

Dossier « Post - »

Després Éline (dir.)

Pour citer ce numéro :

Després, Éline (dir.). 2010. *Postures*, Dossier « Post », n°12. En ligne
< <http://revuepostures.com/fr/numeros/post> > (Consulté le xx / xx / xxxx).
D'abord paru dans: Després, Éline (dir.). 2010. *Postures*, Dossier « Post »,
n°12, 162 p.

Pour communiquer avec l'équipe de la revue *Postures* notamment au sujet des droits de
reproduction de cet article : postures.uqam@gmail.com



postures

critique littéraire

Post-

Numéro 12 - Automne 2010

postures
Automne 2010

Postures est la revue des étudiantes et des étudiants en études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Créée en 1996 afin d'offrir un espace de publication scientifique aux travaux étudiants, elle a pour mandat d'en assurer la promotion et la diffusion. Constituant un lieu de réflexion rigoureux et fertile, la revue de critique littéraire *Postures* permet, plus largement, une participation étudiante active à la vie intellectuelle du milieu littéraire. Depuis 2008, *Postures* est affiliée à Figura, le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire.

Directrice	Elaine Després
Rédactrice en chef	Marie-Pierre Bouchard
Comité de rédaction	Rosemarie Fournier-Guillemette Ariane Gibeau Carmélie Jacob Moana Ladouceur Annie Monette Simon St-Onge
Correcteurs en chef	Marie-Christie Gareau Philippe Mangerel
Comité de correction	Marie-Hélène Boucher Stéphanie-Kim Jackson-Corbeil Rosalie Lavoie Amy Lincourt Julie Murray Desrosiers Madeleine Poulin Sabrina Raymond Mireille Véronneau
Graphisme	Mireille Laurin-Burgess

Postures, critique littéraire

Université du Québec à Montréal

Département d'études littéraires, local J-4205

Case postale 8888, succursale Centre-ville

Montréal (Québec) CANADA H3C 3P8

ISSN : 1496-7715

Dépôt légal – Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2010

Dépôt légal – Bibliothèque et Archives Canada, 2010

postures
critique littéraire

Post-

Automne 2010

Post-

09 | Présentation

Marie-Pierre Bouchard et Elaine Després

15 | Avant propos

Posts : de l'étymologie à la propagation

Carolina Ferrer

THÉORIE

31 | De la nécessité d'une imposture historique. Réflexions sur le post- de notre époque, à partir de Heidegger et Deleuze

René Lemieux

49 | L'imaginaire politique du postmodernisme américain

Moana Ladouceur

67 | Du post- comme posture : la question du postmoderne dans les cours et séminaires de Barthes, Deleuze, Derrida, Foucault

Guillaume Bellon

85 | Le chant des possibles, ou Blanchot et le «post-livre»

Ariane Gélinas

LECTURES

- 97 | Postmodernisme et traduction
dans *Le désert mauve*, de Nicole Brossard**
Rosemarie Fournier-Guillemette
- 109 | Wajdi Mouawad ou comment transcender l'exil.
L'élaboration d'une écriture post-migratoire**
Marie-Christie Gareau
- 127 | Défaire l'histoire.
Performativité de l'essai aquinien**
Simon Leduc
- 139 | Le Post-11 septembre uchronique chez Paul Auster**
Benjamin Mayo-Martin
- 155 | Notices biobibliographiques**
- 159 | Numéros déjà parus**
- 161 | Bon de commande**

Présentation

Sommes-nous dans l'après ? L'avons-nous dépassé ? Sommes-nous dans l'après-après ? L'impression répandue et insaisissable que tout est terminé, que tout n'est plus à *faire*, mais *déjà fait*, que les révolutions ne se conjuguent qu'au passé et que le présent n'est qu'un vaste lendemain de veille, impression qui a dominé les décennies 1980 et 1990, a-t-elle laissé sa place à un nouvel optimisme ? Le pessimisme fin de siècle et la pensée *no future* a-t-il cédé aux promesses d'un nouveau millénaire ? Le numéro 12 de *Postures* propose d'aborder, non pas un concept ni un thème, mais un préfixe : « post- ». Les possibilités sont infinies et les concepts théoriques, plus ou moins bien définis et utilisés selon les cas et les époques, qui se revendiquent d'un après sont légions. Notre entreprise de réfléchir sur les « post- » ne saurait donc qu'être infiniment parcelle, voire anecdotique. Mais l'utilisation massive de ces concepts dans la critique laisse tout de même entrevoir qu'elle pourrait être symptomatique d'un état d'esprit, plus que d'une communauté de pensée. Étant donné la

nature éclectique par essence du sujet de ce dossier, il nous a semblé inutile de réunir les textes dans des sections artificiellement et imparfaitement définies. Une simple division entre approche théorique et analyse littéraire s'est donc imposée d'elle-même.

Ainsi, la première partie propose une approche théorique de la question des « post- ». Si le postmodernisme domine largement, faut-il y voir là le fruit du hasard ou plutôt d'une tendance, voire d'une épidémie ? Quoi qu'il en soit, certains auteurs ont également choisi d'autres voix, en particulier René Lemieux, qui, dans le premier article de ce numéro, subvertit un peu la question en se demandant, « en quoi une pensée sur le *post-* met-elle en suspens toute possibilité de penser le *pré-* ». Il questionne d'abord, suivant Martin Heidegger, la possibilité d'une parole préplatonicienne, ou plutôt le problème historial de sa traduction dans un contexte postplatonicien. Il s'aventure ensuite du côté de Deleuze et Nietzsche et, ce faisant, recentre le questionnement sur l'évènement lui-même, devenu *modèle* de l'évènement, l'avènement de la pensée platonicienne en Grèce antique et son possible renversement.

Si, dans son article, René Lemieux écorche au passage le postmodernisme philosophique, signalant tares et inconsistances, Moana Ladouceur, elle, l'aborde de front dans sa version états-unienne et littéraire. Si l'on peut remettre en cause la valeur philosophique du postmodernisme, difficile de nier l'existence d'une littérature postmoderne d'après-guerre qui partage un ensemble de traits, surtout formels, en particulier l'auto-réflexivité et la déconstruction. Cela dit, ce n'est pas à sa forme qu'elle s'intéresse, mais bien à sa dimension politique et critique. Au final, c'est un véritable tableau historique de la pensée postmoderne dans son rapport au social qu'elle dresse, relevant les nuances dans la pensée de ses théoriciens (en particulier celle d'Ihab Hassan et de Leslie Fiedler) et évitant l'écueil de la simple opposition systématique au modernisme. Elle déboulonne l'idée que le postmodernisme est apolitique par sa nature autoréflexive ; par exemple, « [e]n questionnant les distinctions entre les différentes "classes" d'art, le postmodernisme questionne par extension le système social des classes. »

De la Grèce antique aux États-Unis d'après-guerre, Guillaume Bellon, quant à lui, nous ramène sur les bancs universitaires de France, où il aborde de front la question à savoir si les cours et les séminaires peuvent être considérés en eux-mêmes comme des objets postmodernes. De prime abord, la question peut sembler naïve, voire aporétique ; car comment en effet résoudre l'écart entre, d'une part, la pratique de la dénonciation de la fiction du savoir par une parole enseignante et, d'autre part, la noble tradition de l'institution universitaire selon laquelle jamais un

séminaire ne devrait relever de la fable ? Mais Guillaume Bellon sait se faire concluant. Dans une articulation convaincante d'une posture partagée tantôt par un pôle d'énonciation conscient de l'aporie que la pratique de son enseignement soulève et tantôt par un pôle de réception forcé de s'adapter et de répondre aux exigences intellectuelles d'une pensée laissée ouverte, il démontre par l'étude des cours et séminaires de Barthes, Deleuze, Derrida et Foucault que la force matricielle du postmodernisme peut se traduire dans un jeu réflexif avec le modèle fictionnel.

Complétant la réflexion théorique sur le « post- » entamée par René Lemieux, Moana Ladouceur et Guillaume Bellon, Ariane Gélinas propose une relecture de la pensée de Maurice Blanchot à travers la notion de « post livre » qu'elle tire de sa lecture de l'œuvre essayistique de cet ami des Derrida, Deleuze et Foucault, notamment de son essai *Le livre à venir*. Avec une rare simplicité, elle pénètre la toile conceptuelle blanchotienne et nous expose sa dynamique au moyen des points nodaux que sont le « point limite », le pouvoir de la parole et la disparition de l'œuvre, afin de nous rendre plus accessible le déploiement d'une dialectique tiraillée entre l'absence et l'affirmation discursive d'un perpétuel recommencement. En ce sens, son article a le mérite d'ouvrir la théorie sur les possibilités d'une posture, celle de la littérature, qui possède la propriété de se dissocier de la contingence qu'impose le temps de l'Histoire et de la Science, ce qui lui permet, certes, de révéler le monde, mais, surtout, de lui proposer de nouvelles limites ; limites qui seront d'ailleurs explorées plus en détails dans la section de ce numéro consacrée aux analyses.

Il ne faut donc pas se surprendre si la deuxième partie propose des lectures de textes littéraires à partir d'approches théoriques de l'après. Ces lectures (par hasard ?) partent toutes d'un corpus américain – québécois ou états-unien – et s'inscrivent fortement dans l'histoire, collective ou individuelle. L'après est ici bel et bien une chronologie qui porte en elle un avant, mais surtout un point de rupture.

Dans un premier temps, Rosemarie Fournier-Guillemette propose une réflexion sur le postmodernisme, la traduction et le féminisme à partir du roman québécois *Le désert mauve* de Nicole Brossard. La traduction est elle-même thématifiée dans l'œuvre de Brossard qui questionne la place du féminin au cœur du langage. « [T]raduire met les langues en correspondance, ce qui permet d'adopter une perspective élargie et de cerner les mécanismes du parler de manière générale. » Après avoir observé les traces de la postmodernité littéraire dans le roman (fragmentation, bouleversement du pacte narratif, etc.), qui se présente comme un véritable métatexte et la mise en récit paradoxale

de la traduction française d'un texte français, elle explore les liens que le roman permet de tisser entre traduction et postmodernisme, à partir des théories de Jean-François Lyotard et de Derrida, mais surtout de Linda Hutcheon. C'est que le postmodernisme permet la remise en cause de la *doxa*, ce que la traduction féministe tente justement en se réappropriant la langue du patriarcat.

Ensuite, Marie-Christie Gareau s'intéresse à l'écriture postmigratoire du dramaturge et romancier québécois d'origine libanaise Wajdi Mouawad. Elle analyse en particulier *Visage retrouvé* (roman paru en 2002) et *Seuls* (pièce publiée en 2008), deux textes fortement autofictionnels, à partir du « concept de la faille selon lequel l'individu déraciné se trouve coincé entre deux états, devenus inconciliables chez lui ». À partir des théories de Simon Harel, Shmuel Trigano et Laurence Bougault, c'est dans cette optique qu'elle questionne les troubles identitaires manifestés par les personnages mouawadiens avant et après l'exil, notamment dans leur rapport sémiotique (prélangagier) au monde. Elle clôt sa réflexion par un questionnement plus formellement théâtral : à partir d'Antonin Artaud et de sa conception corporelle du théâtre, la dimension migratoire de l'œuvre de Mouawad apparaît comme un véritable retour à l'essence de l'art dramatique.

Puis, Simon Leduc s'attaque à l'œuvre d'Hubert Aquin, en particulier son corpus essayistique, dans son rapport à l'histoire et sa posture postévénementielle. En effet, selon Leduc, il faut concevoir l'essai aquinien sous un jour révolutionnaire : Hubert Aquin, reconnaissant au récit sa valeur performative, aurait cherché à briser le cadre défaitiste d'une pensée depuis longtemps minée par le déterminisme des historiens. Au moyen de la revalorisation de la notion de malheur, perçue au cœur des textes du recueil *Blocs erratiques* comme possibilité d'apprentissage, de l'auscultation de la figure du héros pitoyable et du nouvel éclairage posé sur le rôle du trou de mémoire dans le texte aquinien, son article démontre comment l'essayiste, auteur et activiste québécois a su redonner à l'art sa fonction de moteur de changement social. Il nous rappelle également qu'en cela, originale, l'écriture tant littéraire qu'essayistique d'Hubert Aquin n'a jamais tenté, au contraire des innombrables récits téléologiques et historiques, de tempérer le caractère incertain et fluctuant des mouvements de l'histoire.

Enfin, Benjamin Mayo-Martin, jouant lui aussi sur la mince ligne séparant d'une majuscule le récit de l'Histoire, aborde l'imaginaire du post-11 septembre 2001 à travers l'œuvre uchronique de Paul Auster, *Man in the Dark*. Par le biais de la narration complexe de ce roman partagé entre deux temps – soit celui d'une littérature du quotidien et

celui d'une littérature de l'imaginaire –, il revisite l'un des événements politiques les plus décisifs de la dernière décennie afin de mettre à jour l'impression de virtualité qui a depuis saisi une bonne partie de la population américaine. Mais, plus encore, la force performative du modèle uchronique proposé par Paul Auster lui permet de penser autrement le postévénementiel. À l'instar de l'étude de Simon Leduc, Benjamin Mayo-Martin rappelle en effet que, plutôt que de se limiter aux faits et uniquement aux faits, les historiens devraient dorénavant faire appel à leur imagination, « tout en respectant certaines balises, pour reconstruire l'Histoire telle qu'elle aurait pu être. » D'ailleurs, c'est en cela, *post-* ou *pré-* nous disent les auteurs de cette douzième édition de la revue *Postures*, que la littérature propose et proposera toujours plus que la science ou même l'Histoire.

Mais avant de laisser la place aux jeunes chercheurs, nous vous proposons un exercice un peu original, mais ô combien pertinent, dans le monde des études littéraires : un panorama bibliométrique des « post- ». Carolina Ferrer, professeure au Département d'études littéraires de l'UQAM, s'est en effet intéressée, dans cet avant-propos, à l'importance critique (en terme de nombre de publications annuelles recensées par la base de données Modern Language Abstracts (MLA)) des différentes théories de l'après. La bibliométrie est une pratique courante de la recherche scientifique (voire en est le fondement documentaire contemporain) et constitue l'approche méthodologique idéale pour étudier la circulation académique des idées et la variation dans le temps de l'intérêt qui leur est porté. C'est ainsi qu'on pourra observer, grâce à des graphiques, l'évolution critique de la postmodernité, du postféminisme, de la posthumanité, du postcolonialisme, de la postguerre (*postwar*), du post-apartheid, du post communisme et du post-structuralisme.

Posts

I de l'étymologie à la propagation

repetition is back,
a rose is a rose, said herself
Bill Gates has won
I've got the postmodern blues
PATRICIA BARBER

How did we come to believe that the future,
like the past, has already happened?
Such terms as "postmodern" and
"postapocalyptic" provide clues.
N. KATHERINE HAYLES

Entre la diffusion des germes et la
diffusion des idées ou des propagandes
le parallélisme est frappant.
ANDRÉ SIEGFRIED

La plupart des dictionnaires présentent une définition très succincte du préfixe « post- ». Dans *Le nouveau Petit Robert de la langue française*, par exemple, on peut lire une explication extrêmement simple : « Élément, du latin *post* 'après', dans le temps (*postdater*) et dans l'espace (*postposer*) » (www.lerobert.com). Dans le *Multi Dictionnaire de la langue française*, pour citer une autre source, la définition est tout à fait semblable à la précédente : « Post-. préf. Élément

du latin signifiant ‘après’. Postérieur» (De Villiers, 2009, p. 1274). À son tour, l’adjectif postérieur comporte deux acceptions : « 1. Qui vient après » et « 2. Qui vient derrière » (De Villiers, 2009, p. 1277). Évidemment, suite à la définition du préfixe, les dictionnaires contiennent une liste, plus ou moins longue, de termes qui commencent par celui-ci.

En études littéraires, les ouvrages de référence comportent des commentaires plus précis sur certains de ces termes. *Le dictionnaire du littéraire* se concentre sur deux concepts en particulier : le « postcolonialisme » (Aron et al, 2002, p. 481) et la « postmodernité » (Aron et al, 2002, p. 482), terme qui, par ailleurs, renvoie à celui de « modernités » (Aron et al, 2002, p. 392). Parmi les publications anglophones analogues, *The Columbia Dictionary of Modern Literary and Cultural Criticism* contient quatre termes : « postcolonial criticism », « postcolonialism » et « postmodernism » (Childers and Hentzi, 1995, p. 234) et « poststructuralism » (Childers and Hentzi, 1995, p. 236). Dans le prestigieux volume *Critical Terms for Literary Study*, édité par Lentricchia et McLaughlin, les concepts de « postmodernisme » et de « poststructuralisme » sont amplement discutés.

Malgré la précision des définitions qui mettent en lumière les significations et les nuances des termes « posts », ces dictionnaires ne permettent pas de percevoir véritablement l’ampleur de ce phénomène que, pour l’instant, je nommerai « la mode des “posts” ». Afin d’analyser quantitativement cette pratique, j’ai interrogé une des plus importantes bases de références bibliographiques : la *Modern Language Association International Bibliography*. Cette base électronique contient plus de 2 107 000 références bibliographiques et couvre 4 400 publications périodiques¹. Dans mon analyse, je me concentre sur trois aspects : le nombre de références concernées, l’importance relative des différents concepts « posts » et leur évolution chronologique.

En premier lieu, j’ai utilisé la troncature « post* » afin de déterminer combien de publications sont associées à un descripteur contenant ce préfixe. Il s’agit de 18 688 documents. Étant donné que les descripteurs s’inscrivent dans plusieurs catégories, j’ai, dans un deuxième temps, analysé le thesaurus de la banque bibliographique afin de mieux cerner les concepts en question. La liste initialement obtenue comporte 184 termes. Cependant, parmi ceux-ci, il y a des noms propres ainsi

¹ Il faut souligner que, compte tenu du fait que cette base a été créée et est entretenue par une organisation états-unienne, les données sont biaisées. Ainsi, les références en anglais sont surreprésentées puisque, malgré la présence de nombreux périodiques d’autres pays, il y a beaucoup de publications qui n’y sont pas enregistrées. En particulier, tel est le cas des thèses doctorales : *MLA* couvre seulement les titres parus dans *Dissertations Abstracts International*, c’est-à-dire, exclusivement celles publiées aux États-Unis. Voir Fitz-Enz (2008).

que plusieurs termes reliés au service postal ou bien à la phonétique². En nettoyant les résultats et en groupant les différentes variantes d'un même concept sous une troncature commune, la liste se réduit à 37 termes. En me basant sur la technique des mots-clés, j'ai obtenu des indicateurs bibliométriques pour chacun de ces concepts³. Dans le Tableau #1, nous pouvons observer le nombre de publications associées à chaque terme. On constate qu'il existe des différences quantitatives très significatives d'un concept à l'autre.

À partir de ces résultats, j'ai sélectionné toutes les troncutures qui contiennent plus de 100 publications et qui, ensemble, correspondent à 90% des références décrites par un concept «post». Il s'agit de seulement 8 concepts : postmodernité et ses variantes, postcolonialisme et ses variantes, poststructuralisme, postguerre (*postwar*), postcommunisme, postapartheid, posthumain (*posthuman*) et postféminisme (*postfeminism*). Pour chacun de ces termes, j'ai obtenu des séries chronologiques, par type de document et par langue. Afin d'éviter des séries incomplètes, la dernière année considérée est 2007.

Si nous considérons toutes les données conjointement, le Tableau #2 montre deux faits saillants de cette mode des «posts». Il est tout à fait évident, premièrement, qu'il s'agit d'un phénomène nettement dominé par deux concepts : la postmodernité et le postcolonialisme⁴. Nous constatons, deuxièmement, que la langue anglaise monopolise très fortement les publications sur tous ces termes.

La plus volumineuse des séries est celle de la postmodernité avec plus de 8 500 références⁵. Dans le Graphique #1, nous pouvons examiner l'évolution des publications annuelles associées à ce terme. À l'exception d'une observation isolée en 1961, les publications commencent à paraître dans les années 1970, mais le véritable essor a lieu entre les années 1980 et le milieu des années 1990. Après le sommet atteint en 1994, tout en suivant une forme de scie, la série montre une tendance négative⁶.

2 Parmi les noms propres, on retrouve, par exemple, Amy Post et Poste-de-la-Baleine. Tel que mentionné, de nombreux termes concernent le service postal, de *postage stamp* à *postcard collection*, ou la phonétique : *post-glottalized consonants*, *postnasalization*, *posttonic vowels*.

3 Pour chaque terme, j'ai considéré plusieurs combinaisons. Par exemple, pour la postmodernité, j'ai interrogé la base de données en utilisant les troncutures *postmodern**, *posmodern**, *post-modern** et *pos-modern**.

4 Par ailleurs, il existe de nombreuses relations conceptuelles très complexes entre la postmodernité et le postcolonialisme. Voir, par exemple, les articles de Appiah (1991) et de Dirlik (1994).

5 Afin d'étudier les différences entre les termes *postmodernité*, *postmodernisme* et *postmoderne*, voir, par exemple, le livre de Bertens et Natoli (2002) et l'article de Wilterdink (2002).

6 La trajectoire de cet indicateur vient confirmer le constat de certains théoriciens. Comme l'affirme, par exemple, Linda Hutcheon : «postmodernism is finished, passé... Let's just say : it's over» (Hutcheon, 2002, p. 166).

Les données du postcolonialisme (Graphique #2), quant à elles, indiquent une croissance plus tardive, vers la fin des années 1980, et un volume de publications plus faible que la postmodernité. Cependant, ce concept s'inscrit aussi parmi les chefs de file des concepts « posts ». Malgré le sommet atteint par cette série en 2003, nous ne pouvons pas encore affirmer que le nombre de publications diminue définitivement, puisqu'en 2006 et 2007 le volume recommence à augmenter.

La série du poststructuralisme (Graphique #3) montre un profil assez différent des précédents. Avec moins de 1 500 publications enregistrées dans *MLA*, ces données surgissent faiblement en 1977 et commencent à croître vers le milieu des années 1980. Nous observons plusieurs sommets relatifs : 1986, 1993, 1996 et 1997, moment à partir duquel les publications annuelles diminuent considérablement.

Le profil des données sur la postguerre (Graphique #4) se distingue énormément de celui des autres concepts. Avec une seule observation en 1936, qui renvoie à la Guerre Civile espagnole, il s'agit du plus ancien des termes analysés et présente un total de 710 documents. Malgré une légère augmentation après la Deuxième Guerre mondiale, le nombre de publications est très faible jusqu'en 1990. À partir de cette date, malgré quelques diminutions ponctuelles, tout semble indiquer qu'il s'agit d'une série en pleine croissance.

Les autres séries sont considérablement moins volumineuses et plus tardives que les quatre premières. Les publications sur le postcommunisme (Graphique #5) et sur le postapartheid (Graphique #6) démarrent en 1991 et ne dépassent jamais les 30 publications annuelles. Évidemment, ces deux séries sont directement reliées à des événements historiques très précis : la désintégration de l'Union Soviétique et la fin de l'apartheid en Afrique du Sud.

En ce qui concerne les publications sur les posthumains (Graphique #7) et le postféminisme (Graphique #8), à l'exception de quelques publications isolées, ces deux séries surgissent vers la dernière moitié des années 1990. Malgré un nombre cumulé assez réduit de publications, ces deux concepts montrent une tendance positive. En particulier, le postféminisme indique une croissance importante en 2006 et 2007.

Dans les huit séries analysées, le type de publications le plus important correspond aux articles, suivi des chapitres de livre et des livres. En général, le nombre de thèses n'est pas très significatif.

Maintenant, en ce qui concerne l'évolution chronologique comparée, dans le Graphique #9, je présente toutes les données en perspective. Comme je l'ai signalé ci-dessus, à l'exception de quelques articles

sur la postguerre, les séries démarrent dans les années 1980 ou après, alors que les publications sur la triade postmoderne/postmodernité/postmodernisme occupent déjà une place très importante dans la circulation des idées. En particulier, nous observons que les documents sur le poststructuralisme montrent un profil qui, à une échelle réduite, suit de très près les fluctuations de la postmodernité. Par contre, la deuxième série d'importance majeure, celle du postcolonialisme, montre un essor très distinctif à partir du milieu des années 1990, alors que la postmodernité commence à montrer les premiers signes d'essoufflement. Dans ce sens, il paraît que toutes les autres séries s'inscrivent davantage dans une trajectoire qui se rapproche de celle du postcolonialisme, puisqu'elles déploient une croissance assez importante à partir du tournant du millénaire.

Sans avoir aucunement l'intention de déterminer une causalité conceptuelle entre les termes, l'observation des données bibliographiques permet d'établir que, dans une certaine mesure, la présence très marquée et très marquante de la postmodernité agit comme un catalyseur qui, originellement, incite la création d'autres concepts «posts»⁷. Ensuite, alors que la postmodernité entre dans une étape de déclin, la croissance des publications sur le postcolonialisme stimule la circulation, voire encourage la création, de ce genre de termes. Mis à part les faits culturels et historiques qui se trouvent à la source des différents termes analysés, cette deuxième vague de concepts «posts» est clairement identifiable lorsqu'on examine l'évolution chronologique de certaines données. Dans cette perspective, en premier lieu, il me semble que l'augmentation des publications sur le postcommunisme, à partir de 1998, et sur le postapartheid, à partir de 2000, est très symptomatique. En deuxième lieu, je voudrais mettre en lumière le décalage observable dans l'envol de certaines séries. Dans ce sens, par exemple, les publications sur les posthumains montrent une distance chronologique importante par rapport à la naissance du terme *cyborg* auquel elles sont, en principe, rattachées⁸. À son tour, la parution tardive de la série sur le postféminisme se présente comme un phénomène considérablement éloigné des théories féministes⁹. Finalement, les données sur la postguerre constituent un profil particulièrement surprenant. En effet, de 1936 à 1990, le nombre de documents ne dépasse jamais les 10 publications annuelles. Cependant, tout en suivant

7 L'analogie entre la propagation des idées et les modèles épidémiologiques a été étudiée par plusieurs chercheurs. Voir les textes de Ackermann (2006), Goffman et Newill (1967), Sperber (1996) et Tabah (1996). Pour une étude de cas concernant plus particulièrement le postmodernisme, voir mon article, Ferrer (2008).

8 En principe, le mot *cyborg* aurait été utilisé dès les années 1950. Pour une généalogie des *cyborgs* et des posthumains, voir les livres de Gray (1995), Halberstam et Livingston (1995), Haraway (1991) et Hayles (1999).

9 Par rapport aux relations entre le postmodernisme, le postcolonialisme et le postféminisme, voir le livre de D'Haen et Bertens (1994).

une forme de scie, la série sur la postguerre expérimente une très forte croissance à partir de 1990 et, en 2007, surmonte la barre de 50 documents par année.

Selon les données analysées, il y aurait une certaine insistance dans l'emploi du préfixe « post » *per se*. En effet, nous pouvons observer deux cas de figure de décalage. D'une part, nous constatons un empressement pour déclarer la fin d'une condition quelconque afin de s'installer après son dénouement. Étant donné que, à ma connaissance, nous sommes encore des êtres humains et que les théories féministes sont toujours en circulation, les séries sur les posthumains et le postféminisme s'inscrivent d'emblée dans une situation de terminaison anticipée, voire fausse¹⁰.

D'autre part, la série de la postguerre constitue, au contraire, un besoin de raviver un événement qui se situe relativement loin dans le temps et de se placer juste après sa fin. Ces différents cas de décalage, entre l'apparition des séries et les phénomènes auxquels supposément les termes renvoient, indiquent que leur genèse n'est pas nécessairement étymologiquement fondée, puisque leur conception ne se trouve pas enracinée dans leur signification. Par ailleurs, dès 1975, le politologue Giovanni Sartori signalait une tendance babélique dans la formation de concepts dans les sciences sociales¹¹. D'après lui, nous serions désormais devant une « perte d'ancrage étymologique », provoquée en partie par la méconnaissance, de la part des scientifiques, des langues de l'Antiquité. Ainsi, cette formation lacunaire des savants se traduirait très souvent par une dissociation entre la source grecque ou latine des mots et leur utilisation actuelle. Le décalage constaté dans certaines des séries « posts » vient confirmer cette tendance babélique mise en lumière par Sartori.

En conséquence, le déracinement étymologique observé dans certains cas vient renforcer l'analogie entre la prolifération des « posts » et les phénomènes épidémiologiques. De ce point de vue, nous pourrions avancer que, compte tenu des séquences temporelles et des trajectoires décrites par les différentes séries, tout semble indiquer que l'apparition des termes « posts » correspond, initialement, à une épidémie postmoderne, alors que, par la suite, leur propagation a lieu sous l'égide du postcolonialisme.

10 En effet, si nous observons dans *MLA* le nombre de publications sur le féminisme, nous constatons que celles-ci dépassent les 16 000 documents. Alors que le premier article sur le féminisme date de 1928, cette série montre une forte croissance à partir des années 1970 et, depuis le XXI^e siècle, excède en moyenne les 600 publications annuelles. De toute évidence, il s'agit d'un phénomène très loin de disparaître.

11 Dans « The Tower of Babel » (2009), texte initialement publié en 1975, Sartori considère que cette ignorance du grec et du latin mettrait même en danger l'unité de base de la pensée occidentale : « Many Western social scientists, especially Americans, no longer know Latin and Greek. This is unprecedented since for some 25 centuries Western authors, even when they began writing in their respective national languages, did know Latin and Greek, and thereby anchored – knowingly or not – their concepts to their Latin and/or Greek roots » (Sartori, 2009, p. 61).

