

Six articles (à une ou plusieurs voix) des doctorants de 3LA
AIR - printemps 2011

1. Réflexions sur *La Cité des Mots* d'Alberto Manguel
par Catinca Dumitracu et Florent Gouget

Cet article a pour but de vous exposer la lecture que les deux doctorants en littérature que nous sommes ont pu faire de votre ouvrage *La Cité des Mots* pour servir de point de départ à la discussion que l'ensemble du groupe aura avec vous.

L'ouvrage comprend cinq conférences diffusées par la Radio CBS en novembre 2007. Le fil directeur de la série de conférences recueillie est exposé dès l'introduction : il s'agit de la question de l'identité collective, et du rôle du langage et du récit dans son élaboration. Cette introduction annonce également certains aspects formels que nous retrouvons dans vos interventions : le fait d'exprimer une réflexion en cours plutôt que de délivrer un discours théorique abouti (« Moins question que série de questions, moins théorie que suite d'observations » (16)¹) ; la structuration du propos autour de citations illustrant la réflexion d'auteurs longtemps fréquentés et alimentant la vôtre, sans que cela donne lieu à un échange qui relèverait d'une discussion scientifique dans un domaine particulier (c'est l'aveu d'ignorance en « anthropologie, ethnologie... » (17), etc.) ; le recours au récit (« raconter des histoires ») comme support réflexif.

Votre propos semble se construire en écho à la pensée d'autres auteurs avec lesquels vous dialoguez ; la réflexion apparaît toujours comme le développement d'un acte de lecture. Vous aimez aussi à faire dialoguer les auteurs entre eux. Si cette conversation livresque se coule parfaitement dans la forme de la conférence, on peut aussi y reconnaître un procédé qui correspond à la vision de l'écriture portée par *Une Histoire de la lecture* ou *La Bibliothèque, la nuit*. L'« Avant-propos » de ce dernier ouvrage justifiait en effet par avance cette démarche avec cette plaisante déclaration : « A l'instar de ceux de Pétrarque, mes livres sont infiniment plus savants que moi »².

Ainsi, la première conférence, « la Voix de Cassandre » se construit-elle autour des réflexions d'Alfred Döblin sur le langage et le rôle de l'écrivain, illustrées par de longues citations, qui croisent les références au livre de Job et à ses interprétations par le Talmud ou Carl Gustav Jung, Aristote et Platon, ou encore une citation d'Eric Ormsby ou de Lewis Carroll... La voix d'un auteur qui se fait entendre dans le texte peut aussi servir de fil conducteur à l'ensemble du livre en tissant des liens entre les chapitres-conférences. C'est le cas de la citation de Kafka qui sert de support à la troisième conférence : « S'il avait été possible d'élever la tour de Babel sans la gravir, sa construction aurait été autorisée. » (69) Celle-ci est de nouveau mentionnée à la fin

¹ Sauf indications contraires, les citations sont extraites de Alberto Manguel, *La Cité des mots*, Actes Sud, 2009.

² Alberto Manguel, *La Bibliothèque, la nuit*, Actes Sud, 2006, p 17.

du texte pour lui servir de conclusion. Les langues prises dans leur multiplicité, à la différence d'un langage commun, « peuvent nous aider à suivre le conseil de Kafka : espérer sans conclure, bâtir sans gravir, c'est-à-dire savoir sans exiger la possession exclusive du savoir. » (96) Il s'agit clairement de quelque chose qui va au-delà de la paraphrase et qui relève de l'interprétation, bien que le propos soit toujours prêté à l'autre (Kafka), mais non pas sous une forme directe. En fait, la citation s'est chargée de la réflexion déployée dans le chapitre ainsi que des références sur lesquelles celle-ci s'est appuyée. Mais la discussion se prolonge puisque le chapitre suivant, « Les Livres de Don Quichotte », commence par reprendre en partie ce propos : « Espérer sans conclure, bâtir sans gravir, c'est-à-dire savoir sans exiger la possession exclusive du savoir sont autant d'expressions d'une vieille dichotomie : celle de la raison face à la force ou, selon un lieu commun médiéval, la confrontation entre praticiens des lettres et praticiens des armes. » (99) On peut ne voir là qu'un effet de transition d'autant plus nécessaire que la diffusion radio qui était l'horizon de votre rédaction initiale supposait sans doute un délai entre deux émissions plus important que le passage d'un chapitre à l'autre lors de la lecture. Il est cependant intéressant qu'une telle transition s'effectue au moyen d'une sorte de glose autour d'une citation d'auteur. Cela illustre en effet selon nous la manière dont vous traitez votre sujet. Plus qu'une unité du propos qu'on pourrait réduire à une ligne argumentative, c'est le corpus des références, nombreuses mais récurrentes pour la plupart, qui assure la continuité de la réflexion.

L'autre grand support de vos propos se trouve être le récit, sans que soient apparemment distingués récit mythologique ou littéraire et anecdote relatant des faits réels : ainsi la première conférence mobilise-t-elle l'histoire de la déportation de Milena, la compagne de Kafka, et le mythe de Cassandre. De manière générale, le récit mythologique ou littéraire est traité comme celui d'un événement réel, si ce n'est qu'il est en général plus riche de sens. Cela correspond au statut particulier de la fiction défini dans la quatrième conférence : les récits fictifs que vous commentez ne sont pas « n'importe quelles histoires ». Ce sont « des fictions inventées, au sens de découvertes de vérités sociales historiques auxquelles l'expression narrative confère leur réalité. » (124) C'est ce qui explique que l'armature des conférences puisse être dressée en suivant le récit mythique de Gilgamesh (chapitre II), biblique de Babel (chapitre III) ou littéraire de *Don Quichotte* (chapitre IV). La valeur de ces histoires ne vient pas du degré de véracité des événements qu'ils relatent mais des vérités qu'ils permettent de découvrir, autrement dit de l'usage que vous pouvez en faire en les confrontant à votre bibliothèque personnelle.

Puisque le dialogue entre auteurs est la forme d'expression que vous privilégiez dans votre prose non fictionnelle, et particulièrement dans les conférences de *La Cité des Mots*, il nous semble intéressant, pour entamer une discussion sur votre oeuvre, de confronter votre ouvrage à des textes susceptibles de prolonger sa réflexion ; le but étant d'intégrer *La Cité des Mots* à notre bibliothèque personnelle où s'entretiendrait le dialogue entre auteurs, selon la méthode que vous préconisez. Nous avons choisi d'évoquer de cette manière les problèmes que posent l'idée que la littérature puisse se trouver au fondement d'une communauté, à travers deux questions qui recoupent nos problématiques de recherche : La lecture repose-t-elle vraiment sur un échange ? La parole littéraire est-elle recevable dans le système industriel et médiatique contemporain ?

I. La lecture repose-t-elle sur un réel échange entre auteur et lecteur? (par Catinca Dumitracu)

*La lecture de tous bons livres est comme une conversation
avec les plus honnêtes gens des siècles passés qui en ont été les auteurs,
et même une conversation étudiée, en laquelle ils ne nous découvrent
que les meilleures de leurs pensées.*

René Descartes, *Discours de la méthode*

Les cinq conférences qui constituent *La Cité des mots* sont reliées par deux fils conducteurs qui s'entrecroisent, premièrement celui de la langue comme outil de traduction de l'expérience en mots, deuxièmement celui de la lecture comme moyen de connaissance de l'Autre : « [...] vivre ensemble implique l'usage du langage pour être l'un avec l'autre, puisque le langage est une fonction qui suppose à la fois la conscience de soi et la conscience de l'autre » (71). Chaque conférence contient l'idée suivante : grâce aux histoires lues, nous pouvons arriver à intégrer l'Autre, à cohabiter avec lui et surtout acquérir nous-mêmes une identité qui se construit par rapport à lui. La lecture serait alors, selon vous, un espace de dialogue, d'échange pour aboutir à une entente entre auteur et lecteur. Mais cet échange peut-il vraiment avoir lieu ? Cette notion suppose une certaine forme d'équité, de transfert proportionné ; peut-on dire alors que l'auteur et le lecteur se placent sur des positions égales par rapport au texte ? Comment, selon vous, acceptent-ils de partager l'espace du texte et quels sont les rapports de force qui s'exercent entre eux ?

La relation auteur-lecteur se situe au centre de mes recherches, le travail que je viens de commencer reposant précisément sur la notion de lecture créative chez un écrivain roumain, Camil Petrescu, lecteur de Marcel Proust ; c'est donc la viabilité de cette relation qui me préoccupe. Umberto Eco parle d'un *pacte de coopération textuelle* qui témoignerait de cette conversation possible entre un auteur et un lecteur, mais peut-on croire à ce pacte alors que les deux semblent essayer chacun de leur côté d'obtenir le monopole du texte ? L'auteur cherche à imposer sa vision, et la communique au lecteur dans l'espoir d'une adhésion de sa part. Le lecteur, à son tour, essaie de s'approprier le texte à sa manière, fabriquant une signification, et son expérience déteignant inévitablement sur ce qu'il lit . Le texte peut se transformer alors en espace de cohabitation de multiples desideratas, comme sur une surface où plusieurs voix résonnent en même temps : « chaque livre est engendré par de longues successions d'autres livres [...] dont on entend l'écho dans celui qu'on tient dans la main. »³ Un tumulte de voix que le lecteur ne peut pas toujours déceler. On peut cependant considérer le texte comme un espace de dialogue si nous prenons en compte les dangers et les limites qu'implique l'existence de ce dialogue : incompréhensions, malentendus, désaccords etc.

³ Alberto Manguel, *Une histoire de la lecture*, Actes Sud, coll. "Babel", 2006, p. 378

Le langage littéraire, au service de l'écrivain, peut également s'avérer être un important frein au dialogue. « Le poète, l'oracle, ne peut se servir que d'un langage partagé, mais si intensément travaillé que, dans sa forme la plus aboutie, il paraît "obscur" à ses lecteurs, car il résiste à toute clarification sommaire. » (36) On peut même croire que le *maker*, loin d'engager le dialogue, souhaite l'alourdir pour procéder à une sorte de sélection de ses lecteurs. Seul celui qui pourra déchiffrer le sens du texte sera en mesure de converser avec lui. Veut-il de cette façon conserver une position de supériorité ou bien croit-il de cette manière rendre service au lecteur en l'incitant à lire le texte en profondeur ? Des écrivains comme Kafka ou des philosophes comme Cioran préfèrent bouleverser le lecteur que d'aller à sa rencontre. Selon eux il ne doit pas y avoir harmonie entre le lecteur et l'auteur, car la connaissance du monde se fait dans la violence. « Un livre doit être la hache qui brise la mer gelée en nous »⁴ ; « Un livre doit remuer les plaies, en provoquer même. Un livre doit être un danger. »⁵

Toutefois, le lecteur ne se trouve pas exclusivement en position de récepteur de texte. En contredisant Descartes, qui non seulement affirme que la lecture est une conversation, mais qui octroie une supériorité certaine à la pensée de l'auteur, Proust accorde un grand pouvoir au lecteur qui, dans la solitude, est capable de créer du sens à partir du texte : « [L]a lecture à rebours de la conversation consistant pour chacun de nous à recevoir communication d'une autre pensée, mais tout en restant seul, c'est-à-dire en continuant à jouir de la puissance intellectuelle qu'on a dans la solitude et que la conversation dissipe immédiatement. »⁶ Le lecteur, en ayant cette capacité de créer du sens, peut devenir alors rival de l'écrivain.

En définitive, à défaut de pouvoir établir une hiérarchie péremptoire entre auteur et lecteur, on peut voir la lecture comme une relation viable, mais cependant atypique car complètement débarrassée des conventions sociales qui faussent les rapports entre les êtres. « Avec les livres, pas d'amabilités », dit Proust⁷. Il y a une pureté dans cette relation qui implique un certain degré de brutalité et de violence, mais qui n'empêche pas les relations amicales.

En tant que lectrice de *La cité des Mots* et pour mieux comprendre la relation entre auteur et lecteur, j'ai essayé d'analyser votre texte afin de déceler les méthodes que vous utilisez pour entretenir la conversation avec ceux qui vous lisent ou vous écoutent, cela dans le but de poursuivre le dialogue avec vous. Votre statut de conférencier vous attribue une autorité, celle d'intermédiaire légitime entre le texte et son lecteur. Mais vous êtes également un grand conteur d'histoires, et les deux procédés que vous utilisez dans *La Cité des mots*, c'est-à-dire les citations comme articulation de votre texte et la digression comme art de divertissement du lecteur, reflètent précisément ce double statut de votre parole.

⁴ Kafka cité dans Alberto Manguel, *Une histoire de la lecture*, op.cit., p.144.

⁵ Emil Cioran, *Écartèlement*, Paris, Gallimard, 1979, p.71

⁶ Marcel Proust, *Journées de lecture* dans *Pastiches et mélanges*, Gallimard, Paris, 1992, p. 257.

⁷ Marcel Proust, *Journées de lecture* dans *Pastiches et mélanges*, op.cit., p. 275.

La première technique (citationnelle) est celle, suggérée par Saint Augustin, du lecteur créateur : « celui qui prend une idée, une expression, une image, et l'associe à une autre cueillie dans un texte ancien préservé dans la mémoire, et en la liant à des réflexions personnelles, produit un nouveau texte qui a le lecteur comme auteur. »⁸ Cette structure truffée de citations est un moyen de donner du poids à vos opinions, de les soutenir, de les légitimer et ainsi convaincre les lecteurs de la valeur du propos. Proust décèle chez Schopenhauer un procédé similaire : « Schopenhauer n'avance jamais une opinion sans l'appuyer aussitôt sur plusieurs citations, mais on sent que les textes cités ne sont pour lui que des exemples, des allusions inconscientes et anticipées où il aime retrouver quelques traits de sa propre pensée »⁹. Dans votre cas, au contraire, on sent que les citations ont été votre source d'inspiration et que votre récit est venu tisser sa toile autour de ces paroles d'auteurs qui se sont dissoutes en vous. « chaque fois que nous obtenons du texte qu'il nous cède quelque chose que nous ingérons, une autre chose naît simultanément en dessous, que nous n'avons pas encore saisie. »¹⁰

La deuxième technique repose sur l'art de la digression, dans le sens que Laurence Sterne lui attribue : « Incontestablement, c'est du soleil des digressions que nous vient la lumière. Elles sont la vie et l'âme de la lecture. Privez-en par exemple ce livre, autant vous priver du livre même ; la glace d'un éternel hiver y régnerait sur chaque page. »¹¹ Il y a une connaissance de l'autre qui peut avoir lieu grâce à la digression, et une forme d'intimité qui se crée. En étant conscient de la puissance de cet art et en le maîtrisant à perfection, vous entretenez le dialogue tout en ne perdant jamais de vue le but de votre discours. « Bref, [votre] ouvrage digresse, mais progresse aussi, et en même temps », comme disait Sterne. Cette formule sert peut-être aussi à renouer et renforcer le lien avec un lecteur moderne, pressé, qui se lasse vite et a besoin d'être constamment divertie. La digression prend alors la forme d'une sorte de lecture fragmentée, un moyen de passer d'une histoire à une autre, procédé avec lequel le lecteur d'aujourd'hui est fortement familiarisé. Est-ce là aussi votre remède contre une lecture trop rapide ? En digressant êtes-vous en train de suggérer et même recommander une certaine lenteur de la lecture ? Cependant cette méthode ne va pas sans les risques de perdre son lecteur. On peut alors se demander comment vous réussissez à régler votre « économie » de la digression.

II. Le malaise dans *La Cité des Mots* (par Florent Gouget)

*Les hommes sont maintenant parvenus si loin dans la domination
des forces de la nature qu'avec l'aide de ces dernières
il leur est facile de s'exterminer les uns les autres jusqu'au dernier. [...]
Et maintenant il faut s'attendre à ce que l'autre des deux "puissances célestes",*

⁸ Alberto Manguel, *Une histoire de la lecture*, op.cit., p.103.

⁹ Marcel Proust, *Journées de lecture dans Pastiches et mélanges*, op.cit., p. 272.

¹⁰ Alberto Manguel, *Une histoire de la lecture*, op.cit., p.253

¹¹ Laurence Sterne, *Vie et opinions de Tristram Shandy, gentilhomme*, Paris, Garnier Flammarion, 1982, p. 22.

*L'Eros éternel, fasse un effort pour s'affirmer dans le combat contre son adversaire
tout aussi immortel. Mais qui peut présumer du succès et de l'issue ?*
Freud, *Le Malaise dans la culture*

Je travaille sur la critique de la société industrielle chez les essayistes français entre 1880 et 1950 et, de ce fait, je m'intéresse au regard que portent les écrivains sur le monde moderne. C'est pourquoi votre réflexion sur la menace que constitue le développement industriel et médiatique pour la littérature a retenu mon attention. Quoique moins visiblement structurante que d'autres pour l'ensemble de vos conférences, cette idée me semble en constituer l'arrière-plan¹².

