien d'étonnant dans la logique de Francis Ponge, qui est un écrivain comme on dit très phallogocentrique, dont l'écriture, et plus généralement le rapport à la langue, sont très sexués, marqués sexuellement. Mais, dans le cadre de ce livre-ci, c'est encore moins surprenant : pas de refoulement du corps, du corps de l'autre, du corps comme l'autre par excellence. Rien d'étonnant non plus à ce que ce débat resurgisse au cœur du *Savon* et des questions soulevées par l'intervention du dispositif technique, des parasites, et autres brouillages médiatiques. Mais en même temps, cette petite saynète a été écrite, si l'on en croit Ponge, en 1944, bien avant que son texte ne fasse l'objet d'une commande radiophonique. Le temps de la lecture et de l'écriture ne cessent d'interférer, de s'entrecroiser et une lecture peut précéder l'écriture du texte auquel elle se rapporte, ce qui peut mener, nous l'avons évoqué à propos de Rouaud, à des manipulations idéologiques et politiques dangereuses.

J'ai proposé une lecture plutôt politique et philosophique du savon, passant sous silence un autre réseau de signification qui parle des rapports entre poésie et musique, de la publicité, des critiques adressées à Ponge, de l'acte d'écriture, de la rhétorique, de la poésie, des questions du devoir, de la responsabilité, de la résistance, de la religion... Autant de sujets qui font mousser le savon. Ponge « donne son avis », en se frottant ou se lavant les mains. L'histoire, la vérité, la science historique n'existent pas en dehors de ce livre-ci ou d'un autre livre. L'histoire n'existe pas en dehors d'une histoire particulière, qui la découpe, fait des raccourcis, tait certaines choses, en exagère d'autres. Tout cela la précipite, au sens chimique du terme. Le savon nous invite à dépasser le débat entre littérature engagée et esthétisme, formalisme, théorie de l'art pour l'art. L'intervention poétique dévoile que tout est écriture, tout est tissé de technique. Comme si la poésie n'existait que pour venir compliquer notre rapport à l'histoire, pour venir habiller l'histoire d'une nappe de brouillage, parasites, qui empêche un retour à l'origine, à l'histoire

linéaire, simple, quantifiable, mesurable. L'histoire du *Savon*, toujours à faire, n'existe que dans la lecture qui en sera faite. A bon entendeur... :

« Et il faudrait, bien sûr, à ce point de notre réflexion, prendre à bras-le-corps la notion de l'avec, c'est-à-dire ce mot lui-même. Qu'est-ce donc qu'*avec*, sinon *av-vec*, *apud hoc* : auprès de cela, en compagnie de cela.

Ne serait donc pas son entrée en société, sa mise en compagnie de quelque autre (être ou chose), enfin de quelque objet, qui permettrait à quiconque de concevoir son identité personnelle, de la dégager de ce qui n'est pas elle, de la décrasser, décalaminer? [...]

Notre *paradis*, en somme, ne serait-ce pas *les autres*? » (pp. 127-128).

L'auteur (le grand souverain, le createur) est bien peu de choses

par

Michel Lisse

La proposition qui nous a retenu le temps d'un séminaire (« Les lois de la création littéraire : fondation ou subversion? ») rappelle la naissance de la problématique littéraire occidentale dans une perspective judéo-chrétienne. Une question se pose de fait : sommes-nous capables de penser la littérature autrement qu'à partir de concepts philosophico-religieux? Pourrions-nous nous passer du concept de création associé à celui d'auteur? Pourrions-nous éviter la question de la souveraineté, du pouvoir, de la force et du droit, voire de la loi? Parlant du mot « souveraineté », Derrida écrit ceci :

« On ne lui garderait pas, Bataille lui-même ne garderait pas ce nom de "souveraineté" si ce pouvoir d'Intimation, si l'Autorité de quelque Loi, si l'*Auctoritas* de quelque Auteur (*Gewalt* [Derrida a longuement commenté ce concept, notamment à partir du texte de Benjamin « *Zur Kritik der Gewalt* » (cfr *Force de loi*)] et augmentation de l'*Auctor*) ou de quelque Créateur (*ex nihilo*) ne s'y impliquait intimement, de quelque façon. Le souverain, n'est-ce pas le grand Intimant? et le grand Intimidant? Celui qui exceptionnellement décide, comme dirait Schmitt, de l'exception? Le souverain, n'est-ce pas celui de qui rien s'augmente? *Exaction originare*. Le souverain, n'est-ce pas celui qui, supposé avoir *naturellement, de naissance* (en vertu de quelque *physis*), la force, et donc le droit, de décider de *s'exagérer* démesurément, crée alors *exactement* ce à quoi personne n'a la force de s'opposer? »⁶².

⁶² Simon Hantaï avec Jacques Derrida, Jean-Luc Nancy, *La connaissance des textes*. Lecture d'un manuscrit illisible (Correspondances), Paris, Galilée, 2001, pp. 145-146.

Pour tenter un commentaire indirect de cette question, je vous propose de nous tourner vers *Le livre à venir*⁶³, ce livre de Maurice Blanchot qui fait signe vers « Le Livre » mallarméen et de nous attarder quelque peu auprès des pages consacrées par Blanchot à la disparition de l'auteur générée par « Le Livre ». Dans le chapitre éponyme, Blanchot semble distinguer deux disparitions de l'auteur.

1. Tout d'abord, celle prévue et pensée par Mallarmé : le livre « sans hasard », c'est-à-dire fruit du plus grand calcul, du plus grand travail de composition et de recherche, mais aussi d'une certaine expérience magique de la littérature, est sans auteur. Blanchot va distinguer et hiérarchiser deux niveaux (c'est son mot : « préciser tous les niveaux » (p. 330) et « il y a un autre niveau » (p. 333)) où la formule mallarméenne prend sens. Le premier niveau, le moins important, est celui de l'anonymat requis : « [Mallarmé] veut dire *seulement* [je souligne cet adverbe qui marque la moindre importance de ce niveau] que le livre doit rester anonyme : l'auteur se bornera à ne pas le signer (“*admis le volume ne comporter aucun signataire*”) ». Il n'y a pas de rapports directs, et encore moins de possession, entre le poème et le poète. Celui-ci ne peut s'attribuer ce qu'il écrit. Blanchot explique cette position en inscrivant Mallarmé dans la grande tradition métaphysique du livre écrit en nous ou dans la nature (tradition étudiée par Jacques Derrida dans *De la grammatologie* et en particulier dans le passage consacré à « La fin du livre et [au] commencement de l'écriture »), le rapprochant des romantiques allemands qui « ont exprimé la même pensée du livre unique et absolu » (p. 332). Mallarmé, ajoute Blanchot, « est prêt à voir dans le livre l'équivalent écrit, le texte même de la nature universelle » (p. 332) – ce qui induit la tentation de la lecture hégélienne (celle de Jean Hyppolite, mais aussi peut-être celle de Blanchot⁶⁴).

Au niveau supérieur, la disparition du poète correspond à la disparition de la réalité, mais cette disparition, qui n'est pas encore la destruction véritable, elle n'en est que le *suspens*, est également affirmation, condition de possibilité du livre :

« Mais il y a un autre niveau où l'affirmation du livre sans auteur prend un sens bien différent et, à mon avis, bien plus important. “*L'œuvre implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de*

⁶³ Paris, Gallimard, 1959 (1971); la référence à la pagination sera désormais donnée entre parenthèses dans le texte.

⁶⁴ Cfr J. DERRIDA, *Papier Machine*, Paris, Galilée, 2001, p. 26 ; la référence à la pagination sera désormais donnée entre parenthèses dans le texte.

leur inégalité mobilisés” “*La disparition élocutoire du poète*” est une expression très proche de celle qu’on trouve dans la célèbre phrase : “*A quoi bon la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire, selon le jeu de la parole cependant; si ce n’est...*” [...] il ne suffit pas de dire que les choses se dissipent et que le poète s’efface, il faut encore que les uns et les autres, tout en subissant le suspens d’une destruction véritable, s’affirment dans cette disparition même et dans le devenir de cette disparition [...] » (p. 333).

La disparition *élocutoire* du poète est le lieu de son absence à partir duquel s’écrit le livre. L’auteur n’a donc pas de place dans le livre et par conséquent, le lecteur n’en a pas plus :

« Le livre est sans auteur, parce qu’il s’écrit à partir de la disparition parlante de l’auteur. Il a besoin de l’écrivain, en tant que celui-ci est absence et lieu de l’absence. Le livre est livre, lorsqu’il ne renvoie pas à quelqu’un qui l’aurait fait... L’homme fortuit – le particulier –, s’il n’a pas de place dans le livre comme auteur, comment, lecteur, pourrait-il s’y retrouver important? » (p. 334).

Comptez dans ce texte les instances convoquées : l’auteur, l’écrivain, quelqu’un qui fait, l’homme fortuit, le particulier, le lecteur. Toutes semblent exclues du livre, sauf l’écrivain qui est « absence et lieu de l’absence ». J’interromps ici le commentaire de Blanchot pour laisser entendre un bruissement barthésien. Dans « La mort de l’auteur », Barthes semble faire référence au texte mallarméen et peut-être également au commentaire de Blanchot. Si la critique, et même la nouvelle critique, ne font que consolider l’empire de l’auteur, des « écrivains », « certains écrivains », depuis longtemps, se sont efforcés de le lézarder. Parmi ces écrivains, Mallarmé a été le premier (en France, du moins, précise Barthes) à accorder au langage sa juste place : dans un texte, c’est lui qui parle, qui agit :

« En France, Mallarmé, sans doute le premier, a vu et prévu dans toute son ampleur, la nécessité de substituer le langage lui-même à celui qui jusque-là était censé en être le propriétaire ; [...] c’est le langage qui parle, ce n’est pas l’auteur ; écrire, c’est, à travers une impersonnalité préalable [...] atteindre ce point où seul le langage agit [...] : toute la poétique de Mallarmé consiste à

supprimer l'auteur au profit de l'écriture (ce qui est, on le verra, rendre sa place au lecteur) »⁶⁵.

Il ne me paraît pas aussi certain que, dans la perspective mallarméenne, place soit ainsi rendue au lecteur (je laisse ici en réserve le commentaire qu'a donné Peggy Kamuf⁶⁶ de ce texte de Barthes). Blanchot cite un passage qui n'accorde aucune place au lecteur :

« Impersonnifié, le volume, autant qu'on s'en sépare comme auteur, ne réclame approche de lecteur. Tel, sache, entre les accessoires humains, il a lieu tout seul : fait, étant » (p. 334).

Blanchot tient cette affirmation pour « l'une des plus glorieuses de Mallarmé » parce qu'en quelques mots, elle énonce « l'exigence essentielle de l'œuvre ». Il y a la solitude : le volume a lieu *tout seul*; il y a également son accomplissement à partir d'un lieu : *il a lieu* tout seul; il y a encore et surtout une double affirmation aporétique : « *fait, étant* », si je comprends bien Blanchot. Plutôt que de me hasarder dans le péril d'une paraphrase, je préfère citer :

« Cette dernière affirmation est l'une des plus glorieuses de Mallarmé. Elle rassemble, en elle, sous une forme qui porte la marque de la décision, l'exigence essentielle de l'œuvre. Sa solitude, son accomplissement à partir d'elle-même comme d'un lieu, la double affirmation, juxtaposée en elle, séparée par un hiatus logique et temporel, de ce qui la *fait* être et de l'*être* où elle s'appartient, indifférente au « faire »; – la simultanéité donc de sa présence instantanée et du devenir de sa réalisation : dès qu'elle est faite, cessant d'avoir été faite et ne disant plus que cela, qu'elle est » (p. 334).

Accomplissement dans/par la disparition. Cette proposition, selon Blanchot, excède la conception du Livre des romantiques allemands. Se marquerait donc une singularité de Mallarmé qui aurait pensé le Livre comme « étant, mais impossible » (p. 336). Blanchot met bien en évidence ce que je nommerai les apories du Livre quant au temps, à l'espace, à son existence. L'œuvre mallarméenne oscille entre un figement, une immobilité et une mobilité marquée par une discontinuité

⁶⁵ R. BARTHES, *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, p. 62.

⁶⁶ Cfr *Signatures. Ou l'institution de l'auteur*, traduit de l'américain par Claudette Sartillot, Paris, Galilée, 1991, pp. 17-24.

temporelle extrême. Pour soutenir ce propos Blanchot cite ce mot de Mallarmé qui annonce un « autre temps » de l'œuvre « *ici avançant, là remémorant, au futur, au passé, sous une apparence fausse de présent* » (p. 335). Blanchot conclut de cette réflexion que, *d'une part*, le temps « exprimé » par l'œuvre et « contenu » en elle est un temps sans présent; ce qui implique qu'il soit impossible de « tenir en main » le Livre, car il « ne doit jamais être regardé comme étant vraiment là » (p. 335); il n'a donc pas de lieu, pas de place ontiquement déterminée, mais il est comme la condition de tout lieu, de toute place. (Il faudrait ici tenter de comparer la problématique du Livre telle que Blanchot la cerne avec *Khôra*, ce motif platonicien mis autrement en lumière par Jacques Derrida). Mais *d'autre part*, si le présent est « faux et fictif », « nécessairement inactuel », il faut alors tenir que ce présent est « le temps par excellence de l'œuvre irréalité » (p. 335). Dès lors, il n'y a de présent que pour le Livre impossible; ce temps est en quelque sorte réservé pour l'œuvre, et exclu de toute réalité. Le présent de la réalité est nié pour devenir celui de l'œuvre, « affirmation sans présence où ce qui est brille en même temps qu'il s'évanouit » (p. 336). Blanchot va alors faire du livre la condition même de tout étant : « on doit dire de lui qu'il est, qu'il est présent, puisque *sans lui rien ne serait présent* » (p. 336), mais le livre lui-même, pour pouvoir être cette condition de toutes choses, doit être en retrait de l'existence : « cependant il est toujours en défaut par rapport aux conditions de l'existence réelle » (p. 336). Une fois de plus, une comparaison entre la logique du livre retracée par Blanchot et celle de la *différance* par Derrida serait à mener.