Tableau #1

Terme/troncature	Publications	Terme/troncature	Publications
Post-avant-garde*	4	Postnovisimos	3
Post-Bloomfieldans	1	Postexpressionis*	2
Post-Impressionis*	16	Postfeminis*	131
Post-positivism	5	Postfreud*	1
Post-romant*	4	Posthistor*	4
Post-World War II	4	Posthuman*	140
Post-boom	10	Posthumous*	62
Post-Civil War period	1	Postidyllic poetry	1
Post-Newtonian physics	1	Postindustrial*	27
Post-Spanish Civil War period	2	Postmodern*	8509
Post-World War II period	4	Postnaturalism	1
Post-misty poetry	1	Postsymbolis*	11
Post-traumatic*	79	Postumismo	2
Postapartheid	238	Postrealis*	4
Postapocalyptic world	24	Postrevolution*	2
Postcolonial*	5864	Postsocialis*	4
Postcommunis*	302	Poststructuralis*	1296
Postempiricism	1	Postwar*	710
Postismo	16		

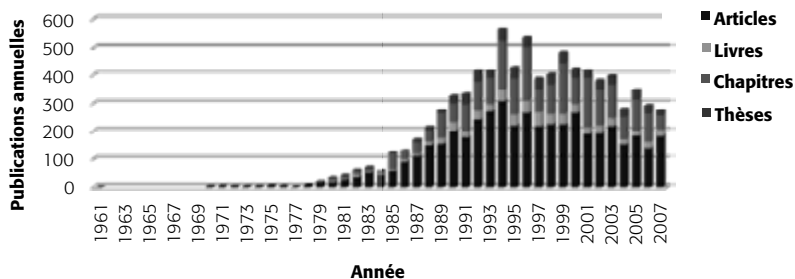
Tableau #2

Terme/troncature	PostMod*	PostCol*	PostStruct*	PostWar*	PostCommunis*	PostApartheid	PostHuman*	PostFeminis*
Anglais	6 391	5 088	1 104	528	215	220	135	112
Espagnol	699	145	39	21	2	-	3	8
Français	221	242	35	16	6	8	2	-
Allemand	407	139	70	123	23	4	-	11
Portugais	43	20	1	1	-	-	-	-
Italien	76	29	3	2	-	-	-	-
Russe	134	2	4	-	41	-	-	-
Chinois	30	24	4	1	-	1	-	-
Autre	475	104	36	18	15	5	-	-
Total	8 476	5 793	1 296	710	302	238	140	131

Source: MLA www.mla.org

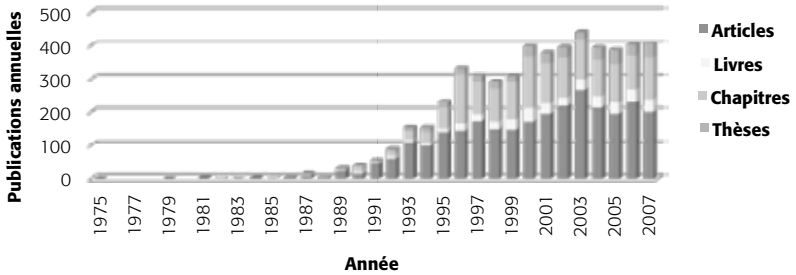
Graphique #1

PostMod* MLA 1961-2007



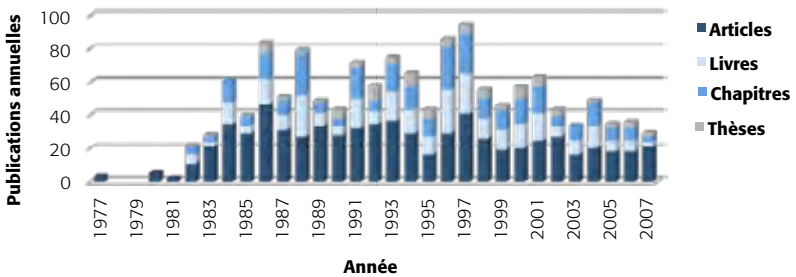
Graphique #2

PostCol* MLA 1975-2007



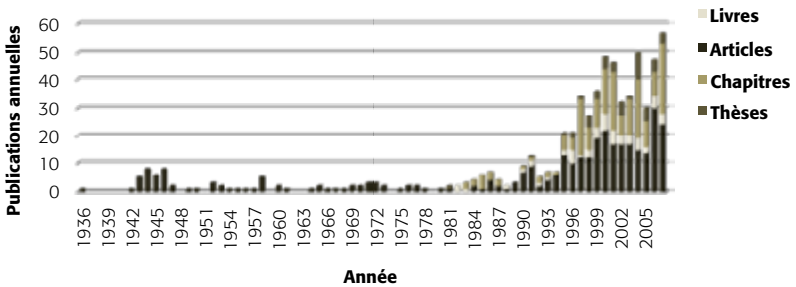
Graphique #3

PostStruct* MLA 1977-2007



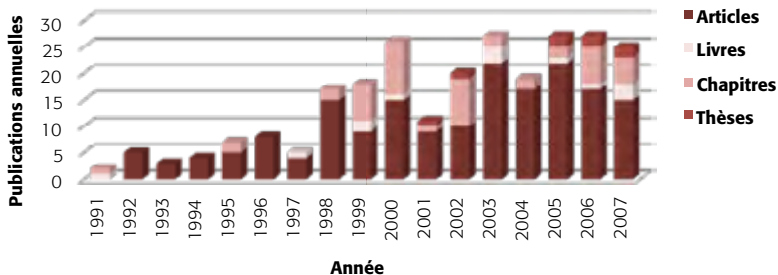
Graphique #4

PostWar* MLA 1936-2007



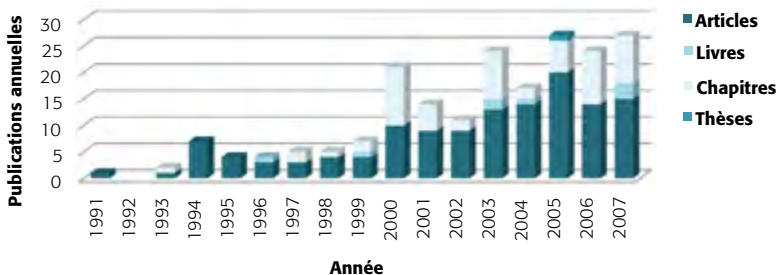
Graphique #5

PostCommunis* MLA 1991-2007



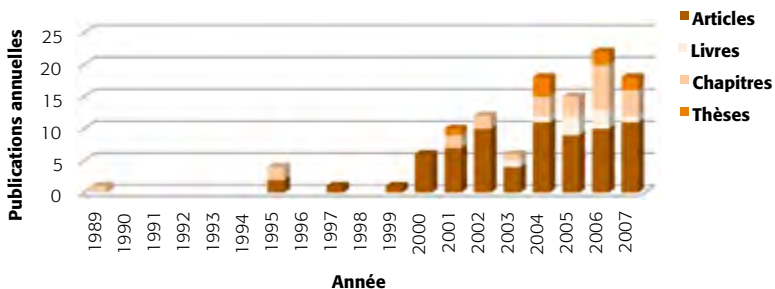
Graphique #6

PostApartheid MLA 1991-2007



Graphique #7

PostHuman* MLA 1989-2007



Bibliographie

ACKERMANN, Eric. 2006. «Indicators of Failed Information Epidemics in the Scientific Journal Literature : A Publication Analysis of Polywater and Cold Nuclear Fusion», *Scientometrics*, vol. 66, n^o. 3, p. 451-66.

APPIAH, Kwame A. 1991. «Is the Post- in Postmodernism the Post- in Postcolonial?», *Critical Inquiry*, vol. 17, n^o. 2, 336-357.

ARON, Paul, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dirs.). 2002. *Le Dictionnaire du littéraire*. Paris : Presses Universitaires de France, 654 p.

BERTENS Hans and Joseph Natoli. 2002. *Postmodernism : The Key Figures*. Malden and Oxford : Blackwell, 384 p.

CHILDERS, Joseph and Gary Hentzi (eds.). 1995. *The Columbia Dictionary of Modern Literary and Cultural Criticism*. New York : Columbia University Press, 362 p.

D'HAEN Theo and Hans Bertens (eds.). 1994. *Liminal post-modernisms : the postmodern, the (post-)colonial, and the (post-)feminist*. Amsterdam/Atlanta : Rodopi, 357 p.

DE VILLIERS, Marie-Éva. 2009. *Multi Dictionnaire de la langue française*. Montréal : Québec Amérique, 1736 p.

DIRLIK, Arif. 1994. «The Postcolonial Aura : Third World Criticism in the Age of Global Capitalism», *Critical Inquiry*, vol. 20, n^o. 2, p. 328-356.

Dissertation Abstracts International, <http://proquest.com>.

FERRER, Carolina. 2008. «La diffusion de la théorie du chaos dans les sciences humaines, les sciences sociales et les arts : une épidémie postmoderne», *Trans - Revue de littérature générale et comparée*, n^o. 6, http://trans.univ-paris3.fr/article.php3?id_article=254.

FITZ-ENZ, Daniel. 2008. *MLA International Bibliography Database Guide*. CSA Illumina, www.csa.com.

GOFFMAN, William and Vaun. A. Newill. 1967. «Communication and Epidemic Processes», *Proceedings of the Royal Society of London Series a-Mathematical and Physical Sciences*, vol. 298, n^o. 1454, p. 316-334.

GRAY, Chris Hables (ed.). 1995. *The Cyborg Handbook*. New York : Routledge, 540 p.

HALBERSTAM Judith and Ira Livingston (eds.). 1995. *Posthuman Bodies*. Bloomington : Indiana University Press, 275 p.

HARAWAY, Donna J. 1991. *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*. New York : Routledge, 287 p.

HAYLES, N. Katherine. 1999. *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago : The University of Chicago Press, 350 p.

HUTCHEON, Linda. 2002. *The Politics of Postmodernism*. New York : Routledge, 222 p.

LENTRICCHIA, Franck and Thomas McLaughlin (eds.). 1995. *Critical Terms for Literary Study*. Chicago : The University of Chicago Press, 486 p.

Modern Language Association International Bibliography. www.mla.org.

ROBERT, Paul. 2010. *Le Nouveau Petit Robert*. www.lerobert.com, version électronique consultée en ligne le 13 mars 2010.

SARTORI, Giovanni. 2009. [1975]. «The Tower of Babel» p. 61-96. In David Collier and John Gerring (eds.) 2009. *Concepts and Method in Social Science. The Tradition of Giovanni Sartori*. New York and London : Routledge, 368 p.

SPERBER, Dan. 1996. *Explaining Culture. A Naturalistic Approach*. Oxford : Blackwell, 175 p.

TABAH, Albert N. 1996. *Information Epidemics and the Growth of Physics*. Montréal : McGill Ph.D. University Graduate School of Library and Information Studies, 273 p.

WILTERDINK, Nico. 2002. «The Sociogenesis of Postmodernism», *Archives Européennes de Sociologie*, vol. 43, n°. 2, p. 190-216.

THÉORIE

De la nécessité d'une *imposture* historique

Réflexions sur le *post-* de notre époque, à partir de Heidegger et Deleuze

Un univers où l'image cesse d'être seconde par rapport au modèle, où l'imposture prétend à la vérité, où enfin il n'y a plus d'original, mais une éternelle scintillation où se disperse, dans l'éclat du détour et du retour, l'absence d'origine.

MAURICE BLANCHOT, *LE RIRE DES DIEUX*

S'il est devenu commun de parler de notre époque en ajoutant le préfixe *post-* à tout mot désignant une idéologie ou une pensée, c'est peut-être parce que la question de l'Événement délimitant et discriminant les pans historiques du *pré-* et du *post-* n'est pas réfléchi suffisamment. C'est en tout cas le point de départ d'une question que nous aimerions soulever ici, à savoir la possibilité de penser non pas le *post-* mais le *pré-*, ou mieux : en quoi une pensée sur le *post-* (appelons-la, de manière polémique, une pensée de la *posture*) met-elle en suspens toute possibilité de penser le *pré-* (ce que nous appellerons une pensée de l'*imposture*) ? Une autre manière de questionner notre époque pourrait aussi se formuler comme suit : en quoi une pensée sur l'imposture relève-t-elle d'un impensé

en tant qu'il est impossible à penser, et en tant qu'il deviendra, par l'ouverture du questionnement, une nécessité de la pensée ?

Dans cette exploration, nous aborderons le cas de la traduction commentée de la parole d'Anaximandre par Martin Heidegger dans laquelle ce dernier pose la question de la possibilité de penser toute parole précédant celle de Platon, puis nous tenterons de répondre à cette question par l'entremise de Gilles Deleuze qui, suivant Friedrich Nietzsche, donne à la philosophie moderne la tâche de *renverser le platonisme*, qui n'est autre qu'un rapport temporel particulier de la pensée avec son époque.

Notre hypothèse est que la question du *prés*, parce que recouverte, obliérée par le *posts*, est le lieu même à partir duquel il est devenu nécessaire de dégager les possibilités de penser le *posts* de manière nouvelle, et ce, parce que le *prés* relève lui-aussi, plus directement et plus immédiatement que le *posts*, de l'Événement qui en institue sa temporalité. Notre introduction au problème débutera avec une question essentielle de Heidegger posée lors de sa tentative de traduire la « Parole d'Anaximandre¹ ». À partir de cette question sera développée une réflexion sur ce que nous nommerons le Modèle de l'Événement auquel toute orientation dans l'histoire est subordonnée, et ce, avec l'aide de Gilles Deleuze. Cet Événement devenu *modèle* de tout événement – que nous tenterons d'abord d'explorer – est l'avènement de la pensée platonicienne dans la Grèce antique. Loin d'être un événement *passé*, le platonisme est l'horizon sur lequel se dévoile la modalité ontologique de la réflexion philosophique sur la temporalité. Cet horizon de la pensée et la possibilité de son renversement sont les enjeux de ce texte – ce sont les enjeux, pensons-nous, de notre époque.

Renverser la posture : questionnement sur l'Événement

En 1949, Martin Heidegger fait publier le recueil de textes *Holzwege* dans lequel on retrouve le texte « Der Spruch des Anaximander », qui se veut à la fois une traduction et un commentaire de la célèbre parole d'Anaximandre (Heidegger, 1962, p. 387-449). Notre propos ne sera pas de commenter cette traduction, mais de partir de la première question que se pose Heidegger, à savoir la possibilité même de traduire cette parole qui proviendrait d'entre la fin du VII^e siècle et le milieu du

¹ Pour le texte de la « Parole d'Anaximandre » et un commentaire *in extenso* des différentes traductions, voir Anaximandre (1991) : 157-190.

vi^e siècle avant Jésus-Christ². La traduction commentée de Heidegger a fait peu d'éclat hors des milieux heideggériens. Marcel Conche lui attribue peu d'importance³ et Cornélius Castoriadis s'en moque⁴. Ce n'est pas pour sa vérité philologique exprimée que nous nous en servons – cette vérité étant disqualifiée par Heidegger lui-même tout au long de son texte –, mais pour la question essentielle qu'il pose quant à l'historialité d'une pensée provenant d'une époque antérieure à un événement marquant une rupture de l'histoire. Un des aspects du problème auquel tente de répondre Heidegger à propos de la traduction d'une parole ancienne s'articule comme suit :

Si nous sommes capables d'écouter historiquement la parole d'Anaximandre, alors elle ne nous parle plus comme une simple opinion venant d'un passé chronologiquement très lointain. Elle ne peut plus, non plus, nous induire dans la vaine erreur qui consiste à vouloir extraire scientifiquement, c'est-à-dire ici par un calcul philologico-psychologique, ce qui était autrefois effectivement présent dans l'esprit de l'homme répondant au nom d'Anaximandre de Milet, en tant qu'aspect général de sa représentation du monde. Mais, si nous voulons entendre comme il faut ce que dit cette parole, qu'est-ce qui nous retiendra et nous liera lorsque nous tenterons de la traduire ? Comment atteindre à ce que dit la parole de telle sorte que cela garde de l'arbitraire la traduction ? (Heidegger, 1962, p. 395.)

Heidegger fait d'abord remarquer que les deux premières traductions d'Anaximandre en allemand (produites selon la méthode de la philologie moderne contemporaine) paraissent toutes deux en 1903 sous les plumes de Friedrich Nietzsche et de Hermann Diels, et ont la caractéristique commune de qualifier la parole d'Anaximandre en rapport à une philosophie particulière : d'une part est-elle dite « préplatonicienne » (dans le cas de Nietzsche), de l'autre « présocratique » (avec Diels). Heidegger ajoute :

2 La Parole d'Anaximandre n'est pas un « texte » d'Anaximandre. Il s'agit d'un fragment commenté par Théophraste (*Physicorum opiniones*, fragment 2, datant entre la fin du iv^e siècle et le début du iii^e siècle avant Jésus-Christ). Ce commentaire est cité par Simplicius dans son *Commentaire de la Physique d'Aristote* (t. 2, 184 b 15, circa 533 à 538 après Jésus-Christ). Il faut bien prendre note des différentes couches de sens résultant des transpositions successives du texte, entrelacs de gloses sans fin qui s'étendent, de la supposée profération de cette parole par Anaximandre au vi^e siècle avant Jésus-Christ au texte qui nous est parvenu (soit un laps de temps de plus de mille ans), afin de saisir la difficulté d'attribuer quelconque authenticité à cette parole. Ce fait, plus que tout autre, nous permet de comprendre l'intérêt de Heidegger pour cette Parole. Ce que Heidegger qualifie comme « la plus ancienne parole de la pensée occidentale » (387, il s'agit de l'*incipit* de son texte) tient à la fois de son impossibilité herméneutique et de sa nécessité, puisque sans cesse, elle a été reproduite et commentée, traduite et transportée jusqu'à nous.

3 Voir Anaximandre (1991).

4 Voir par exemple : « Il faut garder à l'esprit [le fait qu'il n'y a aucune "formule" cosmique disant le droit] pour comprendre cette parole d'Anaximandre, qui n'écrit pas dans le vide et ne tombe pas du ciel, contrairement à ce que voudrait Heidegger » (Castoriadis, 2004, p. 186) et « il y a Heidegger, qui traduit ce fragment terme à terme, et dont les commentaires sont, à mon avis, plus des commentaires de Heidegger par Heidegger que d'Anaximandre par » (*Ibid.*, p. 188).

Les deux dénominations disent la même chose. L'interprétation et l'appréciation des premiers penseurs se réfère [*sic*] à la philosophie de Platon et d'Aristote prise, cela va sans dire, comme étalon. Ceux-ci passent pour les deux philosophes qui constituent et donnent la norme pour toute philosophie, qu'elle se situe avant ou après eux. (*Ibid.*, p. 388.)

Ainsi, la détermination du *pré-* dans les expressions « présocratique » et « préplatonicien » (certains, plus rarement, emploieront « pré-aristotélicien ») relèvent d'une aperception *a posteriori*, rendue possible par le lieu de parole même que permettent Socrate, Platon (et Aristote). Mais Heidegger va plus loin, car il pose la question de la possibilité même de percevoir ce qui, historiquement, a pu apparaître comme *la plus ancienne parole de la pensée occidentale* :

Même lorsque la recherche historique et philologique s'occupe de manière plus poussée des philosophes antérieurs à Platon et Aristote, ce sont toujours les idées et concepts platoniciens et aristotéliens modifiés et modernisés qui fournissent le fil conducteur de l'interprétation. Ceci est encore le cas là où, par analogie avec l'archéologie et l'histoire de la littérature, on tente de saisir l'élément « archaïque » dans la pensée initiale. On continue de s'en tenir aux idées classiques et classicisantes. *On parle de logique archaïque sans penser le moins du monde qu'il n'y a de logique que depuis les écoles de Platon et d'Aristote.* (*Ibid.*, p. 388-389, nous soulignons.)

Non seulement Platon et Aristote serviraient-ils de *modèles* philosophiques pour comprendre ce qui, avant eux, *est apparu* dans l'histoire de la philosophie, mais plus encore, cette *apparition*, en tant qu'elle est de l'ordre de la philosophie de l'histoire, est déterminée *a priori* par des schèmes de pensée platoniciens et aristotéliens. Il ne faudrait pas croire que la simple mise de côté de la philosophie telle qu'elle est pratiquée depuis Platon puisse nous faire apparaître ce qu'elle cachait jusqu'à nous :

Faire purement et simplement abstraction des idées ultérieures n'aboutit à rien si nous n'essayons pas d'abord de voir d'un peu plus près ce qu'il en est de la chose qui, dans une traduction, doit être traduite, c'est-à-dire transportée d'une langue à une autre. Or la chose ici en cause, c'est l'affaire de la pensée. (*Ibid.*, p. 389.)

Tel que l'annonce la dernière citation, la traduction d'Anaximandre par Heidegger ne sera plus une traduction linguistique, ni même historique – le problème n'est plus de convertir un concept d'une langue à une autre,

ni d'une époque à une autre –, il s'agit plutôt d'une traduction *historiale*⁵, dans la mesure où ce qui fait problème, c'est le concept, plus précisément le concept de concept, ou encore l'Événement de la création d'un ordre de la pensée dominée par la conceptualisation. C'est bien ce que les critiques de Heidegger n'ont pas compris dans la mesure où ils font remarquer les « problèmes linguistiques » de la traduction d'un point de vue philologique – point de vue qui nécessairement passe à côté de l'essentiel du commentaire heideggérien, puisque celui-ci veut justement remettre en question la vérité de la traduction. Le *Vrai* est, par excellence, le plus élevé des concepts du cosmos platonicien.

Nous suspendons la question de la traduction pour le moment, ce qui nous intéressera ici, c'est en quoi la pensée de Platon, tel que semble le dire Heidegger, marque une rupture incommensurable entre l'avant et l'après de son Événement. En fait, Heidegger semble nous dire que nous sommes indéfiniment dans l'après Platon, d'où cette question que nous pourrions nous poser : sommes-nous tous condamnés, sur le plan philosophique, mais aussi sur d'autres, à n'être indéfiniment que des « postplatoniciens » ?

Or, selon ce que nous dit Heidegger, parler de « philosophie post-platonicienne » est déjà un pléonasme dans la mesure où la philosophie est depuis toujours platonicienne, et ce n'est que de manière convenue que nous parlerons vulgairement de « philosophie préplatonicienne ». De même doit-on en dire autant de l'histoire. Nous ne parlerons pas de l'histoire postplatonicienne puisqu'il s'agit encore là d'un pléonasme : l'histoire, en ce qu'elle nous apparaît, ne peut être que platonicienne (ou aristotélicienne, selon Heidegger, suivant Hegel) dans la mesure où la logique du procès de son analyse est déjà déterminée par l'institution de la conception platonicienne et aristotélicienne (en autant que l'on considère l'opération cognitive de la « conception » ou « fabrication de concept » comme une invention platonicienne, poursuivie par Aristote). Or, comment Platon a-t-il acquis ce statut particulier dans l'histoire de l'Occident ? Comment peut-on prêter de telles intentions à un penseur historiquement déterminé ? Il s'agira à présent de questionner quel est l'attrait qu'exerce la philosophie platonicienne à la fois sur ses partisans et sur ses adversaires.

5 Par *historialité* [*Geschichlichkeit*], nous entendons ce qui « désigne la constitution d'être du "provenir" du Dasein comme tel, provenir sur la base duquel seulement est possible quelque chose comme une "histoire du monde" et une appartenance historique à cette histoire » (Heidegger, 1985, §6, p. 37 [p. 20 de l'édition allemande]). Toutefois, l'historialité de la parole d'Anaximandre est ce qui est ici en cause : il ne s'agit pas d'y préjuger de la possibilité de son caractère. En effet, elle n'est pas de l'ordre de l'*intramondain* (Heidegger 1985, §73, p. 287 [p. 380 de l'édition allemande]). Le problème de la parole d'Anaximandre est à la fois le fait même qu'elle « fasse monde », qu'elle soit d'un ordre cosmique qu'il n'est pas certain qu'il fasse sens pour nous, et à la fois qu'elle ne soit pas *sous-la-main* [*vorhänden*], qu'elle ne fasse pas partie pour nous, de prime abord, de notre monde.

D'une posture à l'autre : scansion sur l'aube du platonisme

Ce que semble nous dire Heidegger, c'est que la possibilité même de traduire une parole précédant Platon est compromise par l'Événement de la pensée platonicienne. C'est que la pensée platonicienne se pose comme événement, ou plutôt comme l'Événement de la pensée, parce qu'elle s'institue comme modèle, et cela, par la fondation d'une philosophie qui se veut mesure ou étalon (la philosophie comme jugement). Or, en quoi Platon établit-il une pensée qui devient le Modèle de la pensée ? Gilles Deleuze, grand interprète de Platon et un de ses plus grands adversaires, a probablement le mieux expliqué l'attrait érotique de Platon pour la philosophie.

Ce n'est qu'au crépuscule de sa vie que Deleuze, dans un livre cosigné avec Félix Guattari, a pu écrire sur la philosophie telle qu'elle s'est développée depuis Platon. Dans l'introduction à *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Deleuze explique le grand exploit de Platon, qui est l'invention d'un nouveau type de pensée : l'amour pour le concept, ou la sagesse. La société grecque d'alors est empreinte de la question de l'amitié et de son image spéculaire, la rivalité :

L'amitié comporterait autant de méfiance émulative à l'égard du rival que d'amoureuse tension vers l'objet du désir. Quand l'amitié se tournerait vers l'essence, les deux amis seraient comme le prétendant et le rival (mais qui les distinguerait ?). (Deleuze et Guattari, 2005, p. 9.)

La société grecque est une société d'égaux et ce n'est que dans une telle société que peut naître, dans la condition de l'amitié et de la rivalité, la notion de prétendant. La philosophie – terme formalisé par Platon – est l'amour de la sagesse [-]. Les sages orientaux connaissaient la sagesse, le philosophe ne la connaît pas. Le philosophe cherche la vérité, il ne prétend pas la posséder. Et cette non-prétention pour l'objet d'amour érige le philosophe au statut de juge des prétendants.

L'aveu du manque n'affaiblit toutefois pas le philosophe, au contraire, cela lui donne une puissance plus grande quant à son pouvoir de juger. L'opération conceptuelle platonicienne, c'est de transformer la sagesse en phantasme par sa mise en suspens dans une réalité qui n'est pas de ce monde, une réalité à laquelle on a difficilement accès : une transcendance. Cette opération a pour conséquence étrange, à l'image d'un chiasme, de transformer ce monde-ci en illusion, désormais fait de copies et de simulacres. L'institution d'une transcendance philosophique – un monde des Idées pures, le Bien, le Beau, le Juste, le Vrai, etc. – crée une historicité nouvelle. Ce monde qui débute à peine a de

tout temps existé, il a toujours été là. La grande invention de Platon, ce n'est pas d'avoir créé du « nouveau », mais c'est de nous faire croire que ce « nouveau » existait depuis toujours. Il est *origine* sans *originalité*. L'Événement ayant *déjà fait son œuvre*, il institue de toute éternité un *après* tout en recouvrant, peut-être à jamais, un *avant*. Voilà bien le problème de Heidegger.

Or, cet Événement devient le modèle de toute réflexion sur un événement délimitant une époque. Il n'est pas suffisant de dire que l'Événement de la pensée platonicienne a fait « événement », il *est* l'Événement, un événement exceptionnel, dans la mesure où il s'imposera comme le Modèle de l'événement. Il n'est pas historiquement déterminé, il détermine à lui seul toute l'historialité, puisque la transcendance telle qu'il l'établit devient modèle de ce qui sera jusqu'à ce jour la pensée dominante : 1) il y a une Vérité qui ne nous est pas donnée d'emblée mais que l'on recherche ; 2) il y a parmi les prétendants à la vérité de vrais et de faux prétendants ; 3) le philosophe est celui qui peut juger les prétendants en négatif, et ce, par une mise à l'épreuve. En d'autres termes, le philosophe ne prétend pas à la *sagesse*, mais possède le pouvoir de dénoncer ceux qui ne la possède pas⁶.

Or, nous disions depuis le début que notre époque semblait post-platonicienne. La structure même de la pensée platonicienne – en tant qu'Événement devenant modèle de tout événement – est ce qui nous faisait dire – et faisait dire à Heidegger – que nous étions indéfiniment dans un *après* de la pensée platonicienne. En effet, par sa constitution même, la structure platonicienne de la pensée est elle-même renversement : elle force sa descendance à la prendre en maître, d'avoir pour elle – comme elle l'avait elle-même pour la sagesse – un rapport organisé par le *manque*. Autant Platon comme philosophe était-il à la recherche, donc en manque, de la sagesse, autant sommes-nous à notre époque post-platonicienne, à la recherche d'une *recherche de la sagesse*, en *manque d'un manque*. Voilà peut-être ce qui caractérise le mieux notre époque.

Toutefois, ce *manque* pour une philosophie particulière renverse à lui seul la temporalité – encore une fois. Car le *post-* devrait *soulager* la descendance, elle-même vivant sous le regard bienveillant du père, récoltant les fruits du legs d'une si grande pensée alors que dans notre cas, le Père de la philosophie nous a placés indéfiniment dans un état de dette envers lui, reléguant notre parole à une sorte de note de bas de

6 L'oracle de Delphes avait dit à Socrate qu'il était le plus sage des hommes : son activité philosophique se résumait à des mises à l'épreuve de cet augure par le questionnement ironique (épreuve philosophique) (voir *L'apologie de Socrate*). S'il y avait une quatrième étape, elle serait celle envisagée par Platon dans *La République* où, par-delà la recherche de la justice, le philosophe devient roi.

page de son Grand Œuvre. Si notre époque devait être désignée par un préfixe, elle le serait peut-être moins par le *post-* de la « postmodernité » (ou celui, plus récent – mais tout aussi inutile et aberrant –, de « *post-postmodernité* »), mais par le *pré-* : n'avons-nous jamais abandonné le désir de trouver LA Vérité, une et indivisible, sainte, catholique et apostolique ? Ne sommes-nous pas plutôt à peine des présocratiques désirant moins le Vrai, le Beau, le Juste, qu'un système dans lequel ce désir sera guidé sagement vers son objet adéquat ?

Voilà peut-être un élément de réponse à l'ambiguïté du (post)-platonisme mentionnée plus haut : si notre époque était dominée par le platonisme, elle ne serait que recherche de la vérité et contemplation, mais au lieu de cette situation, nous vivons dans la nostalgie d'une époque qui n'a probablement jamais existé. Nous sommes à la recherche d'une épistémè qui nous donnerait des réponses sur les voies de la Vérité. D'où une impasse vers laquelle nous nous dirigeons, et où Heidegger semblait avoir abouti : c'est moins Platon qui domine toute détermination de notre époque qu'un désir obscur pour un Platon à venir.

La civilisation à laquelle appartient Platon, qui est aussi la nôtre, est appelée Occident. « Occident » signifie principalement là où le Soleil meurt (du verbe latin *occidere* : tomber, mourir), et il semble bien que toute la philosophie s'accorde pour voir dans l'expansion de la civilisation occidentale, au moins depuis Hegel, un mouvement incessant en direction d'un crépuscule. De même chez Heidegger qui l'annonce dès *l'incipit* de la « Parole d'Anaximandre », mais il semble avoir l'intuition de la possibilité de l'aurore, sans toutefois la pousser jusqu'au bout, à tout le moins dans son commentaire d'Anaximandre :

L'antiquité qui détermine la parole d'Anaximandre appartient au tout premier matin de l'Hespérie. Or quoi, et si l'initial était toujours en avant de tout ce qui touche à son terme, si, même, la prime aurore dépassait, et de loin, l'ultime déclin ? (Heidegger, 1962, p. 394.)