On peut en trouver les traces tout au long des textes du recueil. Elle est sensible, par exemple, dans l'évocation de « certaines qualités quasi perdues : la profondeur de réflexion, la lenteur, la difficulté d'entreprendre » et pourtant nécessaires pour « mettre au point des façons plus profondes et plus intenses de lire des histoires codées » (81). Mais les deux premières parties se sont déjà conclues par des propos qui tranchent sur l'arrière-plan négatif du monde moderne : ainsi, la première définit le rôle du récit par opposition à « l'imagination limitatrice des bureaucraties, à l'usage réduit que la politique fait du langage » (41). La seconde rappelle l'importance pour une civilisation de ce qui lui est extérieur et peut l'enrichir, après qu'a été commenté le refus de l'altérité dans l'idéologie identitaire des gouvernements britannique et français au cours des années 2000 (61-66). Enfin, la conférence conclusive de l'ensemble, « L'Ecran de Hall », est aussi celle qui évoque le plus précisément les périls que recèle le monde contemporain pour le langage et la société humaine dans son ensemble. Dans le premier cas, il s'agit du développement de l'industrie culturelle du livre au sens d'Adorno et Horkheimer dans *La Dialectique de la raison* (1947) qui réduit les mots à leur aspect marchand, que ce soit comme objets (les livres) ou soutien de la consommation (la publicité) ; dans le second, c'est le développement technologique incontrôlé qui menace la liberté voire l'existence humaine. Dans les deux cas, on trouve l'idée que le danger vient d'avoir confié à des systèmes tendant à l'autonomie la tâche de veiller au développement harmonieux de la société qui incombe à l'homme.

Cela m'amène à vous demander sur quoi repose votre croyance ou votre conviction nécessaire pour écrire un tel ouvrage, qu'il est possible d'échapper à la désagrégation du langage et de la circulation de la parole dans nos sociétés, ne serait-ce que pour se faire entendre. Plusieurs passages de votre texte peuvent en effet faire douter de cette possibilité.

Ainsi, le chapitre « Les Briques de Babel » emprunte à Benjamin l'idée que la possibilité de « prendre conseil » auprès du conteur qui caractérisait la narration traditionnelle disparaît « parce que l'expérience devient de moins en moins communicable. » (95)¹³ Or si l'évolution historique postérieure a confirmé le constat de Benjamin, comme vous semblez le penser puisque celui-ci vous paraît pertinent pour penser le présent, nous nous trouvons sans doute dans une situation où les choses ont empiré. Certes, la

¹² Notamment la dialectique entre barbarie et civilisation, la construction langagière d'une communauté...

¹³ Walter Benjamin, « Le Conteur » [1936], *Œuvres III*, Gallimard, 2000, p 119.

troisième conférence s'achève sur l'idée que la lecture ne doit pas servir « à proclamer un ensemble de préceptes » (96) ; mais la cinquième se conclut en attribuant aux histoires le pouvoir de « nous parler de [notre] folie et de [notre] avidité » et de « nous appeler à rester vigilants à l'égard de nos technologies de plus en plus perfectionnées » (124). Par ailleurs, le même texte de Benjamin contient d'autres réflexions dont la valeur n'a fait que s'accroître avec le temps et qui font de la tâche de celui qui raconte des histoires en les commentant (essayiste ou conférencier) une gageure :

Chaque matin, on nous informe des derniers événements survenus à la surface du globe. Et pourtant nous sommes pauvres en histoires remarquables. Cela tient à ce qu'aucun fait ne nous atteint plus qui ne soit déjà chargé d'explications. Autrement dit : dans ce qui se produit, presque rien n'alimente le récit, tout nourrit l'information. L'art du conteur consiste pour moitié à savoir rapporter une histoire sans y mêler d'explication.

Dans un contexte où l'information a non seulement envahi le quotidien, mais se présente comme la forme qui s'impose à tout discours médiatisé, quel peut être le rôle d'une série de conférences en partie fondées sur le commentaire d'histoires, et prévues pour une diffusion radiophonique ?

La circulation des pensées sous forme écrite n'est cependant pas en reste dans le processus de disparition de la communication réelle au sein de la société industrielle avancée. Ainsi, « L'Ecran de Hal » décrit l'évolution de la diffusion des livres au XX^e siècle. Celle-ci est devenue une industrie culturelle, c'est-à-dire un processus de production calqué sur le modèle industriel (c'est la fameuse chaîne du livre) et marchand (la valeur d'échange primant sur la valeur d'usage), le livre devenant un produit comme un autre dont les procédés de fabrication sont établis par d'autres protagonistes que les auteurs ou les lecteurs. Or, même si vous signalez qu'« il existe d'innombrables écrivains qui refusent de travailler en fonction de telles formules » et que « quelques uns parviennent à y échapper » (139-140), vous ne dites pas comment ni pourquoi l'industrie du livre les tolère. Or, là encore, les thèses de l'Ecole de Francfort, comme le concept de réification de Lukács, ne datent pas d'aujourd'hui et les processus qu'ils décrivaient ont totalement refaçonné le monde. Il y a déjà quarante-quatre ans que Guy Debord pouvait dire : « Dans le monde *réellement renversé*, le vrai est un moment du faux. »¹⁴ Je me demande ainsi comment l'écrivain, et plus encore l'homme public qu'est le conférencier, conscient de cet état de fait que vous décrivez, peut parvenir à déjouer le piège commercial du *spectacle* qu'il décrit.

¹⁴ Guy Debord, *La Société du Spectacle*[1967], I. 9, Gallimard, coll. Quarto, 2006, p 19.

II. À la recherche du bonheur dans le roman d'Alain Mabanckou, *Demain j'aurai vingt ans*

Trois passions simples, irrésistiblement ancrées en moi, ont gouverné ma vie:

La recherche passionnée de l'amour, la soif de connaissance

Et une douloureuse pitié, devant la souffrance de l'humanité

Bertrand Russell

Étudiante en troisième année de Doctorat « Lettres et Arts » à l'Université Lumière Lyon 2, au moment d'entamer mes recherches en littératures francophones, je me suis lancée dans l'aventure vertigineuse, qui ne cesse de me transporter à travers les océans et les frontières. « Nomade » littéraire, j'ai cette chance d'être non seulement chercheuse en lettres, mais également une marcheuse cosmopolite qui explore la richesse de cet immense monde-littérature de la francophonie. Ma thèse de Doctorat, intitulée « Entre l'éros et ses contraintes, les multiples jeux de la femme dans les romans d'Anne Hébert et d'Assia Djebar » est consacrée à une étude comparative du paysage littéraire du Québec et d'Algérie. Ce qui rapproche les idées de ces deux femmes écrivains de la création littéraire d'Alain Mabanckou dans le roman *Demain j'aurai vingt ans*¹⁵ est l'exploitation de la voix de l'enfant qui *dit l'inédit* et qui *dit la vérité*. C'est une tentative d'ouvrir la parole sur les choses « tacites » dans les années soixante (soixante-dix), en dépassant les préjugés et en brisant le silence sur les sujets tabous. Un autre point de croisement entre mes recherches et cet ouvrage est une profonde réflexion des trois auteurs sur la vie ; sur la complexité d'être et d'exprimer ses désirs ; sur la difficulté de retrouver l'Autre parmi les autres, devant le regard des autres ; de comprendre les autres et de trouver le bonheur personnel avec l'autre.

¹⁵ Les renvois de pagination se feront dans le corps du texte entre parenthèses. Alain Mabanckou, *Demain j'aurai vingt ans*, Gallimard, 2010.

Le roman d'Alain Mabanckou *Demain j'aurai vingt ans*, est un roman sur *tout* et même de *partout* : tout en dessinant les mentalités et la couleur locale du Congo, il n'en reste pas moins universel. Le petit narrateur Michel a une manière particulière d'aborder la vie et ses valeurs, à travers les antagonismes, les vertus et les défauts qui ravagent tous les êtres humains. Son style, à la fois *ludique* et *lucide*, qui consiste à confronter le bien et le mal, la lumière et l'ombre, la vie et la mort, l'amour et la haine, la vraie croyance et l'hypocrisie, le sacré et le profane, le prosaïque et le philosophique, nous fait reconnaître et retrouver en nous-mêmes l'enfant que nous étions autrefois et que peut-être nous sommes toujours.

Ce roman est une *autobiographie fictive* que l'auteur a commencé à écrire après la mort de sa mère. Se remémorer la figure maternelle, c'est aussi renouer avec son enfance. Ce n'est que par *la découverte de l'autre*, en sortant de soi-même et en s'ouvrant vers l'autre que l'on se découvre soi-même. Dans l'autre, on trouve ce qui nous manque, ce que l'on désire et ce que l'on n'a pas. En conséquence, on peut dire qu'il s'agit également d'une *autobiographie plurielle*. En explorant cette forme littéraire, l'auteur s'attache à raconter son parcours, mais aussi à donner la parole à ceux qui ont fait partie intégrante de son enfance au Congo. Selon Tahar Ben Jelloun, un auteur parle au nom de son peuple ; il parle au nom de tous ceux qui souffrent et qui ne peuvent pas exprimer leur douleur et leur joie. La voix du petit Michel, qui a dix ans, représente une sorte « *d'énallage* » se substituant à la voix collective du peuple congolais de son enfance. En retrouvant sa voix enfantine, l'auteur s'assimile au narrateur sans essayer d'étouffer l'enfant en lui. Ou bien, peut-être que l'auteur « se raconte des histoires » et qu'il se les raconte à soi-même tel l'enfant perdu dans le noir qui essaie de tromper sa peur ? Au cours des actions romanesques qui s'enchaînent sous forme de *mises en abyme*, on poursuit le chemin du petit narrateur Michel qui raconte son enfance ; la difficulté de trouver l'espoir de vivre ; la recherche de la stabilité et de la paix intérieure nécessaires pour l'épanouissement de l'enfant.

La question se pose de savoir si un enfant adopté de père et l'unique fils de sa mère, tel que le petit Michel, peut trouver le bonheur ; le bonheur qui fera sens dans le regard « épieur » de la communauté patriarcale. Cette dernière est marquée par l'éclatement de la

famille traditionnelle, par la superstition, par le retard économique dû à la guerre d'Indépendance et à la dictature en place. Nous portons notre analyse sur ce thème majeur : *la quête du bonheur* de l'enfant dans les conditions difficiles du Congo des années soixante-dix. Comment le petit Michel trouvera-t-il quelque chose qui laissera une trace, ce à quoi il aspire? Où cherchera-t-il un appui, un ancrage? Qu'advient-il de lui à l'âge de vingt ans? Quelles valeurs gardera-t-il de son pays? Comment rester un homme en gardant ses qualités et son humanisme devant les images de la reconstruction/destruction de son pays natal?

La naïveté du petit garçon l'amène à rechercher une explication à des choses complexes et interdites que les adultes cachent derrière la porte fermée. Ne s'agit-il pas d'une stratégie de l'auteur lui permettant de mieux exprimer une autre vérité, plus « vraie » que celle imposée par la société conventionnelle? N'est-ce pas une forme « d'éniellage » dont l'auteur se sert en se cachant derrière le « je » de Michel pour exprimer sa vision adulte du monde? Le narrateur-enfant recourt à la technique de *l'interrogation rhétorique* afin de faire réfléchir le lecteur : dissimulé derrière la fausse ignorance d'un enfant, l'auteur prête sa voix à Michel afin de poser des questions auxquelles il n'a pas de réponses, mais dont il se sert pour dénoncer les fausses apparences qui règnent dans le monde entier et dans le pays postcolonial que fut le Congo de son enfance. En racontant de petites histoires qui s'interpénètrent et s'entremêlent d'un épisode à l'autre sous forme d'anticipations précipitées ou d'anticipations dans le passé, le narrateur décrit l'univers qu'il habite comme un lieu chaotique où règnent le désordre, l'injustice, l'inégalité. *Le monde* qui l'entoure est en effet *l'immonde* dans lequel la loi des plus forts et des plus riches l'emporte sur toutes les valeurs et qualités humaines.

Une fois séparé du corps de sa mère, Michel a pris conscience de ce monde comme de l'espace énorme et partagé avec *l'autre* dont la représentation est *ambiguë*. L'autre est susceptible d'être la source de l'enrichissement, des connaissances, de l'amour, de la fusion, du réconfort. Or l'autre est aussi la source du danger, ennemi, dictateur, colonisateur, rival dont les griffes nous menacent en voulant mettre la main sur ce qui nous appartient : « Papa Roger dit parfois que "les gens n'aiment pas les gens". Il dit aussi: "la femme de l'autre est toujours sucrée" » (42). « L'autre » est également présenté comme le mauvais œil qui cherche à surprendre. L'autre est représenté par « l'isotopie métaphorique » des moustiques qui s'abattent sur l'être humain sans raison: « [...] Ceux qui font du bruit

ne sont pas toujours ceux qui attaquent, et ceux qui attaquent sont derrière en cercle. Or toi tu es seul, tu n'as que deux mains, tu ne peux pas voir ce qui se passe dans ton dos, tu ne peux pas te défendre quand eux ils sont une armée bien entraînée qui veut se venger [...] » (21, 22). La portée signifiante de la métaphore des moustiques se multiplie si bien que « ces ennemis » peuvent se référer aux politiciens parasites qui s'enrichissent en ne regardant que leur propre intérêt, se nourrissant de leur égoïsme et de leur narcissisme. Ils abusent de leur pouvoir, de l'ignorance des membres non émancipés de la société traditionnelle. « Les ennemis » moustiques renvoient aux colonisateurs aveuglés par leur pouvoir, et qui ne choisissent pas leurs moyen afin d'atteindre leurs objectifs. Les moustiques représentent la forme dissimulée de ses peurs enfantines qui l'obsèdent et le possèdent.

Le petit Michel, enfant fragile et susceptible, se forge et se transforme en « diplomate » qui cherche à trouver un sens à la vie dans *l'optimisme* ; par l'apprivoisement de l'autre, par l'apaisement de soi-même et de l'autre. Ce garçon est le futur écrivain, visionnaire, qui, à l'instar de Victor Hugo, mène son peuple et ses futurs lecteurs vers « un flamboyant avenir »¹⁶: « Je serai le grand frère de ces enfants. Je marcherai devant pour les protéger » (254). Michel comprend que les connaissances représentent la clé qui ouvre toutes les portes fermées de la paix, de l'amour, du bonheur, du dialogue avec l'autre. La soif d'apprendre et d'acquérir de nouvelles connaissances détruit les murs entre les peuples et abolit les préjugés.

Au fil du temps, le narrateur s'obstine à découvrir *les routes du bonheur*. Dans *Malaise dans la culture*¹⁷, Freud explique qu'il y a trois modes pour accéder au bonheur : les opiums, l'isolement ou l'authentique et autonome construction du bonheur dans le monde qui nous entoure. Enfant lucide, conscient de la réalité, Michel opte pour la quête du bonheur

¹⁶ Le poète en des jours impies
 Vient préparer des jours meilleurs.
 Il est l'homme des utopies, Les pieds ici, les yeux ailleurs.
 C'est lui qui sur toutes les têtes,
 En tout temps, pareil aux prophètes,
 Dans sa main, où tout peut tenir,
 Doit, qu'on l'insulte ou qu'on le loue,
 Comme une torche qu'il secoue,
 Faire flamboyer l'avenir ! Victor Hugo, *La fonction du poète*, in *Les Rayons et les ombres*, 1840.

¹⁷ Voir le chapitre "À la recherche du bonheur", dans *Malaise dans la culture* [1929], Éditions Payot & Rivages, Paris, 2010, p. 57-77.

personnel sans rejeter le monde/immonde ; mais en prenant le meilleur, le positif ; sans renoncer aux objets et aux gens qui le rendent heureux. Bien que le narrateur soit angoissé par l'image de la mort qui le guette de toutes parts, son discours n'est pas contaminé par le malheur qu'il est en train de vivre. À aucun moment il ne se laisse empoisonner par la haine et l'agressivité qui secouent son pays natal. Le narrateur développe ses propres mécanismes de défense contre la réalité cruelle dans laquelle *homo homini lupus est*. Il suggère la recherche d'un sens à la vie à travers des activités qui contribuent à la distraction et en même temps à l'épanouissement de l'être humain.

Cet objectif est atteint grâce à *la radiocassette*, source d'informations du monde entier. Elle permet à cet enfant de se projeter dans les espaces lointains, de connaître d'autres régions géographiques, de faire des liens associatifs entre eux, d'apprendre des langues. En outre, écouter la radio est un moment de détente. La musique, comme l'une des formes de l'art, donne la possibilité de fuir la réalité de façon provisoire, en se projetant dans une autre sphère d'existence, en se livrant au tangage du corps et aux mélodies du monde occidental. La danse, liée à la musique, permet au petit garçon de se rapprocher de Caroline. Ainsi, le narrateur découvre les premiers bouleversements de la fièvre amoureuse et des désirs, attisés par le corps de la jeune fille : « Je la serre bien fort, on bouge lentement. [...] Mon coeur bat très vite maintenant. [...] Pendant qu'on danse et que nos deux corps sont devenus comme un seul corps, elle approche sa bouche de mon oreille. [...] Je veux que ça dure jusqu'à la fin du monde » (362, 363). La danse se transforme en une sorte de « *théâtre de l'intime* » dans lequel les deux amoureux rêvent du fantasme de s'unir.

Un autre moyen d'atteindre le bonheur s'opère par *la pratique de la lecture*. Pour le narrateur, mais aussi pour l'auteur dont la voix se confond avec celle du narrateur, *la littérature* est le moyen le plus efficace pour se protéger contre la réalité amère. La littérature devient « *la métonymie de la vie* ». Le livre est la source de l'apprentissage (littérature-science), de la détente (littérature-loisir) et de l'exil « intérieur » (littérature-refuge). Grâce aux romans apportés par son père adoptif, réceptionniste dans un hôtel, le petit garçon découvre différents ouvrages par pure curiosité. Michel fait le tri selon la page de couverture ou selon les titres qui le fascinent, mais il ne comprend pas tous les mots. L'enfant fait la connaissance des plus grandes figures de la littérature française telles que Victor Hugo, Arthur Rimbaud, Marcel Pagnol, Marcel Proust, Saint-Exupéry, etc.