2. A cette première disparition théorique de l'auteur va succéder une autre disparition, apparemment plus réelle celle-là. Dans une longue note infrapaginale (pp. 336-338), comme à l'improviste, Blanchot va évoquer la mort de Mallarmé. Événement singulier – nous verrons même combien Blanchot insiste dans une formule surprenante sur cette singularité – qui confirme la disparition théorique de l'auteur. Blanchot, qui commente alors la publication posthume par Scherer du manuscrit de Mallarmé conservé par Mondor sous le titre *Le « Livre » de Mallarmé, Premières recherches sur des documents inédits*⁶⁷, constate une « intéressante rupture morale » chez les hommes les plus probes, les plus intègres dès qu'il en va de publications posthumes. Ces hommes vont à l'encontre de la volonté des écrivains défunts et, malgré celle-ci, publient ce qui avait

⁶⁷ *Le « Livre » de Mallarmé*, Gallimard, 1957, 1977 pour la nouvelle édition revue et augmentée; la référence à la pagination sera désormais donnée entre parenthèses dans le texte.

été interdit à la publication. Le cas de Mallarmé, plus que celui de Kafka, dit Blanchot, est clair. Va suivre alors une description des dernières moments et de la mort de Mallarmé. Description qui commence par cette phrase qui mériterait à elle seule des thèses de doctorat : « Mallarmé meurt à l'improvisiste. » Pour tout un chacun, n'est-ce pas toujours le cas? Même dans les situations où la mort paraît la plus attendue, la plus inéluctable, le moment même de la mort, l'instant de la mort, – à supposer qu'un tel moment soit parfaitement situable dans le temps – ne survient-il pas à l'improvisiste? Cette formule de Blanchot est d'autant plus étonnante, eu égard à la rhétorique qui suit. Lisons la description que fait Blanchot de la fin de Mallarmé :

« Mallarmé meurt à l'improvisiste. Entre la première crise – dont il se remet cependant et qui n'est encore qu'une menace incertaine – et la seconde qui a raison de lui en quelques instants, il se passe très peu d'heures. Mallarmé profite du sursis pour rédiger la "*recommandation quant à mes papiers*". Il veut que tout soit détruit. "*Brûlez, par conséquent : il n'y a pas là d'héritage littéraire, mes pauvres enfants*" » (p. 337).

Ces deux crises sont comme les deux niveaux de la disparition de l'auteur. La première crise, celle qui correspondrait au niveau du Livre pensé dans le sillage des romantiques allemands, n'est qu'une menace incertaine dont on se remet; par contre, la seconde, quasi instantanée, serait celle du Livre qui « brille en même temps qu'il s'évanouit » (p. 336). Fulgurance de la crise qui a raison, en quelques instants, de l'auteur. « Mallarmé meurt à l'improvisiste ». Mais, en même temps, serait-on tenté de dire, il ne meurt pas tant à l'improvisiste que cela, puisque le nombre d'heures restreint entre les deux crises est défini comme un « sursis » (Il commence ces recommandations par ces mots : « Le spasme terrible d'étouffement subi tout à l'heure peut se reproduire au cours de la nuit et avoir raison de moi »). Ici encore, il faudrait méditer longuement sur ce sursis. Certains seraient enclin à dire que la vie n'est qu'un sursis, dont la mort met fin à l'improvisiste. Il faudrait donc avoir toujours déjà rédigé une quelconque recommandation quant à ses papiers. Une nouvelle piste de lecture s'ouvre à nous : mettre en rapport ces deux crises de Mallarmé avec *L'instant de ma mort* où celui qui fut presque fusillé termine son récit en évoquant « l'instant de [sa] mort désormais toujours en instance ». Mallarmé profite du sursis qui lui est laissé pour rédiger en style mallarméen une recommandation. Le mot même de *recommandation* dit déjà toute l'impuissance dans laquelle se trouve l'auteur face à ses papiers : il ne peut que recommander, c'est-à-dire

adresser à autrui une demande insistante, quant au devenir de ses papiers, comme s'il doutait déjà que sa volonté soit faite. La mort de l'auteur, c'est la mort de Dieu – et inversement. Que recommande Mallarmé? De mettre le feu à ses papiers, ce qui a pour suite logique de priver ses pauvres enfants – c'est-à-dire, en première ligne, sa femme et sa fille, mais qui sont, à vrai dire, les destinataires de ces recommandations? – d'héritage littéraire. L'absence d'héritage littéraire n'est pas la cause du feu, mais la conséquence de celui-ci. Mallarmé n'a pas écrit : mes pauvres enfants, il n'y a pas là d'héritage littéraire, par conséquent : brûlez. La recommandation mallarméenne peut également s'entendre comme une injonction à ne pas la respecter : si vous jouez avec des allumettes, si vous brûlez mes papiers, vous n'hériterez pas littérairement, vous resterez de pauvres enfants. Pour hériter, il faudrait être infidèle par esprit de fidélité⁶⁸. On peut aller plus loin et entendre qu'il est impossible d'hériter de la littérature : seul le signataire du texte aurait pu l'utiliser, comme un inventeur qui a éparpillé les pièces d'une machine géniale dont le plan n'existe que dans son esprit : « ...pas un feuillet n'en peut servir. Moi-même, l'unique pourrais seul en tirer ce qu'il y a... »⁶⁹. Il y a plus. Les recommandations seraient « à peine lisibles » (p. 801), du moins dans leur première version. Henri Mondor retrace les dernières heures de Mallarmé et rapporte que, Mallarmé, après sa première crise, « fait comme s'il devait travailler » (p. 801), fait place à la fiction, au *comme si*, et se retire pour rédiger ses recommandations. Mondor, comme par contamination, devient le narrateur omniscient d'une fiction qu'il rédige et qu'il place sous le signe de la fiction : Mallarmé a fait comme si. Mondor l'imagine écrivant « en hâte », fiévreux et ému. Sa « main tremble » et « les mots sont à peine lisibles ». Suit alors le texte du « tragique testament du pauvre ». Mais est-ce ce texte que liront Marie et Geneviève? Mallarmé ne meurt pas pendant la nuit : le matin, « il recopie d'une main ferme ce testament de premier jet, mais s'arrête à la quatrième ligne » (p. 802). Cet arrêt est dû à l'arrivée du médecin et Mallarmé, « qui veut faire la démonstration de la crise de la veille, est tout à coup repris d'un spasme laryngé plus terrible » (p. 802). Il meurt – dans une crise théâtrale. Mallarmé met en scène la crise de la veille et meurt en la jouant. Quelle histoire! Histoire racontée par Mondor, dont on peut quand même se demander si, à son tour, il ne se livre pas à une dramatisation. Après la

⁶⁸ Cfr J. DERRIDA & E. ROUDINESCO, *Choisir son héritage*, dans *De quoi demain... Dialogue*, Paris, Fayard et Galilée, 2001, pp. 11-40.

⁶⁹ Mallarmé cité par H. MONDOR, *Vie de Mallarmé*, Gallimard, 1941, p. 801; la référence à la pagination sera désormais donnée entre parenthèses dans le texte.

cérémonie funéraire, trois jours après le décès, les deux femmes⁷⁰ entrent dans le cabinet de Mallarmé et découvrent le texte de la dernière recommandation – mais lequel? Le texte à peine lisible ou les quatre lignes recopiées d'une main ferme? Les yeux voilés de larmes, elles n'auraient pu en lire que quelques mots, parmi lesquels « il n'y a pas là d'héritage littéraire ». Toute une histoire de la publication posthume de Mallarmé s'ouvre alors : une histoire de la main et d'une écriture difficilement lisible, une histoire des regards à peine capables de lire... Mondor, toujours lui, dit de Valéry, le premier à pouvoir lire le testament et... à transgresser l'interdit (comme l'écrit Blanchot « les morts sont bien faibles ») que « ses regards étaient trop brouillés par l'émotion du deuil pour que le récit de sa lecture, adressé presque sur l'heure à André Gide, ne fût pas demeuré approximatif »⁷¹. Scherer, l'éditeur du « Livre » justifie son geste en arguant du fait que l'interdit mallarméen était valable pour l'époque où il était « discuté, attaqué ou méconnu », car publier des œuvres imparfaites eut été donner « des armes à la malveillance » et il s'empresse d'ajouter : « ces raisons ne sont plus valables aujourd'hui ». A cela s'ajoutent des réserves quant à la lecture des textes manuscrits de Mallarmé à cause d'une écriture qui varie selon son « hypersensibilité » :

« Mais l'écriture de Mallarmé est souvent d'une telle continuité qu'il est impossible de décider si un graphisme indéchiffrable correspond à un mot ou à plusieurs » (p. 147).

« D'abord, je ne suis pas certain d'avoir toujours lu exactement le texte. L'écriture de Mallarmé revêt des aspects très différents selon les feuillets. Elle enregistre les variations de l'humeur d'un être hypersensible. Telle page est caractérisée par une extrême liaison, qui ne sépare pas plus les mots entre eux que les lettres d'un même mot. Telle autre page est d'un graphisme si haché que les caractères ne se présentent guère que comme une série de bâtonnets parallèles; il va sans dire qu'ils sont alors bien difficile à interpréter. Parfois, cette écriture, qui est habituellement harmonieuse et d'une exquise élégance, se déforme, sous l'effet de quels malaises, de quelles angoisses? Ma lecture du texte est donc nécessairement, dans une certaine mesure, conjecturale » (pp. 147-148).

Le cas de Mallarmé est peut-être moins clair que ne le dit Blanchot... Quoi qu'il en soit, on ne brûla point et on publia et on continue à publier

⁷⁰ Une comparaison avec le *Nouveau Testament* est plus que tentante...

⁷¹ *Autres précisions sur Mallarmé et inédits*, Paris, Gallimard, 1961, p. 250.

des textes posthumes. Blanchot, après avoir pointé cette rupture morale des héritiers de Mallarmé, examine la problématique d'un point de vue universel. Reprenant la règle d'Apollinaire, citée par Scherer – « Il faut tout publier » – et l'inscrivant dans une tendance à révéler publiquement ce qui est de l'ordre du secret, il invalide très vite le concept de règle ou celui de principe. « Ce n'est pas une règle, ni un principe », dit-il. Il extrait l'injonction à tout publier de l'institution littéraire, philosophique, sociologique..., voire juridique. « Ce n'est pas une règle, ni un principe. C'est la puissance sous le règne de laquelle tombe quiconque se met à écrire... » (p. 338). Dès que vous écrivez, dès votre première ligne, vous risquez de voir rendue publique la chose. Surtout si vous mourrez, comme tout un chacun, à l'improviste. Toute écriture, fût-elle, la plus privée, la plus secrète, la plus intime, peut devenir publique; cette potentialité nécessaire étant inhérente à l'écriture. Dès lors, en toute rigueur, il n'y a pas de propriété littéraire, l'écrivain n'a aucun droit sur ses œuvres, il est en quelque sorte mort-né dès qu'il prend la plume ou allume son ordinateur, soumis qu'il est à « la puissance » :

« La même puissance confirme le caractère impersonnel des œuvres. L'écrivain n'a aucun droit sur elles et il n'est rien en face d'elles, toujours déjà mort et toujours supprimé. Que sa volonté ne soit donc pas faite » (p. 338).

L'écrivain même de son vivant (comme l'écrit Blanchot « les vivants sont bien faibles ») perd tout droit sur l'œuvre. Il n'en a pas plus ou pas moins que le lecteur, l'état, la société ou la culture. Aucun pouvoir juridique, étatique, religieux, universitaire, culturel, social, politique... n'a de droit sur l'œuvre. Ce qui revient à dire que toute attribution, toute restitution, toute décision, toute interprétation... se fait nécessairement hors-la-loi, hors-la-puissance. Mais quelle est cette puissance, demanderez-vous? La réponse de Blanchot est apophasique, elle est également une manière de boucler la boucle, de fermer le cercle :

« Quelle est cette puissance? Ce n'est ni le lecteur, ni la société, ni l'Etat, ni la culture. Lui donner un nom et la réaliser, dans son irréalité même, fut aussi le problème de Mallarmé. Il l'a appelée le Livre » (p. 338).

Mais une telle puissance ne reconduit-elle pas à ce qu'on voulait éviter, à savoir une certaine logique créationniste, auctorale et souveraine? Quand un roi se déclare dans l'incapacité de régner, ne fait-il pas alors montre de son pouvoir souverain, de son pouvoir à décider de

l'exception, dans l'exception, à décider ce que personne d'autre que lui, fors révolution, n'aurait pu décider? De même Mallarmé, quand il écrit à Verlaine le 16 novembre 1885 que son « travail personnel [...] sera anonyme, le Texte y parlant de lui-même et sans voix d'auteur », ne se déclare-t-il pas dans l'incapacité de régner, invalidant de la sorte tout testament futur et le rendant, par là même, encore plus opérant, plus efficace, plus puissamment spectral? Se retranchant du Texte, lui l'opérateur, s'en coupant pour le transformer en une sorte de machine qui parle d'elle-même, sans être limitée par un temps et un espace, programmée pour durer par-delà le spasme de la glotte, devenue, ce que Derrida nomme, *œuvre* :

« ...une *œuvre*, c'est-à-dire à la fois le résultat et la trace laissée d'une opération supposée, une œuvre qui survit à son opération et à son opérateur supposés. Lui survivant, étant destinée à cette sur-vie, à cet excès sur la vie présente, l'œuvre comme trace implique dès le départ la structure de cette sur-vie, c'est-à-dire ce qui *coupe* l'œuvre de l'opération. Cette *coupure* lui assure une sorte d'indépendance ou d'autonomie archivale et quasi machinale [...], un pouvoir de répétition, d'itérabilité, de substitution sérielle et prothétique de soi à soi. [...] La machine est un *effet de coupure* autant qu'une *cause de coupure*. [...] une machine qui ressemble structurellement, toujours, par définition, à une *causa sui*. Et là où l'on dit *causa sui*, la figure d'un dieu n'est pas loin » (*Papier Machine*, pp. 111-112).