Peut-être une nouvelle hypothèse est-elle nécessaire : non plus celle d'un platonisme qui ne cesserait jamais de se perpétuer, mais celle d'un platonisme qui ne cesserait pas d'être sur le point d'advenir. Dans son livre *La Société contre l'État*, l'anthropologue Pierre Clastres analyse le mythe selon lequel le « Destin » des « derniers hommes » se joue là où naît le soleil. Il s'agit dans ce mythe de la recherche collective de *ywy mara ej*, la Terre sans Mal, un élément tardif de la mythologie des Tupi-Guarani, dont les Mbya sont une des dernières tribus⁷ : poussé par des

⁷ Pour un commentaire *in extenso* de ce mythe, voir « Le prophète dans la jungle » et « De l'Un sans le Multiple », respectivement huitième et neuvième chapitres dans *La Société contre l'État* (Clastres, 1974). Pour Pierre Clastres, le mythe de la Terre sans Mal vise à montrer que les croyances indigènes avaient le potentiel, dès la conquête, de rivaliser d'intelligence avec les tentatives d'évangélisation des Jésuites espagnols, et aujourd'hui, de fasciner l'ethnologie américaniste. Pour notre part, nous voulons continuer cette intuition : la figure du *karai* est à même de nous faire comprendre un certain désir de l'Un chez les scholarques de notre époque.

prophètes – les *karai* –, le peuple Mbya-Guarani recherche l'origine du Soleil, il se dirige vers l'Est et, « parvenu là, sur les plages, aux frontières de la terre mauvaise, en vue presque du but, la même ruse des dieux, la même douleur, le même échec : obstacle à l'éternité, *la mer allée avec le soleil.* » (Clastres, 1974, p. 150.)

Si notre hypothèse est juste, une étude sur le mythe de la Terre sans Mal des Mbya-Guarani nous ferait comprendre que la mort véritable n'est pas au crépuscule, mais se trouve dans la recherche de l'origine du Soleil, là où il se lève : l'aube du platonisme. En ce sens, Anaximandre est moins l'« aube » que le moment qui le précède immédiatement, entre chien et loup, où il n'est plus possible de distinguer l'ami de l'ennemi. Or, le monde actuel est plein de ces *karai* qui nous poussent à chercher le Vrai, dans l'horizon du platonisme, et qui mènent inévitablement à l'échec. Et c'est de cet échec que se nourrissent les *karai*. Car cette recherche de la « recherche de la Vérité » ne peut aboutir qu'au ressentiment. Les nostalgiques du platonisme et les partisans du « retour à l'ancien monde » sont les grands vainqueurs, les grands prêtres de notre époque : l'Occident, malgré son nom, est tourné vers l'Est.

Ainsi, le problème est peut-être moins la distinction entre historicité et historialité (comme semblait nous le faire comprendre Heidegger), ni celui de savoir si nous nous trouvons dans une époque *pré-* ou *post-platonicienne* (ou *post* quoi que ce soit), ni même celui de savoir si, en tant que civilisation planétaire, nous nous dirigeons vers l'Est ou vers l'Ouest. Le problème, infiniment plus simple, mais aussi plus lourd de conséquence, est celui de la posture du lecteur devant le *texte* – dans la mesure où cette posture détermine la force érotique du texte et son pouvoir sur le lecteur. Par « texte », nous désignons la totalité encyclopédique formant un ensemble intelligible connu sous le nom de « civilisation occidentale », et par « lecture », une certaine anthropotechnique particulièrement prisée par l'époque humaniste déclinante⁸. Du point de vue culturel, nous sommes des nains sur lesquels sont juchés des géants. Chameau-interprète⁹, tant que nous prendrons une posture devant le texte, nous ploierons sous le poids de la lecture et demeureront des victimes faciles pour les *karai*. L'*imposture* comme nouvelle forme de lecture serait un renversement de cette posture : comment « écouter historiquement » une parole ancienne sans que la lecture devienne un fardeau pour nos âmes, c'est ce qu'il s'agira d'examiner avec ce que Gilles Deleuze, reprenant l'expression de Nietzsche, nomme précisément le « renversement du platonisme ».

8 Sur la lecture comme anthropotechnique, voir *Règles pour un parc humain* (Sloterdijk, 2000).

9 Pour une réflexion éthique et politique sur la lecture telle qu'elle est pratiquée à travers le commentaire philosophique, on pourra se référer à *Lecture de Deleuze* (Lemieux, 2007). Dans ce mémoire de maîtrise, la transvaluation nietzschéenne (du chameau à l'enfant) est comprise comme herméneutique du déplacement.

Le devenir du renversement platonicien : performatique de l'imposture

Dans les *Règles pour un parc humain*, Peter Sloterdijk résume la philosophie à des envois de lettres. Sa conférence se veut une correspondance en réponse à la *Lettre sur l'humanisme* de Heidegger, qui, lui, adressait sa lettre à Platon (Sloterdijk, 2000). Or, si nous suivons Heidegger, Platon semble moins le premier philosophe à correspondre qu'il est le maître de poste : la philosophie platonicienne est une oblitération, elle scelle et marque les lettres qu'on lui donne, elle appose son cachet sur celles qui passeront et prohibe celles qui ne passeront pas, elle détermine celles qui trouveront un lecteur et exclut celles qui demeureront en poste restante. Platon semble être, pour notre culture, l'horizon indépassable de son auto-intelligibilité.

Dans une critique sévère contre la philosophie platonicienne, Gilles Deleuze donne un sens possible au renversement du platonisme. Revenons toutefois à la question de l'*épreuve* philosophique platonicienne – celle qui vise à déterminer les degrés de vérité – et à celle de la prétention :

Nous partions d'une première détermination du motif platonicien : distinguer l'essence et l'apparence, l'intelligible et le sensible, l'Idée et l'image, l'original et la copie, le modèle et le simulacre. Mais nous voyons déjà que ces expressions ne se valent pas. La distinction se déplace entre deux sortes d'images. Les *copies* sont possesseurs en second, prétendants bien fondés, garantis par la ressemblance ; les *simulacres* sont comme les faux prétendants, construits sur une dissimilitude, impliquant une perversion, un détournement essentiels. C'est en ce sens que Platon divise en deux le domaine des images-idoles : d'une part les copies-icônes, d'autre part les simulacres-phantasmes. (Deleuze, 1969, p. 295-296.)

Une des critiques que Deleuze adresse à Platon est basée sur cette action implicite derrière l'ironie socratique : la critique de l'affirmation, la dévalorisation de la joie, la haine de l'extériorité, l'intériorisation de la passivité et l'apologie du pouvoir, en bref le dénigrement de ce qui *est*, jugé ontologiquement inférieur, le ressentiment et une grande tristesse. Voilà tout ce sur quoi se base la force rhétorique des *karai*. La motivation de Platon est donc

de sélectionner les prétendants, en distinguant les bonnes et les mauvaises copies, ou plutôt les copies toujours bien fondées, et les simulacres, toujours abimés dans la dissemblance. Il s'agit d'assurer le triomphe des copies sur les simulacres, de refouler les simulacres, de les maintenir enchaînés tout au fond, de les empêcher de monter à la surface et de « s'insinuer » partout. (*Ibid.*, p. 296.)

L'horreur de Platon, c'est de voir les simulacres remonter à la surface. Si tout est profondeur chez Platon – d'où la fameuse caverne –, c'est bien pour y enfouir tout au fond les simulacres : qu'ils ne voient surtout pas la lumière !

La tâche de la philosophie moderne est définie par Nietzsche de cette manière : *renverser le platonisme*. Qu'est-ce que cela signifie ? Deleuze répond : « Faire monter les simulacres, affirmer leurs droits entre les icônes ou les copies. » (p. 302.) Les simulacres – contrairement au *manque* de la transcendance – recèlent une puissance positive « qui nie *et l'original et la copie, et le modèle et la reproduction* » (*id.*). Faire remonter à la surface les simulacres, c'est « le triomphe du faux prétendant » :

Il s'agit du faux comme puissance, *Pseudos*, au sens où Nietzsche dit : la plus haute puissance du faux. [...] [Le simulacre] instaure le monde des distributions nomades et des anarchies couronnées. Loin d'être un nouveau fondement, il englutit tout fondement, il assure un universel effondrement, mais comme événement positif et joyeux, comme *effondrement*. (*Ibid.*, p. 303.)

Comment opérer ce renversement du platonisme ? En quoi ce renversement peut-il permettre de penser différemment la temporalité et l'historialité, si celles-ci sont déterminées culturellement par la pensée platonicienne ? En d'autres termes, comment se montrer digne du renversement du platonisme ? Dans *Différence et répétition*, Deleuze commence une des sections du livre par les mots suivants :

La tâche de la philosophie moderne a été définie : renversement du platonisme. Que ce renversement conserve beaucoup de caractères platoniciens n'est pas seulement inévitable, mais souhaitable. (Deleuze, 1968, p. 82.)

Du rapport entre Deleuze et Platon, il est peu souvent question. Chez les commentateurs de Deleuze, deux interprétations dominent. D'un côté, « deleuzien » et « postmoderne » (avec ce que possède de caricatural cette expression), on prétend qu'il faut détruire Platon, l'oublier, effacer ou cacher son existence et sa philosophie. De l'autre, « anti-deleuzien » et « réactionnaire », on comprend le renversement opéré par Deleuze comme un délire ludique et festif, incarnation des événements de Mai 68. Pour notre part, nous pensons qu'il est devenu nécessaire, aujourd'hui, de commencer une réflexion qui se situe ni d'un côté ni de l'autre. La fameuse citation sur le renversement du platonisme, une fois qu'on se donne la peine d'en lire la deuxième phrase – chose très rare, tant du côté des deleuziens, que de celui des anti-deleuziens – nous oblige à relativiser la « haine » de Deleuze pour Platon, que nous aurions pu lui attribuer, et à continuer la réflexion au niveau de la temporalité.

Le problème de Heidegger à partir duquel nous avons commencé notre discussion est d'abord un problème de *traduction*, sur la possibilité même de traduire un auteur dont il ne nous reste que des *fragments* : citations de citations, entrelacs de gloses tour à tour commentaires sur le texte et rumeurs rapportées. Il nous a semblé que c'était là un problème quant à la *posture* : que signifiait, pour Heidegger, traduire la première parole de l'Hespérie ? Du lieu d'où il parlait se révèle le problème de ce que Platon a pu dissimuler. Et pour nous, le problème reste le même, celui de la *posture*.

Deux termes grecs disent la *posture*. Le premier, *proisthai*, signifie « se tenir debout » : c'est la *pose* ou la *posture*. C'est aussi, par glissement de sens, le fait de se mettre devant l'autre, de rivaliser, et, ultimement, le terme aura pour signification la sédition et le soulèvement populaire. Le deuxième, *stasis*, a aussi le sens de la stature verticale de l'objet dressé : le mât de navire, le rouleau vertical d'où partent les fils de la chaîne sur un métier de tisserand (l'objet), d'où le métier de tisserand (la pratique), mais aussi la trame, le tissu, la toile d'araignée ou la cellule d'abeille¹⁰. Or, comme le rappelle Émile Benveniste dans une discussion sur le serment grec, la fonction associée au *proisthai* est le *proisthai*, le témoin, qui témoigne par sa qualité de *voyeur* : il sait parce qu'il a vu. Chez Homère, le *proisthai* prendra le sens non plus du témoin mais du juge : du serment fait sous le regard des dieux, le juge prend la place des dieux pour juger (Benveniste, 1969, p. 173-175). Les deux termes désignant la posture possèdent un devenir *subversif* et *perversif* : tour à tour se mettre debout, se faire rival, se soulever contre l'injustice ; mais aussi tenir la trame, être témoin, instituer un jugement. Deux séries divergentes et hétérogènes, mais ces séries sémantiques – dont l'une peut être rapprochée de l'historicité, l'autre de l'historialité – sont ce par quoi se donne à voir la possibilité de leur renversement.

Si la distinction se trouvait depuis le début entre celle de l'historialité et de l'historicité, c'est qu'il s'agissait toujours d'une *posture* (posture historiquement déterminée dans la première, posture existentiellement déterminante dans la deuxième). Le problème de la possibilité d'une imposture est bien celui qui nous occupe depuis le début : comment penser une *imposture* aujourd'hui ? Reformulée, la question se donne comme suit : comment invoquer aujourd'hui la puissance de l'*imposture* afin de *commencer* à penser ?

Étonnamment, il ne serait pas impossible de comprendre dans la *posture* platonicienne la nécessité d'en faire le renversement à travers

¹⁰ Pour un long commentaire sur l'*stasis*, on peut lire « La pharmacie de Platon » où Jacques Derrida assimile le texte de Platon à une toile ayant pris des années, des siècles, à être tissée : *textualité* et *textilité* de l'histologie qui aura pour tâche de démêler les fils (Derrida, 1972, p. 76-213).

une *imposture* qui lui serait propre. La posture platonicienne que nous interprétons comme *en cours aujourd'hui* pourrait détenir en elle la possibilité de sa subversion ou de sa perversion. C'est ce que semble dire Deleuze dans «Platon et le simulacre». Platon est à la fois le maître des philosophes, le Grand Juge, et celui qui joue le mieux avec les masques et les simulacres : le masque du philosophe et celui du sophiste, mais plus encore le masque ambigu de Socrate qu'il revêt à la manière d'un chamane, tour à tour accusateur ironique et victime sacrificielle. Le simulacre est affaire d'esthétique. Un nouveau sens à la traduction prend forme, celle de la *transposition* ou *transcription*, de l'oral à l'écrit, nouvelle forme de *transtextualité* qui lie le vu et l'entendu.

Le renversement du platonisme et le soulèvement des simulacres à la surface ne peuvent être pensés sans une temporalité adéquate. Or, Deleuze replace cette temporalité dans l'éternel retour qu'il trouve chez Nietzsche : non pas l'éternel retour du Même ou du Semblable, mais du Différent. Celui-ci ne fonctionne plus comme jugement, mais comme sélection :

Ce qu'il sélectionne, c'est tous les procédés qui s'opposent à la sélection. Ce qu'il exclut, ce qu'il *ne fait pas* revenir, c'est ce qui présuppose le Même et le Semblable, ce qui prétend corriger la divergence, recentrer les cercles ou ordonner le chaos, donner un modèle et faire une copie. Si longue que soit son histoire, le platonisme n'arrive qu'une fois, et Socrate tombe sous le couperet. Car le Même et le Semblable deviennent de simples illusions, précisément dès qu'ils cessent d'être simulés. (Deleuze, 1969, p. 306.)

Or, Deleuze nous indique peut-être que c'est dans cette condition, pour lui au soir de la vie, que peut commencer à s'affirmer les puissances du Faux. En effet, dans l'introduction à *Qu'est-ce que la philosophie ?*, il mentionne la raison pour laquelle il tient à expliquer ce qu'il a fait toute sa vie (le texte original est publié dans *Chimères* en 1990, cinq ans avant sa mort) :

Simplement l'heure est venue pour nous de demander ce que c'est que la philosophie. Et nous n'avions pas cessé de le faire précédemment [...], mais il ne fallait pas seulement que la réponse recueille la question, il fallait aussi qu'elle détermine une heure, une occasion, des circonstances, des paysages et des personnages, des conditions et des inconnues de la question. Il fallait pouvoir la poser «entre amis», comme une confidence ou une confiance, ou bien face à l'ennemi comme un défi, et tout à la fois atteindre à cette heure, entre chien et loup, où l'on se méfie même de l'ami. (Deleuze et Guattari, 2005, p. 8.)

Cet «entre chien et loup» du crépuscule de la vie pourrait bien être la condition de notre époque (Deleuze insiste sur le «c'est ça maintenant»), analogue à l'indétermination de la Parole d'Anaximandre comme

aurore de l'Hespérie. Mais plus encore, c'est peut-être à partir de Platon lui-même, devin et chamane, maître des masques, c'est-à-dire à partir de notre époque étrange, de notre propre monde qu'on pourra redécouvrir les puissances du Faux :

On définit la modernité par la puissance du simulacre. Il appartient à la philosophie non pas d'être moderne à tout pris, pas plus que d'être intemporelle, mais de dégager de la modernité quelque chose que Nietzsche désignait comme l'*intempestif*, qui appartient à la modernité, mais aussi qui doit être retournée contre elle – « en faveur, je l'espère, d'un temps à venir ». Ce n'est pas dans les grands bois ni les sentiers que la philosophie s'élabore¹¹, mais dans les villes et dans les rues, y compris dans ce qu'il y a de plus *factice* en elles. (Deleuze, 1969, p. 306.)

Si notre époque est celle d'un après, peut-être l'est-elle en tant qu'« après de Platon ». Il y a eu Platon, et puis il y a eu *après* Platon. Mais Platon n'est pas *passé*. Au contraire, à peine sommes-nous à l'aube de le comprendre. Cette aube est remplie de dangers, dont le premier est certainement l'attrait pour la Vérité. Mais si nous suivons Deleuze, c'est chez Platon que pourra être mis au jour l'articulation de cette Vérité.

L'imposture ne sera donc pas de « faire semblant » devant les grands textes de l'Occident, ce sera de les traduire de telle manière que les paroles anciennes s'exprimeront en nous. Le présent article tournait autour de la notion de renversement, et plus d'une fois son scripteur dû retourner sa pensée pour avancer, mais c'est que le texte lu fonctionnait par renversement : l'imposture de ce texte fut de laisser travailler les lectures dans l'écriture. Une *imposture historique* n'est rien d'autre que d'écouter les paroles anciennes, mais surtout de les laisser « parler historiquement » : *qu'elles performant leur puissance à travers le lecteur*. Voilà pour notre époque l'« affaire de la pensée ». Ce n'est qu'à cette condition que s'éclaireront conjointement à la fois notre époque « entre chien et loup », et les forces qui la traversent. Ainsi, le renversement n'est rien d'autre que cela : que toute pensée, et celle de Platon en particulier, devienne ce qu'elle *doit* être.

« : selon l'ordre du temps. »¹²

¹¹ Une manière à peine voilée de critiquer la phénoménologie heideggérienne : *Holzwege*, le titre allemand des *Chemins qui ne mènent nulle part*, signifie « sentiers dans un bois ».

¹² Il s'agit de la dernière phrase de la parole d'Anaximandre, traduction de Bréhier et Dumont, rejetée par Heidegger et la plupart des commentateurs depuis Dirlmaier comme étant une interprétation et une paraphrase par Théophraste.

Bibliographie

ANAXIMANDRE. 1991. *Fragments et témoignages*, édition de Marcel Conche. Coll. «Épiméthée», Paris : Presses Universitaires de France, 253 p.

BENVENISTE, Émile. 1969. «Le serment en Grèce», dans *Le vocabulaire des institutions indo-européennes. Tome 2 : pouvoir, droit, religion*. Coll. «Le sens commun», Paris : Éditions de Minuit, 340 p.

CASTORIADIS, Cornélius. 2004. *Ce qui fait la Grèce 1 : D'Homère à Héraclite. Séminaires 1982-1983, la création humaine II*. Coll. «La couleur des idées», Paris : Éditions du Seuil, 355 p.

CLASTRES, Pierre. 1974. «Prophètes dans la jungle» et «De l'Un sans le Multiple», dans *La société contre l'État*. Coll. «Critique», Paris : Éditions de Minuit, 186 p. D'abord parus, respectivement, dans *Échanges et communications. Mélanges offerts à Claude Lévi-Strauss à l'occasion de son 60^e anniversaire* (édition de Pouillon et Maranda), Paris-La Haye : Éditions Mouton, 1970, et dans *L'Éphémère*, n^{os} 19-20, 1972-1973.

DELEUZE, Gilles. 1968. *Différence et répétition*. Collection «Épiméthée», Paris : Presses Universitaires de France, 409 p.

———. 1969. «Simulacre et philosophie antique : I. Platon et le simulacre», en appendice de *Logique du sens*. Coll. «Critique», Paris : Éditions de Minuit, 391 p. D'abord publié sous le titre «Renverser le platonisme», dans la *Revue de Métaphysique et de Morale*, vol. LXXXI, n^o 4, octobre-décembre 1966.

DELEUZE, Gilles, et Félix Guattari. 2005. «Introduction : Ainsi donc la question...», dans *Qu'est-ce que la philosophie ?* [1991]. Coll. «Reprise», Paris : Éditions de Minuit, 207 p. D'abord publié par Gilles Deleuze sous le titre «Les conditions de la question : qu'est-ce que la philosophie ?», dans *Chimères*, n^o 8, été 1990.

DERRIDA, Jacques. 1972. «La pharmacie de Platon», dans *La dissémination*. Paris : Éditions du Seuil. D'abord publié dans *Tel Quel*, n^{os} 32-33, 1968, 447 p.

HEIDEGGER, Martin. 1962. «La parole d'Anaximandre [Der Spruch des Anaximander]», in *Chemins qui ne mènent nulle part* [Holzwege, 1949]. Coll. «Tel», Paris : Éditions Gallimard, 461 p.

———. 1985. *Être et temps* [*Sein und Zeit*, 1927]. Traduction d'Emmanuel Martineau, Éditions Authentica [hors-commerce], 356 p.

LEMIEUX, René. 2007. *Lecture de Deleuze. Essai sur la pensée éthique chez Gilles Deleuze*, mémoire de maîtrise. Montréal : Université du Québec à Montréal, 203 p.

SLOTERDIJK, Peter. 2000. *Règles pour le parc humain. Une lettre en réponse à la Lettre sur l'humanisme de Heidegger* [*Regeln für den Menschenpark. Ein Antwortschreiben an Heideggers Brief über den Humanismus*, 1999]. Paris : Éditions Mille et une nuit, 62 p.

L'imaginaire politique du postmodernisme américain

But to be an American (unlike being English or French or whatever) is precisely to *imagine* a destiny rather than to inherit one; since we have always been, insofar as we are Americans at all, inhabitants of myth rather than history — and have now come to know it.

LESLIE FIEDLER

Depuis ses premiers mouvements hors de la poétique moderniste, la littérature américaine d'après-guerre a causé bien des discordes chez les critiques. Au fur et à mesure qu'une écriture proprement postmoderne évoluait, de nombreuses interprétations contradictoires en ont été publiées. Les nostalgiques pleurant la disparition des grands modernes ont prononcé la mort du roman dès la fin des années 50. Pour leur répondre sont apparus d'ardents défenseurs de cette nouvelle écriture marquée par l'indécision, caractéristique du climat social de l'époque. Mais le plus important débat sur le postmodernisme littéraire tourne autour de son potentiel politique. Certains de ses détracteurs n'y

voyaient qu'un art apathique et trop autoréflexif pour avoir quelque portée sur le monde réel ; la littérature postmoderniste, après tout, ne parle que d'elle-même. D'autres, en revanche, s'affichaient comme de grands enthousiastes d'une esthétique qui, par son ironie et sa logique de constante remise en question, affirme une volonté politique de défaire le tissu des idéologies dominantes pour rediriger le regard du lecteur vers les marges, là où les systèmes binaires repoussent ce dont ils n'admettent pas l'existence.

Le postmodernisme littéraire est-il, en dépit de toutes ses contradictions, politique ? Son discours, en se tournant vers lui-même, en menant une réflexion sur le littéraire même, boucle-t-il la boucle en se détournant du monde, sans aspirer à aucun impact social ? Ou, au contraire, en débusquant l'aspect construit de toute entité narrative, la littérature postmoderniste est-elle plutôt une attaque envers toute structure de pouvoir reposant sur des discours biaisés apparaissant comme neutres ? Une entreprise établie dans une logique de déconstruction rencontre nécessairement le problème de l'impossibilité de construction, ou de reconstruction : en effet, une esthétique qui dévoile systématiquement comme fausse toute prise de position univoque peut-elle réellement soutenir une pensée qui se traduise en une action sur le destin social de la nation américaine ?

Après l'âpre critique d'Irving Howe, qui exprime très tôt son scepticisme quant à la force politique d'un postmodernisme naissant, deux grands penseurs se porteront à sa défense : Ihab Hassan, qui voit en cette nouvelle esthétique la chance qu'aurait la critique de se renouveler sous forme de paracritique multivoque et de participer de près au devenir humain, et Leslie Fiedler, qui voit un dépassement du système des classes à travers l'abolition des distinctions entre culture lettrée et culture de masse. Ces deux grandes voix offrent deux visions uniques de la portée politique du postmodernisme littéraire qui, si elles ne se rejoignent pas explicitement, se complètent et, surtout, témoignent du climat culturel et politique en pleine ébullition de la fin des années 60 et du début des années 70.

Modernisme / Postmodernisme : Bref aperçu d'une rencontre du troisième type

C'est sur un mode essentiellement négatif que le postmodernisme est originalement défini par la critique. Déjà, durant les années 50, la voix distincte d'une nouvelle littérature prend forme dans le champ littéraire,

chez des auteurs tels Kerouac (*On The Road*, 1957), Burroughs (*Naked Lunch*, 1959) ou Nabokov (*Lolita*, 1955). Les premiers critiques du postmodernisme, qui étaient aussi les tout derniers critiques contemporains d'un modernisme affaibli, sont responsables de lui avoir apposé le préfixe « post- », qui lui donne son sens ambigu et occasionne le fait qu'il ne puisse se définir en lui-même et de façon autonome, mais toujours par rapport à son prédécesseur, le modernisme.

Les deux significations possibles de ce préfixe ont défini les deux grands axes de pensée dans la critique du postmodernisme. La première implique une idée de déchéance, comme le suggère Steven Connor dans *Postmodernist Culture : An Introduction to Theories of the Contemporary* : « to designate oneself as “post” anything, is to admit to a certain exhaustion, diminution or decay. » (Connor, 1997, p. 74.) Le postmodernisme, en ce sens, serait associé à une certaine déchéance du modernisme, un dépérissement de ses grands idéaux et un sursis parasitaire de ses réalisations culturelles. L'autre acception du terme, plus affirmative, permet de considérer le postmodernisme comme une naissance positive suite à la tombée du géant qu'était le modernisme. En ce second sens, le préfixe « post- » ne signifierait pas l'épuisement d'une esthétique, mais bien la libération de la littérature d'un imaginaire dépassé.

Dès la fin des années 50, la critique commence à recenser les premiers balbutiements d'une esthétique postmoderniste dans des articles de Irving Howe, Harry Levin et, plus tard, Gerald Graff et Daniel Bell. En 1959, Howe, à la fois militant socialiste de longue date et critique littéraire, publie « Mass Society and Postmodern Fiction » dans *Partisan Review*, journal de la gauche américaine portant sur les arts et la littérature. Considéré comme un des articles fondateurs du long débat qui oppose les enthousiastes et les détracteurs du postmodernisme, ce texte inaugure la conversation sur une note peu flatteuse. Les textes littéraires auxquels s'attarde son analyse ne sont aujourd'hui jugés représentatifs que des premiers jours du postmodernisme américain ; toutefois, l'analyse de Howe lance une tradition d'analyse gauchiste et engagée du postmodernisme et le situe dans le contexte social qui a vu et, en quelque sorte, provoqué sa naissance : la société de consommation des belles années du capitalisme américain.

Pour Howe, la littérature postmoderniste est indissociable du contexte postmoderne. Elle est son juste symptôme, son effet cohérent. La société de l'après-guerre ne souffre plus de graves besoins matériels comme dans les années 30 ; pourtant, les individus se sentent de plus en plus piégés et impuissants. Les signes distinctifs qui séparent les classes sociales se sont atténués ; cependant, les différences de conditions de vie propres

au système des classes demeurent, malgré le fait qu'elles soient plus fuyantes et insaisissables. Les grandes structures d'autorité perdent de leur pouvoir, laissant les populations sous le joug d'une trop grande liberté. C'est ce monde que reflète, selon Howe, la nouvelle littérature américaine ; si elle ne se préoccupait pas de la réalité américaine contemporaine, elle ne pourrait réclamer ce titre. Mais ce contexte engendre une écriture à laquelle manquent justement ce que Howe nomme « the focused desire, the quick apprehension and notation of contemporary life » (Howe, 1992, p. 29). Une existence détachée d'elle-même ne peut inspirer qu'une écriture détachée de l'existence, c'est-à-dire, pour Howe, une écriture vide.

Afin d'illustrer son propos, Howe s'attarde aux écrivains de la « beat generation », les jeunes auteurs issus de San Francisco et qui seront parmi les premiers à se détacher de l'esthétique moderne. Il les compare à Kingsley Amis, John Braine et John Wain, un groupe d'écrivains anglais des années 50 connu sous le nom des *angry young men*. Ces derniers ont une réalité sociale à dénoncer et à partir de laquelle ils développent leurs fictions, ce que Howe considère être l'outil le plus précieux d'un romancier. Ces auteurs sont en quelque sorte bénis,

blessed with something utterly precious to a writer: a subject urgently, relentlessly imposing itself upon their imagination. [...] Their work touches upon sore spots in English life, hurting some people and delighting others. It threatens the Establishment, perhaps its survival, more likely its present leaders. It creates tension, opposition, a dialectic of interests. All of which is to say: it rests upon an articulated, coherent though limited vision of English social relations. (*Ibid.*, p. 30.)

Selon Howe, les postmodernistes n'ont pas de telle cause, pas de réalité sociale avec laquelle régler leurs comptes. Pour cette raison, leur littérature souffre d'une vacuité absolue. Pour être politique, croit-il, la littérature doit se doter d'une cause.

La thèse de Howe est que, quoiqu'une littérature nationale se doive de s'occuper de la réalité sociale qui lui est contemporaine, une littérature qui se veut le reflet de la société postmoderne américaine est nécessairement amorphe et dépourvue de profondeur historique. L'impression de Howe vient de ce que la pensée postmoderne, par définition vague et informe, ne peut servir de support à l'argumentaire d'un discours unique et clairement orienté. L'apport des théoriciens français démontrera d'ailleurs, plusieurs années plus tard, que les changements sociaux qui ont eu lieu après la Seconde Guerre mondiale ont appelé de nouveaux modes de pensée se trouvant à l'opposé des prises de positions univoques caractéristiques des philosophies occidentales

depuis les Lumières. Quoique Howe n'utilise pas les termes suivants, on retient de sa critique que l'esthétique postmoderniste est en quelque sorte victime d'une réalité historique qu'elle se doit de mettre en récit à travers la force totalisante du langage, alors que cette réalité est elle-même multiple et informe et se refuse à la totalisation : «How to give shape to a world increasingly shapeless and an experience increasingly fluid [...]?» (*Ibid.*, p. 25.) Les romanciers de l'après-guerre, posant le regard sur la réalité qui les entoure, constatent «the hovering sickness of soul, the despairing contentment, the prosperous malaise. [...] Yet the problem remain[s] : how can one represent malaise, which by nature is vague and without shape?» (*Ibid.*, p. 27.)