Le petit narrateur est particulièrement attiré par le personnage d'Arthur Rimbaud, avec qui il établit « une relation » amicale par le biais des regards échangés et des sourires, les premiers indices de l'acceptation et de l'accueil de l'autre: « Il y a le visage d'Arthur. Il me sourit, alors je peux continuer puisqu'il m'encourage » (258). Outre son caractère oisif, la littérature se donne ici en tant que médium éducateur. Cette rencontre avec Arthur Rimbaud, représenté sur la couverture du livre, incite le garçon à s'intéresser à la biographie de cet auteur, notamment connu pour sa liaison avec Verlaine. Michel interprète cette relation-tabou à sa manière, avec sa naïveté et sa simplicité enfantines. En outre, cette familiarité avec l'aspect physique de l'auteur Rimbaud démontre l'acceptation par le narrateur de l'autre, qui appartient au monde intellectuel de l'Occident, des Blancs, des colonisateurs. On assiste ainsi à la réconciliation du monde grâce à la littérature. La découverte de l'œuvre de Victor Hugo inspire le petit garçon pour écrire des poèmes (qui ne riment pas). Au fur et à mesure, Michel enrichit son vocabulaire et cherche à trouver les liens entre la littérature et les informations qu'il a entendues à la radio. Il en jaillit l'idée de *l'immensité*, mais en même temps de *la petitesse* du monde dans lequel toutes les découvertes s'entrecroisent et s'alimentent.

La littérature-refuge permet à l'enfant de se replier sur lui-même ; de se distancier du malheur qui menace ; de donner libre cours à ses fantasmes : « Pour vivre heureux, il faut vivre caché ». Cet « exil imaginaire » à travers la littérature permet au narrateur de s'éloigner des sujets concernant « les adultes » : « Dans mon monde à moi je serai tranquille, je cultiverai des roses [...] Sur ces roses, les gouttes d'eau seront des diamants qui brilleront au soleil. [...] Je vivrai dans un monde pleins d'enfants qui rient, qui jouent, et ces enfants n'auront pas de mère, ils n'auront pas de père [...] Et nous vivrons tranquilles loin des adultes qui ont des problèmes qui ne nous regardent pas » (253, 254). Michel occupe son temps à se poser des questions sur les jeux de mots qu'il repère dans les livres ; à s'identifier aux personnages qu'il rencontre. D'où d'ailleurs l'intertexte proustien de *la scène du baiser* démontrant l'importance de la mère et l'attachement excessif du narrateur à la figure maternelle.

La littérature-refuge rapproche le petit garçon de Caroline : « Je (Michel) te garderai aussi dans mes châteaux qui sont dans mon coeur, là où personne ne viendra te faire du mal [...] » (272). Les débats de ces amoureux autour de la richesse des châteaux que Marcel Pagnol décrit dans ses livres leur donnent l'occasion de rêver d'une vie plus stable, plus

confiante et de construire des projets communs pour leur avenir (ils auront « deux enfants, une voiture rouge à cinq places et un petit chien »). D'abord considérée comme source de loisir, la littérature obtient une portée plus ample au moment où Michel comprend qu'il va pouvoir conquérir son objet adoré en devenant poète. La proposition de présenter « son ami » Arthur Rimbaud à Caroline séduit la fillette. Cette dernière commence à admirer son amoureux : « Je sors de ma poche un petit papier que je lui remets. Elle le déplie et découvre le poème que je lui ai écrit depuis longtemps. Ses lèvres remuent, ses yeux deviennent humides. [...] Moi je sais qu'elle aime le poème même s'il n'est pas comme le poème de Victor Hugo. [...] Elle a une fourmi dans l'œil et moi je sens mon cœur qui tombe dans mon ventre » (379). Se dessine également la fonction de la littérature en tant que moralisatrice qui réconcilie les amoureux disputés, mais qui rend l'être humain plus généreux, meilleur.

Enfin, on remarque que la fonction la plus magique de la littérature est « la fabulation ». La littérature a un rôle grégaire et social. Par son pouvoir d'affabulation, le petit Michel souligne le rôle salvateur de la littérature, à savoir du langage qui permet de mieux supporter la réalité. Rappelons sa capacité à réagir vite en toutes circonstances, d'inventer même la clé qui ouvre le ventre de sa mère ; sa capacité à savoir dépasser l'humour et l'intelligence de son rival pour conquérir l'amour de Caroline : « Pour être intéressant il faut avoir des choses à dire, des choses qui plaisent aux filles » (183). De même que Shéhérazade a réussi à prolonger sa vie, à se sauver de la mort en racontant de la plus belle manière ses histoires, Michel se sauve des atrocités du quotidien par cette « tromperie » légitime qu'est la littérature : « Cette tricherie salutaire, cette esquivé, ce leurre magnifique, qui permet d'entendre la langue hors-pouvoir, dans la splendeur d'une révolution permanente du langage, je l'appelle pour ma part : *littérature* »¹⁸. Le petit garçon se sauve par les illusions et par la magie que sa parole est susceptible de produire.

Cet enfant voit le monde avec des yeux différents, à la fois plus naïfs, mais plus souriants et plus optimistes. Le côté « comique » qu'il y intègre de façon habile démontre l'importance de l'humour dans des situations sans issue. D'après Nietzsche, l'homme souffre si profondément qu'il a dû inventer le rire. La tentative de trouver les raisons pour

¹⁸ Roland Barthes, *Leçon* (1977), Œuvres complètes, V, Seuil, 2002, p. 432-433

rire et pour *faire rire* les autres relève également de son besoin d'échapper au quotidien, aux images obscures et angoissantes de la mort qui frappe à la porte : « C'est moi, comme d'habitude, qui rit le plus fort et qui me tiens les côtes. Plus je ris comme ça, plus les autres n'arrêtent plus de rire. Je tombe par terre, je ris. Je me relève, je ris. Je m'appuie contre le mur, je ris. [...] Je ris, je ris, je ris, et soudain, nous sommes surpris [...] » (274). À cela s'ajoute le talent de savoir rire, de *savoir-dire* le *rire*. D'où l'importance de la littérature « orale » que cet enfant a incorporée dans sa famille. Il y apprend des blagues de son père adoptif qu'il élabore et modifie à sa façon. Les effets humoristiques naissent de *la répétition*¹⁹ et de la redondance de certains segments dans la phrase elle-même, ainsi que de l'itérativité de l'intertexte ressortissant des blagues « internes » (tels que « l'opium du peuple », « la viande aux haricots qui brille dans l'assiette », la dialectique « communistes-capitalistes », etc). D'où également les jeux de mots forgés à partir de ses fautes interprétatives des mots « compliqués » (la signification de la locution « *alter ego* »²⁰ ou « élève assidu »²¹). Pourtant, toutes ces maladroites débouchent sur un système de pensée qui est propre à l'enfant : « Lorsque les adultes disent les mauvaises choses contre quelqu'un ils baissent souvent la voix. Je me dis : S'ils parlent tout bas c'est peut-être qu'ils sont en train de comploter quelque chose contre moi. [...] C'est pour cacher leurs malheurs qu'ils agissent en fourbes, en hypocrites et en cynique! » (254, 255). Cette logique propre à Michel instaure un autre système des valeurs et démontre une autre logique, peut-être plus « *logique* » et plus humaine que celle des adultes.

L'exemple de Michel est la preuve que la capacité à « raconter des histoires » n'est pas donnée à tout le monde ; mais qu'il faut laisser parler tous ceux qui ont besoin de s'exprimer. En ce sens, Michel a réussi, au fil des actions romanesques, à inventer son propre style. Il s'agit d'un humour enfantin relevant de son besoin de *tout dire* : d'où les redondances, les associations des mots incohérents s'inscrivant dans les registres

¹⁹ Henri Bergson explique la fonction de la répétition des mots dans « le comique de situation » : « [...] La répétition d'un mot [...] ne nous fait rire que parce qu'elle symbolise un certain jeu particulier d'éléments moraux, symbole lui-même d'un jeu matériel. C'est le jeu du chat qui s'amuse avec la souris, le jeu de l'enfant qui pousse et repousse le diable au fond de sa boîte, ☒ mais raffiné, spiritualisé, ransporté dans la sphère des sentiments et des idées ». *Le rire, essai sur la signification du comique* [1940], Presse Universitaires de France, Paris, 1962.

²⁰ « *Le saligaud* c'est quelqu'un qui n'est pas bien, c'est quelqu'un qui se comporte mal alors qu'un *alter ego* c'est comme si tu étais moi et que moi j'étais toi. Si on est des *alter ego* on peut tout se dire, ce que tu dis c'est comme si c'est moi qui pouvais le dire, et ce que je dis c'est comme si c'est toi qui pouvais le dire », (243).

²¹ « Élève très assidu » : ça veut dire un élève qui ne se comporte pas bien, un élève qui bavarde beaucoup en classe qui est idiot comme Bozoba », (212).

différents. Dans ce roman, la ville natale de l'auteur sent les papayes, les poissons salés et le jus de gingembre, en nous faisant ressentir la chaleur, les pluies abondantes et les piqûres de moustiques. L'usage du langage familier, du vocabulaire riche en expressions régionales et enrobés par la mélodie du dialecte congolais projette le lecteur à Pointe-Noire. Des inscriptions autobiographiques de l'auteur se mêlent à une poésie de la prose, la musique recelant l'oralité congolaise, le rythme du langage enfantin qui produit une sorte de rime particulière jaillissant des jeux de mots (« que Dieu me *prothèse* » au lieu de « que Dieu me *protège* »). Ces anecdotes sont racontées par l'enfant souriant qui souffre et dont la lucidité dépasse le sérieux d'un adulte qui pleure. Après tout, il reste un rêveur qui transforme une vérité âpre en *poésie* joyeuse du Congo de son enfance, en amalgame entre rires et larmes, entre nostalgie, douleur et bonheur de son enfance.

Parmi tous les animaux spécifiques à la région congolaise, c'est au crabe que le narrateur a choisi de se comparer. Cet animal a plusieurs pattes lui ouvrant plusieurs chemins qui le jettent sur le sol boueux d'où il réussit à se relever : « Ce que j'aime chez les crabes c'est qu'ils savent toujours où ils vont aller, et ils finissent par arriver tôt ou tard alors qu'ils ont plusieurs pattes qui ne sont jamais d'accord entre elles et qui n'arrêtent pas de se chamailler en cours de route. Quand je prendrai cette route du bonheur je saurai alors que j'ai enfin grandi que j'ai maintenant vingt ans » (382). La conclusion que Michel tire de ses expériences enfantines est que « la vie ressemble à la vibration des sons et l'homme au jeu des cordes » (Beethoven). Le sens de la vie consiste à chercher la vérité et à aspirer au bonheur qui est peut-être impossible, mais dont la recherche ouvre de nouveaux horizons, apporte de nouvelles connaissances et surtout peut permettre de trouver l'amour : ce qui rend la vie digne d'être vécue. Le petit garçon démontre que dans ce monde, il n'y a ni vainqueurs ni vaincus, mais seulement des gens plus ou moins audacieux. La vie n'est-elle pas d'ailleurs une quête permanente du bonheur marquée par nos tentatives et nos échecs ?

Le narrateur insiste sur la possibilité qu'apporte la littérature, mais aussi l'écriture en tant qu'activité créatrice. Elle pousse à se *dépasser soi-même* et à dépasser sa condition humaine par *la soif d'apprendre et de comprendre* le monde ; à savoir, d'où l'on vient, ce que l'on fait et où l'on veut aller. À travers le parcours du petit Michel, l'auteur démontre que l'important est non pas ce qu'on a fait de nous, mais ce que nous pouvons faire de ce qu'on

a fait de nous. Peut-être que l'objectif de la voix de ce petit garçon est tout simplement de nous éclairer le chemin ; de nous faire respecter la vie ; de nous dire quelque chose de plus sur la vie que nous vivons, mais que nous ne voyons pas à cause de la faiblesse ou de l'incapacité à comprendre l'importance de nos actes.

Cependant, afin de mieux affronter les hauts et les bas de la vie, Alain Mabanckou nous propose de *garder un enfant* en nous-mêmes quoi qu'il arrive. Il s'avère que le petit narrateur a *ses raisons* que *la raison* des adultes ne connaît pas. Le romancier accentue l'importance de la place de l'enfant et de ses désirs auxquels les adultes restent souvent sourds, ne cherchant pas à les écouter et les comprendre. Derrière la voix de l'enfant susceptible et craintif se cache un philosophe de l'humanisme universel, prêt à donner la clé pour le bonheur du monde ; à simplifier la loi de l'univers complexe en rendant les gens plus humains et plus heureux.

III. « Le réalisme affectif » d'Alain Mabanckou

Demain j'aurai vingt ans (Gallimard, 2010)

par Arina Kouznetsova

Ce livre d'Alain Mabanckou *Demain j'aurai vingt ans*, que j'ai découvert à l'occasion du partenariat de l'École Doctorale avec les Assises Internationales du Roman à Lyon, m'a beaucoup touchée. Je l'ai choisi parmi d'autres en raison précisément de mes faibles connaissances dans le domaine de la littérature africaine. Ce livre m'est apparu non seulement bien écrit et drôle, mais aussi profond. Ce qui est plus étonnant, c'est le sentiment que j'ai eu de n'être pas dépaysée en le lisant, car par certains passages, il m'a rappelé mes propres souvenirs d'enfance passée à l'autre bout de monde, en ex-URSS, dans la ville de Magadan (ex-capitale du Goulag, à l'extrême orient de la Russie). Je me suis rappelée très vivement, en lisant par exemple l'histoire de cette pomme que Michel mange pour la première fois, avec quelle curiosité j'ai goûté (peut-être au même moment!) ma première mangue parvenue, je ne sais pas par quel miracle, jusque dans notre ville fondée sur le permafrost... Ceci est comme un petit clin d'œil ; beaucoup d'autres choses essentielles se révèlent dans *Demain j'aurai 20 ans*.

Alain Mabanckou réussit à réaliser son vœu de « transmettre les sentiments universels », comme il a pu le dire dans de nombreux entretiens, tout particulièrement dans celui qu'il a eu avec Sylvain Bourmeau à l'occasion de la parution de son roman.²² Pour entreprendre une lecture plus approfondie de l'ouvrage, je me suis appuyée sur ces propos où l'auteur révèle quelques informations importantes (sur la genèse du livre, le genre du roman, quelques idées organisatrices, etc.), ce qui m'a permis de définir quatre axes de réflexion : 1. la nature du genre romanesque ; 2. la position d'auteur ; 3. les procédés ; 4. l'ordre des idées. Ces axes de lecture s'entrecroisent et se complètent.

1. La définition du genre

²² http://www.dailymotion.com/video/xe6735_alain-mabanckou-demain-jaurai-vingt_newsrelève

Tout d'abord, il faut essayer de comprendre de quel type de roman il s'agit du point de vue du genre, tout en se rendant compte qu'il est difficile de le faire de façon univoque pour un écrivain du XXI^e siècle ; les genres « à l'état pur » (comme en des époques rhétoriques) n'existent guère plus, la littérature s'adonne au mélange. En se tournant tout de même vers des catégories génériques classiques, on peut se souvenir en premier lieu de la catégorie du *Bildungsroman*, « roman d'apprentissage ou de formation » (génétiquement issu du conte initiatique). Mikhaïl Bakhtine, dans son *Esthétique et théorie du roman* (1978), évoque cinq types de roman d'apprentissage ; dans le cinquième type le devenir de l'être humain est relié au devenir du temps historique. Il semble que ce soit cette dimension qui apparaisse le plus fortement dans *Demain j'aurai vingt ans*.

En même temps, ce livre s'inscrit dans une longue liste de récits familiaux sur l'enfance et ses aventures (qui aux XIX^e et XX^e siècles s'adressaient à la fois aux enfants et aux adultes, comme par exemple *Tom Sawyer* de Marc Twain). En France, c'est Marcel Pagnol dont le nom apparaît souvent chez Mabanckou. Il s'agit donc d'un « roman de formation » dans le temps de l'enfance, juste avant le passage dans l'adolescence. Il s'agit aussi d'un roman autobiographique, dédié aux parents de l'auteur sous leurs propres noms (qui figurent aussi dans le texte) ; et l'auteur lui-même souligne dans ses entretiens qu'il veut faire parler l'enfant qui est à l'intérieur de lui. On reconnaît là des motifs apparus dans des œuvres antérieures, ainsi dans *Ma sœur Etoile*²³.

Si nous pouvons encore évoquer la catégorie de l'autofiction, il y faut une certaine restriction : d'ordinaire, le terme s'emploie pour des « autobiographies rebelles et transgressives », tandis qu'ici on est en face d'un récit assez traditionnel où l'auteur revendique « un pacte romanesque » (en appelant son narrateur « Michel » pour s'en distancier). Une autre catégorie de genre vers lequel tend ce roman, moins explicitement, est celui de la parabole ou du conte philosophique, à l'instar du *Petit Prince* de Saint-Exupéry (également évoqué dans le livre). Le sens de la parabole peut être lié, entre autre, à l'avenir de l'Afrique, de sa jeunesse. Le désir de l'auteur semble de transmettre aux lecteurs un certain message d'ordre spirituel. Nous sommes donc en présence d'une forme hybride : un roman de formation en forme de parabole, quasi autobiographique, qui retrouve par moments des aspects de conte initiatique.

²³ Alain Mabanckou, *Ma sœur Etoile*, Paris, 2010.