Subversions réalistes : existe-t-il un grotesque de l'événement chez Günter Grass et Hugo Claus ?

par

Stéphanie Vanasten

I.

A supposer qu'il soit possible de définir l'innovation et la nouveauté sans craindre de la normaliser, la verrouiller et donc de l'annihiler, à supposer qu'il soit possible de résorber l'aporie majeure de la définition à laquelle se heurte tout scientifique pénétrant le royaume du grotesque littéraire – phénomène esthétique constamment en train de se faire et qui donc se moque d'énoncés d'intérêt définitoire – je commencerais par retenir parmi ce réseau réflexif foisonnant sur le grotesque l'élément de définition suivant : le grotesque se manifeste dans des mouvements avant-gardistes et néo-avant-gardistes⁷², dans des sphères d'anarchisme et de marginalité, non pas lors de moments de certitude relative et de stabilité, mais pendant des périodes de transition, de crise, de bouleversement aussi bien politique que social ou mental. La tradition du grotesque prospère

« wenn Schriftsteller die Orientierungslosigkeit ihrer Umwelt charakterisieren oder Freiräume gegen einen überzogenen Rationalismus schaffen wollen ».

« lorsque les écrivains veulent dépeindre la perte d'orientation face à leur environnement ou créer des marges de manœuvre contre un rationalisme exacerbé ». ⁷³

⁷² Il faut entendre avant-gardiste ici dans le sens général de „novateur, qui rompt avec la tradition“ et donc le distinguer de l'acception plus restrictive que le terme revêt dans l'histoire littéraire du début du XX^{ème} siècle.

⁷³ Hans Dieter Schlosser (ed.): *Dtv-Atlas zur deutschen Literatur. Tafeln und Texte*. München : dtv. 1983. p. 230 (je traduis).

Markus Symmank, dans son étude récente sur le carnivalesque chez des auteurs contemporains allemands, énonce en ces termes :

« die Grotteske wurde oft interpretiert als wichtiges Mittel zur Darstellung von Unsicherheit und krisenhafter Situation ».

« le grotesque a souvent été interprété comme un important moyen de représenter une incertitude et une situation de crise ». ⁷⁴

Cet élément de définition relatif aux conditions d'émergence du grotesque semble connaître une forte occurrence dans les théories du grotesque relativement récentes et donc faire actuellement l'objet d'un certain consensus académique⁷⁵. A y regarder de plus près, on y reconnaît cependant l'héritage direct de deux théoriciens du grotesque du 20^{ème} siècle – Wolfgang Kayser et Mikhaïl Bakhtine –, aujourd'hui probablement parmi les plus étudiés parce qu'ils ont les premiers pensé le grotesque de manière conséquente en tant que catégorie esthétique (les Romantiques l'avaient déjà fait) *dans le champ institutionnel* et comme catégorie esthétique à *conceptualiser*⁷⁶. Par cette nouvelle amorce, ils ont

⁷⁴ Markus Symmank, *Karnevaleske Konfigurationen in der deutschen Gegenwartsliteratur. Untersuchungen anhand ausgewählter Texte von Wolfgang Hilbig, Stephan Krawczyk, Katja Lange-Müller, Ingo Schulze und Stefan Schütz*. Würzburg : Königshausen und Neumann. 2002. p. 46 (je traduis).

⁷⁵ Citons entre autres : Symmank, *Karnevaleske Konfigurationen*, *op.cit.* - „It is not surprising that the grotesque as a literary and aesthetic phenomenon has been strongly characteristic of the art produced during periods of cataclysmic upheaval, both scientific and political, and quite rare during periods of relative certainty and stability“ (Alton Kim Robertson, *The grotesque Interface*, 1996 : 71)– “In der Neuzeit ist, beginnend mit dem Manierismus, das Grotteske als Alternative bzw. Gegenströmung zum Klassizismus und somit als für Krisen- und Übergangszeiten symptomatische Geistes- und Stilhaltung ausgewiesen, wie E.R. Curtius und sein Schüler G.R. Hocke deutlich zu machen suchen.“ Ulrich Weisstein (traducteur anglais de Wolfgang Kayser), „Grotteske“, in : Ueding, Gerd (Hg.) : *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Tübingen: Niemeyer. 1992. p. 1197 – „Dementsprechend findet sich das Grottesle vor allem in Epochen, in denen das überkommene Bild einer heilen Welt angesichts der veränderten Wirklichkeit seine Verbindlichkeit verloren hat, in denen die Welt unfassbar, der Vernunft unzugänglich und von unversöhnlichen Widersprüchen beherrscht scheint“ (GMS, „Grotteske“, in: Günther und Irmgard Schweikle (ed.): *Metzler Literatur Lexikon : Begriffe und Definitionen*. Stuttgart : Metzler. 1990. 2. überarbeitete Auflage. p. 186).

⁷⁶ Cf. Elisheva Rosen : *Sur le grotesque. L'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique*. Vincennes : Presses Universitaires de Vincennes (L'imaginaire du texte). 1991. p. 107 et 121.

occupé à eux seuls la réflexion esthétique sur le grotesque pendant de nombreuses années et initié une importante productivité à son sujet. On a souvent (à commencer par eux-mêmes) présenté leurs théorèmes sous un jour opposé selon les termes un peu faussés du binôme grotesque tragique de l'horreur et carnavalesque comique. Cependant, leurs divergences peuvent être dépassées sur au moins un point⁷⁷ : l'ambivalence, l'ambiguïté, l'auto-contradiction fondamentale, la tension, la crise, c'est-à-dire sur une sémantique générique du grotesque que j'appellerai 'le conflit de nature centrifuge', un espace hétérogène de tension entre oppositions polaires sans possibilité de synthèse.

Reprenons brièvement les positions de Kayser et de Bakhtine avant de les rapprocher et de soumettre ensuite à l'épreuve critique l'élément de définition énoncé. Dans son célèbre ouvrage *Das Grotteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung* (Oldenburg, 1957) Kayser énonce la chose suivante : Brusquement, par un effet de surprise, il arrive que notre monde familier nous apparaisse tout à coup sous un jour étranger et se dérobe aux catégories de notre entendement. Les formes et contours de notre environnement, d'habitude harmonieux, semblent pervertis. Le sujet est confronté à une sphère d'insécurité, de crise et éprouve dégoût et rejet. C'est le 'Es' fantomatique, le 'Es' de l'anonyme et de l'indicible qui surgit pour rompre la cohérence du monde. En donnant esthétiquement forme à cette désorientation (voire aliénation) du sujet et même en l'intensifiant, le grotesque a pour fonction d'exorciser cet aspect démoniaque du 'Es'. Mais comme ce 'Es' reste insaisissable et que toute tentative d'attribuer du sens à ce qui nous arrive est vouée à l'échec, le grotesque représente à ce titre également la forme d'un jeu avec l'absurde. L'apparition du 'Es' connaît son apogée selon Kayser à 3 périodes majeures de notre histoire : d'abord au 16^{ème} siècle, ensuite pendant le *Sturm und Drang* (préromantisme allemand) et le Romantisme, et pour finir à la période moderne. Kayser conclut :

« Die Gestaltungen des Grottesken sind der lauteste und sinnfälligste Widerspruch gegen jeden Rationalismus und gegen jede Systematik des Denkens ».

⁷⁷ Cf. Dominique Iehl, *Le grotesque*. Paris : PUF. 1997. (Collection : Que sais-je ?). p. 15 & Dieter Meindl: *American Fiction and the Metaphysics of the Grottesque*. University of Missouri Press. Columbia and London. 1996. p. 18.

« Les configurations du grotesque sont la protestation la plus forte et la plus évidente contre tout rationalisme et contre toute systématique de la pensée ».⁷⁸

Bakhtine nous a donné quant à lui voici près d'une quarantaine d'années, ce texte maintenant bien connu sur le carnivalesque et le réalisme grotesque à travers son étude sur François Rabelais⁷⁹. Après avoir décelé chez Rabelais les configurations et mécanismes du carnivalesque et avoir étendu ses découvertes à l'œuvre de Dostoïevski, Bakhtine en arrive notamment à la conclusion que le carnivalesque en littérature est paradigmatique pour une situation de transition collective et historique⁸⁰ : le passage du Moyen-Âge à la Renaissance chez Rabelais, l'apparition de la modernité au sortir d'une crise de la conscience bourgeoise chez Dostoïevski (Ernst Robert Curtius et son élève Gustav René Hocke avaient en effet déjà démontré avant Bakhtine que le grotesque à la Renaissance, et dès le maniérisme, était à comprendre comme une alternative, un contre-courant au classicisme⁸¹). Afin que le carnivalesque passe de la sphère de la vie réelle à la littérature, nous dit Bakhtine, un contexte historique mouvant, une situation de transition lui est nécessaire. Le carnivalesque procède en effet d'un contre-courant autonome, productif et créatif face à une culture dominante et officielle. Centrifuge de nature et dialogique dans son essence, le carnivalesque de Bakhtine est à comprendre comme un topos de marginalité et d'atypie. Le grotesque, quant à lui, est dérivé des formes structurelles d'inversion du

⁷⁸ Wolfgang Kayser, *Das Grotteske in Malerei und Dichtung*. Rowohlts deutsche Enzyklopädie. 1960 (Seconde édition) p. 140 (je traduis).

⁷⁹ Mikhaïl Bakhtine : *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Paris : Gallimard (Tel nr. 70). Trad. Andrée Robel. 1982. Par la suite [FR].

Achevée en 1940 et soutenue comme thèse en 1946 à Moscou, cette étude sur Rabelais ne connut qu'une première publication en 1965. Frappée de la censure stalinienne, il a fallu attendre la réhabilitation scientifique de Bakhtine dans les années 60 pour qu'elle voie le jour.

⁸⁰ [FR], *op. cit.*, p. 17 : „Les festivités ont toujours un rapport marqué avec le temps. [...] De plus, les festivités, dans toutes les phases historiques, se sont rattachées à des périodes de *crise*, de bouleversement, dans la vie de la nature, de la société et de l'homme. La mort, la résurrection, l'alternance et le renouveau ont toujours constitué les aspects marquants de la fête. »

⁸¹ E.R. Curtius : *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern. 1954. Chap. 15 und G.R. Hocke : *Die Welt als Labyrinth : Manier und Manie in der europäischen Kunst*. 1957. en particulier p. 72 et suivantes. (Cité par Ulrich Weisstein, „Grotteske“, in : Ueding, Gerd (Hg.) : *Historisches Wörterbuch der Rhetorik, op. cit.*, p. 1197).

carnavalesque et se niche dans les interstices de la culture populaire. Le grotesque est chez Bakhtine

« eine Bildform [...] zur Sichtbarmachung des Ausgegrenzten und Abgedrängten [...], deren einerseits auflösende, entdifferenzierende und andererseits verbildende, integrierende Funktionsweise ästhetisch vorbereitet ist ».

« une forme imagée qui rend visible ce qui a été écarté, exclu et repoussé. On en a préparé esthétiquement les modes de fonctionnement : il s'agit d'une part de dissoudre et d'effacer les nuances, d'autre part de fournir une image qui unifie et intègre tous les traits». ⁸²

Les résultats de Bakhtine et de Kayser divergent autant que leurs démarches sont analogues. En usant de la 'preuve par l'histoire', tous deux veulent en effet redécouvrir l'essence du grotesque afin d'en faire une notion à validité générale dans le contexte de la réflexion esthétique⁸³. Cependant, si séduisante et intéressante qu'est l'assignation du grotesque à un changement, à une transition paradigmatique d'époque, on sait toute la distorsion logique et l'orientation téléologique présente dans l'argumentation de ces deux penseurs du grotesque. Kayser doit reconnaître à contrecœur qu'il existe un grotesque comique, et si, dans son souci de rendre compte des acquis de la réflexion, il reste plus ou moins cantonné à la période qu'il étudie (c'est-à-dire principalement du 18^{ème} siècle à l'expressionnisme, au surréalisme et la littérature de l'absurde), il aspire à faire de son intellection du grotesque une catégorie transhistorique. Bakhtine quant à lui est véritablement fasciné par l'effet de renversement et de rupture initié par le rituel du carnaval et en élabore une interprétation qui en rend compte, totalisante - à esthétique de rupture, temps de rupture. C'est-à-dire en concluant de manière concrète à l'existence cyclique rituelle de situations de crise et de changement historique, constitutives et symptomatiques du grotesque carnavalesque⁸⁴.

⁸² Symmank, *Karnevaleske Konfigurationen*, *op. cit.*, p. 46 (je traduis).

⁸³ Rosen, *Sur le grotesque*, *op. cit.*, p. 109.