Le problème que pressent Howe est celui d'une crise de la *représentation*, car le problème de la littérature postmoderne est non le malaise social lui-même, comme Howe semble le suggérer en comparant le postmodernisme américain à la littérature des «angry young men», mais sa représentation, son passage à l'écrit. Cette question est au centre du débat sur la puissance politique de l'esthétique postmoderniste. Jürgen Habermas, seize ans après Howe, confirmera dans *Legitimation Crisis* l'intuition de ce dernier en supposant une influence circulaire entre la dégradation des idéaux progressistes et la détérioration des grands schémas de représentation occidentaux. Habermas, comme Howe, voit entre ces deux termes une dynamique cyclique à laquelle la littérature postmoderniste ne peut rien changer ; elle n'a d'autre choix que d'y participer. Pour d'autres critiques comme Fredric Jameson et Jean-François Lyotard, une crise de la représentation comme celle de l'après-guerre a plutôt des conséquences épistémologiques importantes. Pour ceux-ci, la représentation du savoir, entre autres à travers l'art, est la condition même de ce savoir. Une remise en question de la représentation mène donc à une remise en question de la connaissance elle-même, et des idées considérées comme des vérités. De ce point de vue, la littérature postmoderne, en remettant en cause les schémas traditionnels de la représentation, exercerait une action directe sur les catégories de savoir.

Il demeure que, pour Howe, disciple du socialisme dont même le maccarthisme n'a pu saper l'engagement, le postmodernisme est trop flasque pour mériter ses lettres de noblesse. Des années avant que les post-humanistes européens en popularisent l'idée, il semble que Howe pressente que la pensée postmoderne s'oppose à la logique de l'héritage des Lumières, dont est issu en définitive le marxisme : la pensée des Lumières suppose effectivement un humanisme et une idéologie du progrès auxquels se refuse le postmodernisme, en raison de son rejet de toute doctrine univoque. C'est ce nouveau climat culturel qui, selon

Howe, inspire la nouvelle génération d'auteurs, climat qu'il désigne très vaguement sous le nom de « culture de masse » et qui se caractérise par une suite de symptômes dont plusieurs peuvent être interprétés comme une réticence à exercer une action politique sur le monde :

Passivity becomes a widespread social attitude: the feeling that life is a drift over which one has little control and that even when men do have shared autonomous opinions they cannot act them out in common. [...] Disagreement, controversy, polemic are felt to be in bad taste; issues are "ironed out" or "smoothed away"; reflection upon the nature of society is replaced by observation of its mechanics. (*Ibid.*, p. 25.)

Enfin, la combinaison de la passivité de l'individu et de l'aversion sociale pour la discorde culmine en un passage graduel à l'obsolescence de l'engagement au profit de causes, quelles qu'elles soient : « The era of "causes", good or bad, comes to an end; strong beliefs seem anachronistic [...] » (*Id.*)

L'esthétique postmoderniste serait, pour Irving Howe, la conséquence d'une dépolitisation croissante de la société américaine, non subversive ou critique, mais simplement complice et même platement symptomatique de l'apathie sociale. C'est en réaction à cette première interprétation politique mais négative du postmodernisme que se construiront quelques années plus tard les discours de penseurs comme Leslie Fiedler et Ihab Hassan. Ce dernier, connu principalement pour la table d'oppositions entre le modernisme et le postmodernisme qu'il a publiée en 1982, publie toutefois ses premières réflexions sur le sujet bien des années plus tôt, vers la fin des années 60.

Nouveaux territoires de la critique

La pensée de Hassan a beaucoup changé à travers les années. Elle s'est transformée et raffinée, au point où il a subséquemment ressenti l'impératif de revenir sur ses propres positions pour les modérer. Il importe tout de même de se référer aux articles qu'il a publiés sur le sujet dès le début des années 70, au moment où il expérimente avec ce qu'il nomme une « paracritique », afin de rendre justice au ton de son intuition première, ainsi qu'à la période qui a suivi les écrits incendiaires de Howe et de Levin sur la montée du postmodernisme.

Les premiers articles de Hassan au sujet du postmodernisme n'utilisent pas cette lourde expression qui est à ce moment encore rare dans le domaine littéraire et à laquelle il préfère les termes « anti-littérature » ou « the literature of silence », dont il retrace des manifestations dans le paysage littéraire bien au-delà de la période désignée aujourd'hui

comme postmoderne. De la distinction entre le postmodernisme et le modernisme chez Hassan, Connor offre l'explication suivante :

So one of the most obvious problems for anyone trying to extract from Hassan's work a definition of what postmodernism might be, is his unsundering insistence that «the postmodern spirit lies coiled within the great corpus of modernism» (*TPL*, 139). This is to see postmodernism partly as a kind of Dionysiac virus within modernism, tempting it to the extremes of madness and self-dissolution, and partly as the secret inner principle of modernism. (Connor, 1997, p. 118.)

Plutôt que de considérer le postmodernisme comme étant en conflit ou en opposition directe avec le modernisme, il voit entre les deux mouvements une fluide continuité. Hassan cherche à dépendre l'évolution de la place prise par ce qu'il nomme le « silence » dans la littérature américaine et en trouve les traces dans des textes datant de bien avant la Seconde Guerre mondiale.

En 1970, Hassan publie dans le *Virginia Quarterly* un article intitulé «Frontiers of Criticism : Metaphors of Silence» qui se veut une réponse aux détracteurs de la nouvelle littérature dont la voix se fait de plus en plus entendre au cours des années 60. À propos des positions prises dans cet article, Hassan se montrera par la suite plus pondéré :

In 1959 and 1960, Irving Howe and Harry Levin wrote of postmodernism rather disconsolately as a falling off from the great modernist movement. It remained for Leslie Fiedler and myself, among others, to employ the term during the sixties with premature approbation, and even with a touch of bravado. Fiedler had it in mind to challenge the elitism of the high-modernist tradition in the name of popular culture. I wanted to explore the impulse of self-unmaking which is part of the literary tradition of silence. (1987, p. 86.)

Une tradition de silence que, dans son article de 1970, Hassan dit vouloir étendre également à la pratique de la critique littéraire. En effet, à ce moment de l'histoire, nombreux sont ceux qui considèrent que la critique se construit de façon tout à fait anachronique, dont Ralph Cohen, fondateur du périodique *New Literary History* : «The writings of the critics and theorists who argue for "postmodern" as a turning away from modernism find themselves, with few exceptions, continuing to write in the essay genres that were characteristic of modernism.» (Cohen, 2000, p. 304.) Hassan partage entièrement ce point de vue : l'analyse littéraire de l'époque, qui fonctionne toujours sous le mode moderniste, ne rend pas justice à l'esthétique postmoderniste.

Dans son essai de 1970, Hassan tente donc de renouveler sa propre pratique en incorporant dans son discours critique certains traits for-

mels attribués à la fiction postmoderniste : au lieu de structurer son argumentaire en suivant une suite logique et univoque, il le construit à l'aide de listes, d'anecdotes, d'un récit onirique et même d'une récitation prenant la forme d'un poème. Le langage de l'autorité moderne se défait pour laisser place à une réflexion fluide aux conclusions nuancées et ouvertes. Ses explorations formelles atteignent un nouveau sommet dans son article de l'année suivante, «POSTmodernISM : A Paracritical Bibliography», qui inclut des explorations typographiques, une bibliographie au beau milieu du texte ainsi que des blancs à remplir par le lecteur. Par ailleurs, le propos lui-même repose sur une logique de la disjonction et de la plurivocité, si bien que la pensée qu'il exprime ne peut en définitive être séparée de la matérialité même du texte.

Face à la naissance d'une critique nouvelle, qui est à la critique moderne ce que le postmodernisme est au modernisme, on peut se demander quelle est réellement la limite entre la littérature et la critique. C'est d'ailleurs l'abolition de cette limite que propose Hassan. Suivant la logique selon laquelle «fact and fiction have now become the same» (Hassan, 1970, p. 89), les textes critiques se doivent, pour leur part, de se fondre à la littérature en assimilant ses caractéristiques formelles :

Criticism should learn about discontinuity [...]. It should offer the reader empty spaces, silences, in which he can meet in the presence of literature. This is the new anti-criticism ; or better still, paracriticism. This, as Brown saw, is also the method of symbolism [...]. (*Ibid.*, p. 91.)

Hassan propose à la critique de devenir, comme la littérature qui est son objet, multivoque. Ce sont les propos de Norman O. Brown, philosophe et penseur de l'herméneutique moderne, qu'il reprend afin de soutenir cette proposition. Brown prétend que la logique moderne de la lecture et de l'interprétation des textes se dessine sur l'horizon du protestantisme, qui transmet un modèle précis de lecture à travers son interprétation du texte biblique. En établissant de façon claire l'unique réelle signification des textes sacrés, l'herméneutique protestante a, selon Brown, transmis à la critique moderne une tradition d'engagement tacite au principe d'univocité qui projette sur tout texte analysé l'impression d'une unité organique. Hassan rejette cette tradition. Principale source, selon lui, du mécontentement des critiques face au postmodernisme, qui se refuse à une lecture limpide et irrécusable, elle les empêcherait de voir tout le potentiel rassembleur de la littérature du silence dont on sent, à travers les envolées de Hassan dans «Frontiers of Criticism : Metaphors of Silence», qu'il y voit la clé du destin humain.

Hassan affirme donc qu'une réforme de l'esthétique de la critique est nécessaire, mais dans quel but ? Il rappelle la thèse postmoderne selon laquelle l'humanisme des trois derniers millénaires tire à sa fin et que, si la littérature plus qu'aucun autre art a soutenu cette idéologie à travers l'histoire, c'est là un rôle que la critique lui a toujours envié. Devant ce constat, une question se pose : « How will criticism speak when humanism ceases to breathe ? How will criticism survive ? » (*Ibid.*, p. 84.) Afin de retrouver une fonction sociale, la critique devra, tout comme la fiction, se réformer. Plus la société avance vers son achèvement le plus parfait, moins l'art lui est nécessaire : « The excellence of our senses, the redemption of our consciousness, the perfection of the human community, tend to make art superfluous. » (*Ibid.*, p. 86.) La littérature du silence a pour Hassan une force négative qui lui confère une propension à la destruction ou encore au remplacement par le néant, force négative qui culmine en un déni de l'art lui-même. Cette littérature, afin de réaliser sa propre négation, se montre sous son jour le plus absurde et nie sa propre existence à travers l'usage de la page blanche. Chez des auteurs comme Robert Coover, Donald Barthelme ou John Barth, elle dérive vers le ludisme, l'aléatoire, l'impossibilité interprétative.

L'effet de cette inanité grandissante de l'art en tant qu'art est que l'autonomie de la littérature par rapport à la réalité est de moins en moins prisée. D'ailleurs, comme le remarque Hassan, « the distinction between art and life is one that few contemporary artists find interesting to maintain. » (*Ibid.*, p. 88.) Paradoxalement, c'est ce rapprochement de la littérature et de la réalité, causé par le glissement de l'art dans la désuétude, qui lui donne un certain pouvoir politique. L'art n'est désormais plus une sphère de la vie humaine à l'écart des autres ; afin de justifier son existence, elle doit se mêler au destin humain. Et comme les distinctions entre critique et littérature tendent également à s'amenuiser, la même chose peut être dite de la critique littéraire : « the critic must seek continually to wed language and reality in some region of his awareness [...] [and] learn that nothing finally needs to be said about literature. Beyond criticism, and teleologically present in criticism, lie the silent erotics of participation, of union. » (*Ibid.*, p. 90.) Par la rencontre du texte et du monde, la critique doit réflexivement proclamer sa propre inefficacité. Elle porte en son propre sein à la fois la trace de son inutilité et le mouvement qui l'unit à la vie et lui donne son pouvoir participatif dans le devenir humain.

Hassan est réputé pour être parmi les premiers critiques américains à avoir pris connaissance des travaux des déconstructionnistes (Bertens. 1995. p. 45) et sa pensée en porte d'ailleurs les couleurs : « In a very general way, most of Hassan's postmodern features – and perhaps all of them – are related to Deconstructionism's concept of a decentered

world.» (Bertens, 1986, p. 28.) C'est d'ailleurs par cette disparition des forces centralisatrices que Hassan caractérise les tendances politiques du postmodernisme, comparativement à celles du modernisme : « Yet it is already possible to note that whereas Modernism created its own forms of Authority, precisely because the center no longer held, Postmodernism has tended toward Anarchy, in deeper complicity with things falling apart.» (Hassan, 1971, p. 29.) La thématique de l'anarchisme inhérent à l'esthétique postmoderniste revient d'ailleurs à plusieurs reprises dans les textes de Hassan. Il s'agit d'une esthétique d'attaque : « [n]ot only aesthetic but also actual (guerilla) attacks on reason and history, science and society.» (*Ibid.*, p. 27.)

La position du postmodernisme sur le compas politique est une préoccupation constante de la pensée de Hassan, mais les textes présentés ici datent du début de sa réflexion sur le sujet, réflexion qu'il a développée jusque dans les années 2000. De plus, comme l'esthétique de ses premiers articles leur refuse une conclusion univoque, ils adoptent une position mitigée et empreinte de doute par rapport à la force politique du postmodernisme, en comparaison avec celle du modernisme :

Yet is the Anarchy of Postmodernism a deeper response, somehow more inward with our destiny? Though my sympathies are in the present, I can not believe this to be so. True, there is enhancement of life in certain anarchies of the spirit, in humor and play, in love released and freedom of the imagination to overreach itself, in a cosmic consciousness of variousness as of unity. I recognize these as values intended by Postmodern art, and see the latter as closer, not only in time but even more in tenor, to the transformation of hope itself. (*Ibid.*, p. 30.)

Cette incertitude n'empêche pas qu'un idéal transparaisse à travers les écrits de Hassan, qui demeure tout compte fait plus humaniste qu'il ne veuille bien le laisser croire, « because he still expects so much from literary language.» (Bertens, 1995, p. 45.) C'est l'idéal d'une élévation spirituelle de la communauté humaine à travers la puissance de l'esthétique postmoderniste qui le hante quand il conclut ainsi sa réflexion sur les nouveaux rôles que la critique telle qu'il l'envisage (multivoque, disjonctive, paracritique) doit acquérir :

[t]here is a power in literature that enhances our presence as it recovers the infinitude of human consciousness. That same power, richly felt, adapts the future to our needs. That same power fits our will to evolution. Let criticism, then, [...] become a design for life. Let it envision a new man. Let it also praise, and thus foster mutability. This I know: at the frontiers, things come together. The frontiers are here. As Cage put it, «The purpose of one activity is no longer separate from the purpose of any other activity.» Perhaps all activities are a metamorphosis that we can understand only, silently, in metaphors of love. (Hassan, 1970, p. 95.)

C'est là un bilan aux accents plutôt mystiques dont l'avantage est d'échapper à la conclusion monolithique qui est le propre de la critique moderne. La question politique demeure plutôt éthérée dans le discours que propose Hassan sur la question du postmodernisme ; cependant, son projet de renouvellement de la critique est incontestablement lié à l'exercice d'une action positive sur le destin humain, dans un contexte où les champs artistique, social et culturel ne sont plus des systèmes isolés les uns des autres, mais des vases communicants qui à la fois s'inspirent de ce destin et le nourrissent. La conception que se fait Hassan de l'impact politique de la littérature américaine de l'après-guerre, pour tout ce qu'elle communique en termes d'optimisme et de conviction, n'est toutefois pas aussi concrète ou puissante que celle de son contemporain et frère d'armes dans la bataille de la légitimation du postmodernisme, Leslie Fiedler.

Fiedler et le Pop art : franchir le gouffre

Les années 60 sont la décennie du Pop art. Leslie Fiedler fonde sa conception du postmodernisme littéraire presque exclusivement à partir de l'influence que ce grand courant artistique exerce sur la littérature. Résolument américain dans sa pensée et les objets de sa critique, Fiedler a parfois même été qualifié d'europhobe. Dès 1965, dans le périodique *Partisan Review* et en réponse à Irving Howe qui, six ans auparavant, y avait publié sa critique virulente du postmodernisme, il fait paraître son article « The New Mutants » dans lequel il explique comment le Pop art a réussi à franchir et à éliminer le gouffre entre la culture de masse et la culture d'élite. Quelques années plus tard, il précise ses observations dans *Cross the Border – Close the Gap*, un essai qui proclame la mort du modernisme et l'avènement de l'ère postmoderniste, en faveur de laquelle il se prononce, du fait qu'elle représente pour lui un mouvement très attendu de démocratisation de l'art.

Fiedler fait partie des ennemis du modernisme les plus bruyants, annonçant sans réserve que « the traditional novel is dead – not dying, but dead. » (Fiedler, 1992, p. 34.) Les années 60 sont les moments de gloire d'un Pop art fort et vigoureux qui fournit une forte inspiration aux renouvellements formels de la littérature postmoderniste. Cette littérature se caractérise par une esthétique dominée par les procédés que sont le collage, la parodie et le pastiche, et à partir de laquelle Fiedler définit sa version du postmodernisme. Cela se manifeste, selon Fiedler, par la récupération des formes du western, de la science-fiction et de la pornographie ; il n'est d'ailleurs pas anodin que *Cross the Border – Close the Gap* ait été d'abord publié en 1969, sous forme d'article dans le

Playboy Magazine de Hugh Hefner. Sa critique, parce qu'elle vise moins la démocratisation de l'art des hautes sphères culturelles que la légitimation de la culture populaire, s'inscrit dans une tradition critique américaine ; elle se distingue d'ailleurs volontairement de la tradition des penseurs européens. Le postmodernisme, pour Fiedler, est incontestablement américain, comme l'annonce l'exemple du western en tant que forme populaire de premier choix à être récupérée. D'ailleurs, celui-ci n'hésite pas à disqualifier du postmoderne le *nouveau roman* français : « Robbe-Grillet, for example, is still the prisoner of dying notions of the *avant-garde*; and though he is aware of half of what the new novelist must do (destroy the Old, destroy Marcel Proust), he is unaware of what he must create in its place. » (*Ibid.*, p. 36.) Selon lui, il manque à la tradition européenne cet appel à la culture populaire que le roman se doit de faire pour survivre et se mériter le qualificatif vivant et actuel de postmoderniste.

La grande valeur du postmodernisme en tant que récupération des formes populaires est qu'il remet en question l'intégrité des genres littéraires. Parallèlement à Ihab Hassan, Fiedler suggère une révolution du genre de la critique : « Why not, then, invent a New New Criticism, a Post-Modernist criticism appropriate to Post-Modernist fiction and verse ? » (*Ibid.*, p. 32.) Cette critique réinventée serait contextuelle plutôt que textuelle, délaissant la structure et la syntaxe au profit d'une dynamique et d'un rythme divinatoires, magiques et empreints de folie. Comme Hassan, il remet en question la distinction catégorique effectuée entre critique et littérature. Cette tendance postmoderniste à la transgression des registres et des genres réservés aux cultures « haute » ou « basse » est porteuse d'une pulsion anti-artistique et anti-élitiste qui, par ailleurs, se trouve à être anti-moderniste et anti-intellectuelle.

La prémisse théorique que donne Fiedler à son « The New Mutants » ne laisse planer aucun doute sur la conception qu'il a du rôle social de la littérature :

At any rate, [affirme-t-il,] we have long been aware (in the last decades uncomfortably aware) that a chief function of literature is to express and in part to create not only theories of times but also attitudes toward time. Such attitudes constitute, however, a politics as well as an esthetics [...]. (Fiedler, 1965, p. 506.)

Andreas Huyssen fait remarquer que la scandaison du préfixe « post- » dans cette communication (car l'essai de Fiedler est la retranscription d'une conférence prononcée sur le campus de Rutgers en juin 1965) a eu un effet exaltant : « [t]he postmodern harbored the promise of a “post-white”, “post-male”, “post-humanist”, “post-Puritan” world. » (Huyssen,

1988, p. 194.) Le roman se voit attribuer « a revolutionary or prophetic or futurist function » (Fiedler, 1965, p. 506) qui devient, de plus en plus clairement dans les propos de Fiedler, une puissance active sur l'avenir social des États-Unis.

Fiedler écrit à un moment de l'histoire où la contre-culture américaine s'exprime haut et fort. Les années 60 sont une période explosive de protestations populaires et de contestation de l'autorité en place ; il n'est donc pas surprenant que la littérature prenne une importance politique si marquée dans la pensée de Fiedler. Les brouillages entre culture d'élite et culture de masse prennent d'emblée une couleur subversive :

[T]o turn high art into vaudeville and burlesque at the same moment that Mass Art is being irreverently introduced into museums and libraries is to perform an act which has political as well as aesthetic implications : an act which closes a class, as well as a generation gap. The notion of one art for the «cultural,» *i.e.*, the favored few in any given society and in another subart for the «uncultured,» *i.e.*, an excluded majority [...], in fact represents the last survival in mass industrial societies (capitalist, socialist, communist – it makes no difference in this regard) of an incidious distinction proper only to a class-structured community. (Fiedler, 1992, p. 43.)

Face à l'existence de différents types de culture correspondant à différentes classes sociales, face aux perturbations dont le Pop art est responsable dans ce contexte social, force est de constater que, comme l'affirme Fiedler, « Pop Art is, whatever its overt politics, *subversive* : a threat to all hierarchies insofar as it is hostile to order and ordering in its own realm. » (*Id.*) En questionnant les distinctions entre les différentes « classes » d'art, le postmodernisme questionne par extension le système social des classes.

Si le modèle de potentialité politique de Fiedler possède de grandes forces, il comporte néanmoins une faille que dénonce Paul Maltby dans son essai, *Dissident Postmodernists*. Fiedler assume que la littérature postmoderniste réussit à réunir deux lectorats : le cultivé et le populaire. Toutefois, comme le fait remarquer Maltby,

[s]urely one has to be intellectually prepared for works like *Lost in the Funhouse* [John Barth] or *Pale Fire* [Vladimir Nabokov] [...]. These are «self-reflexive» works which depend upon the reader's prior knowledge of the narrative conventions they exploit, parody, and subvert. Whether or not these works sell well, they speak, first and foremost, to the minority sensibility of the college educated. (1999, p. 18.)

Les textes que Fiedler prend en exemple pour définir son esthétique, même s'ils se font connaître d'un large public, ne s'adressent en définitive qu'aux récipiendaires d'une culture lettrée, c'est-à-dire à une élite ;

en cela, le postmodernisme de Fiedler se rapproche du modernisme qu'il dénonce précisément là où il prétend s'en distancier.

Il n'en demeure pas moins que le modèle proposé dans «The New Mutants» et *Cross the Border – Close the Gap* a le mérite d'anticiper de plusieurs décennies sur les développements subséquents dans les discours sur le postmodernisme :

Although Fiedler does not yet present the typical 1980s view of Enlightenment humanism as deeply prejudiced against women and people of color, he anticipates the Enlightenment critique that would be imported with the work of the French theorists. He is, with qualifications such as «post-white» and «post-male», arguably even closer to the spirit of the later 1980s and early 1990s than the French theorists who are now generally seen as the champions of posthumanisms (Bertens, 1995, p. 30.)

En effet, la pensée de Fiedler en appelle à l'avènement d'un débat plus poussé sur la dialectique postmoderne. Cette dialectique, ancrée dans la tension qui caractérise toujours les prises de position critiques sur le postmodernisme après Fiedler, oscille entre complicité avec le système établi d'une part et, d'autre part, contestation des structures de pouvoir au nom de la démocratisation de l'art.

De la fin des années 50 jusqu'à aujourd'hui, le postmodernisme a résisté à tout consensus, dans la pratique comme dans la critique. Ses formes multiples ont contribué à élargir l'éventail des discours à son propos ; mais c'est d'abord l'ambiguïté de son discours qui a suscité la discorde. Comment, après tout, déconstruire le concept d'idéologie et ensuite prétendre détenir une solution ou un discours alternatif ? À la fois complice et contestataire, le postmodernisme littéraire ne propose rien sinon d'exposer le fait qu'il n'y a rien à proposer. Mais, déjà, cette proposition peut être le point de départ d'une action sociale qui se situerait en dehors de la littérature ; c'est ce que pressent Hassan quand il glorifie une littérature qui tend à s'annihiler elle-même, pour laisser place à l'accomplissement du destin humain. Fiedler non plus n'est pas si loin de cette idée de destruction de l'art. En subvertissant les règles qui déterminent quel type d'art convient à quelle classe sociale, le postmodernisme de Fiedler porte atteinte à la structure même du monde artistique et littéraire. Il en résulte que sa pulsion dominante est destructive par rapport à l'art, vu comme un adjuvant à l'inégalité sociale. Cette pratique artistique s'auto-consume dans l'espoir de voir se construire, dans le sillon laissé par sa destruction, une réelle pratique politique de démocratisation.

Tout comme la fiction littéraire se nourrit de fiction à travers le phénomène de l'intertextualité, la critique littéraire se nourrit également

de critique. Les discours sur la littérature se répondent, s'entre-citent et s'inspirent les uns les autres comme autant de nouvelles ou de romans. Avec la paracritique d'Ihab Hassan, un pas de plus est franchi : la critique, véhicule traditionnel d'un contenu réflexif, s'approprie une forme nouvelle, la forme de la fiction qu'elle commente. L'innovation formelle est réputée être le propre de la création littéraire. La critique a-t-elle toujours été une forme littéraire ? Fiedler nous le confirme : « criticism is literature or it is nothing. » (1992, p. 33.) Le postmodernisme a aboli l'intégrité générique non seulement à l'intérieur du domaine de la fiction, mais à travers tout le domaine du textuel. Même la fiction, chez John Barth, s'occupe de discours critique. Le postmodernisme a sévi ; les frontières entre les genres ne seront plus jamais imperméables. Mais il y a plus : les frontières entre la réalité et la fiction se désagrègent. Qu'il soit critique ou littéraire, le texte postmoderniste s'occupe définitivement de lui-même, c'est-à-dire de politique.

Bibliographie

BELL, Daniel. 1976. *The Cultural Contradictions of Capitalism*, London : Heinemann, 301 p.

BERTENS, Hans. 1986. «The Postmodern Weltanschauung and its Relation to Modernism : An Introductory Survey», in BERTENS, Hans and Douwe FOKKEMA, *Approaching Postmodernism*. Amsterdam/Philadelphia : John Benjamins Co., pp. 9-48.

———. 1995. *The Idea of the Postmodern : A History*. New York : Routledge, 284 p.

COHEN, Ralph. 2000. «Do Postmodernist Genres Exist?», in LUCY, Niall, *Postmodern Literary Theory*, Malden : Blackwell, 454 p.

CONNOR, Steven. 1997. *Postmodernist Culture : An Introduction to Theories of the Contemporary*. Cambridge : Blackwell, 2^e édition, 327 p.

FIEDLER, Leslie A. Automne 1965. «The New Mutants». *Partisan Review*, vol. 32, n^o. 4, pp. 505-25.

———. 1992 [1972]. *Cross the Border – Close the Gap*, in WAUGH, Patricia, *Postmodernism : A Reader*. New York : Routledge, pp. 31-48.

GRAFF, Gerald. Hiver 1973. «The Myth of the Postmodernist Breakthrough». *TriQuarterly*, vol. 26, pp. 383-417.

HASSAN, Ihab. Hiver 1970. «Frontiers of Criticism : Metaphors of Silence». *The Virginia Quarterly*, vol. 46, n^o. 1, pp. 81-95.

———. Automne 1971. «POSTmodernISM : A Paratactical Bibliography». *New Literary History*, vol. 3, n^o. 1, pp. 5-30.

———. 1987. *The Postmodern Turn : Essays in Postmodern Theory and Culture*, Columbus : Ohio State University Press, 267 p.

HUYSEN, Andreas. 1988. «Mapping the Postmodern», in *After the Great Divide*. Basingstoke : Macmillan, pp. 178-221.

HOWE, Irving. 1992 [1972]. «Mass Society and Postmodern Fiction», in WAUGH, Patricia, *Postmodernism : A Reader*. New York : Routledge, pp. 24-31.

LEVIN, Harry. Été 1960. «What Was Modernism?». *Massachusetts Review*, vol. 1, n^o. 4, pp. 609-30.

MALTBY, Paul. 1991. *Dissident Postmodernists : Berthelme, Coover, Pynchon*, Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 215 p.

Du *post-* comme posture

la question du postmoderne dans
les cours et séminaires de Barthes,
Deleuze, Derrida, Foucault

« **L**'histoire que je voudrais vous raconter cette année, l'histoire des anormaux, commence tout simplement avec King Kong, c'est-à-dire qu'on est tout de suite, d'entrée de jeu, au pays des ogres » (Foucault, 1999, p. 101). Au pays des ogres, comme, plus tôt, au pays des fées¹ : Foucault circonscrit là, au cœur du cours *Les Anormaux* de 1975, un territoire bien peu habité par les sciences humaines. Revenant, à la fin de la séance du 5 février de la même année, sur « ce passage du grand monstre au petit pervers », de King Kong donc à « [l]a

¹ « Vous connaissez tous les récits du type : si vous avez le pied assez petit pour entrer dans la pantoufle de vair, vous serez reine ; si vous avez le doigt assez fin pour recevoir l'anneau d'or, vous serez reine ; si vous avez la peau assez fine pour que le moindre petit pois placé sous l'entassement des matelas de plumes vous contusionne la peau, au point que vous êtes couverte de bleus le lendemain matin, si vous êtes capable de faire tout cela, vous serez reine. La psychiatrie s'est donnée à elle-même cette espèce d'épreuve de reconnaissance de sa royauté, épreuve de reconnaissance de sa souveraineté, de son pouvoir et de son savoir : Moi, je suis capable de repérer la maladie, de retrouver des signes à ce qui pourtant ne se signale jamais » (Foucault, 1999, p. 112-113).

grande dynastie des Petits Poucets anormaux», le cours thématise la difficile recevabilité d'une analyse présentée comme histoire à raconter : pris d'une inquiétude soudaine, Foucault proteste : «ça voulait être une démonstration» (1999, p. 124). L'affabulation sollicite la démonstration en retournant les modèles narratifs à sa disposition : se présenter comme «conte» ou «histoire», en assumant l'intégralité du spectre sémantique des mots choisis, peut relever d'une véritable provocation.