2. La position d'auteur

Dans cette perspective d'une pratique de genre multiple, la position d'auteur prend une grande importance et réclame des éclaircissements. Pour la définir, il faut essayer de comprendre cette question : quand entend-on la voix propre de l'auteur, non pas celle des personnages ou du narrateur ? Alain Mabanckou affirme qu'il s'est appliqué justement à s'effacer²⁴, à laisser parler cet enfant qu'il n'est plus, quelqu'un d'autre que lui-même (mais qui est aussi, peut-être, comme un comble de lui-même, un certain moi « réel » par là insaisissable). L'enjeu de cette écriture, c'est de ne pas donner à « apercevoir la gueule de l'auteur », comme disait Dostoïevski. L'auteur n'indique jamais sa position de façon discursive et immédiate, et pourtant celle-ci est présente ; de surcroît, elle doit être présente et elle doit être comprise par le lecteur.

Le premier niveau qui fait apparaître cette position inclut le titre, les dédicaces et l'épigraphe du roman, ainsi que les citations dans l'ensemble du texte. Le titre coïncide avec l'épigraphe tirée d'un poème d'un compatriote, un auteur classique de la littérature congolaise, Tchicaya U TAM'Si (dont le pseudonyme signifie d'ailleurs « petite feuille qui parle pour son pays »). Par ce choix, Mabanckou se positionne comme un auteur africain qui prolonge l'œuvre de ses prédécesseurs, dans la continuation d'une nouvelle littérature nationale. Le quatrain cité en épigraphe structure en quelque sorte l'ensemble du récit :

Ce qu'il y de plus doux

Pour un chaud cœur d'enfant :

Draps sales et lilas blancs

Demain, j'aurai vingt ans.

Comme il se doit, l'épigraphe représente la quintessence du livre, c'est-à-dire la poésie qui naît dans « *un chaud cœur d'enfant* ». Et d'une essence de la prose qui serait justement la poésie, comme disait Lev Tolstoï ? Un deuxième exemple de citation clé renvoie à la chanson de Brassens « *Après de mon arbre* », qui permet d'entendre la voix de l'auteur dans une problématique ontologique : l'élaboration de son « autre visage », qui

²⁴ Alain Mabanckou parle justement de « l'effacement » de l'auteur ; cela correspond à la position du poète Philippe Jaccottet dont j'étudie l'œuvre, et que je traduis en russe ; un chapitre de ma thèse est consacré à la genèse de l'idée de l'effacement chez Jaccottet. L'étude de la position d'auteur est très importante aussi dans mes réflexions sur Dostoïevski.

serait plus vrai et plus universel que le sien dans la « vie réelle ». Ce n'est pas par hasard si le quatrain cité de Brassens comporte cet « *alter ego* » qui intrigue tellement le petit Michel. C'est l'idée centrale du roman : le devenir de la personne humaine se produit à travers le contact avec les autres. (Mabanckou prend position contre le terme d'autofiction justement parce qu'il contient le mot « auto » ; ce n'est pas « son nombril » qui l'intéresse, mais autre chose : comment on devient humain en évoluant à côté des autres, avec les autres). Cela amène un questionnement éthique sur l'altérité, sur autrui, qui, selon Lévinas, est une puissance d'appel pour le « moi » subjectif.

Un deuxième niveau de révélation de la position d'auteur tient au sens du détail dans le développement du sujet enfant. Le détail apparaît comme un objet prépondérant, qui devient lui-même un symbole. Ainsi, la radiocassette apportée par papa Roger est bien davantage qu'un engin technique, il est le symbole de l'ouverture sur le vaste monde. Un autre exemple circule en quelque sorte dans l'autre sens : la clef que Michel cherche dans les ordures est au départ évoquée de façon figurée, mais, comme Michel le comprend directement, elle devient pour lui un objet réel qu'on peut trouver de façon concrète, et qui redevient symbolique à la fin. Une même fonction symbolique concerne encore les avions qui traversent le ciel, qui réunissent les pays et les continents. Le niveau symbolique de la perception de l'objet nous semble appartenir à l'auteur.

Enfin, un troisième niveau relève de la composition d'ensemble. Au début du roman, Alain Mabanckou évoque Proust, sans aucun doute lors la célèbre scène de baiser qui ouvre *La Recherche du temps perdu* : « Je me calme dès que j'entends ça et maman Pauline se penche vers moi, me touche juste la tête, mais ne me donne pas un baiser comme dans ces livres qu'on nous lit en classe et qui se passent en Europe, surtout en France. » (p.18) ; soit un livre que le petit Michel ne peut pas connaître. Et à la fin du livre, Michel est récompensé pour la première fois de sa vie par ce baiser maternel, en reconnaissance des retrouvailles de la « clef ». De cette façon, Mabanckou reproduit (un peu ironiquement) la composition cyclique du grand roman de Proust, ce qui donne un fondement à sa propre écriture, en quelque sorte le libérée de cet héritage, ouvrant sa propre voie, celle « des crabes » (cf. p. 381).

3. Les procédés

En observant les aspects formel de cet ouvrage, nous pouvons mentionner brièvement quelques procédés essentiels :

- oralité ; l'auteur témoigne qu'en composant son livre, il a pu trouver le ton juste lorsqu'il a laissé parler Michel avec l'accent congolais. Le critique Gérard Clavreil, en parlant des livres de Tchicaya U Tam'si, les qualifie de « romans parlés ». Cela est applicable aussi à ce roman
- polyphonie relatée par la seule voix du narrateur
- jeu avec les mots et leur sens
- répétitions (créatrices d'effets comiques)
- « regard neuf » qui produit l'écart humoristique et satirique
- réduction de l'ordre descriptif (qui participe à la représentation du monde intérieur de l'enfant)
- construction linéaire mais avec recoupements ; la suite attendue de plusieurs sujet qui s'entrecroisent créant un suspense (en fait, cette construction est aussi faite à l'instar des mouvements du crabe : cela va apparemment dans tous les sens, mais le développement du livre suit son cours de façon très ferme)
- caractères des personnages révélés progressivement, dessinés de mieux en mieux (par exemple, le caractère du père se révèle complètement dans la scène de danse racontée par un autre personnage, maman Martine (pp.228-239)).

La méthode de Mabanckou peut se définir celle d'un « réalisme relationnel » ou « réalisme affectif », car la mesure du réel dans le roman, c'est la relation, l'amour qui est la source de tout ce qui se passe, de tout ce qui existe.

4. L'ordre des idées

L'enjeu, c'est le désir de monter un personnage innocent dans le monde réel. Alain Mabanckou souligne cette idée, en insistant beaucoup sur la pureté de son personnage pourtant « souillé de péché ». Dans le système d'idées qui se dessine, on identifie facilement le fondement chrétien. Michel a entre 9 et 11 ans, il est encore assez petit pour rester innocent, assez grand pour commencer à comprendre certaines choses essentielles, à saisir des idées concernant la vie, la société, l'histoire, également l'art sous la forme de la littérature. Mabanckou prête une très grande importance à l'enfance (le fait qu'il recueille et préface un livre de nouvelles d'auteurs africains intitulé « Enfances » est à noter) ; il considère (avec raison !) que l'essentiel se passe durant cette période de la vie de l'être humain, et que les puissances de l'avenir y sont en germe. Ce livre est en quelque sorte « chant de l'innocence et de l'expérience ». Michel acquiert une certaine expérience au cours du récit (au fond c'est une expérience essentielle, celle de l'amour, de la mort de l'autre, de l'amitié, de l'art, du mystère de monde) ; il change et grandit, tout en restant innocent. L'auteur démontre que « l'expérience » n'est pas forcément l'apprentissage des aspects sombres et négatifs de la réalité (comme c'est le cas dans une grande partie de la littérature contemporaine) ; cela peut être tout à fait le contraire, selon l'orientation du regard...

En partant de cette vision joyeuse (je ne dirai pas optimiste, car vivre dans la joie ne veut pas dire porter des lunettes roses), l'auteur fait se rencontrer au beau milieu des ordures de la ville le petit Michel et un philosophe errant qui lui fait découvrir les choses, qui participe à son devenir ; cette rencontre fait remonter le récit de formation vers son origine : le conte initial fondé sur des croyances animistes. Voici comment le récit « autobiographique » devient parabole, à l'instar du livre de Saint-Exupéry (Michel rêve d'être « le Petit Prince noir » pour une jeune fille adulte, amie de son demi-frère) ; en ce sens, il devient sinon parabole, du moins une généralisation portant sur la jeunesse d'une civilisation africaine dans son rapport à la culture occidentale, sur ses liens de solidarité, sur son sort commun et inaliénable. Mabanckou montre les éléments essentiels à partir desquels son personnage devient non seulement un être humain à part entière, mais aussi un petit Africain et, en même temps, un futur citoyen du monde. Ce qui rend ce récit particulièrement intéressant, c'est qu'il se déroule sur le continent africain à une époque précise (années 1970), et qu'il est raconté par un habitant d'une ancienne colonie française, par un Africain qui s'approprie la culture française, tout en restant naturellement lié à sa culture d'origine. Alain Mabanckou, dans ses entretiens, revendique une part de la culture

nationale qui s'exprime par les croyances animistes, et qui ne sont pas incompatibles ni avec la foi chrétienne ni avec l'idéologie communiste.

Ce qui est important encore, c'est que l'auteur saisit son personnage dans le moment où il se découvre en tant que poète, futur écrivain (même s'il ne s'en rend pas compte, mais cela saute aux yeux des lecteurs). C'est l'un des événements initiatiques centraux du livre : la rencontre avec Arthur, le poète et Georges, le ménestrel, ouvre l'esprit de Michel à la création, même si cela se produit sous la forme naïve d'une tentative pour séduire une petite fille par de belles paroles ; ce qu'il réussit parfaitement, en disant qu'il construira pour elle des châteaux dans son cœur. C'est ainsi que Michel découvre le pouvoir transformateur et magique de la parole. Mais, bien sûr, ces rencontres poétiques ne sont pas isolées, elles se passent dans le contexte de la vie du garçonnet, complexe et riche en relations, quelquefois pleine de soucis. Avec beaucoup d'ingénuité, caractéristique de l'inventivité et du talent du petit garçon, s'accomplit son don de compatir et d'aimer. On peut dire que Mabanckou fait un portrait de « l'artiste en tant que petit garçon ». Comme dans tous les romans de formation, des étapes sont retracées par lesquelles passe le personnage, et qui le transforment.

La vision spirituelle du monde qui s'en dégage crée une grande cohérence ; elle réunit et rassemble toute chose, y compris le monde des morts. Michel communique ainsi avec ses sœurs mortes, et cette relation entre pour une part décisive dans sa formation. Malgré des conditions de vie extrêmement dures, tout a un sens, chaque serrure a sa clef, le monde est un. Arthur voyageait en Afrique, Michel un jour verra la neige de la veille Europe.

Dans le roman, la nature de l'enfance se démontre. C'est aussi une sorte de leçon pour les adultes. Mabanckou parle beaucoup de l'innocence de l'enfant dans ses entretiens, mais le texte même ne fait pas de l'enfant un innocent ; justement cet enfant ne sait pas qu'il est innocent, car il se découvre par rapport à la notion de péché. Mais à l'intérieur de son innocence, il vit dans le paradis et il ne juge personne, pas même son affreux oncle René. Chez le petit Michel, on ne voit aucun vice. Il est un peu peureux, n'aime pas se bagarrer, capable de petits mensonges enfantins pour se protéger de la colère des adultes, mais en général on est en face de quelqu'un qui est « bon par nature », comme l'homme naturel de Rousseau. En quelque sorte, Mabanckou développe ici une utopie de l'enfance, qui est pourtant réelle. Mais ce qui est le plus important dans l'enfant, ce n'est pas cette

fameuse innocence que l'on lui a souvent prêtée, et qui peut prendre dans la culture européenne des allures un peu niaises (où Freud montre au contraire que l'enfant est « pervers polymorphe »). C'est une autre qualité objective qui prime : la capacité de grandir, de voir, d'apercevoir, d'être dans un état d'éveil intérieur permanent. En ce sens voici un discours de l'enfance exemplaire, parce que Michel ne s'arrête jamais de s'étonner. Lorsque le Christ prononce ces paroles « Soyez comme ces enfants, car le royaume de cieux est pour ceux qui leur ressemble », nulle part dans l'Évangile il n'est indiqué qu'il s'agit d'innocence. « Être comme un enfant » signifie avoir un potentiel pour changer, apprendre, vivre pleinement et pouvoir se réjouir des choses simples et essentielles.

Bien évidemment, cette lecture ne représente qu'une première tentative d'approcher ce livre sans en épuiser la richesse ; quantité de nuances sont restées en dehors de mes analyses trop brèves. Mais je suis sûre que la rencontre vivante avec l'auteur nous permettra de développer et d'approfondir la compréhension du roman.

IV. Cycles de transformation et conversion

dans *Nécropolis 1209*, de Santiago Gamboa

Hier, en plein rêve,
j'ai vu des arbres en feu à Nairobi,
des rivières de lave à la place des rues
et des spectres de cendre pleurant sur les
trottoirs.
Des hommes gravissaient la colline
couronnée par une église
montaient dans la douleur,
la mort et les cendres,
emmenés par un être étrange.
(Poème d'Elmord Limpopo)

Le livre de Santiago Gamboa, *Nécropolis 1209*, offre au lecteur une vision forte : celle d'une ville, et d'un hôtel dans cette ville, assiégés par la guerre. Lors d'un congrès, de nombreux personnages rassemblés par la circonstance, se croient à l'abri de la guerre qui les entoure. Se sentant en sécurité, ils s'étonnent de la violence extérieure comme devant un spectacle. Mais cette sécurité est illusoire ; peu à peu, la délimitation entre l'extérieur et l'intérieur s'effondre, ils sont tous exposés. Car la violence de la guerre extérieure peut faire son entrée et frapper n'importe où, n'importe qui, à n'importe quel moment. On reconnaît dans cette situation romanesque et dramaturgique, d'isolement et de péril au-dehors, un jeu référentiel avec le *Decameron* de Boccace qui fournit aussi au texte son système formel, celui d'un roman à histoires multiples, relayées par de nombreux protagonistes tour à tour narrateurs. Ces histoires sont hantées des violences de la guerre, et manifestent leur incompréhension vis-à-vis d'elles. De même que les héros de Boccace étaient incapables de cerner la cause de la peste, la raison de cette guerre échappe aux personnages de *Nécropolis 1209*. Une question persiste : qui est à l'origine de la destruction, l'homme, ou bien un Dieu ?

La situation que l'auteur dépeint incite le lecteur à s'interroger sur le mystère et le rôle de la voix prophétique de façon réactualisée. C'est la figure apocalyptique d'une ville assiégée par la guerre qui constitue le thème central. Des visions du monde se racontent, ou plus précisément, des versions différentes d'une même vision se racontent. A travers le livre, nous distinguons en effet plusieurs versions de la destruction finale de cette ville. Et

chaque personnage qui aperçoit la ville, soit par une vision, soit par sa propre expérience, relate cette vision à sa manière. Dans *Nécropolis*, comme dans le *Decameron*, la vraie mort se situe en dehors de la scène. Comme l'explique Aristote dans sa *Poétique*, la représentation de ce qui nous épouvante ne nous fait pas peur. Au contraire, elle nous divertit. Mais cette vision horrible d'une ville en flammes, est-elle représentée pour nous divertir ou pour nous horrifier ? Cette vision semble se lire comme un avertissement prophétique. Et la première fonction de la prophétie est la transmission de la vérité. Dans l'Antiquité, les Grecs invoquaient l'oracle pour sortir d'une situation qui dépassait la sagesse humaine. La deuxième fonction de la prophétie sert d'avertissement. A cause de l'égaré spirituel du peuple hébreu, les prophètes bibliques annonçaient ainsi les jugements de Dieu. Cependant, la voix prophétique reste problématique, soit par sa nature énigmatique, ainsi que dans *Apocalypse* de saint Jean, soit par le fait que l'on ne veut pas la croire, comme dans la mort d'Achille. De même, en tant que lecteur de *Nécropolis 1209*, nous nous efforçons de déchiffrer le sens de cette vision d'une ville assiégée.

Le mystère de la prophétie ne réside pas dans la parole elle-même, mais dans son déchiffrement interprétatif. Si on prenait pour référence la parole prophétique de Jérémie dans la Bible, celle-ci serait entendue par une multitude. Mais qui peut dévoiler le mystère qu'elle déclare ? Pascal, reprenant le problème de l'herméneutique de la révélation divine, affirme dans la pensée 260 « qu'il est un Dieu véritablement caché »²⁵. Par une lecture méticuleuse de ces *Pensées*, on observe quatre manières par lesquelles Dieu est dissimulé : sous le voile de la création, dans son incarnation humaine sur terre, dans le mystère du pain et du vin dans l'Eucharistie, et finalement, sous le sens littéral de l'Écriture²⁶. Et cette dernière nous semble être la plus surprenante : car, si la sainte Écriture parle explicitement de Dieu, comment se cache-t-il ? Aussi, il se pourrait que le sens littéral soit le degré de compréhension qui cache la vérité ? A ce titre, Pascal souligne, dans la pensée 303, que « quand la parole de Dieu [la prophétie], qui est véritable, est fautive littéralement, elle est vraie spirituellement »²⁷.

Bien que la réflexion ci-dessus traite le sujet d'interprétation d'une prophétie biblique, sa substance, comme toute interprétation de texte, est fondamentalement

²⁵ Pascal, Blaise. *Pensées*, édition Sellier. Librairie Générale Française, 2000 (Coll. Livre de Poche). p. 184.

²⁶ *Ibid.*, p.189.