⁸⁴ En guise d'illustration : « L'image grotesque caractérise le phénomène en état de changement, de métamorphose encore inachevée, au stade de la mort et de la naissance, de la croyance et du devenir. L'attitude à l'égard du temps, du devenir, est un trait constitutif (déterminant) indispensable de l'image grotesque », [FR], *op. cit.*, p. 33 – « Et voici que les images grotesques, avec leur attitude fondamentale à l'égard de l'alternance des saisons, avec leur ambivalence, deviennent le principal mode d'expression artistique et idéologique du puissant sentiment de l'histoire et de

Or, c'est ici que réside une aporie fondamentale de la pensée de Bakhtine : lui-même reconnaît que le grotesque au-delà de la Renaissance, en se détachant de la culture populaire, n'apparaît plus que sous une forme dégénérée et affaiblie⁸⁵. Ceci a une implication méthodologique majeure : c'est qu'il faut pouvoir justifier l'usage de ces deux intellections du grotesque hors de leur ancrage temporel initial.

Afin de pouvoir se retrancher partiellement derrière leurs positions, les théoriciens modernes ont redistribué les configurations minimales du grotesque chez Kayser et Bakhtine pour en extraire une essence abstraite, notamment cette essence convergente de l'ambivalence. De cette nouvelle étape de la réflexion esthétique, le grotesque, selon un consensus plus ou moins large, émerge ainsi à mon sens au moins comme un espace esthétique générique de 'conflit de nature centrifuge' : un agglomérat d'ambivalences et d'hétérogènes amenant tension, opposition, auto-contradiction, crise dans une logique de l'irrésolu, de l'anti-dialectique et dont participe l'élément de définition formulé dès l'entrée de cet exposé : *le grotesque se manifeste dans des mouvements avant-gardistes, anarchistes, pendant des périodes de bouleversement et sert à représenter incertitude et moments de crise*. C'est à l'intérieur de cet espace esthétique générique entre autres que le grotesque se particularise et acquiert son identité culturelle et littéraire.

Quelle implication faut-il y voir pour l'étude d'auteurs contemporains ? Markus Symmank réinvestit l'hypothèse de Bakhtine afin de lui conférer une validité pour l'époque contemporaine. Il ressort le grotesque de son ancrage dans la culture populaire et de son opposition par rapport à la culture officielle. Par le contexte de crise et de bouleversement dans lequel les formes carnavalesques apparaissent, il faut entendre selon lui des moments de transition, de réorientation, d'évènements transformationnels, allant de modifications du système étatique national à des changements dans l'histoire du sujet, comme par

l'alternance historique, qui s'est réveillé avec une vigueur exceptionnelle à l'époque de la Renaissance », [FR], *op. cit.*, p. 34.

⁸⁵ En guise d'illustration : « On peut affirmer que la conception du corps du réalisme grotesque vit encore aujourd'hui (si édulcoré et dénaturé que soit son aspect) [...] », [FR], *op. cit.*, p. 38 – « A cette époque (à proprement parler, dès la seconde moitié du XVII^{ème} siècle), on assiste à un processus de rétrécissement, d'abâtardissement et d'appauvrissement progressif des formes des rites et spectacles carnavalesques dans la culture populaire », [FR], *op. cit.*, p. 43 – « Ayant perdu ses liens vivants avec la culture populaire de la place publique [...], le grotesque dégénère », *ibidem* – « La littérature dite du 'réalisme bourgeois' du XVII^{ème} siècle [...]. En réalité, il ne s'agit plus que de débris morts, et parfois quasiment vides de sens, du puissant et profond réalisme grotesque », [FR], *op. cit.*, p. 63.

exemple aussi lors de la puberté⁸⁶. Des groupes sociaux s'efforcent d'accomplir une transition sous forme de rituels (rites de passage e. a.), par lesquels ils quittent temporairement l'ordre existant sans devoir l'abandonner totalement ; ils peuvent ainsi supporter toutes les ambivalences de ces moments de crise transitionnelle et être libérés provisoirement du poids de cette crise⁸⁷. Après cet intérim du carnavalesque, le groupe est ramené à l'ordre qu'il avait quitté, qui n'a certes pas changé mais conservera des traces de ce rituel⁸⁸. Ainsi partiellement déraciné de sa culture populaire, le mouvement de transition du carnavalesque que Bakhtine avait consacré à partir des structures d'émergence de la Renaissance et des abords de la Modernité, semble pouvoir lui survivre. Markus Symmank épure au maximum l'hypothèse bakhtinienne en une configuration qui lui est propre : le grotesque est une esthétique littéraire de contre-tradition surgissant favorablement à des moments de transition et de bouleversement. Considérons ceci comme une manière possible d'échapper à l'aporie bakhtinienne du cadre spatio-temporel du grotesque, à laquelle je vais provisoirement adhérer.

II.

Si le grotesque se manifeste effectivement de préférence dans des périodes de trouble et de changement, je serais tentée, pour entrer dans le vif du sujet de cet exposé, de mettre à l'épreuve la réciprocity de cette définition : un roman retraçant par exemple dans sa diégèse des événements de transition, de bouleversement a-t-il des affinités électives avec le grotesque ? Bien sûr, il faut ici se souvenir de cet impératif de Wolfgang Kayser, nous mettant en garde, dans la terminologie qui lui est propre, d'appeler toute œuvre à 'structure de contraste' grotesque⁸⁹ ? Commençons donc par évaluer cette condition nécessaire pour deux romans des auteurs ici étudiés.

Het verdriet van België (1983)⁹⁰ et *Ein weites Feld* (1995)⁹¹ retracent l'un comme l'autre en un nombre de pages conséquent un tournant de

⁸⁶ Symmank, *Karnevaleske Konfigurationen*, op. cit., p. 13.

⁸⁷ ID., p. 10.

⁸⁸ *Ibidem*

⁸⁹ Wolfgang Kayser, *The grotesque*. 1968. p. 59, cité par Dieter Meindl, *American Fiction and the Metaphysics of the Grotesque*, op. cit., p. 5.

⁹⁰ Hugo Claus, *Het verdriet van België*. Amsterdam: De Bezige Bij. 1983 (par la suite VB) – *Le Chagrin des Belges*, traduit du néerlandais par Alain Van Crugten. Paris : Julliard. 1985 (par la suite CB).

l'évolution identitaire de leur héros (*Bildungsroman*, *Altersroman*) sur le fond de moments charnières de l'histoire allemande et belgo-flamande. Dans *Het verdriet van België*, le jeune narrateur Louis Seynaeve consigne dans le second livre du roman son enfance et son adolescence entre 1939 et 1947 dans la petite ville de Walle (appelée ainsi du nom d'un ancien quartier de la ville de Courtrai). Le récit connaît son apogée entre l'endoctrinement subi par cuillerées entières de stéréotypes à la table de cuisine des parents petit-bourgeois flamingants et l'ouverture de sa conscience critique de jeune adulte. En filigrane, le lecteur perçoit la situation historique spécifiquement belge de ce petit coin frontière de l'ouest du pays, entre une culture flamande en soif d'identité mais opprimée par les francophones, l'illusion de l'échappée dans la collaboration avec l'occupant allemand, et finalement toute l'ambiguïté du sentiment 'belge' à cette époque mouvementée. Le récit de Louis culmine dans cette opposition au monde qui l'entoure – celui de ses parents conditionné par celui de l'histoire - au moyen d'un chagrin de façade abritant e. a. ironie et rires caustiques, et constituera finalement le livre premier du roman.

Ein weites Feld de Günter Grass retrace un épisode de près d'un an et demi de la vie du citoyen est-allemand Theo Wuttke. Passionné de Théodore Fontane, le grand romancier allemand de la fin du 19^{ème} siècle, Wuttke est présenté par les narrateurs-archivistes du centre d'études sur Fontane à Potsdam non seulement comme un excellent connaisseur, mais surtout comme la réincarnation du célèbre écrivain, à tel point qu'il écope rapidement du surnom de 'Fonty'. Tout un temps conférencier de l'Union culturelle en RDA⁹², Fonty a vu dans les propos humanistes parfois teintés de scepticisme et non dénués de charge critique de son écrivain

⁹¹ Günter Grass, *Ein weites Feld*. München : dtv. 1997 (1ère édition Steidl, Göttingen, 1995) (par la suite *WF*) – *Toute une histoire*, traduit de l'allemand par Claude Porcell et Bernard Lortholary. Paris : Seuil. 1997 (par la suite *TH*).

⁹² En 1850, Fontane travaillera de son côté pour le *Literarisches Kabinett*, cabinet littéraire du ministère prussien de l'Intérieur, qui exercera également un droit de censure sur les articles publiés et une fonction de propagande auprès de la population. Sur injonction de sa femme, Fontane acceptera également en mars 1876 un emploi de Secrétaire permanent de l'Académie des Beaux-Arts à Berlin (Akademie der Künste), duquel il démissionnera quelques mois plus tard. (Isabelle Solères, « Theodor Fontane et l'unification allemande », in : Françoise Lartillot : *Günter Grass. Ein weites Feld. Aspects politiques, historiques et littéraires*. Actes du colloque de Nancy. Centre de Recherches germaniques et Scandinaves de l'Université de Nancy II. Bibliothèque 'Le Texte et l'Idée'. 2001. p. 44 et 46).

favori le stratagème idéal pour parler de littérature et s'opposer au régime socialiste de son état. C'est d'ailleurs là la raison de la présence immuable à ses côtés de l'agent de la Stasi, Ludwig Hoftaller, son « ombre diurne et nocturne » (*Tagundnachtschatten*). Lui-même est la réincarnation anagrammatique de la figure de l'espion éternel Tallhover, tel que l'avait conçu en 1986 le romancier allemand Hans Joachim Schädlich dans le roman du même nom. Le lecteur suit les pas de Fonty, et donc forcément de Hoftaller son ombre, à travers le Berlin de la chute du mur (1989), jusqu'aux lendemains de la réunification allemande (1991 plus précisément). Ces promenades contemporaines sont agrémentées de flashbacks sur l'histoire allemande du siècle dernier, bien évidemment à travers la vie des deux prédécesseurs Fontane et Tallhover. Mais Wuttke s'est tant plongé dans la vie et l'œuvre de Fontane et a tant intériorisé celles-ci dans son identité de Fonty, afin qu'elles lui servent de couvert à sa critique au régime, qu'il connaît à la chute de la dictature socialiste une crise identitaire. En effet, face à la liberté de pensée retrouvée, Fonty, tout comme Hoftaller, espion éternel désormais sans but, ne sait plus *être* autrement qu'avec Fontane. Les archivistes, par soif du matériel fontanéen inédit livré par Fonty, décident de consigner un moment de la vie de ces deux originaux atteints de schizophrénie littéraire, dès lors sans fondement identitaire, dans le Berlin de l'après chute du mur.

Ces deux romans offrent a priori donc matière suffisante en bouleversements, crises et événements transitionnels que pour induire une présomption de grotesque.

III.

Seconde présomption. Dès leur parution en 1983 et 1995, *Het verdriet van België* et *Ein weites Feld* font beaucoup parler d'eux. *Het verdriet van België* suscite par son contenu anticlérical des réactions négatives de la part des quotidiens flamands catholiques et conservateurs, comme *De Standaard* et *Gazet van Antwerpen*. Et si le reste de la presse flamande et les néerlandais surtout accueillent globalement le roman de Claus avec enthousiasme, quelques-uns comme le journaliste Ten Braven⁹³ émettent certaines réserves, notamment vis-à-vis de la langue colorée (de dialecte) de Claus, jugée difficilement accessible aux non indigènes⁹⁴. D'autres

⁹³ „Verdriet van mijn Vlaams“. In : *Vrij Nederland*. 23. 8. 1986.

⁹⁴ Paul Claes, “Hugo Claus. Het verdriet van België”. In: *Lexicon van literaire werken. Bespreking van Nederlandstalige literaire werken 1900-heden*. Onder red. van A.G.H. Anbeek van der Meijden, J. Goedegebuure, M. Janssens. Hoofdwerk (januari 1989), p. 8.

encore nommèrent à l'époque les nombreuses allusions à l'histoire et à la réalité quotidienne belge - la rhétorique en pars pro toto de Claus - comme facteurs altérant le flux de la lecture. Mais - à l'échelle de la petite Flandre sans doute - ceci n'est que moindre mesure en comparaison du tollé médiatique provoqué par la parution du roman de Grass en août 1995. *Ein weites Feld* occupera pendant plus d'un an les titres de la presse allemande et étrangère et générera ainsi au sein d'une discussion mouvementée un nombre considérable d'articles, aujourd'hui rassemblés en deux recueils⁹⁵. A la lecture de ces recensions et commentaires, les raisons de ce débâcle médiatique semblent résider dans le manque de vérité référentielle, la représentation faussée des temps de l'unité retrouvée, dans l'approche partielle et partielle de Grass de l'unification, dans la faible valeur épique et la longueur de son roman. Que les critiques soient foncièrement négatives ou mitigées et même dans le cas des appréciations positives, il est frappant de constater que, dans la réception du roman de Grass surtout, mais aussi de celui de Claus, les discussions se recentraient entre autres irrémédiablement sur la question de la véracité historique et les procédés de fictionalisation et d'esthétisation utilisés, c'est-à-dire de manière générale sur cette zone hybride du conflit entre esthétisation et historisation que peut représenter la 'nationalesthétisation' et sur la manière spécifique qu'a un écrivain d'articuler une visée imaginative à son texte littéraire en forçant la discursivité narrative.