Du «[t]out ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman» sur lequel s'ouvre *le Roland Barthes par Roland Barthes* (Barthes, 2002e, p. 577) au «[m]on livre est une pure et simple fiction» par lequel Foucault présente *Les Mots et les choses* (Foucault, 2000a, p. 619) ; de la protestation de Deleuze : «[t]out est romanesque ici, y compris la théorie, qui se confond avec une fiction nécessaire : une fiction d'autrui» (Deleuze, 1969, p.249) à la constatation par Lyotard : «les théories sont elles-mêmes des récits, mais dissimulés» (Lyotard, 2005, p. 86), pareil frayage avec la fiction circonscrit l'un des paysages de l'essai dans sa délicate assignation générique². Mais qu'en est-il dès lors qu'on considère la pratique du cours ou du séminaire ? Que faire d'un Foucault proposant le «récit» de «la fameuse scène de Pinel», fondatrice de la proto-psychiatrie (Foucault, 2003, p. 21) ? D'un Deleuze abordant la naissance du «fait pictural» chez Michel-Ange en «rest[ant] au niveau des anecdotes» ? (Deleuze, 1981c). Le souhait barthésien de «faire partir la recherche (chaque année) d'un fantasme» (Barthes, 2002h, p. 34), comme l'avoué derridéen d'une «obscur et fascinante complicité, voire d'une inquiétante attraction mutuelle» (Derrida, 2008, p. 38) entre le séminaire et son objet, confrontent à la même difficulté. Le mot est sur le bout de la langue, à la pointe de toute lecture des cours ou des séminaires : ne serions-nous pas là face à autant d'objets postmodernes ?

Liminaire

Pareille question impose de ne pas contourner la réelle difficulté à définir la *postmoderne*. S'il paraît aisé, en effet, de situer l'apparition du terme dans le discours théorique français (on s'accorde pour reconnaître la parution en 1979 de *La Condition postmoderne* de Jean-François Lyotard, comme fondatrice)³, il s'avère bien plus délicat d'en fixer le sens au sein

² J'emprunte la notion de «paysage» à Macé (2005). Si la définition élémentaire de l'essai comme «prose non-fictionnelle à visée argumentative» (Glaudes et Louette, 1999, p. 7) semble écarter la fiction (voir aussi Berthelot, 2002), la question d'une ambiguïté du genre est développée par Bonoli, 2000.

³ Même s'il ne s'agit pas là, tant s'en faut, de la première apparition du mot : comme le rappelle J.-Fr. Petit : «D'après Welsh, le terme «postmoderne» sert d'abord à qualifier... la peinture impressionniste des années 1870. Nous sommes loin ici de la philosophie. Il faut attendre 1917 pour que Panwitz, dans son livre *La Crise de la culture européenne*, qualifie le surhomme nietzschéen de «postmoderne». En 1934, nouvelle occurrence : le terme est à nouveau employé dans *L'Histoire de la littérature* de l'espagnol Oniz, pour caractériser la période 1905-1914. Puis, longue éclipse jusque vers 1960. La postmodernité resurgit alors en Amérique du Nord. La France, avec quelques décennies de retard, semble la découvrir vers 1980». (Petit, 2005, p. 18.)

des «immenses nuages de matière langagière» (Lyotard, 1979, p. 104). Sans doute le texte de Lyotard appartient-il à cette classe d'ouvrages étranges qui allient à la clarté et à l'évidence de leurs prémisses la compacité d'une mise en œuvre au raisonnement plus qu'exigeant. Ce statut mélangé ou mêlé – qui serait aussi celui de *La Société de spectacle* de Guy Debord – ne peut qu'organiser le paradoxe d'une fortune incroyable d'un mot ou d'une expression, selon une acception changeante à chaque emploi – et ne retenant parfois d'un essai que le titre. *La Condition postmoderne*, on peut le rappeler, répond à une commande d'un «Rapport sur le savoir au xx^e siècle» par le gouvernement du Québec, et s'astreint à une «problématique» ainsi formulée : «la question du savoir dans les sociétés industrielles avancées» (Lyotard, 1979, p. 28). Il s'appuie sur l'idée de la fin ou tout du moins de la «décomposition» (p. 31) du «déclin» des deux grands «récits de légitimation» (p. 105) : celui hérité des Lumières, qui pose l'émancipation du sujet par le savoir ; celui porté par l'hégélianisme, d'une conquête de l'esprit libre, articulée au principe d'une rationalité en marche constante dans l'Histoire. Dans les deux cas, le «savoir n'a plus sa fin en lui-même comme réalisation de l'idée ou comme émancipation des hommes» (p. 82-83), et le sujet ne peut plus être représenté «comme un héros de la connaissance ou comme un héros de la liberté» (p. 53). S'il en va là d'un constat ancré dans une certaine histoire de la pensée, le *postmoderne* vaut comme évaluation : il invite à être sensible à une valeur travaillant de l'intérieur toute pensée refusant le refuge des savoirs assurés et, partant, des récits autorisés par ces derniers. Appuyant une «incrédulité» (p. 7) nourrie de l'air du temps, Lyotard renvoie le savoir à sa pluralité, à l'anarchie de sa naissance comme au caractère incontrôlable de sa diffusion. Que le (discours) vrai ne soit pas le (discours) vraisemblable, l'idée n'est pas neuve ; ce qui change ici et établit la différence instituée par le *postmoderne*, c'est l'impossibilité d'accéder à ou même d'espérer un compromis qui résorbe la distance de l'un à l'autre. La question, laissée en partie ouverte par Lyotard, se concentre autour des modalités nouvelles à construire, par lesquelles un savoir pourrait être partagé.

Il faut ici prêter l'oreille à deux critiques. La première est adressée directement à Lyotard par Habermas, lequel est l'objet de nombreuses attaques, *ad hominem*, ou sous l'étiquette transparente de l'«École de Francfort»⁴. Habermas tente de prendre à son propre piège cette pensée d'une rhétoricité généralisée du langage : si tout discours n'est jamais que rhétorique (incapable en cela d'accéder au vrai), le discours

⁴ La critique d'Habermas commence dès 1980, à l'occasion de la remise du prix Adorno à Francfort, et s'exprime dès l'année suivante dans l'article «La modernité, un projet inachevé», paru en 1981 dans *Critique* (voir Habermas, 1981).

postmoderne n'est-il pas lui-même pure rhétorique ? Pour Lyotard, en effet, « tout énoncé doit être considéré comme un "coup" fait dans un jeu » (Lyotard, 1979, p. 23) : son sens ne peut être que local, temporaire et soumis à « différend » – dissension ou lutte entre les partenaires de l'échange.

Ce dernier point introduit la deuxième critique à prendre en compte : *postmoderne*, expression « ambiguë, maladroite, pour ne pas dire floue » (Lipovetsky, 2004, p. 71) ne devrait sans doute « s'employer qu'au pluriel », comme Paul Veyne le préconisait d'une vérité dont il retraçait « l'errance historique » (Veyne, 1983, p. 32 et 116). Cette difficulté, pour être un des signes mêmes de la pensée, tient à la variété des domaines dans lesquels le terme *postmoderne* est employé – ce que Claude Javeau résume par « la postmodernité comme objet de la *doxa* » (Javeau, 2007, p. 11). Le mot n'est-il pas né dans l'architecture ? À mesure qu'un lexique investit d'autres champs, on le sait, il risque la dilution de son sens : par exemple, le plaisir énoncé par le sujet dans son intimité n'est ni celui condamné – refoulé ? – par l'analyste, ni celui récupéré par le critique comme mesure de sa lecture. Pour faire simple, et pour revenir au *postmoderne*, son emploi dans l'histoire de la philosophie – histoire dans laquelle Lyotard prend place⁵ – n'a pas la même valeur que dans la philosophie de l'histoire dont peut se réclamer Gilles Lipovetski. C'est même cette confusion que regrette le premier lorsqu'il s'inscrit contre une interprétation « étroitement sociologisante et historisante, c'est-à-dire unilatérale » (Lyotard, 1986, p. 23), dont Lipovetski n'est pas le seul représentant : ainsi de la sociologie postmoderne développée par Michel Maffesoli, ou encore, pour le domaine anglo-saxon, des ouvrages de David Harvey, *The Condition of postmodernity* (Harvey, 1989) ou de Frederic Jameson, *Postmodernism or the cultural logic of late capitalism* (Jameson, 1991). Cette approche du postmoderne déplore, à l'instar de Lipovetski, « le triomphe concomitant des normes consuméristes centrées sur la vie au présent » (Lipovetski, 2004, p. 70), plus proche en cela des « régimes d'historicités » (Hartog, 2003) que de la pensée de Lyotard – même si c'est sur ce dernier qu'il appuie son constat : « [l]'un des premiers, J.-Fr. Lyotard a noté le lien existant entre la condition postmoderne et la temporalité présentiste » (Lipovetsky, 2004, p. 82). Si *La Condition postmoderne* a insisté sur la « question du lien social » (Lyotard, 1979, p. 32), il faudra revenir sur les tenants et les aboutissants d'une telle proposition, articulée au savoir comme lieu où se risque, se consolide ou justement se délite ce lien.

⁵ Le terme est présent dès la première page de l'introduction (Lyotard, 1979, p. 7).

De ce parcours des différents investissements ou réinvestissements du *postmoderne*, il faut retenir l'impossibilité d'un *consensus* – « valeur désuète et suspecte » pour Lyotard (1979, p. 106). Rien n'interdit néanmoins de travailler à un consensus « local » (p. 107), organisé autour des valeurs d'une mise à la question du savoir et des conditions par lesquelles un sujet peut le faire sien comme le partager, afin d'examiner la question : cours et séminaires peuvent-ils être considérés comme des objets postmodernes ? Ce sens pour seul « horizon, [...] jamais acquis » (Lyotard, 1979, p. 99), permet de tenter l'approche du postmoderne comme une attitude, ou, pour le dire mieux, comme une *posture*. Posture double, qui serait à la fois celle du professeur face au discours – celui légué par la tradition qu'il prend en charge comme celui qu'il tient –, et celle aujourd'hui du lecteur ou de l'auditeur face à une parole, parfois vieille de trente ans, et qu'il vient néanmoins actualiser au moment de l'investir. C'est cette tension que le présent article se propose de suivre : d'abord en relevant, du côté du professeur, le *postmoderne* à l'état latent dans le cours ; ensuite en envisageant, depuis le lieu du cours, ce *postmoderne* comme un « état naissant » – ce qui serait le côté du lecteur.

Du côté du professeur : un *postmoderne* à l'état latent

« On peut imaginer [...] que la règle du silence sur la sexualité n'a guère commencé à peser qu'au XVII^e siècle (à l'époque, disons, de la formation de nos sociétés capitalistes) » lance Foucault dans *Les Anormaux* (1999, p. 157). Pourquoi *imaginer* ? La réponse du professeur est sans appel : « je n'en sais rien, mais on peut imaginer, puisque je crois que cela ferait plaisir à beaucoup de gens », avant de statuer, implacable : « l'exemple du Moyen Âge, je ne le crois pas assez élaboré par les historiens pour qu'on puisse y faire foi » (*id.*). Le premier trait par lequel les cours nous sont accessibles réside sans aucun doute dans cette volonté « de faire apparaître [...] les "présupposés" » de tout discours de savoir « et de demander que les partenaires en acceptent d'autres » (Lyotard, 1979, p. 105). Barthes, au début des deux années qu'il consacre au roman, déclarant qu'il ne se laissera pas « intimider » par la sociologie de Goldmann, Lukács ou Girard, optant pour une « mise entre parenthèses sauvage, aveugle, *époque* du commentaire sur "le Roman en général" » (Barthes, 2003, p. 37), témoigne d'une méfiance identique, laquelle paraît constituer l'une des marques du cours comme style de pensée singulier.

Le soupçon

Si l'usage courant distingue mal science et savoir, on peut penser que Foucault se joue de cette confusion lorsqu'il lance : « Les sciences sont un peu comme les nations ; elles n'existent vraiment qu'à partir du jour où leur passé ne les scandalise plus : si humble, accidenté, dérisoire ou inavouable qu'il ait pu être » (Foucault, 2000c, p. 271). Ce dernier aphorisme donne le ton : c'est l'« arrogance » de la science (Barthes, 2002e, p. 645), sa prétention qu'il faut combattre. Ce qu'annonce également Barthes à l'ouverture d'*S/Z*, l'ouvrage issu du séminaire tenu pendant deux années à l'École pratique des Hautes Études sur la nouvelle « Sarrasine » de Balzac :

On dit qu'à force d'ascèse certains moines bouddhistes parviennent à voir tout un paysage dans une fève. C'est ce qu'auraient bien voulu les premiers analystes du récit : voir tous les récits du monde (il y en a tant et tant eu) dans une seule structure [...]. (Barthes, 2002c, p. 121.)

Et Barthes de signer son refus dans l'écho d'une citation rimbal-dienne : « Science avec patience, le supplice est sûr » (Barthes, 2002c, p. 123), condamnation qu'il reprendra encore lors de la deuxième année du séminaire sur le Discours amoureux, par le mot-valise de « chiance » (Barthes, 2007, p. 359). On retrouve là le principe d'une distance *postmoderne* ne préjugant pas « que “la science” souffrira dans sa puissance si on la réexamine » (Lyotard, 1979, p. 102).

Il n'en va pas, pour autant, d'un simple jeu : dans la lutte qu'ils mènent, chacun de leur côté, et chacun selon une procédure spécifique, contre le « pouvoir-psy », Foucault et Deleuze rappellent qu'il en va là de la vie ou de la mort du sujet. L'introduction du cours de Foucault, *Les Anormaux*, est à ce titre exemplaire : après lecture de deux rapports d'expertise psychiatrique contemporaine (le premier de 1955 ; le second de 1973), le professeur dénonce ces « discours de vérité parce que discours à statut scientifique », lesquels sont avant tout des « [d]iscours qui peuvent tuer, discours de vérité et discours [...] qui font rire » (Foucault, 1999, p. 7). Revenant sur les accusations lancées par Deleuze et Guattari contre la psychanalyse dans *Mille Plateaux*, Derrida relance ce que Lyotard nomme le « combat » (1979, p. 23), à mener non seulement contre « des indigences de savoir, des non-savoirs ou des incompréhensions », mais également contre « des violences éthiques, des machines [...] de guerre, d'assujettissement, d'abrutissement, des façons de rendre les patients plus bêtes, plus brutes ou plus abrutis qu'ils ne le sont en vérité » (Derrida, 2008, p. 199). Il faut convenir ici de ce qu'une telle position a de délicat : dénoncer la fiction du savoir met en branle un mouvement dans lequel la parole enseignante ne

peut s'excepter elle-même. Loin d'ignorer l'aporie, et sans glisser dans la position confortable d'un relativisme qui nivellerait tous les discours, les cours ici étudiés s'en sortent par le biais de leur exposition : c'est le cas notamment de la fable derridéenne ou du roman barthésien – tous deux modes biaisés d'un jeu avec le modèle fictionnel. Il s'agit ainsi d'observer comment la méfiance envers le savoir se trouve reportée jusque dans les formes par lesquelles cette pensée du « soupçon » trouve à se dire.

La fiction

On peut ici suivre Alexis Tadié, et envisager la fiction comme « concept limite, qui permet de fixer des bornes, de définir négativement d'autres champs » (Tadié, 1998, p. 113). Ainsi cernerait-on ce pas fictionnel sur lequel joue sans cesse le cours : « la fiction se manifeste quand l'histoire cesse d'être récit historique, quand la philosophie renonce à être enquête relationnelle, quand la vérité perd ses droits et le mythe son efficace » (Tadié, 1998, p. 113). *Quand la vérité perd ses droits et le mythe son efficace* : ce pourrait être l'enseigne d'un enseignement qui est éveil à la conscience critique du discours, à l'incrédulité – fût-elle incrédulité quant à sa propre parole.

« Si vous le voulez bien, nous allons considérer le Cours qui commence comme un film ou comme un livre, bref comme une histoire », suggère Barthes au début de la deuxième année de *La Préparation du roman* (Barthes, 2003, p. 183). Autour du souvenir de la tragédie grecque se structure alors le développement à venir : il y aura ainsi trois actes, précédés d'un prologue et suivis d'une conclusion, entrecoupés d'une parabase, « moment où je parlerai en tant qu'auteur du Cours et non plus en tant qu'auteur hypothétique d'une Œuvre à faire » explique-t-il, page 185. De Foucault introduisant le « très provisoire théâtre » de la recherche qu'il entreprend au Collège de France dans *L'Ordre du discours*, sa leçon inaugurale, à Derrida évoquant « la scène ou le théâtre de ce séminaire » (2008, p. 28), il faut interroger cette analogie promue par nos auteurs en professeurs. La forme théâtrale renvoie certes à la réalité d'une parole proférée, réalité que Barthes évoque en mauvaise part lorsqu'il établit cette différence entre le séminaire *Le Discours amoureux*, et le livre, les *Fragments*, « plus pauvre » : la parole – et donc le cours – « est toujours, quoi qu'on veuille, à la fois directe et théâtrale » (Barthes, 2002h, p. 178). Ce que semble indiquer également Foucault, déplorant que le cours tourne au « spectacle »⁶.

6 Voir Foucault, 1997, p. 4 : « moi je me trouvais devant un auditoire composé de gens avec lesquels je n'avais, au sens strict, aucun contact, puisqu'une partie, sinon une moitié de l'auditoire, devait aller dans une autre salle, écouter ce que j'étais en train de dire. Cela ne devenait même plus du spectacle – puisqu'on ne se voyait pas ».

Mais ce qui est ici énoncé sur le mode du regret pourrait bien être, silencieusement, retourné en principe conducteur d'un discours qui manipule ses idées comme des personnages, et se fait « théâtre de maintenant », pour reprendre une formule de Foucault résumant le travail de Deleuze⁷. Derrida, occupé à retracer la généalogie de la figure du « loup » dans la pensée politique, s'amuse de « ce théâtre zooanthropolitique » qu'il a constitué au fil des séances ; Foucault, quant à lui, poursuit dans *Le Pouvoir psychiatrique* les « personnages » du « bon fils » ou du « bon époux » (Foucault, 2003, p. 117), ou encore « ce personnage, nouveau au XVIII^e siècle, qui est le délinquant » dans *Les Anormaux* (Foucault, 1999, p. 18). Montrer, pour Foucault, « l'envers de la cérémonie », dénoncer, pour Barthes, le « simulacre » (Barthes, 2002b, p. 467), c'est faire apparaître, comme l'analyse Frances Fortier, « le caractère fictionnel de toute démarche de savoir » (Fortier, 1997, p. 11). La boucle ici se boucle : la fictionnalisation de la démarche est le corollaire nécessaire de la fiction du savoir. Et que cette démarche frayant avec la fiction soit la tentative d'un nouveau mode de partage du savoir souscrit à l'horizon posé par Lyotard : « [i]l faut supposer une puissance qui déstabilise les capacités d'expliquer et qui se manifeste par l'édiction de nouvelles normes d'intelligence ou, si l'on préfère, par la proposition de nouvelles règles du jeu scientifique qui circonscrivent un nouveau champ de recherche » (Lyotard, 1979, p. 99).

Dès lors, Derrida, lançant au début de la sixième séance de son séminaire : « eh bien, imaginons, comme dans une fable, que je fasse *comme si* je pariais ou *comme si*, par feinte, en pariant, je lançais ici un défi » (2008, p. 223), retrouve l'« option tout à fait contre-scientifique » (Barthes, 2003, p. 38) de *La Préparation du roman* s'ouvrant sur cette proposition : « *comme si* j'allais écrire un roman ». Chez l'un comme chez l'autre, le recours à un modèle fictionnel, à même de guider la forme choisie pour l'exposition, vaut comme manifestation d'une distance à l'égard de « la plus noble tradition de l'institution universitaire », dans laquelle « un séminaire ne relève pas de la fable » (Derrida, 2008, p. 61). Et pourtant : non seulement le séminaire réclame-t-il de n'exposer son propos qu'« à pas de loup » (p. 19), mais encore joue-t-il, dans le souvenir du modèle de la fable, de la prétention à fixer tout savoir. En témoigne cet extrait de la séance du 6 février de *La Bête et le souverain* :

⁷ On trouve la formule à la fin de l'article « Ariane s'est pendue », à propos de *Différence et répétition*. Comme l'indique le dernier paragraphe : « [l]e livre de Deleuze, c'est le théâtre merveilleux où se jouent, toujours nouvelles, ces différences que nous sommes, ces différences que nous faisons, ces différences entre lesquelles nous errons » (Foucault, 2000b, p. 799), mention qui recoupe un souhait émis par Foucault : « [j]e voudrais que vous ouvriez le livre de Deleuze comme on pousse les portes d'un théâtre, quand s'allument les feux d'une rampe, et quand le rideau se lève » (p. 796).

D'où ma question, le « comme si » de mon pari et la fiction de mon défi : qui peut jurer qu'il ou elle sait de quoi et de qui elle parle, ce que veut dire et veut faire le mot « bêtise » ainsi mis en œuvre et en arme ? Que dit-on et que fait-on, là où toujours on fait quelque chose en disant quelque chose dont le sens comme tel reste largement indéterminé, plastique, malléable, relatif, etc. ? (Derrida, 2008, p. 226.)

Que le séminaire soit pensé comme « fable » ou comme « roman », qu'il soit fait « provisoire théâtre », il s'agit de préférer la quête à l'enquête, « la production au produit » (Barthes, 2002c, p. 124). Conformément à la mise en garde de Barthes dans sa *Leçon* inaugurale, le professeur doit renoncer à « produire des déchiffrements, à poser des résultats » (Barthes, 2002f, p. 444) : tout au plus peut-il faire état de ses hésitations ou de son errance. Pareille situation repose sur la bienveillance de l'auditeur (et aujourd'hui du lecteur).

Du côté du lecteur et de l'auditeur : un postmoderne à l'« état naissant »

L'erreur à ne pas commettre, au terme de ce rapide parcours des quelques traits par lesquels il semble possible de qualifier les cours ou séminaires de *postmodernes*, serait de voir alors ces objets comme seuls reflets de leur époque. Ou bien encore d'estimer que nous appartenons, peu ou prou, à la même époque, et que cette impossible distance nous interdit de savoir *qu'est-ce que l'on garde*, selon la belle formule de la romancière Marie Depussé⁸, quand il y a lieu, justement, de se montrer attentif à ce qui, des interrogations et des hésitations portées par Barthes, Deleuze, Derrida ou Foucault, reste aujourd'hui présent. On retrouve là le principe posé par Lyotard : « Une œuvre ne peut devenir moderne que si elle est d'abord postmoderne. Le postmodernisme ainsi entendu n'est pas le modernisme à sa fin, mais à l'état naissant, et cet état est constant » (Lyotard, 1986, p. 28).

Une pensée disponible

Ce « futur antérieur »⁹, cette étrange distorsion des temps nous invitant à considérer autrement le préfixe *post-*, est à l'image de l'exploitation éditoriale de l'archive enseignante de nos auteurs. Dans le cas de Barthes et de Foucault, plus de vingt ans après leur disparition, la

8 De ce bel ouvrage, et du regard porté sur la théorie des années 1970, nous voudrions reprendre cette formule, consacrée à Barthes : « [o]n peut introduire une différence qui vaut, je crois, pour toute époque de la pensée. Il y a toujours les exploitants, et les méditants. Barthes n'était pas un exploitant. C'est pourquoi la qualité de sa méditation fait encore paysage. Devrais-je dire "pour moi" ? Soit, je le dis » (Depussé, 2000, p. 81-82). Je remercie Pauline Vachaud, souffleuse de lectures et de références.

9 « *Postmoderne* serait à comprendre selon le paradoxe du futur (*post*) antérieur (*modo*) », Lyotard, 1986, p. 31.

décision de donner à lire la parole enseignante témoigne de la certitude de trouver matière à penser, et à « penser aujourd'hui » (selon l'expression de Foucault lui-même) au travers du cours. Pour Derrida, alors que le chantier d'édition débute en annonçant des objectifs impressionnants, la même constatation pourrait valoir. La pensée du pouvoir, présente chez Foucault ou chez Derrida (à travers la question obsédante de la *souveraineté*) ; celle de la communauté, chez Barthes ou chez Deleuze, croisent des questions, posées par d'autres, avant comme après eux. Ces « pistes de recherches, [c]es idées, [c]es schémas, [c]es pointillés » (Foucault, 1997, p. 4) proposés dans le cadre des cours s'offrent à une lecture singulière, qui engage le sujet dans un rapport nouveau à la pensée.

Cours ou séminaires se présenteraient ainsi comme un « don » – celui-là même sur lequel s'achève la *Leçon* barthésienne, ce « don plein de zèle » d'une parole et d'une écoute « semblables aux allées et venues d'un enfant qui joue autour de sa mère, qui s'en éloigne puis retourne vers elle pour lui rapporter un caillou, un brin de laine » (Barthes, 2002f, p. 445). Don « en « pure » perte », écrit Blanchot, « perte qui ne saurait assurer la certitude d'être jamais accueillie par l'autre, bien qu'autrui rende seul possible, sinon la parole, du moins la supplication qui porte avec elle le risque d'être rejetée ou égarée ou non-reçue » (Blanchot, 1983, p. 26). Don de parole, don provisionnel de savoir ou de sens thématized par un Foucault lançant : « je vous considère comme entièrement libres de faire, avec ce que je vous dis, ce que vous voulez » (Foucault, 1997, p. 3). C'est préserver la possibilité de ce « développement de l'imagination des savoirs » qu'évoque subrepticement Lyotard à la fin d'un paragraphe (1979, p. 104).

À ceci près que cette disponibilité de la pensée du cours n'en exige pas moins une certaine adaptation du lecteur : accommodation de l'œil, pour celui progressant au travers des notes semi-rédigées de Barthes, multipliant les signes algébriques ; ajustement d'un nouveau rythme de lecture pour celui parcourant « en piqué » (selon cette possibilité de lecture libre évoquée par Barthes dans une page savoureuse du *Sollers écrivain* ; 2002g, p. 614) la transcription des enregistrements sonores de Foucault. Écoute-t-on les cédés de Deleuze, offrant une sélection parmi les quatre années consacrées au cinéma, de la même façon qu'on se plonge dans le diptyque *L'Image-mouvement* (Deleuze, 1983), *L'Image-temps* (Deleuze, 1985) ? Non, évidemment. Mais la réponse n'a pas à composer uniquement avec la différence de média.

Un « chant d'idées-phrases »

Il convient en effet d'accorder sa juste place à la prise en compte d'une disponibilité autre du lecteur/auditeur. Notamment en se reportant à ce

que Foucault nomme « la désinvolture de se présenter comme discours » (1972, p. 10), ce souhait qui, pour se formuler dans la préface à la seconde édition d'*Histoire de la folie*, semble trouver à s'épanouir dans le cours : parce qu'il n'appartient pas à l'univers du livre, parce qu'il échappe à l'écriture, le *discours* (en ce sens singulier) s'offre à une récupération accrue, différente de la seule citation. Il n'attend que la *prise* du lecteur ou de l'auditeur, son « braconnage » (Certeau, 2002), selon la métaphore par laquelle *L'Invention du quotidien* rend compte de la lecture, et qui paraît ici plus appropriée encore à l'investissement spécifique du cours. Lorsque Barthes déplore, « il y avait lieu d'être plus intelligent, d'aller plus loin » à propos du traitement de l'excrément dans *La Séquestrée de Poitiers* (Barthes, 2002h, p. 181) ; lorsque Deleuze prévient, à l'ouverture du cours sur « La peinture et la question des concepts », « je ne prétends pas dire des choses d'un grand savoir » ; lorsque le même Barthes revendique le « geste d'ouvrir un dossier », laissant à d'autres le soin de le compléter, c'est bien dans l'attente d'une « récupération » par un lecteur venant habiter, selon sa culture ou sa mémoire, une pensée laissée ainsi ouverte : « je suppose que ceux qui suivront [...] en savent autant que moi, bien plus même parfois, sur la peinture », dit Deleuze (Deleuze, 1981c) ; « Je crois [...] que, pour qu'il y ait une relation d'enseignement qui marche, il faut que celui qui parle en sache à peine plus que celui qui écoute (parfois même, sur certains points, moins : ce sont des va-et-vient) » prévient Barthes (2002h, p. 53).

Cet investissement en forme de « va-et-vient » serait dès lors autant intellectuel qu'affectif. Pour preuve, l'idée de « vocalisation des concepts » que défend Deleuze, notamment dans son *Abécédaire*. « [t]out comme il y a un style des concepts par écrits », propose le philosophe, « un cours ça implique des vocalises, ça implique même – je sais mal l'allemand – une espèce de *Sprachgesang*. » (Deleuze, 2006). Chant-parlé ou parlé-chanté, le *Sprachgesang* invite à tenir ensemble le corps du professeur et le corps de l'auditeur, et à esquisser une phénoménologie, même rudimentaire, de ce qui n'est plus tout à fait de la lecture tout en restant un acte de cognition. Barthes, s'il ne songeait spécifiquement à cette question, permettrait ici de prolonger avantageusement la réflexion autour de ce qu'il appelle le « phrasé », « une sorte de musique, une sonorité pensive » (Barthes, 2002e, p. 683). N'est-ce pas justement ce qu'à l'écoute des enregistrements de Barthes ou de Deleuze l'on gardera à l'oreille ? Plus encore qu'une phrase ou qu'une idée-phrase (c'est là l'apanage de l'essai)¹⁰, c'est un phrasé qui restera du cours – ce que Barthes nomme

¹⁰ Sur la notion d'*idée-phrase*, on se reportera au développement de Barthes dans *La Préparation du roman* (Barthes, 2003, p. 137-150). Je renvoie, sur cette question du « mémorable » dans l'essai, aux propositions de Marielle Macé, et plus spécifiquement à deux articles auxquels ce dernier point doit beaucoup : voir Macé 2007 ; 2008.

«chant d'idées-phrases», et qu'il appelle encore, dans *Le Discours amoureux*, «bouffée de langage» ou «air syntaxique» (Barthes, 2007, p. 374). À défaut d'un morceau de discours, cernable et citable, il me restera peut-être le souvenir de la voix des auteurs en professeurs – de la diction lente et grave de Barthes ou du débit éraillé de Deleuze – à même de «donner naissance à des idées, c'est-à-dire à de nouveaux énoncés» (Lyotard, 1979, p. 105).