²⁷ *Ibid.*, p. 206.

littéraire. Nous souhaitons entrer dans notre étude du livre *Nécropolis 1209* par cette réflexion sur la possibilité d'apercevoir le mystère pour déchiffrer son sens. Dans ce roman, qui présente une multitude de visions, de mystères de la parole, de la foi, ainsi que des conversions spirituelles, nous tenterons de mettre en évidence comment la parole, souvent prophétique, produit un changement pour le personnage qui l'entend et qui la croit selon sa propre interprétation. Bien que le nombre de personnages et d'exemples touchant à notre thématique soit considérable, nous soulèverons seulement les cas de Ramón, José, Walter et Jessica dans notre analyse.

La vision de Ramón

Comment voir le mystère, comment voir le Dieu caché ? Selon Pascal, c'est seulement par la foi que se dévoile l'existence de Dieu. A ce sujet, nous lisons l'histoire de Kaplan. Dans cette histoire, Ramón, se croyant condamné à mort, se retrouve en liberté grâce à la croyance du père Cubillos. Bien qu'il soit incarcéré depuis des années, nous constatons que ce vieux curé n'a jamais perdu la foi. En dépit de sa situation, il la garde fermement, disant : « Dieu voit de chacun l'ensemble de sa vie, tandis que lorsqu'il nous arrive quelque chose, on ne voit que l'événement, mais Dieu voit tout, l'avant et l'après, ne l'oublie pas, et il sait pourquoi il agit ainsi, tu verras, tôt ou tard tu comprendras. » (216) Ainsi le prêtre a une vision : la volonté divine s'impose en tout, Dieu considère la totalité de l'histoire d'une vie. Cependant, à l'instar de la question du « grand rouleau » posée dans *Jacques le Fataliste*, il est impossible de savoir si la vie est prédéterminée. Il faut y croire. Est-ce donc cette croyance en le dessein divin qui accorde au prêtre la force de survie ? Il croit que Dieu voit la vie du début jusqu'à la fin. Mais comment recevoir une telle parole pendant que le plaisir de ressentir la haine et que l'espoir en la vengeance prennent le dessus ? Sans cette croyance, le pardon n'a pas de sens, et il n'aura pas de sens pour Ramón.

Un jour, le père Cubillos déclare le salut prochain : « le Seigneur a mes états de service entre les mains et il les examine. Il a pris la décision de nous libérer tous les deux. (...) il est venu me voir et m'a dit : prépare-toi, vous allez sortir d'ici, toi et ton voisin, je vais vous délivrer tous les deux, (...). » (218) Bien que le curé la déclare, cette parole vient d'abord du Seigneur. Il s'agit d'une parole prophétique qui comporte deux sens. Le premier, littéral : il s'agit de la délivrance du corps, de la prison pour Ramón et de la souffrance pour le prêtre. Le deuxième, spirituel : le père Cubillos sait qu'il ne sortira pas,

mais comprend que son sacrifice pour le salut de Ramón fait partie de ses services. Le rachat de la vie de Ramón prend désormais une dimension spirituelle. Le curé veut sauver aussi l'âme de son prochain. Il confère à Ramón la possibilité de la conversion, c'est-à-dire la possibilité de vaincre sa haine par la foi. Toutefois, la vision de Ramón va se limiter « à chaque instant des dernières jours avant son enlèvement ». Obsédé par le besoin de savoir la vérité, Ramón se fait piéger dans un instant de sa vie qu'il ne comprend pas, le moment de sa trahison. Au lieu de croire la parole du curé, « son cœur s'était endurci ». (233)

Certainement, il n'a pas vu le bras de Dieu dans la parole que le père Cubillos lui avait adressée : « si tu es bon le Seigneur ne te laissera croupir dans ce trou, c'est pour ça que tu dois résister à la haine ». (215) Ramón ne comprend pas que « ce trou » ne désigne pas seulement le présent, mais aussi la totalité de sa réalité. Et pire, tant qu'il restera dans cet état spirituel, il ignorera qu'il reste dans un trou métaphorique. Après sa libération, il se souvient quelquefois des paroles du curé. Il prie même Dieu une fois, et pense qu'il pourrait « se mettre à croire en lui ». (220) Mais Ramón n'abandonne pas sa curiosité qui l'éloigne peu à peu de la parole du curé. Il doit savoir la vérité sur sa trahison. Or, il nous semble que cette vérité ne soit pas libératrice. Elle ne fait que révéler l'objet de sa vengeance, et c'est cette vengeance qui transforme Ramón.

Dans la libération de Ramón, nous relevons la portée symbolique qu'elle véhicule. Sa libération se lit comme une allégorie du salut spirituel. A ce titre, prenons de nouveau le sacrifice du curé. La figure christique rédemptrice se révèle par le sacrifice salutaire du curé : le rachat de la vie de Ramón par le corps du curé. En second lieu, nous apercevons le passage « le tunnel ». Il s'agit ici d'une sorte de deuxième naissance ou de sortie à la lumière, comme dans l'allégorie de la Caverne de Platon. Ramón ne voit plus le reflet de la paroi, il contemple la vérité en face. La troisième étape prend la forme d'un baptême. Jeté dans l'eau, purifié de son péché, il s'échappe des mains du mal. Mais Ramón n'abandonne pas sa haine. Dans le sens symbolique, la libération de Ramón pourrait constituer le moment décisif d'une conversion. Cependant, bien que son corps soit libre, Ramón reste l'esclave de sa haine.

Comment ce désir de vengeance opère-t-il en lui ? Il s'agit au fond d'un état du cœur. La curiosité de savoir la vérité n'est qu'un motif superficiel. Le vrai moteur de son enquête reste latent au fond de lui. La recherche de la vérité de sa trahison le rend aveugle à la vérité dans la parole du curé. Ce ne serait pas noble de renoncer à sa vengeance, ce

serait divin. La clémence peut affirmer la grandeur d'un roi, tel Auguste. Mais Ramón n'est pas un héros cornélien, c'est un homme simple et commun. Ainsi, le lecteur, s'identifiant avec Ramón, s'indigne de cette injustice. Le pardon serait ridicule, la violence est justifiée. Ramón a trop souffert et les coupables doivent payer la somme due. Le sort de Ramón incite non seulement à la compassion, mais aussi à la haine. Le lecteur, lui aussi, ému par le sort de Ramón, se fait piéger par le désir de vengeance. Et ce désir, comme le montre René Girard, est un désir mimétique. Selon lui, une explication possible de cette violence se lit en ces termes : « Le vrai secret du conflit et de la violence, c'est l'imitation désirante, le désir mimétique et les rivalités féroces qu'il engendre.²⁸ »

Nous nous demandons si l'auteur suggère, lui aussi, un cycle de la violence. Dans le cas de Ramón, sans la reconnaissance de la violence commise contre lui, nous considérons que sa vengeance n'aurait pas d'existence. Il apparaît que c'est la violence faite contre lui qui engendre la violence en lui. Le chef paramilitaire Dagoberto avait donc raison de dire qu'ils étaient pareils, Ramón et lui : ils partageaient un point commun, un mobile pour continuer dans la violence. Ne comprenant pas cette similitude avec Dagoberto ou ne voulant pas l'accepter, Ramón riposte qu'ils ne sont pas pareils, que Dagoberto est assassin alors que lui, est travailleur. Certes, Ramón aurait raison si c'était une question de métier ; un paramilitaire serait peut-être un assassin professionnel. Or, ce n'est pas une question de fonction, mais de motivation. Etre simple travailleur n'annule pas sa motivation. Dagoberto reconnaît le désir de vengeance en Ramón. Le lecteur suppose que le mobile de Ramón est juste ; toutefois, il ignore celui de Dagoberto, qui serait peut-être aussi juste. Le paramilitaire perçoit et comprend la nature de la violence. Il sait que Ramón partage la même vision que lui : le besoin de se venger. Ramón est converti ; sa foi est en la violence. Ramón semble croire qu'il y a une récompense de sa souffrance. Une fois la dette payée, il sera en paix.

Comment discerner si l'auteur justifie ou dénonce cette vengeance ? Nous la justifions, si l'on prend en compte que le père de Ramón, en dépit de sa croyance, a été tué par erreur, que sa mère est morte, que les paramilitaires veulent peut-être le tuer, que son meilleur ami l'a trahi, que son associé s'est emparé de ses biens, qu'il a perdu le travail de sa vie et que sa fiancée, qu'il aimait, l'a trompé, l'a trahi, l'a fait souffrir. Nous éprouvons cependant un autre sentiment, si le prix de cette dette est le viol et la mort de Soraya, son

²⁸ Girard, René. *Celui par qui le scandale arrive*. Paris : Hachette Littératures, 2001. p. 24.

ex-fiancée qu'il a aimée. Le curé lui avait fourni la possibilité de recommencer sa vie. Mais Ramón n'a pas cru en sa parole, et il ne comprenait pas sa vision. En revanche, il a entretenu sa haine et a fini par goûter au plaisir de voir souffrir ses ennemis. Nous sommes donc d'accord avec Kaplan : Ramón n'est pas l'unique victime ; « en fin de compte, ils avaient tous été victimes ». (254)

La Conversion de José

Nous observons que la naissance de José Maturana coïncide avec la naissance du Ministère de la Miséricorde. José témoigne du début officiel de sa vie : sa conversion à la foi de Walter. Sans appartenance nationale, sans famille, José demeure un mystère à lui-même. Ainsi, le pathos d'un héroïnomane, incarcéré pour meurtre et sans souvenir que « quelqu'un (...) avait dû être heureux de [lui] une fois » (24), nous impressionne. Le lecteur comprend le désespoir de son état. Toutefois, pour apprécier complètement le discours de José, il faut se rappeler de la situation d'énonciation de sa communication : il parle à un auditoire qui s'attend à entendre une vie extraordinaire. Si le portrait d'un José (pré-salut) que l'orateur brosse paraît ubuesque, c'est parce qu'il désire établir un fort contraste entre ce qu'il était et ce qu'il est devenu. Paradoxalement, le style caricatural, familier et parfois exagéré que José adopte, au lieu de rendre sa communication invraisemblable, renforce son ethos, lui confère une certaine crédibilité. Vis-à-vis de l'auditoire, José joue son rôle parfaitement.

Ainsi le décor sur la scène de la vie de José est en place pour l'arrivée de la parole du Seigneur « par la voix de son missionnaire sur terre, le révérend Walter de la Salle. » (25) Il est évident que Walter joue le rôle d'intercesseur, il doit amener José au moment de décision. Il raconte leur première rencontre ainsi :

J'ai vu penchée sur moi sa silhouette d'athlète et ces yeux d'enfant égaré qui induisaient en erreur, j'ai cru que c'était un morveux imberbe et je me souviens que je me suis dit : mais de quel ciel est tombé cet ange ? J'avais dû parler tout haut car il m'a répondu aussitôt, je ne m'appelle plus Angel, maintenant je suis Walter et je suis venu pour te sauver. (53)

Certes, pour José, le ton sérieux de la voix de Walter porte une tonalité comique. Sa voix, calme et assurée, semble déplacée. La figure de Walter trompe José. Sa résistance s'entend comme celle de Goliath devant David, il s'en moque aussi ; mais en fin de compte, José joue le naïf. D'une part, parce qu'il pense être invincible. D'autre part, parce qu'il ne comprend pas la situation : le sérieux de Walter n'est pas feint.

Nous apprenons que José ne croit pas la parole de Walter, et il ne va pas demander pardon à Dieu. Il a besoin d'un argument plus convaincant : la violence physique efficace. Walter dit la vérité, il est venu pour sauver José. La violence joue donc un rôle dans la conversion. Pour que José soit disponible pour croire, il faut qu'il soit soumis. Battu, José le croit. Et cette parole prend la forme d'une vision, un « crépuscule de feu et dans ce crépuscule, une ville brillante, comme un œil qui observe et attend avec angoisse que quelque chose se termine. » (56) L'expérience de la conversion de José ressemble à celle de saint Paul sur la route de Damas. L'apôtre, lui aussi, entend une parole et est ébloui par la lumière. La vision déclenche un processus de transformation.

Cette vision d'une « ville brillante, » de cet « œil en feu » qui provoque un tel effet chez le personnage exige une interprétation. Ici nous employons le couple signifiant/signifié pour illustrer cette relation. Si nous analysons de près l'expérience de la conversion de José, nous observons :

- 1) suite à l'intercession de Walter, José reçoit sa vision (le signifié) ;
- 2) il transforme cette vision en parole (le signifiant) selon sa subjectivité ;
- 3) enfin, la parole trouve sa place dans sa communication sous forme de récit.

Cependant, pour que le témoignage convertisse l'auditoire, il faut que le récit soit déconstruit en sens inverse jusqu'à sa matière brute : l'image. Mais qui va y croire ? Comme l'écrit Pierre Citti sur la conversion : « elle s'achève par le témoignage public, l'entrée dans l'Eglise et commence ainsi l'effort pour éclairer les âmes non encore converties. »²⁹ Sans le témoignage de la conversion, la conversion n'existe pas, ni pour le converti ni pour le public. Nous observons aussi que l'objectif du témoignage est de faire croire les autres. Ainsi, pour que la foi se propage, il faut davantage qu'un témoignage soit crédible, il faut que ce témoignage soit cru.

La Naissance de Walter de la Salle

²⁹ Citti, Pierre. « Réflexion sur une histoire littéraire de la conversion religieuse », *La Manchette : revue de littérature comparée, la Conversion*, n° 3, 2^{ème} trimestre, Publication Montpellier 3, 2004. p.195.

Le récit de José sur la conversion de Jessica se lit un peu comme sa propre conversion dans le sens où elle aussi était une droguée sans but. Mais nous apercevons une grande différence : Jessica n'a pas eu une vision de Dieu, elle a eu une vision de Walter. José décrit la rencontre entre Walter et Jessica comme aurait pu l'être celle d'Adam et Eve. Il raconte comment Walter a trouvé son rôle dans le regard de Jessica. En effet, « quand enfin elle a rouvert les yeux, il a assisté, selon ses propres mots, à “l'origine du monde”, car il a eu l'impression que ce qu'elle voyait venait d'être créé ou qu'elle-même le créait. » (35)

A première vue, le lecteur pourrait interpréter l'expérience de « l'origine du monde » comme venant de l'amour. Mais ce n'est pas un simple amour : c'est une idolâtrie. Et comme une idole, sa valeur réside dans ce qu'elle représente. Jessica ne forge pas l'objet de son idolâtrie, celui-ci lui est déjà fourni ; ce qu'elle crée est l'image de la divinité que l'idole représente. Ainsi, l'évènement de sa foi marque la naissance de l'image de Walter comme sauveur. Cette vision se matérialise en parole quand elle lui dit que [Walter] n'es[t] pas humain, il n'y a rien d'humain dans ce que [il] fai[t] ou di[t], ni dans [s]a façon de nager ou de dormir, [il] es[t] un Christ même quand [il] [s]e lave[] les mains... » (36) Et José continue le récit au sujet de l'effet de la croyance de Jessica sur Walter, disant que « Jessica lui a révélé ce qu'il signifiait pour elle et la profondeur de ce qu'elle ressentait, il a compris son propre chemin dans le monde et la tâche qui l'attendait. » (36)

Walter comprend son rôle dans le monde selon la vision que Jessica crée de lui. Plus elle croit en Walter, plus ce dernier se redéfinit et prend de l'importance. Walter est le reflet qu'il voit dans les yeux de Jessica. Jessica véhicule cette idée pendant son entretien avec le narrateur en disant que « les Eglises sont puissantes parce qu'elles représentent une puissance : la foi de ceux qui croient en elles. » (334) De même, si Walter était puissant, c'était grâce à ceux qui croyaient en ce qu'il représentait : « Plus la parole de cet homme grandissait, plus son image de rédempteur s'élevait. » (109)

Conclusion

Il faut rappeler que la vérité de la littérature, comme dit Pascal, peut être fausse littéralement, mais vraie spirituellement. Cette idée nous fait penser à une table ronde à la Villa Gillet en automne 2010 où un des livres discutés était *Nécropolis*. Au moment des échanges avec le public, un homme a pris la parole disant qu'il avait récemment vu

Jérusalem et qu'elle ne ressemblait pas du tout à la Jérusalem représentée dans *Nécropolis*. Il est vrai qu'aujourd'hui la ville réelle n'est pas assiégée au sens littéral. Cependant, la représentation de la ville de Jérusalem dans *Nécropolis* fait voir une autre vision de l'état de l'homme aujourd'hui. Dans le livre, cette ville qui signifie « ville de la paix » se transforme en « ville de la mort ». Un cimetière est un endroit paisible mais la destruction des hommes est-elle le prix à payer pour obtenir la paix sur terre ?

L'exemple de Ramón montre comment la vengeance transforme un homme. Après la mort de Soraya, sa vengeance accomplie, il est en paix avec lui-même. Mais à quel prix ? Il apparaît qu'il n'a jamais retrouvé la paix avec les autres et, de plus, il s'est certainement créé des ennemis. En effet, il nous semble que l'auteur souligne un cycle de la violence. Elle est sans commencement et sans fin. En partageant les sentiments de vengeance de Ramón, nous souhaitons voir la paix rétablie à notre manière : par un acte violent, c'est là notre foi aussi. Alors que la foi du père Cubillos élucide une autre possibilité pour retrouver la paix, le chemin du pardon. Le lecteur approuve la vengeance de Ramón. Mais comment justifier le comportement atroce de Ramón vis-à-vis de Soraya ? La violence semble incontrôlable, le cycle prend de l'ampleur en se continuant. Sous cette lumière, la parole du curé se voit comme souhaitable, mais impossible.