De la réception donc partiellement négative et en tous cas hautement émotionnelle de ces romans, on peut conclure qu'il s'est produit un choc entre un certain type d'horizon d'attente (*Erwartungshorizont*⁹⁶) visiblement partagé par certains lecteurs d'alors et l'esthétique génératrice de ces deux fictions. Des traits spécifiques à la réception du grotesque peuvent être articulés à ce constat. Dans son ouvrage sur le grotesque de 1982⁹⁷, Maarten van Buuren (le premier à avoir accordé de l'attention à la valeur appréciative liée à l'esthétique grotesque et donc à avoir étudié le grotesque sous l'angle des théories de la réception) pose que

⁹⁵ Oskar Negt : *Der Fall Fonty. 'Ein weites Feld' von Günter Grass im Spiegel der Kritik*. Göttingen: Steidl Verlag. 1996. 320 p. - Georg Oberhammer & Georg Ostermann : *Zerreißprobe. Der neue Roman von Günter Grass 'Ein weites Feld' und die Literaturkritik, eine Dokumentation*. Innsbruck: Innsbrucker Zeitungsarchiv. 1995. (Innsbrucker Veröffentlichungen zur Alltagsrezeption, 3). 335 p.

⁹⁶ Cf. Hans Robert Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt am Main. 1970.

⁹⁷ Maarten Van Buuren : *De boekenpoeper. Het groteske in de literatuur*. Assen: Van Gorcum. 1982.

« Het groteske is een procédé dat een maximale verwachtingsdoorbreking beoogt »

« le grotesque est un procédé visant la rupture maximale de l'horizon d'attente du lecteur »⁹⁸

et que l'intensité avec laquelle il brise cet horizon d'attente est très importante pour la manière dont les éléments grotesques sont perçus dans un texte⁹⁹. S'inspirant des travaux fondateurs de Šklovský, Mukarovský, Adorno et Jauss (ayant institué un concept de valeur appréciative ou distance esthétique lié à la rupture ou infirmation de l'horizon d'attente) ainsi que sur ceux de Juri Lotman (qui a exploré la nature de cet horizon d'attente), Van Buuren quant à lui s'interroge davantage sur la confirmation ou validation de cet horizon d'attente. Les recherches de Daniel E. Berlyne en esthétique empirique¹⁰⁰ ont en effet attesté que l'appréciation esthétique est liée au plaisir, ce qui amène Van Buuren à infirmer notamment l'hypothèse de Jauss (selon laquelle cette appréciation est d'autant plus grande c'est-à-dire positive qu'il y a rupture de l'horizon d'attente) et à dégager l'axiome suivant : le jugement positif émis quant à une œuvre littéraire est proportionnel à une faible rupture de l'horizon d'attente. Lorsque la distance esthétique est trop grande par rapport à l'horizon d'attente du lecteur, et que donc l'effet de surprise est extrême, le lecteur émet un jugement esthétique négatif. Van Buuren rend donc compte de l'effet perturbant et souvent négatif que génère le grotesque dans sa réception (ce qui ne signifie pas forcément sur son lecteur comme l'entendait Kayser) - effet sur lequel s'accordent la plupart des penseurs du grotesque - en relatant celui-ci à une rupture dans l'horizon d'attente du lecteur, condition sans aucun doute nécessaire mais non suffisante pour justifier l'émergence du grotesque.

L'hypothèse de Van Buuren semble a priori se vérifier lorsqu'on retourne aux premières manifestations du grotesque. A la fin du 15^{ème} siècle, des excavations à Rome, entre autres dans les soubassements du palais de Néron, révèlent la présence d'ornements muraux que l'on appellera *crottesca* (grotesques). Passé l'effet de surprise, ceux-ci

⁹⁸ Van Buuren : *De boekenpoeper, op.cit.*, p. 52 (je traduis).

⁹⁹ ID., p. 59.

¹⁰⁰ e.a. *Aesthetics and Psychobiology*, New York, 1971 et *Studies in the new experimental Aesthetics : Steps towards an objective psychology of aesthetics appreciation*, New York, 1974.

suscitent l'enthousiasme et signifient une nouvelle source d'inspiration pour les artistes. On y décèle conjointement un mouvement créateur s'inspirant de l'Antiquité et une nouveauté et originalité stimulantes. Le néoclassicisme n'autorisant la nouveauté que sur le mode de l'imitation à l'antique, ces nouvelles formes d'art ne signifiaient donc qu'un dévoiement partiel, suffisant à combler l'insatisfaction naissante face à l'esthétique en vigueur. L'écart par rapport à l'horizon d'attente étant minime, le grotesque était perçu sous un jour positif. Or, une telle observation s'écarte de l'axiomatique de Van Buuren, résolument fondée sur une rupture maximale et donc un effet négatif du grotesque. En effet, s'il n'y a que rupture mineure, n'avons-nous pas en quelque sorte affaire à un grotesque dénaturé ? Tout porte ainsi à croire que lorsqu'il y a convergence entre une attente de dévoiement par rapport à une tradition en place chez le lecteur d'une part et un effet de rupture auquel tend intrinsèquement le grotesque dans sa configuration esthétique d'autre part, l'effet de rupture global est atténué. En d'autres mots, l'hypothèse première de Van Buuren selon laquelle le grotesque recherche une rupture maximale de l'horizon d'attente est à situer davantage du côté du texte, à savoir par rapport à une structure discursive antagonique, que du côté du lecteur, sur lequel son pouvoir d'interférer reste malgré tout restreint.

On trouve par contre confirmation sans faille des recherches de Van Buuren dès la seconde étape de réception de ces formes de *grotesca*, plus précisément lorsque des théoriciens de l'art redécouvrent dans le traité bien connu de Vitruve, *De Architectura*, un passage condamnant de telles formes d'art (même si elles ne sont pas encore appelées grotesques)¹⁰¹. Celles-ci sont à réprouver, dit Vitruve, parce qu'elles transgressent les lois de la nature et de la proportion de notre monde familier et passent outre au principe de la mimesis et à l'exactitude référentielle en vigueur dans le monde antique. Vitruve faisant office d'autorité, autorité bientôt élargie à l'*Art Poétique* d'Horace, l'horizon d'attente des lecteurs recentre sa norme sur un classicisme raisonnable : l'écart avec ces formes mi-fantastiques étant alors devenu trop important, le grotesque a ainsi été relégué au ban des productions esthétiques de l'époque. Présenté à la négative, l'axiome de Van Buuren ne souffre ici d'aucune contradiction.

Pour le cas qui nous occupe, l'effet de contraste ou de rupture à l'encontre de l'horizon d'attente des lecteurs de Grass et de Claus ayant

¹⁰¹ Pour la citation exacte de ce passage, voir André Chastel, *La Grottesque. Essai sur l'ornement sans nom*. Paris : Le Promeneur. 1988, p. 32, également cité par Philippe Morel, *Les grotesques. Les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la Renaissance*. Paris : Flammarion (Champs), 2001 (1^{ère} édition 1997), p. 115.

donné lieu à une réception partiellement négative et tout au plus très émotionnelle pourrait donc en partie se justifier par l'esthétique grotesque des ouvrages en question. C'est la seconde présomption de grotesque que je voudrais retenir jusqu'ici. Il est relativement aisé d'articuler la première présomption à la seconde : le grotesque est une sémantique générique de conflit de nature centrifuge, occasionnant chez le lecteur un effet de rupture dans son horizon d'attente, c'est-à-dire que soit le texte dirige l'attente de son lecteur sur un pôle, avant de l'en écarter et donc d'instaurer le conflit, soit que le lecteur active des configurations idéologiques, littéraires et non-littéraires conservatrices (déterminées par des facteurs des plus divers, à savoir pour Grass par exemple la mésinterprétation de certaines informations relevant de la stratégie de marketing de l'éditeur ou des épi- et péri-textes au roman), et donc en tous cas divergentes par rapport à celles appelées par le texte.

Reste à s'interroger sur un des visages possibles de ce conflit et donc de cette rupture d'horizon d'attente. De quel conflit grotesque, quelle ambivalence ou ambiguïté peut-il ici être question ? Y a-t-il effectivement outrage à un horizon d'attente de la véracité historique partagé par certains lecteurs, comme certaines recensions le laissent sous-entendre – ou, je le formulerai différemment, plutôt à un horizon d'attente d'une référentialité historique stéréotypée ? Si une telle attente était générée par le code textuel, les lecteurs actuels devraient en partie toujours l'activer aujourd'hui. Or, ce n'est pas le cas. Beaucoup de critiques de ces dernières années s'insurgent explicitement contre une lecture trop mimétique de ces œuvres et se concentrent davantage sur leur auto-référentialité et esthétisation. Néanmoins, dans la mesure où ils cherchent à dépasser le paradigme de la représentation en mettant l'accent sur la distanciation et ainsi à assigner le grotesque à un topos de conflit, ils se positionnent aussi vis-à-vis de ce paradigme. Il est donc bel et bien probable que ces deux fictions recèlent une esthétique grotesque dérivant ses effets d'un cadre normatif référentiel perverti. Dans ce cas, il semblerait que les attentes idéologiques littéraires et autres du premier public, davantage participatives, aient bien engendré un contraste par rapport à la polarité du conflit grotesque mais n'aient de ce fait pas décelé le grotesque en tant que tel, alors que c'est bien le cas pour les publics ultérieurs. Ceux-là étaient davantage orientés vers une lecture distanciée, et de fait plus à même de percevoir l'écart, l'effet centrifuge du grotesque et donc de lui donner un nom. De récentes investigations sur le grotesque ont en effet mené à la conclusion que le grotesque désemphase la force

référentielle des textes¹⁰² et que c'est en marge du mouvement réaliste qu'il se signale¹⁰³.

IV.

Het verdriet van België et *Ein weites Feld* sont des fictions en iceberg. A la surface, elles organisent toutes deux une série de référents à l'intérieur d'un cadre spatio-temporel et -historique reconnaissable et vraisemblable (le Berlin de Grass après la chute du mur, le Courtrai et Aalbeke de Claus pendant l'après-guerre). L'illusion référentielle est perceptible en toute netteté. Mais au-delà de cet effet de réel et lorsqu'on s'approche suffisamment du texte pour l'examiner de plus près, apparaît bien vite la réfraction : le niveau inférieur du miroir marin - le plus important - n'est qu'une distorsion de cette illusion référentielle. Ou plutôt : le plongeon sous la surface révèle une distanciation par rapport à cette illusion référentielle apparente. Quelques maigres référents nationaux et historiques empruntés à une histoire monolithique et officielle font office de balise. Grass et Claus étant pourtant deux écrivains aux diégèses fortement sociocritiques (*gesellschaftskritisch*) ou national-esthétisantes, ni *Ein weites Feld* ni *Het verdriet van België* ne sont cependant des fictions sismographiques, des fictions à la gloire des lieux de mémoire. Ce sont des lieux de mémoire qui leur sont propres, extrêmement sociaux, que Grass et Claus érigent dans un espace limitrophe. Claus revisite en détail et avec originalité la stéréotypie populaire pour trouver ses référents, Grass explore le langage toujours en train de se faire en de nouvelles possibilités métaphoriques et métonymiques. Sans infraction au vraisemblable ou presque (quelques instants fantastico-fantaisistes chez Claus par exemple), c'est cependant avec ce différé référentiel une autre réalité que celle qui se présentait spontanément à nos yeux qui s'ouvre tout à coup. Posons notre hypothèse : le transfert ou déplacement du référent événementiel a chez Grass et chez Claus un potentiel grotesque.

Commençons par le roman de Grass, *Ein weites Feld*. Le grotesque étant une catégorie esthétique, il faut l'observer dans son milieu. C'est pourquoi j'aimerais examiner un passage du roman extrait de l'avant-dernier chapitre « Divers incendies, ou : qui a mis le feu ? » (« Diverse Brände oder : wer hat gezündet? ») (WF 751-758, TH 623-629). Pour

¹⁰² Meindl, *American Fiction and the Metaphysics of the Grotesque*, op. cit., p. 204.

¹⁰³ ID, p. 207.

comprendre ce passage, il me faut apporter quelques précisions : Fonty, le héros ou plutôt anti-héros du roman, réincarnation de Fontane, a été conférencier littéraire pour l'Union Culturelle de la RDA. Son goût pour l'équivoque et allusions piquées de critique au régime avait fait de lui une célébrité auprès de ses auditeurs, malheureusement aussi auprès de la Stasi. Gênant pour la politique dictatoriale du parti, il fut démis de ses fonctions. Avant sa retraite, Hoftaller, son ombre diurne et nocturne à la fois oppressante et salvatrice, lui offre la possibilité d'une ultime conférence en public à Berlin dans la brasserie Schultheiss (Schultheiss-Brauerei), anciennement Brasserie de la Culture (Kulturbrauerei) à l'époque de la RDA. C'est la seule conférence de Fonty à laquelle le lecteur assistera vraiment. Fonty doit y lire un extrait de son manuscrit (et donc de celui de Fontane) *Les Années d'enfance* (*Die Kinderjahre*).

Le premier paragraphe commentant l'épisode annonce que

« somit war Fontys Vortrag, der übrigens wenige Tage nach dem Moskauer Putsch sein Datum hatte, nur einer von vielen Terminen im laufenden Programm » (*WF* 745)

« la conférence de Fonty, qui avait du reste lieu quelques jours après le putsch de Moscou, n'était que l'un des rendez-vous dans un programme abondant » (*TH* 618-619)

Mais Fonty étant une célébrité locale, « tout Berlin était là » (*TH* 618) (« ganz Berlin kam », *WF* 744), nous dit le texte. « Il faut être là quand ce Fonty parle » (*TH* 619) (« Jedenfalls muß man, wenn dieser Fonty redet, dabeisein », *WF* 745). C'est donc par un renversement de valeurs déjà situer l'importance d'un événement marginal par rapport à l'histoire et l'inscrire dans un espace hiérarchique supérieur à celle-ci.