Conclusion : une posture

C'est sur cette façon singulière par laquelle le sujet peut se saisir de la pensée du cours que nous voudrions finir. Cours ou séminaires mettent en effet en circulation de nouveaux modes d'appropriation d'un discours à disposition. Ce que Lyotard résumait d'une formule : «le trait frappant du savoir scientifique postmoderne est l'immanence à lui-même, mais explicite, du discours sur les règles qui le valident» (Lyotard, 1979, p. 89). Que la parole enseignante travaille à inventer ses propres procédures de légitimation, illustre cette double *posture* qui nous paraît à même de rendre compte du *postmoderne* : posture méfiante de l'enseignant envers le savoir, les discours (dont le sien propre) ; posture ouverte de l'auditeur, engagé dans un nouveau rapport à cette pensée qu'il s'approprie d'une façon inédite. «J'ai dit et répété», corrige Lyotard à la fin de sa vie, «que pour moi "postmoderne" ne signifiait pas la fin du modernisme mais un autre rapport avec la modernité» (Lyotard, 1988, p. 64). Si donc tout se joue autour du préfixe *post-*, rien ne nous interdit, par un jeu de langage, un nouveau «coup» porté, d'en rêver un prolongement autour du mot de *posture*. Décryptant la mythologie de l'écrivain en vacances, Barthes s'amusait d'un «Gide [qui] lisait du Bossuet en descendant le Congo» (2002a, p. 693). Imaginons un lecteur curieux, qui écouterait Deleuze en remontant le boulevard périphérique : voilà bien, selon le mot de Barthes lui-même, une nouvelle «posture» (*id.*) – postmoderne, il va sans dire.

Bibliographie

- AUBERT, Nicole (éd.). 2004. *L'Individu postmoderne*. Ramonville : Éd. Érès.
- BARTHES, Roland. 2002a [1957]. *Mythologies*, in *Œuvres complètes*, I. É. Marty (éd.). Paris : Seuil, 1179 p.
- . 2002b [1963]. *Essais critiques*, in *Œuvres complètes*, II. É. Marty (éd.). Paris : Seuil, 1350 p.
- . 2002c [1970]. *S/Z*, in *Œuvres complètes*, III. É. Marty (éd.). Paris : Seuil, 1074 p.
- . 2002d [1974]. *Au Séminaire*, in *Œuvres complètes*, IV. É. Marty (éd.). Paris : Seuil, 1046 p.
- . 2002e [1975]. *Roland Barthes par Roland Barthes*, in *Œuvres complètes*, IV. É. Marty (éd.). Paris : Seuil, 1046 p.
- . 2002f [1978]. *Leçon*, in *Œuvres complètes*, V. É. Marty (éd.). Paris : Seuil, 1099 p.
- . 2002g [1979]. *Sollers écrivain*, in *Œuvres complètes*, V. É. Marty (éd.). Paris : Seuil, 1099 p.
- . 2002h. *Comment vivre ensemble*. Cl. Coste (éd.). Paris : Seuil/Imec, 244 p.
- . 2003. *La Préparation du roman*. N. Léger (éd.). Paris : Seuil/Imec, 476 p.
- . 2007. *Le Discours amoureux*. Cl. Coste (éd.). Paris : Seuil/Imec, 743 p.
- BERTHELOT, Jean-Marie. 2002. « Texte scientifique et essai : le cas des sciences humaines ». In *L'Essai : métamorphoses d'un genre*. P. Glaudes (éd.). Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, p. 47-62.
- BLANCHOT, Maurice. 1983. *La Communauté inavouable*. Paris : Minuit, 92 p.
- BONOLI, Lorenzo. 2000. « Fiction et connaissance, de la représentation à la construction ». *Poétique*, n^o. 124, p. 485-501.
- CERTEAU, Michel de. 2002. *L'Invention du quotidien*. Paris : Gallimard, 350 p.

CUSSET, François. 2005. French Theory. *Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux Etats-Unis*. Paris : La Découverte, 373 p.

DELEUZE, Gilles. 1981a. *Spinoza*. Séance du 31 mars 1981, 1^{ère} partie. Enregistrement disponible à l'adresse suivante : http://www.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=44 (transcription réalisée par C. Latuillière).

_____. 1981b. *Spinoza*. Séance du 31 mars 1981, 2^{ème} partie. Enregistrement disponible à l'adresse suivante : http://www.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=46 (transcription réalisée par E. Szarzynski).

_____. 1981c. *La Peinture et la question des concepts*. Séance du 7 avril 1981, 2^{ème} partie. Enregistrement sonore disponible à l'adresse suivante : http://www.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=42 (transcription réalisée par C. Moïna-Vée).

_____. 1983. *Cinéma. 1. L'image-mouvement*. Paris : Minuit, 298 p.

_____. 1985. *Cinéma. 2. L'image-temps*. Paris : Minuit, p. 378.

_____. 2006. *Abécédaire*. Paris : Gallimard (coffret 3 DVD).

DEPUSSÉ, Marie. 2000. *Qu'est-ce qu'on garde*. Paris : P.O.L., 165 p.

DERRIDA, Jacques. 2008. *La Bête et le souverain*. M. Lisse, M.-L. Mallet et G. Michaud (éds.). Paris : Galilée, 467 p.

FORTIER, Frances. 1997. *Les Stratégies textuelles de Michel Foucault. Un enjeu de vérité*, Québec : Nuit Blanche Éditeur, 321 p.

FOUCAULT, Michel. 1969. *Archéologie du savoir*. Paris : Gallimard, 285 p.

_____. 1972. *Histoire de la folie à l'âge classique* [2^{ème} édition]. Paris : Gallimard, 621 p.

_____. 1984. *L'Usage des plaisirs*. Paris : Gallimard, 285 p.

_____. 1997. *Il faut défendre la société*. A. Fontana et M. Bertani (éds.). Paris : Gallimard/Seuil, 283 p.

_____. 1999. *Les Anormaux*. V. Marchetti et A. Salomoni (éds.). Paris : Gallimard/Seuil, 351 p.

_____. 2000a. « Sur les façons d'écrire l'histoire ». Entretien avec R. Bellour. In *Dits et écrits*, I. D. Defert et Fr. Ewald (éds.). Paris : Gallimard, p. 613-628.

_____. 2000b. « Ariane s'est pendu », in *Dits et écrits*, I. D. Defert et Fr. Ewald (éds.). Paris : Gallimard, p. 795-799.

_____. 2000c. « L'asile illimité », in *Dits et écrits*, II. D. Defert et Fr. Ewald (éds.). Paris : Gallimard, p. 275-278.

_____. 2001. *L'Herméneutique du sujet*. Fr. Gros (éd.). Paris : Gallimard/Seuil, 540 p.

_____. 2003. *Le Pouvoir psychiatrique*. J. Lagrange (éd.). Paris : Gallimard/Seuil, 399 p.

GLAUDES, Pierre et Louette, Jean-François. 1999. *L'Essai*. Paris : Hachette, 176 p.

HABERMAS, Jürgen. 1981. « La modernité, un projet inachevé ». *Critique*, n°. 413, p. 950-967.

HARTOG, François. 2003. *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*. Paris : Seuil, 257 p.

HARVEY, David. 1989. *The Condition of postmodernity. An enquiry into the origins of cultural change*. Oxford : Blackwell, 378 p.

JAMESON, Frederic. 1991. *Postmodernism or the cultural logic of late capitalism*. Durham : Duke University Press, 438 p.

JAVEAU, Claude. 2007. *Les Paradoxes de la postmodernité*. Paris : Presses Universitaires de France, 174 p.

LIPOVESTKY, Gilles. 2004. *Les Temps hypermodernes*. Paris : Grasset, 186 p.

LYOTARD, Jean-François. 1979. *La Condition postmoderne*. Paris : Minuit, 109 p.

_____. 1985. *Le Postmoderne expliqué aux enfants. Correspondance (1982-85)*. Paris : Galilée, 165 p.

_____. 1988. « Réécrire la modernité ». *Les cahiers de philosophie*, n°. 5, p. 63-98.

MACÉ, Marielle. 2005. « Paysages du genre : Segalen et l'essai ». In *The Modern Essay in French. Movement, Instability, Performance*. Ch. Forsdick et A. Staffod (éds.). Bern : Peter Lang AG, p. 167-180.

_____. 2006. *Le Temps de l'essai. Histoire d'un genre littéraire en France au xx^e siècle*. Paris : Belin, 361 p.

_____. 2007. «Ce qui se fait le plus citer». Le *mémorable* dans le discours philosophique ». In *Le Style des philosophes*. Br. Curatolo et J. Poirier (éds.). Dijon : Éditions Universitaires de Dijon et Presses Universitaires de Franche-Comté, p. 267-277.

_____. 2008. «L'essai littéraire devant le temps». *Cahiers de narratologie*, n°. 14. Disponible à l'adresse : <http://revel.unice.fr/cnarra/document.html?id=499>

MAFFESOLI, Michel. 2003. *Notes sur la postmodernité. Le lieu fait lien*. Paris : Éd. du Félin/Institut du monde arabe, 136 p.

PETIT, Jean-François. 2005. *Penser après les postmodernes*. Paris : Bruchet-Chastel, 136 p.

ROBBE-GRILLET, Alain. 2009. *Pourquoi j'aime Barthes*. Paris : Christian Bourgois, 74 p.

SARRAUTE, Nathalie. 1956. *L'Ère du soupçon*. Paris : Gallimard, 159 p.

TADIÉ, Alexis. 1998. «La fiction et ses usages. Analyse pragmatique du concept de fiction». *Poétique*, n°. 113, p. 111-125.

VEYNE, Paul. 1983. *Les Grecs croyaient-ils à leur mythe ? Essai sur l'image constituante*. Paris : Gallimard, 168 p.

WITTGENSTEIN, Ludwig. 2005. *Recherches philosophiques*. Traduit de l'allemand par Fr. Dastur, M. Élie et al. Paris : Gallimard, 367 p.

Le Chant des possibles ou Blanchot et le « post-livre »

Avec plus d'une vingtaine d'essais et une dizaine de romans publiés, Maurice Blanchot (1907-2003) a indéniablement été un auteur prolifique. Néanmoins, sa grande discrétion de même que le peu d'informations et de photographies que nous possédons de lui font de l'homme une sorte de figure fantomatique que peu de gens connaissent réellement, à l'exception de quelques amis dont Jacques Derrida, Michel Foucault et Gilles Deleuze. Le silence autour de son existence est à l'image de sa pensée, au cœur de laquelle s'exprime l'absence de tout absolu littéraire dans l'œuvre ainsi que « la recherche de sa propre possibilité, une recherche de ce qui la fonde. » (Michel, 1997, p. 14.) L'écriture est dès lors l'expression d'une mise à distance radicale, qui plonge l'auteur dans une solitude fondamentale. Construite à la façon d'un incessant tourbillon, toujours amenée à se détruire et à se reconstruire, l'œuvre de Blanchot prend ainsi pour cadre un monde sans cesse en mouvement, dont l'écriture ne peut parvenir à rendre compte. De

cette manière, « l'écriture blanchotienne entreprend de s'altérer, de devenir une *parole sans paroles*, une *écriture sans écriture*; elle s'ingénie à *désarranger* le discours, à rompre le signe. » (Fries, 1999, p. 9). En somme, c'est une parole *neutre* que recherche Blanchot, débarrassée d'elle-même et de l'aliénation de l'autre, apte à se transformer, à redéfinir son identité.

Dans ses essais, notamment dans *Le livre à venir* (1959), Blanchot s'attarde à définir sa conception du livre, dans une approche à la fois littéraire et philosophique. Publié quatre ans après *L'espace littéraire*, autre ouvrage théorique important de l'auteur, *Le livre à venir* reprend des concepts déjà ébauchés dans son essai antérieur, mais qui sont cette fois développés à travers l'étude de plusieurs écrivains dont Proust, Artaud, Rousseau, Joubert, Musil et Claudel. De nouveau, Blanchot questionne l'expérience littéraire, laquelle tente de redéfinir le monde tout en se restructurant, en s'autoengendrant. L'auteur serait par conséquent celui qui s'inscrit dans une temporalité à venir, dans un espace postérieur, puisqu'il chercherait, par le biais du livre, à conduire la littérature vers ce point d'absence où elle disparaît, jusqu'à cette fin qui est également son origine et son perpétuel recommencement. L'acte d'écrire tendrait ainsi vers l'émergence d'un « post-livre », qui entreprendrait d'échapper à toute stabilisation pour plutôt essayer de réinventer les possibles et de s'affirmer dans le devenir.

Ces considérations temporelles sont centrales chez Blanchot, l'importance de la durée se manifestant dans sa façon d'aborder le « point limite » et le pouvoir accordé à la parole, sans oublier l'inévitable disparition de l'œuvre. L'étude de ces trois aspects importants de l'essai permettra de mieux saisir le déploiement de cet espace qu'investit la fiction, celle-ci cherchant à se diriger, à l'instar d'Ulysse et ses acolytes, vers une destination à première vue idyllique.

Le « point limite »

Le livre à venir débute avec une allégorie du chant des sirènes qui tentent, dans *L'Odyssee*, d'entraîner Ulysse à sa perte. Chant encore à venir puisqu'il est l'espérance d'atteindre un espace rêvé, où la mélodie se matérialiserait pour devenir bien réelle. Les voix paradisiaques représentent ainsi la direction que doit emprunter le navigateur pour parvenir en un lieu, un point précis, dans lequel le chant débiterait vraiment. Cette représentation illustre bien entendu « l'événement » qu'est l'écriture, qui relève de l'exploration dans l'optique blanchotienne. De la sorte, l'auteur affirme qu'« il y a une lutte fort obscure engagée entre tout récit et la rencontre des Sirènes [...] [et que] ce qu'on appelle le

roman est né de cette lutte.» (Blanchot, 1959, p. 12). En d'autres termes, le récit relate un événement d'exception, ne se réduisant non pas à une simple relation, mais à sa réalisation même, encore à venir.

En ce sens, le récit s'inscrit dans un mouvement orienté vers un point lointain, pour ne pas dire inaccessible, un espace en périphérie du monde où le chant devient véritablement audible. C'est dans ce mouvement sans fin que s'effectue la rencontre même, toujours à l'écart de l'espace, puisqu'elle *est* l'espace, c'est-à-dire un intervalle imaginaire au sein duquel l'absence se matérialise pour finalement laisser place à l'événement. Dans son ouvrage *Maurice Blanchot et le déplacement d'Orphée*, Chantal Michel s'intéresse entre autres à cet intervalle, à la fois « point de l'esprit mais aussi nécessairement point situé au-delà des limites de l'esprit humain, puisqu'il s'agit d'un point d'où l'écrivain jouirait d'une vue d'ensemble qui lui permettrait de se saisir lui-même. » (Michel, 1997, p. 12). Ce lieu échappe ainsi à toute tentative de localisation, si ce n'est à travers l'espace littéraire qui, seul, peut accueillir ce point sans cesse errant et dont le centre est en mouvement.

Ce point lointain tourne dès lors sans discontinuer autour de l'axe central, celui où le chant devient possible. Ses mouvements circulaires sont décrits par Blanchot comme l'expression d'une rotation fondamentale qui symbolise l'épaisseur mystérieuse de la sphère, de tels déplacements n'étant pas sans rappeler la rotation des astres dans le système solaire ou encore le Premier moteur d'Aristote. En effet, Aristote écrit dans sa *Métaphysique* que « ce mouvement circulaire, c'est le Premier moteur qui le produit [, ...que celui-ci est] un être nécessaire [...] et [qu']ainsi il est principe du mouvement. » (Aristote, 1991, p. 174). Dans les deux cas, c'est sommairement le même élan qui est décrit, à la fois autosuffisant et à la source de sa propre genèse. Toutefois, Aristote embrasse l'ensemble du monde réel avec sa *Métaphysique*, tandis que l'auteur du *Livre à venir* se restreint au seul champ de la création littéraire. Il demeure cependant que le geste est similaire, tout en circularité, tendu vers un mouvement sans origine ni fin, en dehors du temps et de toutes contraintes.

La littérature possède donc la propriété de se dissocier de la temporalité, ce qui lui permet de révéler le monde et d'en dévoiler les limites. Cette *révélation* s'exprime selon Blanchot « lorsque la limite que représente le tout est atteinte [et] qu'il n'y a plus rien à dire. » (Mesnard, 1996, p. 138.) À cet égard, la seule manière d'outrepasser l'hermétisme du monde, c'est de chercher ce point lointain, à la manière d'Ulysse, et de découvrir cet espace qui permet d'appréhender l'existence.

Pourtant, cette quête semble perdue d'avance, tout entière réduite à sa recherche.

Ce qui subsiste en fin de compte, c'est la seule méthode, telle celle de Descartes, parce que

la forme du *Discours* décrit le mouvement même d'une recherche, recherche qui lie pensée et existence en une expérience fondamentale, cette recherche étant celle d'un cheminement, c'est-à-dire d'une méthode, et cette méthode étant la conduite, le mode de se ternir et d'avancer de quelqu'un qui s'interroge. (Blanchot, 1969, p. 2.)

En somme, Blanchot concède à la littérature un champ d'action élevé à l'aboutissement inconcevable, qui s'exprime dans la possibilité même de la parole.

Le pouvoir de la parole

L'œuvre complète de Blanchot est traversée par cette idée de rupture, intrinsèquement liée à la parole. Selon lui, cette dernière « s'annonce elle-même comme l'absence de pouvoir, cette nudité, l'impuissance, mais aussi l'impossibilité, qui est le premier mouvement de la communication. » (Blanchot, 1959, p. 48.) L'œuvre littéraire exige ainsi de la part de l'écrivain un détachement dans la mesure où le créateur ne peut affirmer tendre vers l'aboutissement de son art, mais seulement y travailler, sans désir de finalités précises. Ainsi, le langage conduit l'auteur vers la dialectique du maître et de l'esclave, telle que théorisée par Hegel dans la *Phénoménologie de l'esprit*¹. Il s'agit donc pour Blanchot de tenter de retrouver ce point dans l'écriture où le langage est dépourvu de servitude, dans lequel la parole s'expose sans artifices, dégagée de toutes contraintes. De tendre vers un langage qui ne s'exprime pas dans l'optique de *posséder*, à l'instar du maître, mais plutôt vers une parole dépouillée de tous désirs de pouvoir. Cette langue « impossible » s'adresse en fin de compte à un auditeur irréel, un homme si éloigné de l'homme qu'il peut difficilement être encore considéré comme tel.

Dans *Le livre à venir*, Blanchot relève à plusieurs reprises cette aliénation qu'entraîne l'écriture et cette dialectique dominant / dominé qui lui est sous-jacente. L'écriture cherche de la sorte à s'extraire de ce rapport de servilité, pour devenir neutre et, se faisant, pour ne plus aliéner l'autre. En ce sens, « le langage blanchotien se veut réponse à la parole véritable, essentielle, parole de l'autre, autre parole, parole du

¹ Dans le chapitre IV, Hegel écrit que « le maître se rapporte au serviteur *médiatement par l'entremise de l'être subsistant par soi*; car c'est précisément par celui-ci que le serviteur est tenu, c'est lui qui constitue sa chaîne [...] Mais le maître est la puissance disposant d'un tel être [...] en tant qu'il est la puissance qui en dispose, et que cet être, lui, est la puissance disposant de l'autre. » (Hegel, 2006, p. 207)

Dehors, parole plurielle, *neutre*, non dialectique.» (Fries, 1999, p. 84.) Ce qui est visé, c'est un changement dans la littérature même qui, plutôt que de se faire l'exposition de la volonté du maître, devrait au contraire permettre de rendre possible un nouveau rapport avec la liberté. Cette réflexion traverse bon nombre de passages du *Livre à venir*, dans lesquels Blanchot renchérit sur le fait que l'acte d'écriture est orienté vers la recherche de la vérité et de la liberté. Cette quête n'aboutit cependant à aucun moment : elle se restreint à la seule voie à suivre, sorte de « chemin qui ne mène nulle part² » sur lequel l'auteur s'engage, sans possibilités de parvenir à destination. L'auteur du *Livre à venir* mentionne en guise d'exemples les démarches artistiques d'Antonin Artaud et de Joseph Joubert, notamment les lettres écrites par le premier à Jacques Rivière, dans lesquelles il narre son impuissance face à la poésie et l'incapacité du second à écrire qui le hanta toute sa vie.

De cette manière, le fondement de la littérature semble se trouver pour Blanchot dans son *erreur* même, dans sa capacité de rendre présent ce qui est absent par la force du récit. Les mots permettent dès lors de s'approcher de ce point central invisible puisque c'est avec ces derniers que « nous pouvons le plus justement agir, là où [...] "*il y a... à la fois puissance et impossibilité*". » (Blanchot, 1959, p. 89.) Par conséquent, la littérature met en scène un pouvoir de communiquer qui se retrouve également dans l'expression du vouloir chez les penseurs modernes, notamment Descartes, Hegel et Nietzsche, ce dernier illustrant par l'entremise de sa « volonté de puissance » l'exaltation d'une pensée centrée sur le *désir*, qui se veut souveraine et dominante.

Comparée au *désert* plutôt qu'au *désir* chez Blanchot, la parole est davantage à l'image de ces terres austères : sans cesse errante en de vastes étendues presque vides, ne s'adressant à aucun homme, trop *stérile* pour mettre au monde une œuvre véritable. Philippe Fries explicite d'ailleurs très bien ce rapprochement en écrivant que l'écriture de Blanchot est

le cheminement infini vers le désert [...] [et que] commencer à écrire, c'est être déjà dans l'erreur et l'égarement ; continuer à écrire, c'est persévérer dans l'erreur, avec pour tout espoir celui d'aller au bout de

2 À ce propos, la note introductive de l'ouvrage *Chemins qui ne mènent nulle part* de Martin Heidegger est intéressante, en ce qu'elle semble décrire la démarche exploratrice de l'écriture telle que théorisée par Blanchot. Nous pouvons ainsi y lire que :

« Dans la forêt, il y a des chemins qui, le plus souvent encombrés de broussailles, s'arrêtent soudain dans le non-frayé.

On les appelle *Holzwege*.

Chacun suit son propre chemin, mais dans la même forêt.

Souvent, il semble que l'un ressemble à l'autre. Mais ce n'est qu'une apparence.

Bûcherons et forestiers s'y connaissent en chemins. Ils savent ce que veut dire : être sur un *Holzweg*, sur un *chemin qui ne mène nulle part*. » (Heidegger, 1962, p. 7.)

l'erreur, de transformer ce qui est un cheminement sans but dans la certitude d'un but sans chemin. (Fries, 1999, p. 194.)

En ce sens, le désert est ce lieu hors de tout temps et de tout espace, incapable d'engendrement. Ce que l'auteur du *Livre à venir* nomme la « parole prophétique » se rapproche ainsi de ces dunes impropres à la vie, puisqu'elle est nomade, faisant sans cesse retour vers l'origine de son propre mouvement.

Cette impossibilité d'échapper à l'errance traduit également notre aliénation au sens et aux symboles : Blanchot expose cette dépendance qui nous livre à « l'absolu d'un sens [...] qui partout nous poursuit, nous précède, toujours là avant que nous soyons, toujours présent dans l'absence, toujours parlant dans le silence. » (1959, p. 118.) L'incapacité de l'homme à échapper à l'être et à ses symboles est donc totale. Néanmoins, ces représentations n'expriment ni ne signifient quoi que ce soit : à l'image de l'acte d'écriture, elles ne sont qu'une expérience contenue dans le seul acte de décodage du langage. Sous cette dissimulation des signes, l'écrivain poursuit son travail, protégé par la vacuité des symboles qu'il manie. Les mots deviennent ainsi une échappatoire, une dissimulation, par l'entremise desquels il s'emploie à demeurer à bonne distance du « point limite », à préserver cet espace où la parole se fait révélation. Cette vision de l'acte d'écrire peut s'exprimer en ce que, pour Blanchot, même si la littérature est apte à tout dire du monde, « le pouvoir de tout dire se révèle être celui de ne rien dire [...] l'équivalence du tout au rien s'avér[ant] être l'imposture parfaite qui rétrospectivement, avait permis d'imaginer que raconter le monde était possible. » (Mesnard, 1996, p. 138.) Au-delà de ce seuil, l'œuvre peut enfin *signifier* au sein d'un espace littéraire qui lui est propre et s'engager vers sa propre dissolution, sa disparition.

La disparition de l'œuvre

Pour Blanchot, l'espace littéraire est un lieu à la fois autonome, fermé et sacré. Le récit se déploie telle une « expérience mystique initiale, qui reste le centre autour duquel l'œuvre s'est développée. » (Blanchot, 1959, p. 162.) Le récit, en tant que recherche mystique, peut en quelque sorte être rapproché de « l'expérience intérieure » de Bataille, près de l'extase et de la méditation³. Dans *Le livre à venir*, cette expérience est orientée vers la disparition, à la fois du monde et du sujet écrivain, par l'entremise de l'écriture. L'écrivain, exclu de toute possibilité de s'approcher d'une vérité, possède ainsi tous les droits dans ses propos, sauf celui de

³ Dans son ouvrage *L'expérience intérieure*, publié en 1943, Georges Bataille investigate cette « expérience intérieure », qui rejoint sous quelques aspects l'expérience mystique blanchotienne.

s'affirmer détenteur de révélations. Son discours s'inscrit ainsi dans le monde, duquel il prend cependant ses distances. Dans cette optique, l'œuvre de Blanchot, « tournée vers cette absence, pren[d] le parti de mettre en avant l'oubli du réel que la fiction poursuit mais aussi son incroyable pouvoir de transformation » (Hurault, 1999, p. 136). Pour lui, cette quête inlassable et forcément vaine que poursuit le livre permet d'outrepasser le monde matériel, dans une tentative de le métamorphoser.

Les propos de Blanchot sur le Jeu, comme centre primordial, vont également en ce sens. Le Jeu est considéré dans *Le livre à venir* en tant que remémoration de temps anciens et supérieurs, dans lesquels les chants des sirènes étaient perceptibles. Il est aussi le couronnement de la culture, réalisant l'exigence d'absolu inhérente à l'être. En d'autres termes, le jeu, qui doit être *dépassé*, est « une création suprême qui consiste à rassembler dans une unité vivante l'ensemble de toutes les œuvres et les créations de tous les temps. » (Blanchot, 1959, p. 250.) Ce mouvement de libération de toutes limites, de toutes bornes tangibles, permet à l'auteur ce dépassement à travers les mots, ce scandale sous forme de confession nécessaire, qu'il compare à la rencontre de Phèdre, amoureuse de son beau-fils Hippolyte, avec sa nourrice Œnone à qui elle annonce son amour incestueux.

De l'autre côté du Jeu, le livre tend invariablement à sa propre disparition, à un repliement sur lui-même, jusqu'à sa totale résorption. Pour Blanchot, la création artistique en vient ainsi à s'isoler et, paradoxalement, à tendre vers l'infini, dans un mouvement de lutte sans cesse réactualisé. L'œuvre devient de cette manière la recherche de sa propre genèse. C'est cette quête qui séduit l'écrivain, en ce qu'elle s'avère exempte de toutes finalités, sa *fascination* découlant de cette impossibilité de poser le point final à l'ouvrage.

Cette recherche finit par s'éloigner de la littérature jusqu'à s'en dissocier, pour ne plus devenir que réflexion et méthode, et ne se préoccuper que « de la réduire, de la neutraliser ou, plus exactement, de descendre, par un mouvement qui finalement lui échappe et la néglige, jusqu'à un point où ne semble parler que la neutralité impersonnelle. » (*Ibid.*, p. 272.) De cette manière, l'acte d'écrire est indissociable de cette *impartialité* vers laquelle l'auteur tend, de cette dispersion qui refuse l'unité, de ce désir de détruire l'idole avant même de l'honorer. Cette écriture neutre, qui ne raconte que sa propre disparition, n'est d'ailleurs par sans rappeler *Le degré zéro de l'écriture* de Roland Barthes, dans lequel l'essayiste compare le roman à un artifice qui dissimule son absence sous des simulacres⁴.

4 Voir Barthes, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953, 126 p.

Blanchot aborde de cette façon la littérature comme dissociée du monde, et non pas comme création sous-jacente à celui-ci. Tout comme Heidegger, il considère que « l'art ne construit pas un monde derrière le monde réel [...] [mais qu'il le] déracine purement et simplement [...] provoqu[ant ainsi] sa ruine. » (Hurault, 1999, p. 139.) Le « post-livre » s'inscrit donc dans un espace hors du livre, au-delà de l'acte concret d'écriture. C'est son absence de fin que raconte le récit, son indécision, l'attente de sa propre concrétisation. Par conséquent, « le Livre est ainsi, discrètement, affirmé dans le devenir qui est peut-être son sens, sens qui serait le devenir même du cercle [...] la fin de l'œuvre est son origine, son nouveau et son ancien commencement : elle est sa possibilité ouverte encore une fois. » (Blanchot, 1959, p. 332). La concrétisation de la rencontre, l'avènement d'une parole *neutre*, ne peut dès lors être considérée qu'en différé, le livre à venir appartenant à un temps éternellement lointain et inaccessible.

Conclusion

L'œuvre de Blanchot, et plus spécifiquement *Le livre à venir*, est l'expression de cette recherche d'une parole *neutre*, en dehors du temps et porteuse de l'expérience de l'absence. Sans cesse condamnée au recommencement, à ne jamais parvenir à une quelconque finalité, l'écriture s'engage dans le perpétuel mouvement de son autoanéantissement. Que ce soit par la recherche du « point limite », ou encore par le pouvoir de la parole et de la disparition de l'œuvre, *Le livre à venir* expose le propos de tout récit, qui dit « sa propre impossibilité, sa propre ruine, et par conséquent son absence de fin. » (Michel, 1997, p. 70.) L'acte d'écrire, mouvement sans origine ni limites, devient de cette manière lié à un temps en suspens, qui est celui de sa dispersion.

Ce « post livre » à l'existence hypothétique, chimérique, s'inscrit donc dans un espace inaccessible, rendant compte par le fait même de la détresse de l'homme postmoderne, engoncé dans le nihilisme typique des ^{xx}e et ^{xxi}e siècles. Car que reste-t-il lorsque l'être est à l'image d'un nomade qui erre sans fin dans un désert dépourvu de toutes significations ? Que les mots se dérober, appartiennent à un temps éloigné, si hors de porté qu'il est impossible de l'appréhender ? Peut-être l'espoir d'atteindre, à l'instar de Blanchot, ce point limite et lointain, là où résonnent encore les échos du chant des sirènes...

Bibliographie

ARISTOTE. 1991. *Métaphysique*. Paris : J. Vrin, 2 v.

BARTHES, Roland. 1953. *Le degré zéro de l'écriture*. Paris : Seuil, 126 p.

BLANCHOT, Maurice. 1959. *Le livre à venir*. Paris : Gallimard, 340 p.

———. 1969. *L'entretien infini*. Paris : Gallimard, 640 p.

FRIES, Philippe. 1999. *La théorie fictive de Maurice Blanchot*. Paris : L'Harmattan, 294 p.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. 2006. *Phénoménologie de l'esprit*. Paris : Vrin, p. 701 p.

HEIDEGGER, Martin. 1962. *Chemins qui ne mènent nulle part*. Paris : Gallimard, 461 p.

HURAUULT, Marie-Laure. 1999. *Maurice Blanchot : le principe de fiction*. Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes, 233 p.