José aperçoit une vision d'une ville brillante. Dans la mesure où la vision de la vengeance aveuglait Ramón, José était aveuglé par l'œil de Dieu. Paradoxalement, au moment de sa mort prochaine, et à travers sa lutte, José a retrouvé la vie et la paix. La vision est si forte qu'elle marque sa vie et le mène à sa deuxième conversion : la découverte de la littérature. Il est évident que sans l'agent de la violence, qui est Walter, José ne se serait pas converti. On ne peut pas nier la transformation que la vision provoque chez José. Son témoignage l'atteste : il est devenu un autre homme.

Mais qui a cru à son témoignage ? Il ne nous semble pas très crédible. Il est évident que José a trouvé quelque chose, une nouvelle vie, la littérature, l'écriture. Mais cet homme en mutation constante nous échappe. Il apparaît, aussitôt disparaît. Sa voix est claire mais son image est floue. Et après sa mort mystérieuse, après l'enquête et le témoignage de Jessica, le lecteur se sent encore plus dérouté. Nous cherchons d'autres voix, celles qui ont cru à son témoignage. Supervielle, jaloux, qualifie la communication de José de « spectacle grossier et de mauvais goût. » (402) Le lecteur continue à se demander qui est José. A la fin,

le narrateur semble l'avoir cru ou avoir cru « en ces deux femmes. » (412) Le cycle de la foi en Walter continuera-t-il ?

La foi en Walter – ce lien qui unit Jessica et José – est pourtant réelle. Comme nous l'avons vu, l'image du sauveur grandit en fonction de la foi de ses disciples. Jessica l'a créé, José a ajouté à la foi. Walter a compris que l'image que ses croyants se faisaient de lui le définissait. Par conséquent, il utilisait sa parole pour accroître la foi de ses adeptes afin que son image grandisse. Il s'agissait d'une spirale montante. Pour les croyants, le Dieu caché se révélait en lui et ainsi tout ce qu'il faisait constituait un acte de Dieu.

Finalement, comme le narrateur pose la question à Kaplan, nous souhaitons savoir si ces histoires sont vraies. Il répond : « tout ce qui est bien raconté est vrai, telle est ma devise ! » (405) ; ce qui ouvre une nouvelle discussion.

V. La foi et la survie – les enjeux auto/biographiques dans *Nécropolis 1209*,
de Santiago Gamboa

par Ritsuko FUJII, doctorante en Lettres et Arts à lumière Lyon 2

Dans le congrès décrit dans votre roman³⁰, « [les organisateurs croient] à la parole et au témoignage de la vie » (75) pour se protéger contre la menace de la gratuité de la « mort de tous, à égalité » (339), comme dans le *Décameron* de Boccace. Le CIBM vise en la transmission de la mémoire, autrement dit, en la survie des personnages par la parole. Nous pouvons alors nous demander quelles sont les conditions qui rendent possible cette survie. Les interventions de José, de Kaplan, de Sabina et les changements de narrateur donnent des indices, à partir desquels j'ai essayé d'approfondir cette question.

La communication de José résume la vie de Walter de la Salle, « cette version caribéenne de Jésus-Christ » (25). Mais ce n'est pas le seul témoignage sur ce personnage ; il y a une autre voix, celle de Jessica, qui atteste d'une autre version, bien différente de la première. De plus, cette pluralité de la voix est exploitée à plusieurs reprises. José, marqué profondément par le révérend, aborde également sa vie en racontant la vie de Walter. Pourtant son histoire sur sa propre vie est réfutée par Jessica ; tandis que José dévoile la sodomie de Walter, Jessica dénonce qu'il est le Judas de ce révérend. La voix de Wanda, compagne de José après la chute de Miséricorde, vient s'y joindre, pour étoffer ce personnage et donner une image différente de celle dépeinte par les paroles de Jessica, en l'appelant « le roi des ombres » (324-325).

Comme dans la nouvelle *Dans le fourré*³¹ de Ryunosuke Akutagawa, selon les témoins, l'histoire varie ; la vérité reste indéchiffrable. La foi envers les paroles biographiques ne se présente plus comme une évidence, une présupposition partagée. Pourtant, ce sont ces témoignages non fiables qui font survivre la personne, puisque personne ne connaît la vérité de sa vie en dehors de ces témoignages – Walter, le seul qui pourrait accéder à sa vérité, ne la dévoile pas. Il se peut ainsi que le témoignage du passé

30 Notre livre de référence est Santiago Gamboa, *Nécropolis 1209*, Métailié, 2009, traduit par François Gaudry. Désormais, le nombre de pages est indiqué dans les parenthèses après la citation.

31 Ryunosuke Akutagawa, *Shincho* (revue, numéro de janvier), 1922 ; à partir cette œuvre, Akira Kurosawa a réalisé *Rashōmon*, sorti en 1950 (ce film est disponible dans plusieurs pays.) Contrairement au film, dans la nouvelle, la vérité de la mort d'un homme n'est jamais révélée, et les lecteurs sont laissés avec trois témoignages qui s'opposent réciproquement, entre le suicide, l'accident et le meurtre. À part sur les raisons de la mort de cet homme, ces témoignages concordent entre eux ; les lecteurs n'ont donc plus de raison de traiter les témoignages comme des mensonges.

s'accomplisse à travers des trahisons envers cette sorte de vérité, due à un passé indéterminable.

La difficulté du langage auto/biographique réside dans cette impossibilité à définir le passé³² ; le passé, qu'il s'agisse de celui des autres ou de soi-même, se réserve la possibilité de se transformer. Si la possibilité de la trahison et du mensonge apparaît, le sens attribué au passé se métamorphose radicalement ; « le passé est fragile, une couche très mince enveloppe la mémoire et parfois lui donne un sens. » (329) La communication de Kaplan démontre cette précarité. Quand Ramón est enlevé par les paramilitaires, il réalise qu'il est dénoncé. Cette possibilité de trahison change sa perception du passé ; la vie quotidienne basée sur la confiance de l'amour et l'amitié se dissipe soudain, sa mémoire reconstruit un autre passé coloré par la trahison.

Cette instabilité du passé provient aussi du présent, des transformations des hommes. Il est à souligner que ce n'est pas à cause des conditions hasardeuses, ou d'une simple insuffisance d'honnêteté ou des informations, que cette indécidabilité du passé survient. Cela vient du fait que le moi se métamorphose également. Le narrateur signale sa transfiguration fondamentale par le hanta : la maladie est une expérience de véritable métamorphose.

Je venais de sortir d'une longue maladie qui m'avait écarté de la vie que je menais jusque-là [...] un sanatorium [...] où je suis resté un peu plus de deux ans, loin de tout ce qu'était ma vie, laquelle se révéla au bout du compte n'être celle de personne car elle disparut dès que je me fus éloigné ver la haute montagne (12)

La maladie inflige une rupture dans la continuité de la vie du narrateur ; sa vie est maintenant divisée en deux. En conséquence, son passé ne lui appartient plus car il s'est transformé suite à la maladie. Il n'est plus cet homme qui jouissait de la santé.

Quant à Sabina Vedovelli, la seule intervenante qui retrace sa propre vie comme thème principal de son intervention, elle déclare : « Je n'ai pas toujours été celle que je suis. » (256) ; et elle mentionne une transfiguration profonde qu'elle appelle « un douloureux baptême de la vie » (263) : son viol. Elle interprète cette violence qu'elle a subie : « on t'a violée et maintenant tu seras différente » (263). Le corps qui subit la violence et souffre de la maladie devient un support pour des métamorphoses. Ce qui indique que le corps, malgré son intimité avec l'esprit, est une altérité pour le sujet lui-même. Lors de

³² Il faudrait s'interroger sur la possibilité de confirmer le passé comme une évidence matérielle ou s'il existe dans notre limite perceptive et mémorielle. Je me contente ici de traiter le passé tel que les personnages le voient.

sa pénible désintoxication, Sabina avoue que « le corps devient votre ennemi principal » (285).

Le dynamisme du corps se trouverait là : le corps devient ainsi un « *subjectile* » (pour reprendre un concept commun à Derrida et à Deleuze) qui s'expose, qui s'offre comme un lieu de rencontre et de véritable mélange de l'ipséité et de l'altérité, où les métamorphoses – les re/naissances – se matérialisent. Ces transformations ne désignent pas une assimilation mal accomplie ou un changement superficiel passager, mais elles sont saisissables en termes de « devenir », tel que Deleuze le définit :

La question « qu'est-ce que tu deviens ? » est particulièrement stupide. Car à mesure que quelqu'un devient, ce qu'il devient change autant que lui-même. Les devenirs ne sont pas des phénomènes d'imitation, ni d'assimilation, mais de double capture, d'évolution non parallèle, de noces entre deux règnes. [...] Les noces, c'est le contraire d'un couple. Il n'y a plus de machines binaires³³

La rencontre de l'altérité et de l'intimité est un composé hétérogène. C'est « une évolution non parallèle », car en se métamorphosant la personne se reconstruit autrement. Les transfigurations « du devenir » ne s'effectuent pas de manière isolée. Le passé varie selon les métamorphoses que l'homme réalise dans le présent. La difficulté de déterminer le passé, ainsi que l'auto/biographie, découlent de ces métamorphoses.

Il n'est pas adéquat de se demander si les auto/biographies connaissent le passé, puisque le passé peut se transformer avec les transfigurations des hommes. Remarquons que les auto/biographies ne sont pas des rapports, elles sont des témoignages au présent de chaque personne, de leur vérité actuelle et personnelle du passé. Il faut donc nous interroger non pas sur la vérité basée sur les faits ou leur véracité, mais sur les modalités selon lesquelles ce type d'écrits permet la survie et pousse les hommes à témoigner.

Commençons par examiner la nature du témoignage, celle des auto/biographies. Jacques Derrida argumente l'enlacement de l'auto/biographie, de la fiction et du témoignage :

Il va s'agir d'autobiographie. Est-ce seulement parce qu'un certain « je » parle de lui-même, se raconte ou s'avoue lui-même comme un autre ? [...] Non, il va s'agir d'autobiographie dans la mesure où cela se présente comme un témoignage. Par essence un témoignage est toujours autobiographique [...]34

33 Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, Flammarion, (1977),1996, p.8.

34 Jacques Derrida, *Demeure ; Maurice Blanchot*, Galilée, 1998, p.51.

[...] là où le témoin doit être le seul, irremplaçablement, là où il est le seul à pouvoir mourir sa propre mort, le témoignage a toujours partie liée avec la *possibilité* au moins de la fiction, du parjure et du mensonge. Cette possibilité éliminée, aucun témoignage ne serait plus possible et n'aurait plus en tout cas son sens de témoignage.³⁵

A travers les témoins auto/biographiques, la survie devient possible, mais le témoignage, tant qu'il reste en l'état, ne peut pas être perçu comme une vérité ultime, s'il est sans autres versions éventuelles de la perception du passé, ou en d'autres termes, sans la possibilité de changer.

Ce qui survit par une telle modalité d'expression, ce n'est évidemment pas un être réel, existant, vérifiable par une méthode positiviste. Cela doit être un fantôme, n'étant nulle part mais revenant constamment, et capable de susciter les transformations, comme Jésus, l'exemple par excellence, par qui certains se transforment en croyants. Convertie, la vie de José devient une autre : « pour la première fois je sentais que ma vie était plus précieuse que ma mort » (57) ; il s'est métamorphosé. Cette existence fantomatique joue un rôle important lors de la transformation de ce jeune désespéré, et motive le prolongement de la survie par les paroles.

Mais l'avènement de cette survie est conditionné par la foi que José a eue dans les paroles de Walter. Si la foi est invoquée ici, c'est par l'exigence de la structure du témoignage :

Quand on témoigne, [...] on demande à l'autre de nous croire sur parole comme s'il s'agissait d'un miracle. La testimonialité, et là où elle partage sa condition avec la fiction littéraire, appartient *a priori* à l'ordre du miraculeux.³⁶

[...] l'acte testimonial est poétique ou n'est pas, dès lors qu'il doit inventer sa langue et se former dans un performatif incommensurable.³⁷

Ce que la structure du témoignage démontre, c'est qu'il y a une sorte de vérité qui ne s'exprime qu'avec la possibilité du mensonge. Le miracle, c'est qu'au-delà ou en deçà du jugement rationnel, la foi dans les paroles des autres existe, et qu'elle conditionne le témoignage comme tel, même si, finalement, rien ne garantit la fiabilité des témoins. Au cours du congrès, c'est ce miracle — cette foi —, dont l'élaboration archétypale se trouve

³⁵ *Ibid.*, p. 28.

³⁶ *Ibid.*, pp.97-98.

³⁷ *Ibid.*, p.109.

dans les religions, qui sont mises à l'épreuve par toutes ces difficultés à prouver la vérité auto/biographique.

Le seul moyen de témoigner de la vérité auto/biographique sans la trahir, ce serait de la vivre tout en incarnant une survie fantomatique, en *devenant*³⁸ cette vérité, comme le narrateur le fait en incarnant José et Walter à la fin du roman, dans « L'île de Wanda ». Sinon, il faut continuer à trahir la vérité en témoignant, car dès que l'on croit ne pas la trahir, on perd la sincérité envers la vérité. Cet enchaînement de trahisons exige un déplacement incessant, parce que les traîtres ne prennent aucun parti. Kaplan, celui qui sait raconter la vérité à travers la fiction en la trahissant, est aussi celui qui est « habitué à partir » :

C'est que je suis habitué à partir [...] Je peux vous demander si votre histoire est vraie ? Il me répondit : Ah ! tout ce qui est bien raconté est vrai, telle est ma devise ! [...] il me semble qu'elle a déjà été racontée, c'est *Le Comte de Monte-Cristo*, non ? [...] Eh bien, oui, c'est ma version de l'aventure d'Edmund Dantès, mais fondée sur la réalité. (405)

Enfin, j'aimerais vous dire ce que votre livre inspire pour la thèse que je prépare. La lecture faite de cette œuvre m'a montré que la foi dans le langage ne signifie pas seulement une foi dans les paroles des autres, mais aussi une foi envers soi-même, ainsi que dans la langue et dans l'écriture. La foi de « l'auteur »³⁹, dont on présume qu'elle donne naissance au roman, serait de ce dernier ordre : une foi dans l'acte d'écrire, dans les mots. Qu'est-ce qui fait naître cette foi plus fondamentale, dans le langage d'une production littéraire ? On trouve des réponses dans la littérature elle-même, à travers différents héritages.

[...] Avant de devenir un écrivain, je recherchais dans la littérature ce que l'on ne peut obtenir qu'à partir d'elle. C'est la « liberté de l'esprit » infini.

Quand j'étais lycéen, j'ai été choqué par les œuvres d'un écrivain, Jean Genet. [...] J'ai su que, même s'il décrit le monde peuplé de tellement d'humiliation, si l'auteur possède le mobile et le talent, un roman devient indéfiniment beau et puissant et donne aux lecteurs le courage de vivre. [...] Le pouvoir du roman est limité. Il n'est pas capable d'arrêter la guerre, ni de sauver un enfant souffrant de la faim. Mais une certaine sorte de romans possède la puissance d'empêcher le suicide des hommes. Car la « liberté de l'esprit » infinie montre une

38 « Les devenirs, c'est le plus imperceptible, ce sont des actes qui ne peuvent être contenus que dans une vie » (Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues, op.cit.*)

39 J'ai mis le mot auteur entre guillemets parce qu'il s'agit de l'auteur tel qu'il m'est apparu pendant ma lecture.

possibilité illimitée des variations relationnelles entre le monde et le soi-même. J'ai toujours voulu écrire cette sorte de romans, et je le désire aussi actuellement. 40

Témoin de la puissance de la langue, Ryu Murakami reprend le travail d'un autre. La foi dans l'écriture littéraire est née grâce à d'autres écritures. La foi dans le langage nourrit l'écriture, et elle est nourrie par d'autres écrits. En effet, la puissance de la foi réside dans sa fonction de création. L'engagement des écrivains résiderait là, partagé et succédé, dans cette poétique de la foi, qui « [donne] le courage de vivre » en formant, par l'intermédiaire de la littérature, une autre communauté que celles qui seraient basées sur la rationalité⁴¹. Suite à la lecture de votre ouvrage, ce que j'aimerais chercher cette fois chez Genet, ce sont les ressorts d'une poétique et d'une politique capables de contribuer à une nouvelle forme de communauté.

40 Ryu Murakami, *Hajimete no bungaku*, Bungeishunju, 2006, pp.1-2. La citation vient d'une préface de l'anthologie (publiée dans la série intitulée « l'initiation à la littérature ») de cet écrivain, pour les jeunes lecteurs.

41 Alphonso Lingis essaie de reconsidérer la notion de communauté selon une critique sur la rationalité (*The Community of those who have nothing in common*, Indiana University Press, 1994).

Elisabetta Bonomo (Lyon 2)

Claire Deslauriers (ENS Lyon)

Laetitia Faivre (Lyon 2)

Emöke Simon (Lyon 2)

VI. Variations sur le possible et l'impossible

dans *Le Siècle des nuages*, de Philippe Forest

Témoignage en guise d'hommage à vos parents, *Le Siècle des nuages* est un roman à la croisée des genres et des destins : un roman, comme indiqué par le sous-titre générique de l'œuvre, qui relate la vie de votre père et de votre mère, en se demandant « au fond ce qu'a pu être une vie » (p.29) ; un roman qui s'interroge sur les moyens que possèdent la littérature et le romancier pour accomplir une telle tâche ; un roman qui s'ouvre et joue sur le rapport entre l'individu et l'Histoire avec « sa grande hache »⁴², mais qui affiche, à plusieurs reprises, le mot « épopée »⁴³. Peut-on, en effet, raconter sa propre vie sans la vie de tous les autres ? Peut-on raconter une vie sans, comme disait Shakespeare, évoquer « la rumeur de la légende retentissant pour rien » (p.15), « l'univers avalant les vivants » ? (p.18) Surtout, comment raconter ? Romancier-critique littéraire, vous semblez décliner ici des réponses à plusieurs niveaux, en nous offrant plusieurs solutions éthiques et esthétiques à la problématique du réel, et de son impossibilité, dans la modernité/postmodernité du roman⁴⁴.