Fonty commence sa conférence sur ses années d'enfance et s'étend par de longs détours en anecdotes fontanéennes. Lorsqu'il se promène dans tous les châteaux de la Marche de Brandebourg, la salle commence à en avoir assez. Fonty raccroche alors son propos en apparence dénué d'intérêt – sauf pour les inconditionnels de Fontane- au train de l'histoire en train de se faire par un tour de force: mais, messieurs dames, s'exclame-t-il, tous ces châteaux appartiennent désormais à la Treuhand ! La Treuhand est la société fiduciaire mise sur pied après la chute du mur et chargée de privatiser les sociétés d'état de l'est par une formule consacrée alors à la mode 'abwickeln' ('développer le processus' dans la traduction française, plutôt démanteler, détricoter). Née au départ de

l'opposition afin de préserver les citoyens est-allemands de l'expropriation, la Treuhand s'avère rapidement aux yeux de Grass être un organe capitaliste démoniaque destiné à faire plier l'est aux standards ouest-allemands, puisque c'est l'ouest qui va juger de la viabilité des propriétés de l'ancienne RDA. Gardons à l'esprit que cette information n'est pas donnée dans le texte, Grass use tout simplement du référent linguistique dans son ancrage dans l'actualité allemande de l'époque pour l'ouvrir en force et le distordre.

A partir de ce mot 'Treuhand', lourd d'une histoire événementielle si proche de ses auditeurs, Fonty va libérer toute sa charge sarcastique en s'écartant de son manuscrit et mettant en scène la 'Treuhandsfest', la fête de la Treuhand, qui doit ironiquement célébrer le millième processus développé. On voit ici comment Fonty quitte le registre scientifico-littéraire qui lui est assigné ou plutôt l'utilise pour le subvertir et tomber lui-même dans la fiction, une fiction de *son* imaginaire. C'est dans cette mise en scène de la fête de la Treuhand que va se déployer un grotesque-carnavalesque, d'ailleurs le seul à mon sens dans tout le roman.

[I]

« Mit Blick übers Publikum weg stand er frei redend in seinem abgetragenen Vortragsanzug, dem Bratenrock. Tropfengroß hatte er das Ordensbändchen der 'Compagnons de la Résistance' am Revers. Er gar ganz von des Urhebers Gestalt und mit Unsterblichkeit gewappnet, als er rief: 'Wußten Sie das schon? Ist Ihnen bekannt, meine Damen und Herren, daß heute, zu eben dieser Stunde, im ehemaligen Haus der Ministerien, vormals Reichsluftfahrtministerium, die uns so gegenwärtige Treuhandanstalt illustre Gäste geladen hat? Aus besonderem Anlaß. Es soll nämlich die tausendste Abwicklung gefeiert werden. Wenn das kein Grund ist! Und zu diesem Fest hat man sich kostümiert; Unter dem Motto ‚Frau Jenny Treibel lässt bitten‘ eingeladen, versammelt man sich in allen Stockwerken, auf Korridoren und in lampionengeschmückten Sitzungssälen. Aus Romanen und Novellen, sogar aus Nebenwerken sind Gäste erwünscht. Kaum vermag ich alle zu nennen, so viele haben Frau Jenny Treibel die Ehre gegeben; doch knappe Auswahl ist möglich. [...]’» (WF, 751)

« Son regard passant par-dessus le public, il était debout et parlait librement dans son costume de conférence tout usé, la redingote. De la taille d'une goutte d'eau, le ruban de la Résistance française ornait son revers. Il avait tout à fait la silhouette de l'original et il était armé d'immortalité lorsqu'il s'exclama : 'Le saviez-vous ? Êtes-vous au courant, mesdames et messieurs, qu'aujourd'hui, en ce moment même, à la Maison des ministères, autrefois

ministère de l'Aviation du Reich, la Treuhand, qui nous est si présente, reçoit des hôtes illustres ? A une occasion bien particulière. On doit fêter le millième processus développé. N'est-ce pas une excellente raison ? Et pour cette fête, on s'est costumé. Invité sous la devise 'Mme Jenny Treibel reçoit', on se retrouve à tous les étages, dans les couloirs et les salles de réunion décorées de lampions. On demande des invités aux romans et aux nouvelles, et même aux œuvres secondaires. J'ai peine à les nommer tous, tant ils ont été nombreux à honorer Mme Jenny Treibel de leur présence ; mais un petit choix est possible. [...] » (TH, 623)

A partir de la formule « Frau Jenny Treibel lässt bitten » (qui fait étrangement songer à cette autre narration de Grass, *Das Treffen in Telgte* où Simon Dach invitait des poètes baroques), Fonty fait se dérouler devant son auditoire une fête littéraire costumée, un carnaval de la Treuhand. L'hôtesse n'est rien moins que Birgit Breuel en personne, Présidente de la Treuhand après l'assassinat de Detlev Karsten Rohwedder, ici détrônée temporairement par Madame Jenny Treibel, femme d'affaires et de poigne qui, dans le roman du même nom de Fontane, réalise un mariage d'argent afin d'accéder à la bourgeoisie. C'est dire de manière principielle toute la charge satirique articulée contre la Treuhand, présente dans l'invitation à cette mascarade historique et le réinvestissement référentiel de Grass.

[II]

« [...] siehe da : Effi und Lene, die eine unterm Schleierhut, die andere mit Häubchen, plaudern gemeinsam, als gäbe es keinen Standessunterschied, über jüngste Berliner Affären. Sogar Stine hat sich von der Witwe Pittelkow überreden lassen, unter Leute zu gehen: Si trägt ihr getüpfeltes Perlhuhnkleid und hofft, den jungen Grafen Waldemar davon abbringen zu können, den Schlußpunkt ihrer ohnehin schwindsüchtigen Geschichte unbedingt mit einer Pistole setzen zu wollen. Und da kommt er auch schon, leider mit Loch im Kopf. [...] » (WF, 752)

« [...] Es sind die Abteilungsleiter und Sekretärinnen der Treuhandanstalt, die Sachbearbeiter und Vorzimmerdamen, aber auch, was nach Geld riecht oder den Riecher fürs Geld hat, potente Investoren und Großkäufer, die sich nach literarischen Vorlagen verkleidet haben. » (WF, 752)

« [...] Mais regardez: Effi et Lene, l'une en chapeau à voilette, l'autre en coiffe, bavardent ensemble de récentes affaires berlinoises comme s'il n'y avait pas de différence entre les classes. Même Stine s'est laissé convaincre par la veuve Pittelkow de sortir dans le monde. Elle porte sa robe mouchetée

comme une pintade et espère détourner le jeune comte Waldemar de son projet : mettre un terme d'un coup de pistolet à son histoire de toute façon anémiée. Et le voici d'ailleurs, avec, hélas ! un trou dans la tête. [...] » (TH, 624)

« [...] Ce sont les chefs de services et les secrétaires de la Treuhand, les techniciens et collaboratrices d'antichambres, mais aussi tout ce qui sent l'argent ou qui a le nez pour, puissants investisseurs et acheteurs en masse, qui se sont déguisés en personnages littéraires. » (TH, 624)

Les protagonistes de Fontane invités de la Treuhand défilent les uns après les autres. Sans tomber dans l'allégorie, Fonty distribue les costumes à la diversité de l'identité est-allemande et les vices aux personnalités politiques, chacun recherchant le costume qui lui va le mieux. Attirés par l'odeur de l'argent rapide, les protagonistes fontanésiens de l'aristocratie monétaire se pressent pour répondre à l'invitation de Madame Treibel. Dans leurs plus beaux atours, les invités jouent leur rôle de personnage littéraire, dévoilant aussi le ridicule des petites manies individuelles. Mais toutes leurs vertus et vices, finalement tout ce qui est d'une dynamique intemporelle dans la nature humaine, est ici ressuscité par le carnaval de Fonty. Personnages imaginés et historiques sont mêlés, c'est la fête des vivants et non-vivants, les non-vivants ayant tout à coup pris joyeusement vie.

C'est alors que Fonty fait entrer en scène le – à cet endroit du livre – célèbre paternoster. Un paternoster est un vieil ascenseur à chapelet, sorte de monte-charge continu, c'est-à-dire composé de cabines ouvertes enchaînées les unes aux autres et qui se succèdent verticalement sans jamais s'arrêter. On en rencontrait beaucoup en ancienne RDA, et le bâtiment de la Treuhand dont il est question en abrite un. A travers le roman, le paternoster fait usage d'activation grotesque du film de l'histoire.

[III]

« Jetzt brachte er den Paternoster ins Spiel. Das Publikum erlebte den Personenaufzug in amüsanten Besetzung. Er sperrte den alten Stechlin und dessen so strenge wie fromme Schwester Adelheid in eine Kabine. [...] » (WF, 755)

« [...] Von Stockwerk zu Stockwerk rumpelte seufzend und quietschend – „Doch zuverlässig!“ hieß es freiweg am Stehpult – der altgediente Paternoster durch Romane und Novellen und führte sogar, ein wenig makaber, den

Wilderer Lehnert Menz und den Förster Opitz über die Wendepunkte. » (WF, 755)

«Il fit entrer en scène le paternoster. Le public eut droit à un ascenseur joliment occupé. Fonty coinça dans une cabine le vieux Stechlin avec sa pieuse sœur Adelaïde. [...] » (TH, 626)

«D'étage en étage, le bon vieux paternoster brinquebalait à travers les romans et les nouvelles en poussant des soupirs et des grincements – 'Mais en toute fiabilité !' entendit-on au pupitre-, et il fit même, un peu macabre, passer les points de retournement au braconnier Lehnert Menz et au garde Opitz. » (TH, 627)

Par des procédés de style filmiques, il est ainsi donné aux auditeurs de voir passer devant eux les personnages de Fontane et à plus grande échelle, c'est bien sûr le carrousel de la Treuhand qui défile devant eux de manière grotesque.

Sa fête de la Treuhand battant son plein, Fonty s'octroie, à partir du personnage de Grete Minde l'incendiaire, un retour à son manuscrit des *Années d'Enfance (Kinderjahre)* pour palabrer à propos des incendies chez Fontane. Mais cette digression n'est qu'un moyen de mieux revenir aux fantaisies grotesques de son carnaval, puisque deux invités déguisés jouent bientôt d'une des cabines du paternoster une scène d'incendie d'un roman de Fontane devant les autres hôtes.

[IV]

« So eng schürte Fonty die diversen Brände, so hoch schlugen die Flammen, so beißend war der Rauch, so trocken der Zunder, und so viel Leidenschaft züngelte und erhitzte sich wechselseitig, brach brünstig feurig durch, leckte und wurde geleckt, kam lodernnd nieder, ergoß Glut, verglühte und steigerte sich zu solch umfassender Hitze, daß sich das Publikum – und wir mit Madeleine in der ersten Reihe – als Augenzeugen vorm Rheinsberger Tor, in Tangermünde, nahe der Oderbrücke und im Schloßhof erlebte; kein Wunder, dass wir die von draußen kommenden Sirenentöne als zum Vortrag gehörend verstanden. Man glaubte, die Berliner Feuerwehr sei auf Geheiß des Unsterblichen im Großeinsatz und mache mit bei Fontys Flammenspiel; da riß jemand von außen die Tür zum Notausgang auf und rief: 'Das mußte ja so kommen. Die Treuhand brennt!' »(WF, 757)

«[...] und da das Publikum die brennende Treuhand als Ende des Vortrags verstand, war prasselnder Beifall die Folge. Immer noch klatschend, drängten alle nach draußen, wo man den Himmel nach einem Feuerschein absuchen wollte. Heiter und erhitzt zugleich brach das Publikum auf. Gerne war man in

Wunschkostümen beim Fest dabeigewesen – jeder in seiner ersehnten Rolle - , und mit freudig zustimmenden Rufen hatte man schließlich gehört, dass der lichterlohe Ausklang des Festes von der Wirklichkeit beglaubigt worden war. » (WF, 757-758)

« Ces divers incendies étaient si vivement attisés par Fonty, les flammes étaient si hautes, la fumée si âcre, la mèche si sèche, et tant de passion s'enflammait, s'échauffait, éclatait d'ardeur, léchait, était léchée, descendait en langues de feu, se déversait en braises, s'éteignait pour atteindre de tels sommets de chaleur que le public – et nous, avec madeleine, au premier rang – se croyait, témoin oculaire, devant la porte de Rheinsberg, à Tangermünde, près du pont sur l'Oder et dans la cour du château ; rien d'étonnant si nous perçûmes comme faisant partie de l'exposé les sirènes qui parvenaient de l'extérieur. On pensait que sur l'ordre de Fonty, les pompiers de Berlin s'étaient mis en alerte maximum et participaient au grand jeu enflammé de Fonty ; c'est alors que quelqu'un ouvrit brutalement, de l'extérieur, la porte qui donnait sur la sortie de secours et cria : 'Ça devait arriver : la Treuhand brûle !' » (TH, 628)

« [...] et comme le public pensait que l'incendie de la Treuhand était la conclusion de la conférence, ce fut un tonnerre d'applaudissements. Battant encore des mains, tous se pressaient vers l'extérieur, où l'on avait envie de chercher dans le ciel des reflets de brasier. Le public s'en allait réjoui et échauffé en même temps. On avait assisté avec plaisir à la fête dans le costume de son choix – chacun dans le rôle de ses rêves - , et l'on avait appris pour finir, avec des exclamations joyeusement approbatrices, que la réalité avait donné crédit à la conclusion flamboyante de la fête. » (TH, 628-629)

Le déclenchement des incendies chez Fontane si bien décrit par Fonty, ses idées flamboyantes de mascarade à la Treuhand, sa rhétorique inflammable allument à distance un incendie à la Treuhand. Dans sa force englobant le tout de la vie, l'intérim carnavalesque de Fonty a, dans un moment utopique comme nous dit Bakhtin, eu prise sur la réalité. Si les auditeurs de Fonty applaudissent, c'est parce qu'ils sont convaincus d'avoir, en se projetant dans leur personnage, assisté à la disparition de la Treuhand par les flammes. Ce rituel de fête de la Treuhand dans lequel les citoyens est-allemands présents sont acteurs en pensée leur permet d'échapper un moment aux bouleversements de l'actualité qui les assaillent et les anéantissent. C'est le pouvoir de la fiction qui l'emporte contre la répression économique et politique. A un autre niveau, c'est Fonty l'intellectuel et sa culture littéraire qui sont consacrés contre la culture officielle, qu'elle soit capitaliste libérale en perte de vitesse de

valeurs ou socialiste, commanditaire d'une littérature sous censure. Cette dernière conférence carnavalesque de Fonty se solde aussi par l'affranchissement vis-à-vis de son ombre diurne et nocturne : avant de pouvoir être intronisé immortellement roi de son carnaval, Fonty recouvre la liberté.