MESNARD, Philippe. 1996. *Maurice Blanchot : le sujet de l'engagement*. Paris : L'Harmattan, 350 p.

MICHEL, Chantal. 1997. *Maurice Blanchot et le déplacement d'Orphée*. Paris : A-G. Nizet, 182 p.

LECTURES

Postmodernisme et traduction

| dans *Le désert mauve*, de Nicole Brossard

Les chercheuses féministes s'interrogent depuis longtemps sur l'importance du langage dans la construction et la consolidation du patriarcat. En effet, la pensée poststructuraliste, associée au postmodernisme en philosophie, a mis en lumière, dans la seconde moitié du xx^e siècle, l'importance du langage dans la construction de la pensée et des rapports sociaux, notamment grâce à la contribution de Foucault. Selon cette idée, puisque toute relation est médiatisée, elle est inmanquablement déterminée par le code. La résistance par le langage constitue alors un outil de débat privilégié. Par exemple, la règle grammaticale statuant que le masculin l'emporte sur le féminin, tout au singulier qu'au pluriel, fait partie des éléments contre lesquels les théoriciennes féministes s'élèvent, tout comme elle le font aussi contre l'usage courant des titres masculins – par exemple

«madame le président», conformément à l'Académie française – et la concordance formelle du masculin et du neutre.

De cette révolte contre le langage comme outil de domination masculine est issue la pensée féministe de la traduction. Assurément, théorie du langage et théorie de la traduction sont intimement liées, comme le souligne Henri Meschonnic : «La théorie du langage n'a pas, en ce sens, peut-être, de meilleur terrain que le traduire.» (Meschonnic, 1999, p. 10.) Les théories de la traduction sont donc un instrument de prédilection pour qui cherche à mettre en jeu le langage, puisque traduire met les langues en correspondance, ce qui permet d'adopter une perspective élargie et de cerner de manière générale les mécanismes du parler. C'est d'ailleurs ce que fait Nicole Brossard dans *Le désert mauve*, un roman postmoderne qui thématise la traduction dans une perspective féministe. Postmodernisme, féminisme et traduction s'entrecroisent et s'alimentent les uns les autres dans le cadre de cette œuvre hors catégorie.

Le désert mauve est un roman en trois parties : deux récits quasi semblables entrecoupés par une section centrale réflexive. Les première et dernière parties sont en fait des romans à l'intérieur du roman, agrémentés d'une page couverture, paginés et longs d'une quarantaine de pages. Le premier, intitulé «Le désert mauve», est écrit par Laure Angstelle, et le second, «Mauve, l'horizon», est de Laure Angstelle, mais traduit par Maude Laures, ce dernier étant alors la traduction du récit initial. Ils sont tous deux écrits en français et racontent à peu de détails près la même histoire, celle d'une adolescente de quinze ans, Mélanie, qui erre dans le désert de l'Arizona au volant de la voiture de sa mère, à la recherche de liberté. La jeune femme découvre alors l'écriture, puis l'amour, qu'elle éprouve pour Angela Parkins, une ingénieure plus âgée qu'elle. Le style employé par Brossard est très différent d'un récit à l'autre, étant beaucoup plus lyrique dans le second que dans le premier. La trame narrative des romans est marquée d'intermèdes, intitulés chapitres, consacrés à un personnage masculin – l'homme long dans «Le désert mauve», l'hom'oblong dans «Mauve, l'horizon» – qui, à la fin du récit, assassine Angela Parkins alors qu'elle danse avec Mélanie. Beaucoup de chercheurs soulignent l'omniprésence des couples lesbiens dans ces récits : outre l'héroïne et Angela Parkins, on trouve le couple formé de la mère de Mélanie, Kathy, et de Lorna. À ce sujet, Nicole Côté remarque : «La recherche résolument formelle de Brossard constitue une autorenprésentation de la quête éperdue d'une réalité accueillante pour les lesbiennes dans un monde patriarcal.» (Côté, 2004, p. 141.) À travers ce ballet de couples lesbiens, brutalement conclu par l'assassinat d'Angela Parkins par le seul personnage masculin, l'emprise destructrice du patriarcat –

puissamment symbolisée par la bombe atomique¹ – est dénoncée par Brossard dans ce double récit.

Entre les récits qui délimitent *Le désert mauve*, on retrouve une très longue partie, de plus de cent vingt pages, intitulée « Un livre à traduire », qui décrit en détail et systématiquement le processus de traduction du texte de Laure Angstelle par Maude Laures. La traductrice y explore plusieurs aspects du roman : les lieux, les objets, les personnages et ses différentes dimensions. Ces sections sont encadrées, au début et à la fin, par une série de courts paragraphes qui décrivent à la troisième personne les démarches et les sentiments de la traductrice, accentuant ainsi la subjectivité de celle-ci. Ainsi, contrairement à l'habituel traitement éditorial, qui ne présente que la traduction finale, le lecteur a accès, dans le roman de Brossard, à tous les éléments du processus de traduction : l'original, le travail de recherche et d'interprétation et le texte traduit. Cette mise en scène du mécanisme de traduction rattache indubitablement *Le désert mauve* au roman postmoderne, caractérisé entre autres par une importante recherche formelle.

***Le désert mauve*, un roman postmoderne**

Le postmodernisme est souvent caractérisé, selon la pensée de Lyotard, par une posture dubitative envers les métarécits (Lyotard, 1979, p. 29). Par « métarécit », on entend tout discours idéologique, comme ceux du progrès, de la religion, du patriarcat, du capitalisme, du communisme, etc. L'attitude postmoderne consiste alors à remettre en question les bases de ces idéologies, à questionner leur pertinence et leur influence sur notre mode de pensée. En littérature, les métarécits sont les forces normalisantes qui déterminent la forme et le fond de toute œuvre (Paterson, 1990, p. 18-21). Par exemple, la séparation des genres poétique, prosodique et dramatique, ainsi que des niveaux de langage leur correspondant, constitue un métarécit dont la solidité a été bien ébranlée depuis la fin du XIX^e siècle. De son côté, *Le désert mauve* défie les schèmes littéraires fondamentaux de nombreuses manières, autant en ce qui concerne l'énonciation que l'énoncé.

Deux éléments participent à la création de la problématique de l'énonciation : le narrateur et le narrataire. Contrairement à la conception traditionnelle de la littérature où l'auteur et le lecteur sont implicites et concrètement *absents* du texte, le roman postmoderne propose des œuvres dans lesquelles ces instances sont souvent exposées et surcodées,

¹ En effet, l'unique personnage masculin – l'homme long dans « Le désert mauve » et l'hom'oblong dans « Mauve, l'horizon » – semble faire partie de l'équipe de scientifiques qui ont travaillé à la bombe, puisqu'on retrouve, dans les passages le concernant, de nombreuses allusions à une explosion, ainsi qu'une citation d'Oppenheimer, tirée du Bhagavad-Gîtâ : « Now I am become death ».

ce qui permet de faire apparaître leur qualité de sujet pensant, lequel ne peut être jeté hors du texte. Dans le roman de Brossard, narrateur et narrataire sont personnifiés par Maude Laures, lectrice du « Désert mauve » et créatrice de « Mauve, l'horizon ». C'est d'ailleurs à travers ce personnage que la problématique de l'auteur et du lecteur est explorée, notamment dans la partie centrale du roman où la démarche de la traductrice ainsi que sa manière d'aborder le texte original et sa traduction sont mises en lumière : « La nuit, Maude Laures rêvait de *son livre* et le jour, avant même de s'adonner aux principes de l'audace et de la prudence, elle pensait à Laure Angstelle. » (Brossard, 1987, p. 61.) Plus remarquable encore est la rencontre entre l'auteure et la traductrice, imaginée par cette dernière et décrite dans la section « Scènes » de la partie centrale. Maude Laures, bouleversée par la mort violente d'Angela Parkins et incapable de réécrire cette faille de l'amour lesbien, cherche une explication et confronte l'auteure à ce sujet. Immuable, Laure Angstelle, l'auteure, assoit sans ambages son autorité sur le texte en affirmant : « Mais traductrice, vous n'[...] avez aucun [droit sur ce texte]. » (Brossard, 1987, p. 142.)

La problématisation de l'énoncé dans le roman postmoderne se décline aussi sur deux aspects : la diégèse et le code. Dans la diégèse, la simple présence du thème de l'écriture permet, grâce à son aspect spéculaire, d'observer le littéraire avec le littéraire. En effet, comme le remarque Paterson : « le roman postmoderne parle inlassablement de l'écriture, de la lecture, du travail critique et, d'une façon plus générale, de l'art. » (Paterson, 1990, p. 20.) Cette thématique est bien sûr présente dans *Le désert mauve*, notamment en raison du fait que Mélanie, l'héroïne du « Désert mauve » et de « Mauve, l'horizon », découvre l'écriture et se questionne à de nombreuses reprises sur l'influence du langage sur sa vie : « Depuis que j'avais écrit dans le carnet d'entretien, je voyais vraiment la réalité de près. » (Brossard, 1987, p. 26.) Aussi, la présence des deux romans à l'intérieur du roman, qui sont brillamment mis en scène par une page couverture où sont nommés auteur, traducteur, titre et maison d'édition, et par une pagination (dans le coin supérieur extérieur) qui s'ajoute à celle du roman de Brossard (au centre inférieur de la page), contribue à l'établissement du thème de l'écriture en faisant ressortir les mécanismes de l'édition. De plus, la mise en abyme – « Le désert mauve » de Laure Angstelle dans *Le désert mauve* de Nicole Brossard – est un procédé métafictionnel caractéristique du roman postmoderne, puisqu'il convoque lui aussi une réflexion sur le littéraire. Selon Paterson, la présence d'une esthétique de la rupture, qui « instaure un nouvel ordre du discours ; [...] instaure l'ordre de la pluralité, de la fragmentation, de l'ouverture ; [...] instaure, en bref,

l'ordre de l'hétérogène » (Paterson, 1990, p. 20), est elle aussi propre au roman postmoderne. Cet ordre de la rupture est présent dans le roman de Brossard, justement parce que celui-ci met à mal les normes littéraires, en faisant du travail de traduction la majeure partie de son texte, et en y présentant une traduction qui défie le principe premier du « traduire » puisqu'elle est rédigée dans la même langue que celle de l'original. Aussi, le code, un autre signe distinctif du roman postmoderne, y est généralement représenté par un procédé d'intertextualité. Dans *Le désert mauve*, ce procédé n'est cependant pas présent sous sa forme habituelle : on ne retrouve pratiquement pas, dans le livre de Brossard, d'allusions à d'autres œuvres littéraires. Par contre, la coexistence de ces deux romans, « Le désert mauve » et « Mauve, l'horizon », leur parallélisme et la relation que le lecteur ne peut s'empêcher d'établir entre eux, constituent un effet d'intertextualité dans le système fermé qu'est *Le désert mauve*. Ainsi, la mécanique du texte littéraire, habilement masquée dans le roman traditionnel, se trouve exposée sous de nombreux aspects dans *Le désert mauve*, grâce à l'apport esthétique du postmodernisme. Cette transparence permet d'explorer un phénomène supplémentaire, celui de la traduction, qui bouleverse lui aussi les conceptions classiques du langage et du texte.

Paradoxes

Le postmodernisme, en philosophie, s'est beaucoup penché sur le cul-de-sac que représente pour certains la pensée platonicienne, toujours attachée à la distinction hiérarchique entre l'universel et le singulier, l'original et la copie. Bien entendu, l'exploration de ces concepts est essentielle à une pensée de la traduction, puisque celle-ci consiste justement à envisager les liens entre l'original et le traduit, qui est finalement une copie dans une autre langue. Tenant d'une séparation claire entre le mot, qui appartient au monde concret, et le sens, qui relève du monde des idées, beaucoup de penseurs de la traduction, surtout issus de la linguistique, se sont plu à tenter d'ériger un système de traduction qui en permettrait l'automatisation. En ce sens, Derrida affirme qu'il « n'y a de traduction, de système de traduction, que si un code permanent permet de substituer ou de transformer les signifiants en gardant le même signifié, toujours *présent* malgré l'absence de tel ou tel signifiant déterminé. » (Derrida, 1967, p. 311.) Néanmoins, la traduction ne se laisse pas cantonner dans la position inférieure à laquelle la relègue le platonisme ; c'est précisément par la copie qu'elle démontre que l'original est reformulable, et que les liens tissés entre signifiant et signifié dans la langue de départ peuvent être défaits. Berman souligne le paradoxe dans lequel la traduction, par sa simple existence, plonge

l'original : « Mais pourquoi la traduction élève-t-elle l'œuvre à la gloire du sens pur et la précipite-t-elle en même temps dans la périssabilité ? *Justement parce qu'elle la plonge dans le re-formulable.* » (Berman, 1986, p. 72, c'est l'auteur qui souligne.) Dans *Le désert mauve*, le paradoxe entre élévation et rabaissement de l'original et de la traduction s'exprime surtout à travers le personnage de Maude Laures, déchiré entre son attirance pour « Le désert mauve » et sa pulsion de le traduire et de se l'approprier : « Elle ne saura jamais pourquoi tout son être s'est enfoncé dans un livre, pourquoi pendant deux ans elle s'est brisée, s'est allongée dans les pages de ce livre [...] » (Brossard, 1987, p. 55.) C'est à travers une souffrance et un désir incontrôlables que la traductrice accomplit son œuvre et pénètre le texte de Laure Angstelle.

Cette tension antithétique entre valorisation et dévalorisation de la traduction est justement ce qui rattache celle-ci au postmodernisme, lui-même fondé sur le paradoxe : « postmodernism is a phenomenon whose mode is resolutely contradictory » (Hutcheon, 2005 [1989], p. 16). L'antinomie propre au postmodernisme est décelable, chez Brossard, dans plusieurs aspects du processus de traduction, comme en témoigne la partie centrale du roman. La traductrice est le pivot entre « Le désert mauve » et « Mauve, l'horizon », à la fois lectrice et auteure d'un livre qui est même et différent à la fois. Sa relation avec Laure Angstelle est d'ailleurs teintée d'une contradiction comparable : « Et elle se faisait de plus en plus à l'idée de devenir une voix autre et ressemblante dans l'univers dérivé de Laure Angstelle. » (Brossard, 1987, p. 176.) Prisonnière de la contrainte de fidélité qu'impose la traduction, elle est obsédée par la mort d'Angela Parkins et ne sait comment esquiver l'inéluctable, imposé par les mots de l'auteure : « Dans la marge, il n'y avait plus d'espace et Maude Laures se mit à cocher d'autres mots qui pourraient dans sa langue relancer le sens et lui éviter d'affronter la fin brutale d'Angela Parkins. » (Brossard, 1987, p. 175.) Malgré la fixité du récit original, la traductrice tente de lui trouver une autre issue, mais sans succès, car elle reste soumise à l'hypothétique intention de l'auteure.

Hors frontières

Hutcheon affirme que le postmodernisme se distingue des autres courants par une perméabilité des frontières ainsi que par leur transgression : « [Postmodernism is the] transgression of the boundaries between genres, between disciplines and discourses, between high and mass culture, and most problematically, perhaps, between practice and theory. » (Hutcheon, 2005 [1989], p. 18.) La traduction, dans un mouvement semblable, abolit la frontière entre les langues et contribue

à créer une littérature mondiale – la *welzliteratur* de Goethe (Berman, 1984, p. 88) – et à faire persister l'œuvre au-delà des frontières. On peut alors considérer que l'effacement des limites entre auteur, texte et lecteur effectué par la traduction constitue un autre aspect qui la rattache au postmodernisme. Encore une fois, c'est par l'entremise du personnage de Maude Laures, la traductrice, que s'exprime cette fluidité des limites. En effet, en tant que lectrice du « Désert mauve » et auteure de « Mauve, l'horizon », elle est à la fois porteuse d'une interprétation et d'une intention. À propos du brouillage institué par la traduction, Beverly Curran mentionne : « Translation is an eccentric narrative, an intimate, conflated process of reading and writing, in which the relationship between reader and writer, between reality and fiction, is always questioned. » (Curran, 2000, p. 165.) Ce double rôle est illustré dans le roman de Brossard dans les différentes parties descriptives d'« Un livre à traduire ». Ce dernier est divisé en quatre sections : « Lieux et objets » (p. 67-84), « Personnages » (p. 85-124), « Scènes » (p. 125-144) et « Dimensions » (p. 145-166). Ces segments sont eux-mêmes constitués de plusieurs minichapitres qui décrivent différents éléments du roman de Laure Angstelle. Les descriptions qu'on y retrouve sont des interprétations libres, des ajouts au texte original. Ainsi, certains personnages y gagnent des patronymes : « Kerouac » pour Kathy, la mère de Mélanie, et « Myher » pour Lorna, sa compagne. Quant à l'homme long, qui terrifie Maude Laures, il échappe aux mots : une série de photographies – encadrées par un dossier cartonné – le décrit comme un homme anonyme au visage brouillé, entouré de papiers ou de formules mathématiques, aveuglé par la lumière de l'explosion. Le motel de la mère de Mélanie, dépeint dans la partie « Lieux et objets », reçoit lui aussi un nom, le « motel *mauve* » (Brossard, 1987, p. 69, c'est l'auteur qui souligne). On retrouve les traces d'une partie de ces ajouts dans « Mauve, l'horizon », mais certains d'entre eux semblent simplement exister dans l'esprit de la traductrice, puisqu'ils ne sont mentionnés nulle part dans son travail final.

À la lecture d'un texte traduit, le lecteur attribue cette œuvre à l'auteur de l'original, alors que le véritable auteur est le traducteur, qui est aussi le lecteur du texte initial. Ainsi, les rôles sont brouillés et se superposent, fragilisant les frontières du domaine littéraire, qui prête traditionnellement à l'auteur une intention, au texte un sens et au lecteur une interprétation. Dans la partie « Scènes », Maude Laures imagine des dialogues entre certains personnages. De ces échanges, elle tente de comprendre la mort d'Angela Parkins, fondamentale selon l'auteure, qui ne voit pas la nécessité de s'expliquer et qui réclame en outre toute autorité sur son récit :

- De vous lire me donne tous les droits. /
- Mais traductrice, vous n'en avez aucun. Vous avez choisi la tâche difficile de lire à rebours dans votre langue ce qui dans la mienne coule de source.» (Brossard, 1987, p. 142-143.)

Le meurtre d'Angela Parkins par l'homme long est donc inévitable : la traductrice se révèle impuissante devant la volonté de l'auteure. Pourtant, Maude Laures, en imaginant cette rencontre, construit elle-même les barrières entre lesquelles elle est enfermée, puisque, en donnant la parole à l'auteure, elle reconnaît son autorité et se soumet à sa volonté.

Hétérodoxies

Dans *Le désert mauve*, le discours patriarcal est malmené, notamment à cause de l'omniprésence de couples lesbiens et de l'association entre l'unique personnage masculin, un assassin, et la bombe atomique. Le postmodernisme, caractérisé par la contestation de la *doxa*, des méta-récits, désigne le langage comme un lieu de dénonciation. Le système linguistique est investi à cet égard par les féministes, qui refusent son parti pris masculin :

Dialogic, the-one-within-the-other in the Bakhtinian sense of the polyphonic text, feminist discourse works to subvert the monologism of the dominant discourse. Translation, in its figurative meanings of transcoding and transformation, is a topos in feminist discourse used by women writers to evoke the difficulty of breaking out of silence in order to communicate new insights into women's experiences and their relation to language. (Godard, 1986, p. 44-45.)

Ainsi, la traduction est souvent un outil qui permet aux femmes de se réapproprier le langage, soit de manière concrète, en offrant une traduction féministe d'un texte, soit de manière métaphorique, en mettant en scène le processus de traduction, comme dans le roman de Brossard. Susanne de Lotbinière-Harwood, auteure de nombreuses traductions féministes, décrit les enjeux de ce lieu de résistance :

Dans cette optique, la traduction comme pratique de réécriture au féminin ne cache pas son jeu. Elle vise ouvertement à subvertir l'ordre patriarcal qui réduit les femmes au silence, et elle le fait en inventant des stratégies langagières inspirées du féminisme qui, par l'entremise du féminin, contribuent à rendre les femmes visibles dans la langue et par le fait même dans le social. (Lotbinière-Harwood, 1991, p. 28.)

Dans *Le désert mauve*, Brossard décrit une traduction « intralinguale » qui double le récit de l'échec de la survivance des femmes dans un monde masculin destructeur. Parallèlement, la tentative de Maude Laures, qui vise à réécrire ce récit pour en retirer la mort d'Angela Parkins, est, elle

aussi, un échec. Pourtant, cette traduction est empreinte d'optimisme par rapport au texte de Laure Angstelle. Par exemple, si, dans « Le désert mauve », on peut lire : « Je bois une bière et personne ne s'aperçoit que j'existe. » (Brossard, 1987, p. 15), dans « Mauve, l'horizon », il est écrit : « J'avale ma bière et la vie continue dans le brouhaha. » (Brossard, 1987, p. 185.) Il y a sans conteste plus d'espoir dans la vie qui continue que dans la non-reconnaissance de l'existence de Mélanie. De la même manière, les titres témoignent aussi d'une différence dans le ton : le désert, à cause de son aridité, est beaucoup moins invitant que l'horizon, surtout si l'on tient compte de la page couverture de la traduction, où figure un lever de soleil.

Avant de mourir, Angela Parkins discute avec Mélanie et lui livre une longue litanie dont voici la conclusion :

[...] elle dit qu'il ne faut pas renoncer, que rien n'est impossible si la mémoire accomplit dans l'improbable la certitude qui en soi veille à l'horizon à la beauté, elle parle de l'attachement que nous avons pour certains mots et que ceux-ci sont comme de petites morts lentes dans la réalité concise. (« Le désert mauve », dans Brossard, 1987, p. 50.)

[...] elle dit qu'il faut espérer, que la mémoire peut encore accomplir de beaux ouvrages, mais les yeux, Mélanie, elle dit qu'en réalité il suffit de quelques mots concis pour changer le cours de la mort, pour effrayer les petites douleurs, elle parle et réveille en moi l'horizon. (« Mauve, l'horizon », dans Brossard, 1987, p. 220.)

On remarque les nuances entre les deux extraits, dont le second est plus optimiste que le premier. En effet, « ne pas renoncer » est moins fort et moins encourageant qu'« espérer », et si, au départ, les mots sont « de petites morts lentes », ils peuvent, dans la traduction, « changer le cours de la mort » et « effrayer les petites douleurs ». C'est là que Maude Laures prend sa revanche sur Laure Angstelle, en donnant aux mots un pouvoir rédempteur et non destructeur. Ainsi, la mort d'Angela perd une partie de son caractère inexplicable et prend un tour symbolique.

À la suite de l'épreuve qu'a constituée la traduction du roman de Laure Angstelle, et devant l'échec de l'évitement de la mort d'Angela Parkins aux mains du représentant du patriarcat, Maude Laures offre une version plus personnelle et moins polyphonique du récit de Mélanie :

Au fond de la salle, il y a le regard impassible de l'homme long. Le désert est grand. Angela Parkins est allongée, là, exposée à tous les regards. Angela se dissipe dans le noir et le blanc de la réalité. Que s'est-il passé ? C'était pourtant un homme de génie. *Of course Mélanie is night teen.* (« Le désert mauve », dans Brossard, 1987, p. 50.)

Le ravage est grand. L'hom'oblong regarde devant lui, complètement détaché de la scène. Angela Parkins est allongée sur le bois blond de la piste, le corps à tout jamais inflexible, exhibé, point de mire. Mélanie, fille de la nuit, que s'est-il donc passé ? (« Mauve, l'horizon », dans Brossard, 1987, p. 220.)

La traduction de Maude Laures est une interprétation intimiste, insistant sur le trio formé par l'hom'oblong, le cadavre d'Angela et Mélanie, alors que l'original est un mélange de différents points de vue, à l'image de la cohue créée par le meurtre. De plus, dans la traduction, c'est à Mélanie qu'on demande des explications, alors que, dans l'original, les dernières phrases sont plutôt attribuables aux témoins de la scène, en réponse à un éventuel interrogatoire policier. Selon la version de Maude Laures, c'est à Mélanie de trouver une raison à la mort d'Angela, de combattre l'emprise du patriarcat sur la vie des femmes, car le meurtre de l'ingénieure, malgré l'horreur qu'il suscite chez la traductrice, est porteur de sens et exige qu'une lutte soit menée. Les policiers et la voix de la multitude sont effacés pour laisser place à Mélanie, sur qui repose maintenant la poursuite de la lutte féministe : « Puis ce fut le profil menaçant de toute chose. Puis l'aube, le désert et mauve, l'horizon. Il y a des mémoires pour creuser les mots sans souiller les tombes. Je ne peux tutoyer personne. » (« Mauve, l'horizon », dans Brossard, 1987, p. 220.)

Outil de contestation privilégié pour la lutte féministe, la traduction est transformation et identité, dans une pensée de la littérature et de la langue, toutes deux universelles et uniques à la fois. Réfléchir à la traduction permet donc d'appréhender les rapports entre l'Autre et le Même et d'en découvrir les invisibles liens dans une perspective hors frontière tout à fait postmoderne. La résistance féministe par le langage prend tout son sens à la lecture du roman de Brossard qui, grâce à une recherche formelle et langagière sans égale, réussit avec brio le mariage entre postmodernisme et féminisme au moyen d'une pensée de la traduction.

Bibliographie

- BERMAN, Antoine. 1984. *L'épreuve de l'étranger : culture et traduction dans l'Allemagne romantique*. Paris : Gallimard, 311 p.
- BERMAN, Antoine. 1986. «L'essence platonicienne de la traduction». *Revue d'esthétique*, vol. 12, p. 63-73.
- BROSSARD, Nicole. 1987. *Le désert mauve*. Montréal : L'Hexagone, 220 p.
- CURRAN, Beverley. 2000. «Reading Us into the Page Ahead : Translation as a Narrative Strategy in Daphne Marlatt's *Ana Historic* and Nicole Brossard's *Le Désert mauve*». In *Reconstructing Cultural Memory : Translation, Scripts, Literacy*, sous la dir. de Lieven D'Hulst et John Milton, p. 165-178. Amsterdam, Netherlands : Rodopi.
- DERRIDA, Jacques. 1967. *L'écriture et la différence*. Paris : Seuil, 340 p.
- GIACOPPE, Monika. 2004. «“The Task of the Translator” in Garcia Marquez's *One Hundred Years of Solitude* and Brossard's *Mauve Desert*». *Bucknell Review : A Scholarly Journal of Letters, Arts and Sciences*, vol. 47, n° 1, p. 124-138.
- GODARD, Barbara. 1986. «Theorizing Feminist Discourse/ Translation». *Tessera*, vol. 6 (printemps), p. 42-53.
- HUTCHEON, Linda. 2005 [1987]. *The politics of postmodernism*. New York et Londres : Routledge, 222 p.
- LOTBINIÈRE-HARWOOD, Susanne de. 1991. *Re-Belle et Infidèle / The Body Bilingual*. Montréal/Toronto : Remue-ménage / Women's Press, 180 p.
- LYOTARD, Jean-François. 1979. *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*. Paris : Minuit, 109 p.
- MESCHONNIC, Henri. 1999. *Poétique du traduire*. Paris : Verdier, 377 p.
- PATERSON, Janet. 1990. *Moments postmodernes dans le roman québécois*. Ottawa : Presses de l'Université d'Ottawa, 126 p.

Wajdi Mouawad ou comment transcender l'exil

| L'élaboration d'une écriture
post-migratoire

L'œuvre mouawadienne trouve sa place dans le giron de l'écriture migrante. La situation d'exilé de Mouawad, qui a engendré dans ses écrits certaines réflexions sur la temporalité, la division identitaire et le langage – ce sont des exemples –, est à l'origine de plusieurs thèmes récurrents dans son œuvre. Ayant connu la guerre civile libanaise, Wajdi Mouawad a dû, à l'âge de huit ans, émigrer avec sa famille en France, puis au Québec. Ce parcours n'a pas été sans laisser de marques, et son écriture témoigne de la blessure qu'a générée son déracinement. Ainsi, toutes les pièces de ce dramaturge, de même que son roman *Visage retrouvé*, mettent en scène des personnages en crise identitaire, tourmentés par un passé trouble, mensonger ou troué. À l'instar de leur créateur, les personnages mouawadiens sont souvent marqués par une séparation : qu'il s'agisse de l'exil, de la perte d'un être cher ou de la rupture avec le temps de l'enfance, les protagonistes portent en eux-mêmes une faille béante et tentent de se sortir de la position inconfortable dans

laquelle ils sont gardés. Par exemple, dans *Le soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*, Cadmos quitte la terre de ses ancêtres afin de retrouver sa sœur, Europe, enlevée par des soldats ; dans *Rêves*, on retrouve des personnages ayant connu l'exil et qui portent en eux la même douleur que leur créateur¹ (Mouawad, 2002a, p. 44) ; enfin, les trois premiers volets de la tétralogie « Le sang des promesses² » mettent en scène des personnages qui doivent composer avec leurs origines qui refont surface et qui les obligent à se redéfinir par rapport à celles-ci.

Wahab et Harwan, protagonistes de *Visage retrouvé* et de *Seuls*, tentent de se redéfinir en cherchant à dissiper le pénible sentiment d'étrangeté qu'ils entretiennent par rapport à eux-mêmes. L'effet de discordance dont parle Simon Harel et la notion d'exil comme expérience de la perte que suggère Shmuel Trigano nous aideront à exposer notre concept de la faille selon lequel l'individu déraciné se trouve coincé entre deux états, devenus inconciliables chez lui. Ce concept, qui travaille les œuvres à l'étude, montre que Mouawad s'inscrit dans une démarche autofictionnelle, ce qui expliquerait pourquoi ses personnages sont aux prises avec des troubles identitaires propres aux situations post-migratoires. Nous verrons également comment la période pré-migratoire vécue par les protagonistes se caractérise par une relation extra-linguistique au monde, notion qui sera élaborée à partir des travaux de Laurence Bougault. Nous démontrerons finalement que l'écriture post-migratoire de Mouawad atteint son aboutissement dans une démarche théâtrale qui n'est pas sans rappeler celle décrite par Antonin Artaud avec son « théâtre de la cruauté ».

Et si Harwan, c'était Mouawad ?