Les deux premières parties de cet article proposent à partir d'une approche stylistique de votre roman d'éclairer les questions du commencement et de la fin des phrases, révélatrices à nos yeux d'une modalité d'écriture qui refuse tout figement. Les

⁴² Selon le mot de Pérec, que vous reprenez (cf. *W ou le souvenir d'enfance*, Gallimard, 1975).

⁴³ *Le Siècle des nuages*, Gallimard, 2010. Les numéros de page seront indiqués entre parenthèses. Quant au registre épique, cf. p. 19, 152, 228, etc. « Du moins c'est ce qu'un romancier raconterait, aux allures d'épopée, relatant comment, à la vue de cet avion, il décide alors de saisir sa chance pour devenir enfin celui qu'il a toujours voulu être, le pilote s'installant pour de bon aux commandes d'un Dewoitine, d'un Spitfire, d'un Curtiss ou de n'importe quelle autre machine volante qu'on lui aurait confiée afin de livrer combat dans le ciel. ».

⁴⁴ Ph. Forest, *Le Roman, le réel et autres essais (Allaphbed 3)*, Ed. Cécile Defaut, Nantes, 2007 ; Ph. Forest, « Nous entrerons aux splendides villes », *Écrire au présent : débats littéraires franco-chinois*, Éditions MSH, 2004, p. 5-8 ; Ph. Forest, « Albert Camus et l'infanticide », dans *Albert Camus contemporain*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq 2004, p. 79.

deux parties suivantes porteront sur la question de l'altérité, sur les rapports entre Histoire et histoire du père, enfin sur l'intertextualité.

Commencements, recommencements (par Laetitia Faivre⁴⁵)

A partir d'une analyse syntaxique, cette analyse pose la question du commencement et du recommencement dans l'économie narrative du *Siècle des nuages*.

Vous écrivez :

Commencer est une inquiétude de poète. Se demander par l'arbitraire de quel premier mot il faut rompre le silence où se tiennent toutes les histoires, ouvrir l'outre pour libérer le vent moins meurtrier des phrases et se laisser ainsi emporter au hasard dans la direction où il souffle. (p.18-19)

Le tout premier mot de la toute première phrase de votre roman est « ils ». Le silence est rompu par un pronom personnel « référentiellement non autonome »⁴⁶, un pâle substitut du nom au « sémantisme ténu »⁴⁷ : « Ils descendaient depuis l'azur, laissant vers le bas grossir la forme de leur fuselage, traçant doucement leur trait au travers des nuages. » (p.11). Mais l'absence de texte en amont fait qu'il serait vain de chercher ce qui est remplacé. D'anaphorique, ce « ils » inaugural et mystérieux devient cataphorique, il *embarque* le lecteur dans le texte à venir, dans la trajectoire de la phrase, lui faire subir ses turbulences. Se profilent ainsi en creux « au travers des nuages », par des formes reconnaissables : « fuselage » « ailes », « ventre », et un vacarme distinctif : « le vrombissement des quatre moteurs », les traits définitoires de l'avion, qui n'accèdera à la « substance » du nom qu'au paragraphe suivant.

Le programme est tenu. Même si vous invoquez votre inhabileté : « Moi qui cherche maladroitement par où commencer, "Ils descendait depuis l'azur..." », en croyant calculer l'emphase qu'il faut aux phrases, "le vrombissement des quatre moteurs"... » (p.19) La reprise littérale de la première phrase, entre guillemets, crée un nouveau niveau d'énonciation, elle insère une autre voix narrative dans le roman, qui dévoile l'origine de la première ; ce faisant elle fait re-commencer le roman qui se cite lui-même, se redit, se répète, sinon s'auto-parodie, comme pour remettre la parole à sa place. L'incipit est défini par Del Lungo comme l'« espace privilégié où s'établit un contrat de lecture »⁴⁸ : après un premier mouvement consistant plutôt à « effacer toute orientation », vous cédez à la

⁴⁵ Doctorante contractuelle à Lyon 2, Laetitia Faivre travaille en linguistique sur l'ouverture d'énoncé en allemand et en français, dans des textes du philosophe allemand Peter Sloterdijk et leur traduction.

⁴⁶ Milner, Jean-Claude, cité par Kleiber, Georges, *Anaphores et pronoms*, Editions Duculot, Louvain-la-Neuve, 1994, p.42.

⁴⁷ G. Kleiber, *Anaphores et pronoms*, op.cit.

⁴⁸ A. Del Lungo, *L'incipit Romanesque*, Seuil, Paris, 2003, p.39.

« volonté d'explication »⁴⁹ ; le *je* se réaffirme en ouverture d'énoncé dans la construction clivée « C'est moi qui », par une insistance continuée dans les phrases suivantes qui s'ouvrent par « Quelqu'un d'autre que lui », « Moi qui », « Moi dont » (p.19).

A vrai dire, on a l'impression que la question du commencement se repose sinon à chaque paragraphe du Prologue, au moins dans les six premiers. Le deuxième paragraphe décrit une scène estivale, dont la continuité avec le texte qui précède est floue. Tout a changé : « C'était l'été sans doute. » (p.11, §2) Le soupçon s'est insinué : « sans doute », « peut-être ». La phrase sera répétée entre guillemets quelques pages plus loin (p.20), comme pour exhiber son artificialité. La perspective est celle du père enfant, indiqué par un « il » dont le référent est encore vague. Les hydravions, qui dans le premier paragraphe étaient en position de sujet, inaugurant l'énoncé en même temps que le texte, même camouflés derrière le pronom, passent au singulier (« l'avion »), deviennent objet de contemplation : « Il regardait descendre vers lui le signe en forme de croix de la carlingue... » (p.11).

Nouveau revirement, le troisième paragraphe met la grande Histoire au premier plan, créant une rupture énonciative, avant celle évoquée plus haut : « L'Histoire raconte qu'ils venaient d'Angleterre, de Londres et de Southampton... » (§3, p.12) L'énoncé s'ouvre avec l'attribution d'une autre source à la parole : entre l'indétermination de la première voix narrative, qu'on pourrait qualifier de romanesque, et la clarté avec laquelle se pose le *je*, il y a l'Histoire. Même si le verbe introducteur du dire (*raconter*) tend à rendre poreuse la distinction entre chronique et récit.

Au paragraphe suivant, on a de nouveau l'impression que l'histoire (re)commence, lorsque vous décrivez l'événement originaire (fantasmé) de la vie de votre père : « Pour son tout premier vol, son *maiden flight*, quelques mois plus tôt, le Capricorne, un jour de mars 1937, s'était perdu dans le vent et la neige. » (§4, p.13) Vous accumulez un grand nombre d'informations avant le verbe. L'indication temporelle « quelques mois plus tôt » ne crée que faussement une continuité. Même si l'on peut déduire après maints allers-retours que « les quelques mois » se réfèrent à la période entre « l'été » et « un jour de mars 1937 », la cohérence est entravée. Les imparfaits du premier paragraphe donnent à la scène une valeur itérative, de ritournelle indatable ; ceux du deuxième paragraphe ne sont pas résolus par l'irruption d'un passé simple ou d'un passé composé qui ferait progresser le récit : ce qui relevait apparemment de la description d'un arrière-plan précis (« Les vacances étaient déjà commencées. Il avait couché son vélo... » (p.11)) ne débouche pas sur l'événement, et imperceptiblement on repasse à un imparfait également itératif : « Lorsque l'avion heurtait l'eau, le choc le ralentissait net. » (p.12). Cet effet d'anachronie⁵⁰ appuie la lecture d'un fonctionnement autonome de ce paragraphe.

Dans le paragraphe suivant, un nouveau décrochage a lieu : « Je le revois, lui, mon père, vieillissant, et ce qu'il disait parfois du naufrage d'avoir vécu. » (§5, p.13) Temps de

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ G. Genette. *Figures III*, Seuil, Paris, 1972, p.79.

l'histoire et temps du récit⁵¹ se superposent, comme dans un autre commencement possible. En première place coexistent le « je » et le « le », pronom d'annonce de « lui, mon père », objectivé de fait par l'entreprise biographique. Et ce n'est pas un hasard sans doute, s'il n'y a pas d'adresses au père, si la dialectique du *je* et du *tu* ne s'effectue pas, s'il est mentionné d'abord par le pronom de l'absence par excellence : le « il », ce tiers exclu du dialogue, ce qui trahit une impossible communication.

Le sixième paragraphe, sur lequel pourrait aussi s'ouvrir le roman, commence par une tournure présentative qui donne la parole au père, dans un semblant de discours direct, la seule parole finalement qui reste et doit rester, un énoncé averbal, dont l'amerrissage raté du Capricorne, machine volante et amphibie, est à vos yeux la métaphore : « C'est le seul mot que je lui ai jamais entendu : la vieillesse, un naufrage. » (§6, p.14)

Et une fois que votre père a été nommément présenté, les paragraphes enfin jettent des passages les uns entre les autres. La conjonction de coordination « ou » instaure une continuité véritable, indispensable parce que la tension de l'alternative ne peut s'exprimer sans un premier terme : « **Ou alors** : autre chose. » (§7, p.14)

C'est qu'il s'agit de commencer pour un autre, *lui*, votre père : « **Il** n'aurait pas su par où commencer. **Il** n'aurait pas eu le souci de le faire. » (p.18) Le texte est habité et structuré par ces « il », ces « lui qui », « lui mon père », « lui : » en ouverture d'énoncé, contrebalancés par les « elle » qui renvoient à la mère, et au couple parental repris par « eux ». Mais la référence au père n'est pas exclusive, il y a aussi, le grand-père, Fleury Forest, (p.195), « Lui, Saint-Ex » (p.194-196), la figure réconciliatrice du poète-pilote.

A la fin de votre roman, malgré l'impossibilité de dialoguer, une identité d'ordre formel s'établit : « Les mêmes yeux, la même voix » (p.413), « Si différents et si semblables » (p.414), « Une silhouette identique » (p.414). Trois paragraphes qui se suivent et dont les débuts se font écho (« mêmes », « semblables », « identique »), en passant d'un rythme binaire à un syntagme unique. Tout à la fin du roman, avant l'Épilogue, on peut lire encore : « Déguisé en lui » (p.528), « Les mêmes yeux, la même voix. » (p.528) Le roman se clôt une première fois avec le « Moi, trempé et tremblant, irréconcilié avec le temps » (p.529). Et puis au tout dernier paragraphe de l'Épilogue, on la retrouve, sans équivoque, « Elle » (p.556), votre mère. Quelques pages suffisent pour qu'on saisisse toute l'importance de cette présence indéfectible, « en continu ».

⁵¹ Cf. G. Müller. « Erzählzeit und erzählte Zeit », *Festschrift für Kluckhorn*, 1948, cité par Genette, *Figures III*, op.cit., p.77.

La syntaxe du possible : phrases interminables pour une éthique de la vérité (par Claire Deslauriers⁵²)

L'analyse a révélé des traits d'écriture marquants et structurants en ouverture d'énoncé. Cependant d'autres motifs stylistiques récurrents dévoilent une mise en question fondamentale des frontières textuelles, et partant de la linéarité du récit : l'omniprésence des participes présents, surtout en début de paragraphe, les phrases averbales qui se déroulent par ajouts successifs, la répétition ou le retour des mêmes syntagmes, ou encore le redoublement des fonctions syntaxiques...

L'effet produit sur le lecteur est celui d'une libération de l'écriture au-delà de la phrase. Cette phrase de longue haleine, en cascades, avec de nombreuses expansions caractérisantes, ou de brèves structures averbales, relève d'une écriture de l'ajustement progressif, de la correction renouvelée, ayant le scrupule du mot juste. Par contraste avec vos premiers centres d'intérêt littéraire, comme les surréalistes ou les auteurs de « Tel Quel », votre style peut paraître au premier abord « classique », mais il me semble plutôt user de tous les moyens syntaxiques du prolongement (classiques ou non : attelages syntaxiques, relatives en cascades, coordinations...) pour les dépasser, les rompre abruptement, dans un souffle interminable.

Les participes présents apparaissent très souvent en début de paragraphe, introduisant ainsi plusieurs paragraphes à la suite. Parfois le contrôleur des participes présents se situe à proximité, en amont ou en aval de ces derniers :

Et, rassemblant ces morceaux douteux de mémoire, celui qui raconterait n'aurait pas d'autres choix que d'en faire à son tour la matière d'un roman dont il saurait bien qu'il est aussi le sien. (p.28)

Mais il faut, le plus souvent, revenir en arrière, parfois plusieurs pages plus haut, pour trouver à qui ou à quoi se rapportent les participes présents, comme si l'expansion caractérisant ce contrôleur ne pouvait s'achever, se prolongeant indéfiniment. Puis le lecteur s'habitue à cette continuité syntaxique dépassant la phrase. Il comprend que ces participes présents sont régis par le scripteur, la figure du père, (le plus souvent), ou une figure historique qui reflète l'époque et le père (Saint-Ex, etc.).

Souvent, ces participes présents remplacent un verbe principal qui ne vient jamais, et sont les seules manifestations verbales présentes dans de longs paragraphes ; ce qui pourrait faire songer à la syntaxe latine, dans laquelle les participiales suffisent parfois à décrire une action, le verbe principal pouvant être éloigné, voire sous-entendu. L'image du père, faisant sa version de latin au début du roman, nous autorise peut-être à lire cette

⁵² Doctorante en langue et littérature françaises, Claire Deslauriers prépare une thèse sur le style de Stendhal et son usage des « etc. »

syntaxe des participes présents comme une forme « latinisante » qui rendrait hommage à ce père et à cette époque. Mais l'usage obsédant des participes présents semble surtout permettre de restituer la simultanéité des pensées, des circonstances, dans une écriture qui, comme une parole intérieure, se prolonge au fur et à mesure, déroulant les pensées supposées de l'absent :

Si forte que soit sa frustration, il se dit que c'est « sa » guerre à lui (...). **Passant en revue** dans sa tête tous les épisodes de cette histoire maintenant qu'elle est finie, **se racontant cela** avec des mots forcément un peu abstraits car (...) **n'en sachant** presque rien, n'ayant pas eu (...), son seul fait d'armes d'alors **consistant** à avoir su convoier (...), **reconduisant** (...). **S'étant porté** plusieurs fois volontaire (...). **Exposant** sa vie sans doute, mais **n'ayant jamais** fait l'expérience de (...). (p.343)

Cet extrait montre bien une sorte d'éternel retour de la phrase sur elle-même : on part souvent d'un pronom (*lui, il*) dont les expansions s'étendent à l'infini, introduites par des adjectifs, des relatives, des participes passés ou présents. Ces groupes en passe de se rendre interminables semblent dresser, par leur accumulation, le portrait intérieur du personnage, ainsi que la « coupe » présentant toutes les composantes simultanées d'une situation à un moment donné : une coupe dans l'épaisseur de l'Histoire, de son histoire et de sa pensée, un arrêt sur image, où l'on expose à une date fixe, à un instant précis, tout ce qui se trouve simultanément en interaction, les circonstances, les sentiments possibles du père.

Souvent encore, des termes sont repris et caractérisés à nouveau, selon une logique proche de celle de l'épanorthose : habituellement, dans une syntaxe canonique, ces syntagmes viendraient s'accrocher, en hyperbate, à la fin de la phrase ; mais ici, ils constituent, singulièrement, une nouvelle phrase averbale :

N'ayant **rien** vu. **Rien du** déferlement des divisions allemandes détruisant tout sur leur passage du côté d'Arras, de Dunkerque ou d'Angers. **Rien non plus** des kilomètres de sable conquis pas à pas (...). Ignorant tout cela. **N'ayant pas** connu, comme elle, l'humiliation quotidienne de devoir vivre sous une loi inique et étrangère. (p.344)

Ce principe de reprise et d'isolement d'éléments syntaxiques est à l'origine de ces phrases averbales, récurrentes, qui s'enchaînent selon une logique syntaxique de l'hyperbate (à l'échelle du paragraphe, de la page, voire du chapitre) et créent un effet de rupture arbitraire, mais aussi d'infini prolongement possible ou « d'interminabilité ». Cela fait écho à l'impossible commencement du roman : nées entre deux béances, vos phrases remettent en cause toute clôture :

Les uns après les autres, on les autorise à rentrer chez eux. **Sauf** quelque uns. **Dont** lui. **Une partie** du contingent des pilotes français retenue pour servir encore dans les rangs de l'Army Air Force. (p.345)

Seule la première phrase comporte un verbe principal, toutes les autres sont à comprendre par rapport à cette principale, comme si la phrase, en se segmentant en mille phrases non autonomes, s'ouvrait à l'infini, mais en regardant en arrière... La phrase peut ainsi commencer et se finir, au milieu de n'importe quelle construction syntaxique : de nombreuses phrases commencent par des éléments de liaison syntaxique, qui devraient les relier à ce qui précède : « Non pas que (...) », « Si bien que (...) ». « Le tout enseveli, (...) », « Tué, ainsi peut-être parce que(...) », « Protégée comme elle l'est (...) » (p.320). A l'inverse, des phrases s'achèvent sans verbe principal, se structurent autour du signe du deux points : la poussière des souvenirs égrenés s'exprime dans une syntaxe qui se répand au-delà des frontières de la phrase canonique, et s'interrompt au milieu d'une structure. Ce procédé syntaxique nous semble être au service d'une éthique qui vous est propre.