En mettant en présence l'histoire officielle et l'éthique fontanée à travers des personnages littéraires, Grass réunit donc deux entités disjointes et installe un conflit grotesque au sein même du référent 'Treuhand'. Le farcesque, le carnavalesque, l'ironie et la satire viennent au service du grotesque pour lui donner une assise didactique, qu'il ne possède pas en soi : élargir la réalité immédiate en regard de ces forces non visibles à la surface¹⁰⁴.

Qu'en est-il de Claus ? En dépit des années de guerre 1939-1947 constituant le cadre temporel du roman, on trouve chez Claus par contre quantité de mascarades imaginaires, mais également de mascarades bien réelles et observables. A commencer par cette guerre contre laquelle se défendent les valeureux petits belges et dont le ridicule clownesque transparait sous la plume visionnaire de Louis le narrateur :

« [...] les Allemands foncent à travers la Belgique, droit vers les munitions de notre armée entreposées en Flandre et protégées par des Chasseurs ardennais, lesquels, déguisés en femmes, attendent au premier étage des maisons villageoises, la mitrailleuse posée sur l'appui de fenêtre » (CB 246)

« [...] rukken de Duitsers op, dwars door België, recht naar de munitie van ons leger die in Vlaanderen opgestapeld ligt, beschermd door Ardeense Jagers die, als vrouwen verkleed, op de eerste verdieping van de dorpshuizen wachten met de mitrailleur op de vensterbank » (VB 307)

Claus déploie une configuration minimale de référents historiographiques, pour ensuite, dans un contraste haut en couleurs et avec cette vue d'en bas qui le caractérise, esquisser un tableau grotesque et coloré de son peuple et de son pays. Claus semble nous montrer que, les citoyens n'ayant pas toujours une place au premier rang de l'histoire, ils en sont cependant bien les acteurs. En d'autres mots : c'est le quotidien

¹⁰⁴ „Erweiterung von Realität in Hinblick auf jene nicht an der Oberfläche sichtbaren Kräfte“ (je traduis), in: Sabine Moser, *Günter Grass. Romane und Erzählungen*. Berlin : Erich Schmidt. 2000. p. 170.

populaire dérangeant (parce que vulgaire aussi parfois) qui s'imisce toujours dans ce roman sur la place officielle.

Donc, il y a dans *Le Chagrin des Belges* les déguisements réels et masques du quotidien et aussi des moments de théâtralisation fictive, qu'il faut comprendre comme une sorte de fiction épisodique dans la fiction, de mise en abyme, mais qui ne s'écarte pourtant pas de la discursivité normative (même si tout se passe dans le monde fantastique de Louis), comme c'était le cas pour l'extrait de Grass où Fonty s'échappait dans son imaginaire. Ces mascarades de jeu et de fiction dans la fiction, comme cette mascarade que nous allons discuter à présent (VB 559-562, CB 438-440) - à la fois mascarade historique et mascarade de la puberté, double topos de transition et de succession de rites de passage s'il en est - sont destinées (et cela correspond à première vue aux mascarades imaginées par Fonty chez Grass), dans un mouvement contraire à la pose du masque, à justement démasquer le quotidien et à faire entrevoir au lecteur cette autre réalité sous-jacente que les personnages ne perçoivent visiblement pas, qui n'est pour Claus ici pas de l'ordre du métaphysique, mais une réalité concrète du non endoctrinement, c'est-à-dire de compréhension des mécanismes et rouages qui touchent directement à l'homme et donc d'une pensée idéologiquement épurée ou du moins libérée de soumission idéologique. Si le lecteur déduit aisément un tel message du topos négatif représenté, il faut bien se garder de lire *Le Chagrin des Belges* en premier lieu comme représentation critico-idéologique, comme cela a souvent été le cas. Claus en démasquant, à la différence de Grass, fait éclater le topos négatif, mais n'érige pas de nouvel espace de vérité à côté de ce dernier.

Le passage en question est extrait du second livre du roman.

[V]

« De kei ging en Bekka kwam terug. Zij deed alsof zij nooit een brief geschreven had. Ongeduldig at ze vier boterhammen met moerbeienjam en volgde Louis op zolder [...] » (VB, 559)

« Le Caillou s'en alla et Bekka revint. Elle fit comme si elle n'avait jamais écrit une lettre. Elle dévora impatiemment quatre tartines à la confiture de mûres, suivit Louis au grenier [...] » (CB, 438)

Bekka est Bekka Cosijns, Bekka aux cheveux bleus, l'amie tzigane de Louis qui habite la Toontjesstraat, un quartier défavorisé de Walle. Son père, après avoir fui la Belgique, a été pris et interné dans un camp de travail en Allemagne. De son côté, Bekka elle aussi, en ces temps de

guerre, connaît des moments difficiles entre ses déplacements risqués chez sa tante dans le but de se cacher et sa quête de nourriture, qu'elle satisfait volontiers chez la famille de Louis. Un beau jour, pour jouer, Louis et son amie tzigane Bekka Cosijns se déguisent.

[VI]

« Louis zette haar de kepie op van de postbode uit 'Lente in Herentas', een operette. Zij trok de kaplaarzen aan van een musketier, die tot de helft van haar dijen kwamen. Zij hief haar jurk op om het effect te zien, de postbodejas viel tot op haar enkels. Louis wurmde zich in een oranje jurk met volants en plaatste een wijde witte zomerhoed op zijn hoofd. [...] » (VB, 559-560)

« Louis lui pose sur la tête le képi du facteur de *Printemps à Herentals*, une opérette. Elle enfila les bottes d'un mousquetaire, qui lui arrivèrent à mi-cuisse. Elle souleva sa jupe pour juger de l'effet, le manteau du facteur lui tombait jusqu'aux chevilles. Louis s'entortilla dans une robe orange à volants et se mit une grande capeline blanche sur la tête. [...] » (CB, 438)

Ils vont peu à peu improviser une pièce de théâtre, qui dans leur imaginaire encore innocent de jeunes adolescents va s'avérer cruellement réelle.

[VII]

« Bekka strekte haar rechterarm. 'Sieg Heil!' zei zij tot een immense zaal vol genodigden in gala. 'Ik ben de Obergruppenführer en ik ben hier in Bohemen om uit te rusten. Het weer is betrokken, maar dat kan ons niet schelen, wij hebben andere watertjes doorzwommen. Ik weet niks van wat er verder met mij zal gebeuren, maar dat zien we wel, dames en heren.'

Zij ging zitten, trok de uniformjas over haar magere, sterke dijen. Zij dronk uit de koperen beker uit *Judas* van Verschaeve waarmee papa als zwiigende rabbi veel succes had gehad en boerde. 'Ik ben hier op mijn gemak, de Bohemers luisteren naar wat ik zeg en de Egyptenaren ook. Als zij zich niet koest houden, krijgen ze van de lat in het kamp.' Zij sprong op, greep het houten korte zwaard van een centurion en zwaaide er mee. 'Hooft ge 't goed, broeders uit Bohemen? Maar wat hoor ik, De telefoon? Allo, ah, het is gij, Führer! Wel, Führer, ik ben goed aangekomen, het weer kwakkelt een beetje maar voor de rest is alles in orde. Heil! Wij gaan die zigeuners plat krijgen. Heil, Führer, gij gaat content zijn.'

[...] 'Wie zijt gij? Spreek, Donnerwetter, spreek, Madam! Wie zijt gij?' Louis boog diep, hield met kanten handschoentjes zijn hoed vast. 'Een arme boerin uit de streek, hoogedele heer Obergruppenführer.'

‘O, gij verdammte leugenkous!’ krijste Bekka en sloeg met de platte kant van haar zwaard op de witte hoed. ‘Au! Au! Ik heb u toch niets misdaan’, riep de partizaan die als boerin vermomd was die vermomd was als Louis.

‘Muil toe! Op uw knieën!’ De degen trof zijn hals.

‘Alstublieft, mijnheer, ik ben te oud en als ik éénmaal geknield ben kan ik niet meer overeind! Bitte, Bitte!’

Bekka schopte tegen zijn ribben tot hij tegen de plankenvloer lag, in de wijde rafelige reten zaten grijze korrels. De postbode tolde rond met haar zwaard. ‘Hef uwe Bohemerskop geen centimeter of hij vliegt eraf.’

‘Maar...’

‘Niks te maren. Gij hebt geen recht van spreken, gij zijt geen mensen maar afval van mensen, met uw zwarte ogen en uw kleine gestalte...’

Zij stopte omdat zij aan haar vader dacht die in een werkkamp zat of omdat er beneden iets te horen was geweest. Bekka marcheerde met een ganzepas op de maat van een fanfare. ‘Halt!’ Hij haalde een stengun onder zijn juk vandaan. Zij stak haar handen in de lucht en monkelde: ‘Kameraad!’

‘Ik uw kameraad, Nooit. Never.’ Hij richtte zich op in al zijn mannelijke grootte. ‘Uw uur heeft geslagen [...]’ » (VB, 560-561)

« Bekka tendit le bras droit. ‘*Sieg Heil!*’ dit-elle à une immense salle pleine d’invités en habit de gala. ‘Je suis l’Obergruppenführer et je suis ci en bohème pour me reposer. Le temps est couvert, mais nous nous en fichons, nous en avons vu d’autres ; Je ne sais pas ce que je vais devenir, mais nous verrons bien, mesdames et messieurs.’

Elle s’assit, tirant le manteau d’uniforme sur ses cuisses maigres et solides. Elle but dans la coupe de cuivre du *Judas* de Verschaeve, dans lequel papa avait eu tant de succès en rabbin muet, et elle rota. ‘Je suis ici bien à l’aise, les Bohémiens écoutent ce que je dis et les Égyptiens aussi. S’ils ne se tiennent pas tranquilles, ils vont attraper des coups dans les camps.’ Elle se leva d’un bond, empoigna la courte épée de bois d’un centurion et fit des moulinets : ‘Vous m’entendez, frères de Bohême ? Mais qu’entends-je ? Le téléphone ? Allô, ah, c’est toi, Führer ! Eh bien, Führer, je suis bien arrivé. Le temps n’est pas terrible, mais pour le reste, tout va bien. *Heil!* On va écrabouiller ces Tziganes. *Heil Führer*, tu vas être content.’

[...] ‘Qui es-tu ? Parle, Donnerwetter, parlez Madame ! Qui es-tu ?’ Louis s’inclina profondément, maintenant son chapeau avec ses petits gants de dentelle. ‘Une pauvre paysanne de la région, noble seigneur Obergruppenführer.’

‘Ach, *verdammte* sale menteur !’ grinça Bekka, et elle frappa du plat de l’épée sur le chapeau blanc.

‘Aïe ! Aïe ! Je ne vous ai rien fait !’ cria le partisan déguisé en paysanne déguisée en Louis

‘Ta gueule ! A genoux !’ (L’épée toucha le cou de Louis.)

‘S’il vous plaît, Monsieur, je suis trop vieille, une fois que je suis à genoux, je ne peux plus me relever ! *Bitte, Bitte !*’

Bekka lui envoya des coups de pied dans les côtes jusqu’à ce qu’il fût au plancher, il y avait des grains gris dans les larges fentes inégales ; Le facteur faisait de grands gestes avec son épée. ‘Ne lève pas ta tête de bohémien d’un centimètre, sinon je te la coupe.’

‘Mais...’

‘Y a pas de mais ! Tu n’as pas le droit de parler, vous n’êtes pas des hommes, vous autres, mais des déchets d’humanité, avec vos yeux noirs et votre petite taille...’