Cette syntaxe non close, qui étend ses éléments sur plusieurs phrases, (ou paragraphes, ou pages), qui pourrait se prolonger à l'infini, semble être le moyen de communiquer au lecteur l'expérience de l'écriture comme conversation, communication interminable avec les morts, le passé, le temps : ce qui fut théorisé dans l'essai *Le roman infanticide*, paraît se réaliser dans l'écriture de ce roman paru en même temps, comme une mise en application de ces préceptes :

(...) l'entreprise d'écrire se découvre **interminable, infinie**. Le livre ne peut ni réussir, ni renoncer à exprimer le désastre dont il procède⁵³.

Il n'y a pas de tombeau littéraire. (...). Le livre (s'il est livre) ne vient creuser aucune fosse, sceller aucune dalle, ériger aucune stèle. Tout au contraire, il se fait geste par lequel le trou ouvert dans la terre ne se referme pas tout à fait, laissant comme un espace qui bée. Et par lequel une communication, une conversation se laisse entretenir à jamais entre les vivants et les morts.⁵⁴

Ainsi, il semble que le style du romancier entre en interaction avec le dire du critique, de l'essayiste, au service d'une éthique de l'écriture prudente, attentive à ne pas trahir le passé, la « vérité », et chargée d'une tâche impossible mais nécessaire : retracer ce qu'il y eut chez l'autre, le père, d'authentique et de précieux.

Vous lui rendez hommage avec les outils, les moyens de votre métier : avec une écriture extrêmement attentive à elle-même, à la justesse de chaque mot, justesse entretenue par l'accumulation et le retour des formules. L'écriture très travaillée, en expansion, les phrases entrecoupées de points rythmiques, pourtant ainsi ouvertes à une syntaxe libre dans sa rigueur même, viennent former autour du « trou » du passé un écrin qui épouse respectueusement ses contours, sans prétentions de reconstitution, sans épanchement aucun. L'écriture experte, le style du critique habitué à commenter ce qui s'écrit au moment même où cela s'écrit, loin de donner une sécheresse professorale au

⁵³ Ph. Forest, *Le roman infanticide : Dostoïevski, Faulkner, Camus. Essais sur la littérature et le deuil*, éd. Cécile Defaut, Nantes, 2010, p. 118.

⁵⁴ *Ibid*, p.120.

roman, en exhibe la mission éthique et vitale : être « interminablement fidèle » au « vertige de la vérité », à « l'épreuve du réel »⁵⁵.

L'écriture critique serait alors « l'autre » de l'écriture romanesque : l'une et l'autre semblent se construire l'une par rapport à l'autre, l'une nourrissant l'autre en théorisant une incomplétude salvatrice ; le roman s'écrivant en même temps que l'essai, et non pas avant lui (comme ce fut le cas pour le roman *L'Enfant éternel*, dix ans avant l'essai *Tous les enfants sauf un.*) On trouve dans *le Siècle des nuages* des mises au point techniques expérimentales, des explications qui semblent relever de l'écriture du critique, commentant sa propre méthode romanesque, faisant de cette méthode un objet romanesque : « Celui qui se souvient, qui se souvient de soi, en est réduit à reconstituer un roman, son propre roman. » (p.27)

La fabrique du roman est alors exhibée, dans ses doutes et ses retours sur elle-même, soutenue par le fait que l'auteur et le lecteur croient, malgré tout, à l'importance de cette parole, « insuffisante et cependant indispensable⁵⁶ » ; ils y croient justement parce qu'elle avoue être impossible.

Le virtuel du possible (par Emöke Simon⁵⁷)

Cette question de l'impossibilité, de l'impossible, innerve votre roman en entier. Ce nouveau d'analyse se propose de montrer que l'intertexte de Joyce, convoqué au chapitre 4, est à comprendre comme un véritable programme d'écriture.

Ce roman à une voix et à plusieurs histoires convoquent des personnages historiques et des personnages en train de devenir historiques, qui donnent l'impression d'être fantasmagoriques, à la fois présents et absents. En effet, absents en termes d'action ou de réaction immédiate à une situation que le dialogue engagerait, on ne les connaît que par le biais du mode indirect à laquelle la voix omnisciente reste fidèle jusqu'à la fin (à quelques exceptions près). Ce mode de fonctionnement semble convenir à un programme d'écriture qui se place sous le signe du virtuel, le virtuel du possible.

⁵⁵ *Ibid*, p16.

⁵⁶ Ph. Forest, *Le roman infanticide : Dostoïevski, Faulkner, Camus. Essais sur la littérature et le deuil, op.cit.*

⁵⁷ Doctorante en deuxième année de thèse, Emöke Simon travaille sur les possibilités de relecture du rythme textuel de Gertrude Stein à travers/avec des oeuvres qui dialoguent avec son écriture selon des modes différents ; par exemple le portrait-hommage réalisé par Arnaud des Pallières, *Is Dead, Portrait incomplet de Gertrude Stein*, ou la chorégraphie de Paul Lightfoot et de Sol Léon, *Shutters Shut*. Elle est intéressée par la question du mouvement, de l'intermédialité, de la multiplicité, de la métatextualité, du politique ou de l'expérimentale. Sa langue maternelle étant le hongrois, elle a eu la possibilité de traduire le premier roman de Zsuzsa Selyem, *9 Kilos, Récit sur le 119^{ème} psaume* (2006), à paraître chez Jacques André éditeur.

C'est au début du chapitre 4 que ce programme nous est donné sous la forme d'une citation de James Joyce. L'extrait d'*Ulysse* apparaît en exergue, en anglais, et on trouve sa traduction dans le corps du texte sans guillemets, avec des ajouts et dans un nouvel enchaînement d'idées :

Here he ponders things that were not ; what Caesar would have lived to do had he believed the soothsayer : what might have been : the possibilities of the possible as possible ; things not known : what name Achilles bore when he lived among women. (James Joyce, *Ulysse*)

Ce qui a été, ce qui aurait pu être, toutes les possibilités du possible en tant que possible, ce que César aurait pu accomplir encore s'il avait écouté l'augure, les choses non connues, le chant que chantaient les sirènes, le nom qu'Achille portait quand il vivait parmi les femmes, poussières du possible sur lesquels médite un écrivain irlandais (...) (p.185).

Il s'agit d'un programme d'écriture dans la mesure où « la vérité consisterait » à rêver et à restituer « à chaque moment vécu cette sensation de halo immotivé à l'intérieur duquel flottent, fugitivement visibles à travers la lumière, toutes ces poussières du possible soufflées dans le vent » (p.189). Le roman, par son « devoir de vérité »⁵⁸, se charge donc de la mission d'écrire et de raconter les petites histoires et l'Histoire, « ce qui a effectivement été » (p.189) , de manière à rendre compte à chaque moment de ce qui a été, aurait pu ne pas être ou aurait pu être autrement.

L'hésitation avec laquelle le passé est abordé, et que traduisent les multiples occurrences de l'adverbe « peut-être », la conjonction de coordination « ou bien », ou la conjonction « soit /soit», semble être la conséquence de cette mission que vous vous engagez à accomplir dans *le Siècle des nuages*. Le narrateur hésite, car malgré l'existence d'archives ou de témoignages, il y a des points du passé qui restent inaccessibles ; et « tout est à reconstruire à partir de rien » (p.381), comme par exemple l'événement du 24 décembre 1952 dont on nous livre de multiples variantes : « Peut-être une tempête imprévue avait-elle éclaté sur le sud de l'Espagne, obscurcissant le ciel, le laissant totalement désorienté quelque part entre Barcelone et Grenade (...) » ; « ou bien : il s'agissait d'un problème technique, d'une panne, un réservoir qui fuit, une jauge inexacte, un erreur commise à Orly lorsque l'avion été chargé de son carburant (...) » (p.405). L'énumération ne fait que suggérer « les infinies possibilités du possible » (p.206, p.226) . L'écriture se heurte inévitablement aux obstacles de l'ordre spatial et temporel dans la mesure où il serait impossible d'exploiter cet infini, même si l'auteur passait sa vie à raconter. Elle est ainsi condamnée à ne donner corps qu'à une infime partie de cet infini. Elle doit se contenter d'exploiter son pouvoir qui lui permet de donner une visibilité à la lumière dans laquelle « les poussières du possible » pourront être aperçues.

⁵⁸ Philippe Forest, *Le roman infanticide*, www.fabula.org, consulté le 13/05/2011.

C'est à cette lumière que les événements et les personnages s'épaississent. Les fantômes de ce qu'ils auraient pu être se superposent et coexistent dans une dynamique qui s'oppose à la stabilité de l'Un. Opter pour des dialogues, par exemple, leur enlèverait cette épaisseur, ce caractère dynamique, à moins que les dialogues ne se multiplient eux aussi à l'infini... Ces « créatures fantomatiques » cohabitent et guettent par-dessus l'épaule de tout individu :

...créatures sacrifiées dans le massacre des mondes ou avortées dans les fausses couches du temps, (...) tout un peuple de personnages distribués par le hasard pour jouer sur la scène éventuelle d'une collection inouïe de drames, répertoire d'histoires vertigineusement déployées dans toutes les dimensions de la durée et devant lesquelles la raison défaille si elle entreprend de les considérer. (p.188).

L'une de ces dimensions de la durée serait un passé qui coexiste avec le présent, ainsi que le soutient Gilles Deleuze ; c'est-à-dire que « le passé et le futur ne désignent pas des instants, distincts d'un instant supposé présent, mais les dimensions du présent lui-même en tant qu'il contracte les instants »⁵⁹. Et ce passé, vous le soulignez, « n'étant pas beaucoup plus réel que le possible » (p.205), est à percevoir comme un possible parmi de multiples possibles, ce roman comme un des romans possibles, échappant à l'échec. Mais il s'agit d'un roman qui, à la manière d'un individu, porte en soi cette cohorte de romans fantomatiques, un roman qui a toujours conscience de l'autre, cet autre qu'il aurait pu être.

Écrire le père, écrire le siècle (par Elisabetta Bonomo⁶⁰)

Le Siècle des nuages couvre chronologiquement tout le siècle. En effet, même si la naissance du père remonte au 17 septembre 1921, le livre commence le 17 décembre 1903, date à laquelle vous faites commencer l'histoire de l'aviation (p.41). « A supposer », bien sûr, « qu'Orville Wright ait effectivement été le premier homme à voler aux commandes de l'appareil conçu par son frère et qu'il faille considérer que l'Histoire commence bien le 17 décembre 1903, parmi les dunes de Kitty Hawk en Caroline du Nord, lorsque, lancé sur un rail de bois, le Flyer I décolle et, pour sa dernière tentative, quitte le sol pendant près d'une minute, 59 secondes très précisément, parcourant une distance de 260 mètres ». (p.41)

Quand le père naît, « le 17 septembre 1921, l'aviation est seulement sur le point de fêter ses dix-huit ans et d'atteindre au temps de sa majorité » (p.41), et leur rencontre se fait un jour d'été (p.11). Autre possibilité : cette rencontre a lieu un jour de mars 1937, lorsque

⁵⁹ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, PUF, Paris (1968), 2005, p. 97.

⁶⁰ Elisabetta Bonomo mène une thèse sur François Nourissier, en s'interrogeant sur les rapports entre roman et autobiographie exploités dans l'œuvre strictement littéraire de cet écrivain. Mais elle s'intéresse aussi au poids que cet auteur a eu dans les processus de consécration littéraire. Elle étudie les choix éditoriaux, éthiques et esthétiques que Nourissier a faits lorsqu'il était conseiller d'édition chez Grasset et lorsqu'il était Président de l'Académie Goncourt.

« le Capricorne » s'écrase à Ouroux, près de Mâcon. Mais peu importe la date, « commencer est une inquiétude de poète » (p.18), l'important est que cette rencontre ait eu lieu. L'histoire du père, et celle de la famille Forest (p.23), coïncide avec l'histoire de l'aviation, passion du père ; et l'histoire de l'aviation coïncide, à son tour, avec celle du XX^e siècle (p.23). Car

...s'il n'y a pas autant de calendriers qu'il y eut d'individus, il y en a autant qu'il existe de manières de raconter leurs vie et, parmi toutes ces manières, il en est une par laquelle l'histoire de l'aviation et celle du vingtième siècle, qui sont une seule et même histoire, débutent à la date indifférente du 17 septembre 1921 tandis qu'il en est une autre par laquelle son existence à lui commence en ce jour du 17 décembre 1903. (p.43)

En choisissant de raconter ainsi la vie de votre père, la vie de votre mère, de votre famille, et donc votre propre vie (pp. 426 et sq¹), vous semblez aussi vous faire le chantre du vieux XX^e siècle : « un roman qui soit à la fois le sien [celui du père] et celui de tous » (p.100). La citation d'Apollinaire en exergue prend alors tout son sens. La vie du père n'est qu'une des réalisations possibles dans les différents espaces de possibilités du possible (p.204 et sq.) que nous offre l'histoire immanente, et qui n'aurait rien à voir avec l'Histoire reconstituée par l'historien assis dans son « confortable fauteuil du futur » (p.225).

Puisque l'histoire d'un seul est au fond l'histoire de tous ceux qui ont vécu la même époque, avec les mêmes dilemmes, voici que l'histoire de votre père prend un caractère à la fois général et particulier. D'où l'importance des « ou bien », « je crois » et des « ou alors » qui parsèment le texte. Chacun a vécu, au XX^e siècle, sa propre épopée et devient ainsi le sujet possible d'un autre roman possible écrit possiblement par un autre romancier. Pour faire le vôtre, vous choisissez votre père.

La modernité équivaut pour vous à l'universalité⁶¹ de la littérature elle-même. Vous nous interrogez ainsi sur la valeur des citations et des références à d'autres écrivains qui parsèment le roman. Les écrivains les plus cités dans le texte sont Apollinaire, Virgile, Aragon, Saint-Exupéry, Dostoïevski, Faulkner, Shakespeare, Joyce... On a déjà mentionné la valeur de la référence à Apollinaire. Comme le poète du tout début du XX^e siècle, vous apparaissez comme un chantre de l'époque moderne. Vous rendez ainsi hommage au poète en vous plaçant directement dans la lignée ouverte par lui au début du siècle, mais en changeant de genre, en choisissant le roman au lieu de la poésie.

La référence à Virgile a, au contraire, une fonction plurielle dans le texte. Elle sert, d'un côté, à « représenter » l'image du père écolier qui, en 1937, lorsque le Capricorne s'écrase près de Mâcon, est en train de traduire un passage du poète latin, peut-être le préambule de *L'Énéide*. D'un autre côté, l'emprunt du vers « *Arma virumque cano* »⁶² définit

⁶¹ Ph. Forest, « Nous entrerons aux splendides villes », *Écrire au présent : débats littéraires franco-chinois*, op.cit., p. 5-8.

⁶² Virgile, *Énéide*, I, v.1, Hachette Classiques, 1992, p.11.

le programme et le rôle du romancier : en effet, comme Virgile écrivant : « Je chante le héros et les armes », vous chantez votre père, un possible héros d'une possible épopée du XX^e siècle, et les avions, armes tristement célèbres si l'on pense au rôle qu'ils ont tenu lors des deux Guerres mondiales. Et que dire du « *Tantaene animis caelestibus irae?* »⁶³, onzième vers du préambule de l'épopée virgilienne, placé en exergue au Prologue ? La question du Mal divin dans le vers virgilien est à la base de vos autres textes, notamment du *Roman infanticide* paru la même année que *le Siècle des nuages*. Ces écrivains principalement mentionnés ont offert leurs plumes et leurs vies à l'aviation (Faulkner, Aragon, Saint-Exupéry) et à l'homme (Aragon, Joyce, Dostoïevski).

Mais vous êtes aussi un critique littéraire qui a vécu en Angleterre et au Japon et qui, se souciant de littérature universelle, appelle de ses vœux la reconnaissance d'une mégapole littéraire « dont les quartiers et les banlieues se nomment Paris ou Shanghai, New York et Tokyo »⁶⁴. Vous prônez une littérature moderne, l'écriture d'un « réel » capable de faire « face à toutes les formes sauvages ou insidieuses de négation dont elle peut être l'objet »⁶⁵. Dans cette perspective, ces citations et références ne sont-elles pas le programme affiché d'une telle universalité ? Ne reflètent-elles pas une universalité qui repose sur une culture mondiale désormais partagée aux quatre coins de la Terre, une « histoire transnationale de la production, de la circulation et de l'appropriation des produits culturels [qui] est aujourd'hui partagée par bien des auteurs »⁶⁶ ? Peut-être comptez-vous parmi eux, et comme eux abandonnez-vous l'idée des littératures nationales.

⁶³ *Ibid.*, v. 11.

⁶⁴ Ph. Forest, « Nous entrerons aux splendides villes », *Écrire au présent : débats littéraires franco-chinois*, *op.cit.*, p. 8.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 7.

⁶⁶ A. Boschetti, « Pour un comparatisme réflexif », *L'espace culturel transnational*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2010, p. 7, P. Casanova, *La République mondiale des Lettres*, Paris, Seuil, 1999, Cr. Charles (dir.), *Histoire sociale, histoire globale ?*, Paris, Éditions de la MSH, 1993, R. Chartier, *Au bord de la falaise. L'histoire entre certitudes et inquiétude*, Paris, Albin Michel, 2009.