Elle s’arrêta, parce qu’elle pensait à son père qui était dans un camp de travail ou parce qu’elle avait entendu un bruit en bas. Bekka marcha au pas de l’oie au rythme d’une fanfare. ‘Halte !’ Il sortit une mitraillette de dessous ses jupes. Elle mit les mains en l’air et grommela: ‘*Kamarad!*’

‘Moi, ton camarade ? Jamais. *Never.*’ – Il se dressa de toute sa taille virile. – ‘Ton heure a sonné [...]’ » (CB, 438-439)

Dans ce coup de théâtre que nos deux amis mettent en scène, l’ordre officiel se bouscule tout à coup. Les rôles de la vie de tous les jours jusqu’ici consciencieusement consignés pour chaque personnage, sont un instant intervertis : Louis le petit flamand dont le peuple (et en premier lieu le père) adopte en partie l’idéologie raciale du Führer pour sauver sa culture (par opportunisme, dirons-nous) et Bekka la bohémienne, poursuivie par l’occupant allemand et menacée non seulement dans son identité mais aussi dans son existence. En coulisses, Louis le narrateur redistribue pour son carnaval les costumes et les masques de la vie réelle. Déguisé en fermière tzigane, Louis l’acteur reprend en fait le rôle de Bekka, tandis que Bekka, la tzigane, adopte l’identité du Obergruppenführer, protecteur du Reich et donc de ses frères flamands. Deux travestis dont l’habit n’est que le miroir grotesque déformant de l’histoire. Dans la bouche des jeunes acteurs, des clichés nazis empruntés à l’idéologie dominante environnante – idéologie nazie ou de collabo - dont le sens et la portée visiblement leur échappent. Le manque de sens critique vis-à-vis du climat ultra politisé et explosif qui les entoure fait ainsi prêcher Bekka contre elle-même (« On va écrabouiller ces Tziganes, Heil Führer, tu vas être content » (« Wij gaan die zigeuners plat krijgen. Heil, Führer, gij gaat content zijn ») ou « [...] vous n’êtes pas des hommes, vous autres, mais des déchets d’humanité, avec vos yeux noirs

et votre petite taille... » (« [...] gij zijt geen mensen maar afval van mensen, met uw zwarte ogen en uw kleine gestalte... »)). Bekka va même jusqu'à régurgiter gloutonnement et en toute convenance les gros mots des Allemands (« *ach, verdammt* sale menteur » (o, gij verdammt leugenkous)) et leur violence verbale. Ce sont là toute une série de réactions rhétoriques mises en scène avec automatisme mais qui représentent des tics sémiotiques de la réalité quotidienne, et que le lecteur reconnaît sans peine derrière le texte¹⁰⁵. Le contraste entre l'identité réelle de Bekka et l'identité feinte est si fort que c'est avec une ironie amère que ce moment carnavalesque inventé par Louis le narrateur lève le voile sur l'idéologie d'extermination nazie et démasque son cruel jeu de pouvoir. Les paroles du narrateur situent le degré d'ironie et le conflit que doit ainsi intérioriser le personnage de Bekka, par la phrase : « elle but dans la coupe de cuivre du *Judas* de Verschaeve [...] » (« zij dronk uit de koperen beker uit *Judas* van Verschaeve [...] »), un judas flamand – qui n'est pas sans rappeler le comportement du père de Louis, Staf Seynaeve. De l'avis du narrateur, cette mise en scène fait prendre conscience à Bekka de sa condition : « Elle s'arrêta, parce qu'elle pensait à son père » (« Zij stopte omdat zij aan haar vader dacht »).

Ce renversement ironico-carnavalesque entre le monde officiel et le monde fictif de Louis est intensifié par la langue de Claus, notamment dans cette expression “le partisan déguisé en paysanne déguisée en Louis” (“de partizaan die als boerin vermomd was die vermomd was als Louis”), tout à fait symptomatique : ce n'est plus Louis qui se déguise, c'est son rôle fictif qui se déguise en son personnage réel. En d'autres mots : le masque-loup ne cache plus en laissant entrevoir le visage qu'il abrite, il est devenu masque se substituant au visage. Les lois instaurées par Louis prennent concrètement le dessus sur les lois hiérarchiques de la vie officielle. Mais Claus montre surtout comment ce théâtre peut se faire et se jouer à partir du quotidien, en inversant ou en ramenant à zéro la portée métonymique des costumes : « le facteur faisait de grands gestes avec son épée » (« de postbode tolde rond met haar zwaard ») et accentuant de ce fait le contraste avec ses attributs. Claus dévoile ainsi les anomalies, les maladresses et le ridicule de certaines entreprises humaines, en mettant en scène conjointement des lois antagonistes de genre langagier et en les intervertissant : « il sortit une mitrailleuse de dessous ses jupes » (hij haalde een stengun onder zijn jurk vandaan) ou encore dans le début de la dernière partie « lui, la paysanne, égorgeait le Reichsprotektor, la

¹⁰⁵ Kris Humbeek, “De ontvreemding. Hugo Claus en de retoriek van elke dag”. In: *Restant*. XVII. 1989 : 1-2. p. 357-358.

maigre enfant » (hij, de boerin, wurgde de Reichsprotektor, het magere kind »).

Mais ce choc linguistique de contradictoires de genres laisse également entrevoir la seconde mascarade de l'épisode : la mascarade de la puberté.

« Hij, de boerin, wurgde de Reichsprotektor, het magere kind. Zij liet begaan toen hij bleef wurgen en toen zij eindeloos roerloos innig dood bleef gaan en reutelde en hij haar jurk optilde, gedempt zei dat hij haar in gewijde grond zou begraven, 'Dies irae' zoemde terwijl hij aan het elastiek van haar tot doorzichtigheid geschrobde broekje pulkte, trok.

'Niet aankomen', zei de dode zwakjes.

'Muil toe'. Hij trol het broekje naar beneden. Alle altviolen, cello's, harpen, trombones van de monsterorkestklanken uit 'De gouden Stad'. Eindelijk na al die grote raadselachtige honger nu zijn eerste blik op de gouden snee tussen dijen in laarzen, het was te donker, hij sjouwde de dode met de tegen elkaar geperste dijen naar het licht van het raam. Toen liep er een dikke rat op de trap.

'Doe vort, doe voort', zei Cécile die tot aan haar borst zichtbaar was in het trapgat. 'Doe lijk of ik er niet ben', Bekka sloeg haar jurk met een geroutineerd gebaar naar beneden. Zij was opgelucht dat het theater waar zij in gefigureerd had, voor een paar boterhammen met moerbeienjam, voortijdig afgebroken werd.» (VB, 562)

«Lui, la paysanne, égorgeait le Reichsprotektor, la maigre enfant. Comme il continuait à l'étrangler, elle le laissa faire et lorsqu'elle fut enfin définitivement et complètement morte, elle le laissa aussi soulever sa jupe et dire d'une voix étouffée qu'il allait l'enterrer en terre consacrée. Il chanta *Dies irae* tandis qu'il tripotait l'élastique de sa petit culotte lavée et frottée jusqu'à la transparence, il tira.

'Pas touche', dit la morte faiblement.

'Ta gueule'. Il tira la culotte vers le bas. Tous les altos, les violoncelles, les harpes, les trombones de l'orchestre monstre de la *Ville Dorée*. Enfin, après cette grande faim énigmatique, son premier regard sur la fente dorée entre les cuisses bottées - il faisait trop sombre -, il traîna la morte aux cuisses étroitement serrées vers la lumière de la fenêtre. C'est alors qu'un gros rat monta l'escalier.

'Continuez, continuez, dit Cécile, qui était visible jusqu'à a poitrine dans la trappe. – Faites comme si je n'étais pas là.' D'un geste routinier, Bekka rabattit sa jupe. Elle était soulagée que s'interrompît prématurément le théâtre

dans lequel elle avait figuré pour quelques tartines de confiture de mûres.»
(CB, 439-440)

Het verdriet van België est ainsi également un roman d'initiation sexuelle puisqu'il traverse la puberté du jeune Louis. Dans ce jeu théâtral entre Louis et Bekka sont inscrits la soif de découverte et le désir de Louis (« grande faim énigmatique », « grote raadselachtige honger »), son manque de savoir-faire et la triste expérience de Bekka. Par de nombreuses allusions (comme ici « d'un geste routinier », « met een geroutineerd gebaar »), le lecteur est amené à comprendre que Bekka, comme son frère d'ailleurs, est souvent contrainte de s'allonger pour survivre financièrement. Le moment sexuellement initiatique de la faim pour Louis est ainsi contrebalancé à la fin de l'extrait par la faim réelle, alimentaire celle-là, de Bekka au début du passage. La mascarade de Louis le pubescent dans lequel elle figure contre son gré pour assouvir la faim de Louis est le prix à payer pour sa propre faim et survie : « Comme il continuait à l'étrangler, elle le laissa faire et lorsqu'elle fut définitivement et complètement morte, elle le laissa aussi soulever sa jupe [...] », « Zij liet begaan toen hij bleef wurgen en toen zij eindeloos roerloos innig dood bleef gaan en reutelde en hij haar jurk optilde [...] »). La fin de la scène annonce la victoire de la tzigane déguisée et du partisan sur le Führer féminin, mais renverse en même temps le rapport de violence comme pour confirmer son existence immuable: Bekka doit apprendre que rien n'est donné en cadeau, pas même la solidarité en temps de guerre, pas même quelques tartines aux mûres, semble nous dire Claus. L'homme cherche toujours à percevoir un bénéfice quelconque.

Via la théâtralisation et la mascarade de Louis, Claus met en scène une désappropriation grotesque de la réalité. L'exagération violente des propos, les rôles de dominants-dominés pervertis, le renversement entre le monde officiel de l'histoire et le monde du jeu carnavalesque de Louis nous forcent à démonter les significations du monde officiel. Claus use pour ce faire d'une référentialité stéréotypée, c'est-à-dire populaire, du signifié qu'il parodie, en obligeant ainsi son lecteur à un saut derrière une réalité bien connue qu'il avait au préalable réactivée dans son souvenir¹⁰⁶.

V.

Ces deux passages extraits de *Het verdriet van België* et *Ein weites Feld* exposent deux brefs moments d'une recomposition identitaire de nos

¹⁰⁶ Cf. Humbeek, "De ontvreemding. Hugo Claus en de retoriek van elke dag", *op. cit.*, p. 362.

deux héros (ou anti-héros), Fonty et Louis. La réincarnation fontanée comme incarnation de critique au régime est remise en doute à la chute de la RDA dans le cas de Fonty, mais réhabilitée dans toute sa splendeur par un climax rhétorique à la fin de son exposé-mascarade. L'imaginaire du pubescent Louis est quant à lui peuplé de moments initiatiques qu'il traque lui-même ou subit, façonnant son cheminement d'adulte. Ces points-charnière dans un trajet identitaire s'agençaient dans les deux cas à partir d'une configuration événementielle historico-nationale de crise. Si le grotesque relève à mon sens d'un espace esthétique générique de conflit de nature centrifuge (où est perceptible tout l'héritage de Kayser et de Bakhtin) et que la réflexion esthétique, telle que celle de Markus Symmank, a investi cette sémantique en en faisant, à la suite de l'intérim carnavalesque de Bakhtine, un mouvement esthétique apparaissant favorablement lors de périodes de transition et de crise, alors ces deux passages présentent une forte présomption de grotesque.

En outre, ces deux romans ont fait l'objet d'une réception mouvementée, partiellement négative, pour le moins émotionnelle. La thèse principale de Maarten Van Buuren, qui consistait à dire que le grotesque visait à une rupture maximale de l'horizon d'attente du lecteur et derrière laquelle l'on peut se retrancher pour autant qu'à cette rupture maximale soit liée une valeur appréciative négative, donne à penser que la part négative de la réception des romans pourrait être due à l'effet de conflit ou d'écart du grotesque généré dans son code textuel.

L'étude des textes nous renseigne sur la nature de ce conflit et nous invite à défaire la logique sous-jacente à l'intitulé de cet exposé pour en infirmer les termes et les reconstruire avec davantage d'exactitude : si en effet l'expropriation des citoyens est-allemands par la Treuhand et l'invasion de l'idéologie d'extermination nazie en Belgique sont soumises à une subversion dans la représentation esthétique, ce n'est pas tant au niveau d'un manquement réaliste qu'il faut la situer. L'illusion réaliste est, à quelques maigres exceptions près qui doivent encore être étudiées, généralement maintenue, le vraisemblable de la fiction ne vacille pas sous le poids d'un grotesque fantastique. Plus subtilement, c'est la normativité référentielle de l'événement qui est déplacée de manière ludique et poétique et un nouveau référent qui est sculpté par Grass et Claus avec tout l'appareillage subversif du grotesque (« faire dire du nouveau langage en fonction du caractère particulier de l'événement », disait

Jacques Chabot avec Merleau-Ponty lors d'une conférence¹⁰⁷). Pour nos deux auteurs, c'est dans la part non-événementielle ou sociale d'événements de l'actualité historique que le grotesque se niche. Chez Grass, l'événement est extrait des lignes de faite de l'histoire officielle, pour que sur son envers lui soit ensuite ironiquement juxtaposé un référent grassien disjoint, déformant l'officialité du premier et l'éclairant sous un jour satirique. Investi d'une force référentielle inédite, comme dans le cas de l'invitation au bal de la Treuhand par Madame Jenny Treibel, le grotesque fait éclater des référents usés d'une histoire absurde. Et c'est pour Grass justement dans ce conflit avec de nouveaux possibles langagiers que le lecteur peut trouver la véritable signification de l'événement tissé en arrière-fond. Claus quant à lui ne revendique pas par son grotesque une nouvelle appropriation référentielle ouvrant un espace béant de signification insoupçonnée: il se contente de parodier les référents les plus populaires et stéréotypés via le langage de deux jeunes adolescents corrompu par l'idéologie du monde des adultes. En ce sens, il met doublement l'emphase sur la référentialité conventionnelle et conservatrice de l'événement pour l'activer à grands coups de répétition dans la conscience de son lecteur. Le grotesque de Claus réside précisément dans ces exagérations linguistiques violentes destinées à incriminer et donc à annihiler ces référents en forme de lieux communs pour faire triompher, dans cet espace de conflit limitrophe, l'anarchisme. Si le grotesque réside pour nos deux auteurs notamment dans une stratégie formelle de transfert référentiel, il vise dans son alliance avec la satire chez Grass également le transfert de sens, un transfert de sens que Claus par contre se délecte à joyeusement miner.

¹⁰⁷ Jacques Chabot, « L'événement, l'histoire, l'événement, la fiction et le mythe de la Révolution Française, conférence tenue à l'Université catholique de Louvain le 20 avril 2002.