Les œuvres de Mouawad trouvent toutes leur source, à différents degrés, dans la vie de leur créateur. Cela dit, c'est avec *Visage retrouvé* et *Seuls* que leur caractère autobiographique est le plus évident. *Seuls* peut d'ailleurs être qualifiée d'œuvre autofictionnelle puisque les chemins se raccordant à la vie de l'auteur y sont clairement tracés, surtout lorsque l'on considère le paratexte de l'œuvre, qui exhibe son processus créateur. Tout chez le protagoniste est directement calqué sur la

1 La pièce *Rêves* de Wajdi Mouawad, qui porte sur l'acte de création, met en scène un personnage nommé Willem – écrivain – qui affirme que « [l']essence même de la raison qui pousse un personnage à apparaître à tel auteur plutôt qu'à tel autre est très simple : tous deux portent, au fond du cœur, la même perte ! [...] C'est ce qu'on appelle le miracle de la création, [...]. Qu'un être qui n'existe pas porte la même douleur qu'un être qui existe, et alors le papier, c'est le lieu de leur rencontre, le lit où ils vont finir par baiser ensemble pour que, de leur perte, ils accouchent de la beauté qui est la leur ! » (p. 44)

2 La tétralogie « Le sang des promesses » est constituée de *Littoral*, *Incendies* et *Forêts*, déjà présentées et parues au Québec.

vie de l'auteur³; tout, à une exception près : Harwan est Mouawad si celui-ci n'avait jamais fait de théâtre⁴. Une autre trace de réel – et qu'il est impossible de considérer lors de la représentation de la pièce – vient contaminer l'univers fictionnel de *Seuls* : une photographie du dramaturge, prise à Beyrouth le 7 avril 1977, qui a été disposée en début de texte. Ce portrait véritable de l'auteur qui émerge de la fiction fait s'écrouler le muret qui gardait jusque-là un écart – incontestable bien que ténu – entre les mondes réel et fictionnel dans les pièces de Mouawad. Cette frontière est également anéantie du fait que le lieu, le Liban, est ici nommé⁵ plutôt que suggéré, comme c'était le cas dans les pièces antérieures – par exemple, avec la tétralogie –, ce qui gardait une distance entre les personnages et leur créateur tout en donnant aux textes une portée universelle. Bref, on retrouve, dans *Seuls*, contrairement aux autres pièces de Mouawad, une nette volonté de l'auteur de s'insinuer dans l'univers diégétique.

La faille comme conséquence de l'exil

L'exil est un événement déstabilisant pour l'individu qui le subit puisqu'il y a rupture entre l'être qu'il était et celui qu'il devient et qu'il restera à jamais. Shmuel Trigano traite justement de l'exil comme d'une expérience de la perte, d'une absence, d'une disparition. (*Le temps de l'exil*, p. 18.) C'est en ce sens que ce concept de la faille se manifeste chez les personnages mouawadiens, qui se retrouvent, suite à un déracinement, irrévocablement transformés. Ils deviennent alors des sujets fragmentés : il y a discordance entre deux parties, deux états (les périodes pré- et post-migratoires) d'eux-mêmes désunis, inconciliables qui jamais plus ne pourront se réunir, situés désormais de part et d'autre de la faille. L'écriture peut alors agir comme remède en tentant de colmater cette faille qui s'est creusée chez l'exilé, qui n'occupe dorénavant plus la même place que celle qu'il tenait dans son pays d'origine.

Simon Harel, dans *Les passages obligés de l'écriture migrante*, exprime l'ampleur du conflit engendré par le déracinement et l'écriture qui en résulte : « Le choc migratoire n'est pas une métaphore, mais, au contraire,

3 Le personnage de Harwan est élaboré à partir des caractéristiques de Mouawad. À la page 95 du paratexte, on retrouve un tableau représentant la démarche qu'effectue le dramaturge pour trouver un nom à son personnage. Il souhaite trouver un prénom « arabe », commençant par « W ». À la page 97, l'auteur se pose une série de questions qui vont comme suit : « Pourquoi Harwan ne parle-t-il plus l'arabe ? / Pour la même raison que moi. / Quel est l'âge de Harwan ? L'âge que je donne à voir. », et ainsi de suite.

4 On retrouve cette affirmation presque intégralement dans le paratexte : « Et si Harwan c'était Wajdi si Wajdi n'avait jamais fait de théâtre ? » (p. 112-113.)

5 Dans la tétralogie « Le sang des promesses », par exemple, plusieurs indices permettent de situer l'univers diégétique au Liban. Celui-ci n'est jamais nommé cependant. Par ailleurs, dans la pièce *Seuls*, Harwan avoue être Libanais d'origine (p. 133); de même, il déclare à son père que lorsqu'il pense à lui, il le voit toujours au Liban (p. 148).

un ébranlement qui destitue le sujet de la “place” qu’il occupait autrefois. Le temps du trauma crée un récit clivé qui ne peut faire l’objet d’une déclamation ; il met à jour la fragilité intérieure du sujet.» (2002, p. 44-45.) Shmuel Trigano va dans le même sens lorsqu’il affirme que l’exilé est – et sera toujours – en quête de l’un, parce que coupé de lui-même lors de l’épreuve du déracinement (*Le temps de l’exil*, p. 63). Il aborde le déraciné comme un sujet étranger à lui-même, pour reprendre l’expression bien connue de Julia Kristeva :

Et puis-je, encore, parler d’identité, c’est-à-dire d’un rapport identique à moi-même, alors que l’étrangeté a brisé en moi le sentiment d’autoréférence ? [...] C’est autour d[u] vide – que l’exil révèle dans le déracinement – que se tient mon identité, c’est de là que « je » parle. Au dessus d’un abîme où je perds pied. C’est ce qui « m’habite » qui fonde mon habitation. Dans ma demeure réside un étranger que je ne peux chasser [...]. (*Ibid.*, p. 43-44.)

Trigano corrobore donc les propos d’Harel en soutenant que l’exilé tente – en vain – de se relier à quelque chose (une essence, une identité première) qui a été perdu au cours de l’expérience de déracinement.

Cette conception du sujet exilé fait écho à la création mouawadienne dans laquelle des personnages, qui ont été déracinés, doivent composer avec le fait que certains éléments constitutifs de leur identité ont été laissés derrière. Les textes de Mouawad recèlent un cri jeté par plusieurs personnages dépossédés d’eux-mêmes. Ce cri provient certainement de la perte de la langue maternelle, subie par ceux-ci, aussi en lien avec les perturbations dues à la guerre civile – surtout présent dans *Visage retrouvé* et approfondi plus tard dans l’analyse –, mais également de l’épreuve du déracinement elle-même. Dans *Seuls*, par exemple, le protagoniste semble affligé de ce qu’il est devenu, du lien qu’il entretient avec ses racines et plus spécifiquement avec sa langue d’origine. Lorsque Harwan visite son père comateux à l’hôpital, il se hasarde, sans grand succès, à lui parler en arabe. Alors qu’il arrive mal à formuler sa pensée, il s’exprime ainsi : « Tu vois ? c’est toujours comme ça ! [...] Aujourd’hui je suis capable de dire *concomitant* je peux placer sans problèmes dans n’importe quelle conversation le mot *aporie* alors que je ne suis pas foutu de dire *fenêtre* en arabe ! » (Mouawad, 2008a, p. 151.) Harwan est abattu par son incapacité à s’exprimer correctement dans sa langue maternelle et considère cette perte comme une défaite personnelle, qui l’empêche de se raccorder avec ce qu’il fut, avec cette essence de lui-même ; comme s’il ne parvenait pas à être au diapason avec ces deux « identités » qui l’habitent désormais.

D'ailleurs, dans des entretiens qu'il a accordés à Jean-François Côté, le dramaturge fait écho à ce point de vue lorsqu'il parle de lui-même comme d'un accidenté dont l'identité s'est forgée à partir du choc de l'exil. Ainsi, par la suite, il considère tout événement advenu depuis ce choc en fonction de l'événement qui l'a astreint à sa situation actuelle : « la vie avant l'accident et la vie après l'accident. Avec un peu de mort évitée entre les deux » (Côté, 2005, p. 68). Plus loin, Mouawad ajoute : « Depuis deux ans environ, je prends conscience que l'immigration ne s'est pas faite sans que j'y laisse des plumes : ne plus maîtriser ma langue maternelle, ni à l'oral ni à l'écrit, est peut-être une des pertes les plus dommageables. » (*Ibid.*, p. 70.) Cette perte de la langue maternelle prend la forme d'une véritable obsession dans l'écriture mouawadienne. Observons, tout d'abord, comment ce phénomène travaille *Visage retrouvé* de même que *Seuls*; puis, nous poserons l'hypothèse selon laquelle le fantasme de retour se situe au-delà de la langue maternelle, à un état pré-langagier.

Visage retrouvé et *Seuls* sont les œuvres qui illustrent le mieux la blessure migratoire, les écritures de soi étant à la fois un lieu propice à l'expression de la douleur et un cadre où l'auteur tente de se relier à lui-même à la suite d'une scission – état de l'individu déraciné – du sujet; cette scission est même, selon Harel, une condition à l'émergence du récit autobiographique, puisque « [s]'il n'y avait pas [préalablement] cette discordance, la possibilité même de l'écriture de soi serait paradoxalement abolie » (2005, p. 56). Or, l'artiste, ici, tenterait de se raccorder à ce qui aurait été perdu lors du déracinement. À cet égard, les deux textes à l'étude sont particulièrement pertinents puisqu'on y trouve une grande charge émotionnelle qui rattache en un lien solide les protagonistes à leur passé. Dans *Visage retrouvé*, Wahab, au début de la deuxième partie du roman (et donc après une première migration, en France), ne reconnaît plus le visage de sa mère, ce qui l'afflige considérablement. Quelque chose en lui a changé et la transformation est irrévocable; le visage de la mère ne sera d'ailleurs pas « retrouvé », comme le suggère le titre, mais bien « recomposé » (Mouawad, 2002b, p. 210). C'est aussi à ce moment du récit qu'une rupture survient, qu'une faille intègre Wahab, qui jamais ne sera plus le même.

La première partie de la pièce laisse entendre un fort désir de réconciliation avec ce qui a été perdu lors de l'exil; réconciliation qui s'effectue en deuxième partie sous forme d'un retour imaginaire vient en quelque sorte colmater la faille qui, jusque là, s'était formée chez Harwan. En effet, dans *Seuls* comme dans *Visage retrouvé*, les protagonistes sont divisés, déchirés entre deux états inconciliables, trait constitutif de l'individu en exil, comme nous l'avons établi plus tôt. C'est pour ainsi dire

une poétique de la faille, instaurée par l'exil, que Mouawad travaille dans ces deux œuvres, et nous verrons comment cela se traduit par le dialogue qui s'établit entre deux phases importantes de la vie des personnages, que nous nommerons pré- et post-migratoire.

L'enfance idéalisée ou l'époque sereine de la pré-migration

Dans *Seuls*, tout comme dans *Visage retrouvé*, l'époque de la jeune enfance est idéalisée. Harwan (le seul personnage présent en chair et en os sur scène⁶) est aux prises avec un malaise existentiel ; tourmenté par le présent, il semble incertain de la voie qu'il a empruntée, insatisfait de l'homme qu'il est devenu. Tout en traversant une période de profonde introspection, il se remémore sa terre natale, sa vie d'avant :

Ce sont des [*sic.*] petites, de toutes petites photos que j'ai au fond de la tête : un jardin derrière une maison. Un chien que j'aimais et qui m'aimait avec qui j'allais jouer au creux de la vallée. [...] Je marchais le long de la rue Saint-Denis et je me suis souvenu de toute cette joie à rester avec lui des heures allongé dans le jardin, ma tête posée sur son ventre de chien, à compter les étoiles. (Mouawad, 2008a, p. 148.)

De même, à la suite d'un différend qu'il a avec son père au téléphone, Harwan, en proie à une nostalgie soudaine, se questionne : « Te souviens-tu du parfum des figuiers sauvages ? / Te souviens-tu de l'alignement des vignes ? [...] Te souviens-tu des éclats de rire ? / Te souviens-tu encore des odeurs du thym cuit ? [...] Te souviens-tu de la couleur du ciel ? [...] » (*Ibid.*, p. 136-139.) Ce rapport au passé, qui refait surface par le biais de traces mnésiques, agit comme un leitmotiv dans la pièce ; une partie de l'essence du protagoniste, désormais perdue, n'existe plus que dans ces souvenirs. Harwan se ranime d'ailleurs au rythme de ceux-ci : il peut ainsi retrouver cette essence de lui-même, une parcelle de l'enfant laissé derrière, avec le pays adoré.

Georges Gusdorf, spécialiste du genre autobiographique, abonde d'ailleurs dans ce sens. Lorsqu'il aborde la notion de souvenir, il l'articule ainsi :

L'historialisation de la conscience de soi dans le souvenir permet à l'individu de se découvrir tel qu'il fut, tel qu'il est, tel qu'il doit être selon sa propre ressemblance, c'est-à-dire selon le vœu profond de sa nature, qui ne peut s'accomplir dans le cadre limité du présent, où prédominent les exigences et réquisitions de la situation immédiate et de l'environnement matériel et spirituel, peu propices à l'accomplissement de l'être dans sa plénitude. Ainsi la présence de soi à soi se réalise mieux dans la

⁶ Les autres personnages se révèlent par le biais de manifestations multimédia (bandes sonores, jeux de projections, etc.)

rétrospection, selon le mode de l'irréel du passé, que dans l'actualité du présent. D'où les charmes nostalgiques du souvenir et les incantations du passé qui permettent à l'être humain de rejouer sa destinée, et de retrouver en deuxième lecture le temps perdu de la vie. (1991, p. 11.)

Comme l'expose le théoricien des écritures du moi, les souvenirs permettent en quelque sorte le raccord de deux états chez un individu. Dans le cas qui nous préoccupe, par exemple, les souvenirs permettent à Harwan de faire le pont entre les conditions pré- et post-migratoires. Le protagoniste de *Seuls* s'est détaché de lui-même successivement au déracinement ; il a, pour ainsi dire, perdu le fil de ce qu'il croyait être, de ce qu'il croyait qu'il deviendrait lorsqu'il était petit. D'ailleurs, lorsqu'il visite son père, Harwan lui fait part du déclin considérable de ses aspirations d'autrefois, de sa perte de contact avec le monde imaginaire de l'enfance. Il l'articule ainsi : « Je voulais être étoile filante, ensuite océanographe, ensuite ingénieur biomécanique et là, professeur à l'université. J'ai l'impression d'un déclin. Il faudrait tout redéployer pour retrouver l'enchantement d'avant. » (p. 151.) En proie à une véritable crise concernant la tangente que devra prendre le reste de sa vie d'adulte, Harwan se rend compte à quel point son enfance est désormais lointaine et combien l'essence qui le constituait alors s'est évaporée. Il parle toujours de l'enfance passée au Liban comme d'une période des plus heureuses, et ce discours tranche avec celui qu'il tient sur sa vie actuelle, qui semble dépouillée de fantaisie. Au cours de la première partie, il déclare même être en train de rater sa vie :

Je veux dire ça ne peut pas être ça la vie : avoir mal et s'habituer à avoir mal ? Gérer l'ennui perpétuel, le manque d'enthousiasme. [...] Je veux dire comment on fait pour voir si on est en train de rater sa vie ou pas ? / Quand on l'a ratée, on l'a ratée, au moins c'est fait, mais quand on est en train de la rater... / Comment on fait pour voir ? / Comment on fait pour se crever les yeux et pouvoir enfin voir notre sens, notre rythme, notre vie, notre place ? (Mouawad, 2008a, p. 151-152.)

Harwan s'est pour ainsi dire peu à peu coupé de son « essence » (ou de sa « nature », selon les termes de Gusdorf) : la fantaisie imaginative de l'enfance s'est graduellement évanouie, il a dorénavant cessé de peindre les cieux de son pays natal⁷. Ceci se traduit, au cours de la pièce, par le fait que toute manifestation de bonheur chez le protagoniste provient de l'époque pré-migratoire. Des souvenirs comme ceux évoqués précédemment surgissent à plusieurs reprises et ont un impact considérable sur le protagoniste : ces souvenirs, convoqués par le parfum des figuiers sauvages, le son des éclats de rire, l'odeur du thym cuit, semblent éveiller Harwan et son rapport au monde s'en trouve redéfini. Le protagoniste,

⁷ Harwan, lorsqu'il était enfant, peignait les étoiles qui se trouvaient dans le ciel de son pays natal. (p. 149.)

grâce à ces stimuli sensoriels, habite son corps de nouveau ; il retrouve enfin, par le biais de son imaginaire, celui qu'il a été jadis.

Le premier roman de l'auteur participe également à faire de l'enfance idéalisée un thème récurrent. *Visage retrouvé* présente un jeune garçon (Wahab) qui, à sept ans, doit quitter sa terre natale, ravagée par la guerre. Ce texte est divisé en trois parties : la première se déroule avant le déracinement, lorsque Wahab est très jeune ; la deuxième, en France, à la période de l'adolescence ; et la troisième, au Québec, lorsque le protagoniste devient un artiste et qu'il doit essayer de se frayer une voie entre le lourd fardeau d'une tragédie familiale (voire celle de tout un peuple) et son désir d'individualité. Dans un parcours qui rappelle celui de son créateur, Wahab tentera de retrouver son visage initial⁸, laissé quelque part derrière lui, avec sa langue maternelle et les rêveries de l'enfance.

Consacrons-nous, d'abord, à cette première partie puisqu'elle illustre éloquemment la relation que le personnage entretient avec le monde (le *cosmos*⁹) avant le traumatisme du déracinement. Jusqu'à l'âge de quatre ans, Wahab ne parle pas mais semble particulièrement au diapason de ce qui l'entoure. Voici ce dont le garçon nous fait part en incipit de l'œuvre : « Je préfère regarder les oiseaux. Jouer avec le lacet de ma chaussure. La remplir de sable, puis la vider. Les autres parlent. Je les laisse parler. Ils s'inquiètent. Je les laisse s'inquiéter. » (Mouawad, 2002b, p. 15.) Wahab porte en lui toute la naïveté et la curiosité enfantines ; le temps passe alors sans qu'il vaille la peine qu'il s'en préoccupe. Les journées défilent pendant qu'il aide sa mère à arroser les plantes du jardin (*Ibid.*, p. 17), observe le soleil briller et les oiseaux voler (*Ibid.*, p. 16), fait la sieste sur le ventre du chien de monsieur Boutros (*Ibid.*, p. 17) et se laisse absorber dans quantité d'autres passe-temps puérils. L'image dépeinte du jeune Wahab au tout début du roman est celle d'un *corps* en parfaite communion avec son univers.

La locution « le temps passe » revient plusieurs fois dans ces pages¹⁰. Elle paraît tout d'abord anodine, mais elle devient très significative lorsqu'elle est mise en relation avec le passage suivant : « Le temps ne passe plus de la même manière. C'est sûr. » (*Ibid.*, p. 24), annonçant le début des bombardements dans la ville où habitent Wahab et sa famille. La guerre porte un dur coup à l'existence de Wahab : elle

8 Dans les entretiens accordés à Jean-François Côté, à propos de la question de la perte de la langue maternelle, Mouawad répond : « Mi-homme, mi-bête. Une mutation. Une monstruosité. Parfois, tout en parlant, je ne sais pas qui parle en moi. Car je trouve cela proprement épouvantable de manier le français de cette manière alors que je suis absolument handicapé dès qu'il s'agit de me souvenir comment on dit le mot "chapeau" ou le mot "porte-clé" en arabe. Je me regarde en français et je suis dans le noir en arabe et cela crée une sorte d'illusion, un oubli de mon visage initial. » (*Architecture d'un marcheur*, p. 71.)

9 Concept voulant désigner « le monde », « le réel », répandu en philosophie occidentale et que Laurence Bourgault emploie dans son essai *Poésie et réalité*.

10 L'expression apparaît aux pages 16, 17, 18 et 20.

engendre des conséquences qui perturbent à jamais son existence. Le langage, dans *Visage retrouvé*, témoigne de la faille qui se crée chez le personnage à l'époque de la jeune enfance ; le lecteur peut d'ailleurs remarquer que cette faille ne cesse d'évoluer dans la première partie du roman. Initialement, le protagoniste ne s'exprime pas par le biais de la parole : il préfère regarder les oiseaux (*Ibid.*, p. 15). Puis, peu à peu, le langage naît en lui. Puisque Wahab est un narrateur auto-diégétique au tout début du texte, le lecteur assiste à l'évolution de son apprentissage. Tout d'abord, les phrases y sont courtes, construites simplement et très imagées, syntagmes que l'on attribue volontiers à ceux d'un jeune enfant, qui ne manipule pas encore tout à fait les rudiments de sa langue. D'ailleurs, certaines d'entre elles sont nettement agrammaticales¹¹, démontrant que Wahab s'exprime encore de manière malhabile. Puis, en même temps que les premières manifestations de la guerre civile, les phrases sont rectifiées et deviennent plus élaborées ; Wahab a alors sept ans. À partir de ce moment, le temps n'a plus la même valeur : « Le temps passe, mais je ne sais plus comment. » (*Ibid.*, p. 25) affirme-t-il. Ces propos viennent d'ailleurs couronner une étape importante de la vie du jeune homme : la fin de l'enfance. Or, le temps, dans le roman, tient lieu de symptôme de la faille, c'est-à-dire que la scission qui disjoint le protagoniste en deux états inconciliables se manifeste principalement par l'entremise de la temporalité.

Les deux dernières pages du premier chapitre de *Visage retrouvé* témoignent de cette transition, de cette faille qui commence à se révéler. C'est la guerre, Wahab doit être raisonnable et se résigner : « J'ai sept ans et nous sommes dans la chambre la plus sûre de notre maison de la montagne. [...] Il n'est pas question pour moi d'aller jouer avec le chien de monsieur Boutros. Il faut se protéger des bombes. » (*Ibid.*, p. 26.) Fini, le temps où il était possible de se perdre dans le ciel étoilé, la tête reposant sur le ventre du chien de monsieur Boutros ; il faut tout laisser derrière et quitter le pays, il faut fuir la guerre. Wahab devra se séparer des montagnes, du jardin, du chien, de sa langue maternelle, de son enfance. En conclusion de la première partie, il se sent dépossédé de lui-même. Le temps, tout à coup, n'a plus du tout la même valeur :

[...] Adieu. Je veux mourir, je ne veux plus être moi, je ne veux plus dire le mot « moi ». Je veux tout oublier. Tout. / Le temps, à coups d'obus, a fini par passer, sortir de son embouteillage de douleur, il s'est anesthésié, il a congelé ses souvenirs. Le temps est une poule à qui on a tranché la tête. C'est mieux comme ça. Il passe, mais je ne me souviens plus de rien. [...] Je voudrais tellement ne plus dire « je », ne plus m'occuper de rien. Je voudrais tellement que quelqu'un dise « il » pour moi. Qu'on me débarrasse. (*Ibid.*, p. 27.)

¹¹ Par exemple, la phrase « Sur la banquette arrière de la voiture de mon père mon frère ma sœur et moi. » (p. 18) ne contient ni sujet ni ponctuation pour souligner l'énumération.

Ainsi, Wahab se retrouve, à la suite de l'épreuve du déracinement engendré par la guerre, dépossédé de lui-même et vulnérable, à jamais coupé du monde auquel il appartenait. La clôture du deuxième chapitre de *Visage retrouvé* est donc la fin de l'étape pré-migratoire ; la suite du récit sera l'exposition d'une faille béante qui engouffrera, à jamais, le protagoniste.

Dans la pièce *Seuls*, la scission séparant l'univers de l'enfance et le monde adulte est moins marquée puisque tout le récit se déroule dans la phase post-migratoire. Le discours sur « la blessure » y est, quant à lui, tout à fait éloquent. Le personnage de *Seuls*, tout comme Wahab, s'est écarté de l'essence qui le constituait enfant et semble opposer une résistance au langage. D'ailleurs, dans la première partie de la pièce, Harwan raconte une anecdote qui évoque le début de *Visage retrouvé*, alors que le protagoniste ne s'exprime pas encore par le biais des mots. Lorsqu'il se trouve au chevet de son père, Harwan lui raconte plusieurs souvenirs qui les ramènent au Liban et lui fait le récit de ce qui, semble-t-il, est son anecdote préférée :

C'est votre histoire favorite, chaque fois qu'il y a un invité, vous lui racontez toujours la même histoire : « Il n'a commencé à parler que vers l'âge de cinq ans ! » Vous étiez tellement inquiets que vous m'avez amené chez le pédiatre... vous aviez peur que je sois sourd ou autiste... le pédiatre vous a dit : « Non, non... il ne parle pas tout simplement parce qu'il n'a rien à dire... » Qu'est-ce que j'ai cessé de comprendre, pour m'être mis à parler ! (Mouawad, 2008a, 1, p. 151.)¹²

Or, tout comme dans le roman, on peut observer dans *Seuls* une phase pré-langagière très importante qui a eu lieu durant l'enfance et que le protagoniste idéalise, par la suite, au cours de sa vie d'adulte. Cette période se situe avant l'épreuve du déracinement et est étroitement liée à l'univers de l'enfance naïve où le personnage s'épanouissait dans un monde imaginaire. Ainsi, Harwan tentera de récupérer ce « visage initial », et nous verrons comment s'effectue, en deuxième partie de *Seuls*, un retour symbolique à un temps où le personnage était au diapason du monde.

Le retour à l'état pré-migratoire

Dans *Seuls* et *Visage retrouvé*, le temps écoulé avant le traumatisme est associé non seulement à la terre natale, mais aussi à une période de la jeune enfance, où les protagonistes étaient perdus dans leur monde imaginaire, ne s'exprimant pas encore avec des mots, mais bien avec

¹² Cette anecdote – récurrente chez Mouawad – paraît être véridique puisque l'auteur la glisse également, à demi-mot, dans une entrevue, lorsqu'il parle du théâtre : « Alors parfois, je me mets à espérer qu'à force de raconter les histoires nées de ce ramassis de mots, peut-être que je saurai retrouver ce secret qui me donnait la force de me taire alors que j'étais encore enfant au soleil de mes origines. » (Côté, *Architecture d'un marcheur*, p. 147.)

l'art (Mouawad, 2008a, p. 152). Ils étaient alors davantage reliés au monde, pas tout à fait dans le mondain. Comme l'explique Laurence Bougault dans « Poésie, cosmos, logos », « [o]n peut donc considérer que l'art, au contraire du langage, est infra-représentationnel et non-mondain. » (2005, p. 17.) La chercheuse, dans le premier chapitre de son essai *Poésie et réalité*, étudie la question de l'accessibilité au monde et, pour ce faire, utilise des notions de linguistique et d'extra-linguistique. Dans un premier temps, elle explique que l'homme tente de rejoindre le monde mais que, comme il est un être de langage, il est sans cesse pris dans ce qu'elle nomme « le mondain », c'est-à-dire le reflet du monde. Elle instaure, en début de section, quatre postulats que voici :

1^o) Le monde, le réel, n'est pas connaissable. 2^o) L'ensemble des médiations entre le monde et l'homme est le seul reflet que nous possédons du monde. [...] [N]ous appellerons l'ensemble de ces médiations [...] le *mondain*. 3^o) Le seul mode de saisie du monde se situe donc à un niveau autre que celui du comprendre, il est pré-conceptuel [...]. 4^o) Toutefois, dans la mesure où l'être humain se caractérise comme être de langage, il est toujours déjà pris dans le mondain [...]. (Bougault, 2005, p. 13.)

À la suite de ces postulats de base, il est donc possible de considérer que pendant la jeune enfance, lorsque les personnages de Mouawad ne s'exprimaient pas par le biais de la parole, ils entretenaient un contact avec le monde ; un contact par la suite altéré.

Harwan, particulièrement, s'épanouissait dans un univers doté de sa propre logique et qui s'est peu à peu disloqué, laissant en lui-même une faille béante que les mots ne parviendront jamais à combler. Il évoque d'ailleurs cette perte lorsqu'il s'exprime ainsi : « Mais tout ça ne sont que des mots ! En français ou en arabe, ce ne sont que des mots ! Mieux vaut se taire ! Comme quand j'étais petit ! Je ne faisais que me taire. [...] Qu'est-ce que j'ai cessé de comprendre pour m'être mis à parler ! » (Mouawad, 2008a, p. 151.) Harwan, dans *Seuls*, partage avec son père sa profonde nostalgie reliée à la période pré-langagière qui s'est étendue sur une grande partie de son enfance. Cette phase laissait place à l'expression corporelle ; le réel n'y était pas encore trop altéré par le filtre du langage. La relation que Harwan entretenait avec le monde était franche ; celui-ci ne se situait alors pas tout à fait dans le mondain.

D'ailleurs, selon les propos de Bougault, il y aurait une certaine hiérarchisation des formes d'arts, qui placerait les arts non-verbaux au-dessus des arts langagiers. À ce propos, elle affirme :

S'il n'y a de substance du contenu que verbale, les arts non-verbaux sont une indication du monde non mondanisé [se rapprochant donc

davantage du monde, du *cosmos*], à la fois infra- et supra-linguistique. En admettant qu'il existe un art verbal (la poésie en étant le paroxysme), celui-ci devra suspendre le travail de la signification pour devenir art et rayer, raturer, brouiller le signe (qui porte une substance du contenu) pour faire advenir autre chose, que Bonnefoy appelle *sens*, et qui est confiance en une réalité où l'homme peut vivre et agir. (2005, p. 20-21)

Or, les arts non-verbaux suggèrent plutôt qu'imposent un sens précis ; ils ouvrent donc sur des possibles significatifs, ne restreignant pas le signifié aux strictes limites du signifiant. Considérés ainsi, les protagonistes de *Seuls* et de *Visage retrouvé*, étant enfants, intégraient davantage le monde, avec leur corps, au moyen de la peinture. Évidemment, même à cette époque du pré-langagier, les protagonistes ne sont pas exclus totalement du mondain puisque même s'ils ne s'expriment pas par le biais des mots, ils pensent nécessairement à l'aide de ceux-ci. En définitive, du mondain, il est impossible de se dégager complètement. Cependant, nous verrons comment, à partir de la deuxième partie de *Seuls*, une forme d'expression non-verbale peut signifier davantage que de simples mots et nous montrerons comment celle-ci ouvre sur tout un univers de possibles.

Tandis que Harwan, en dernière partie de *Seuls*, effectue un saut dans cette phase pré-langagière, un retour symbolique s'accomplit d'une manière qui, afin d'être intelligible, doit être mise en lien avec les propos évoqués en première partie. Dans un premier temps, certains éléments sont mis en place lors de la première partie : lorsqu'il se rend au chevet de son père, le protagoniste lui fait part de certaines interrogations en rapport avec cette période révolue : « Je veux dire, papa, est-ce que tu crois que je suis capable de me taire ne serait-ce qu'une heure, juste une heure... et si je retrouve le silence, est-ce que tu crois que je retrouverais la peinture [...] ? » (*Id.*) C'est précisément ce qui se produit par la suite lorsque, dans une véritable performance théâtrale, Harwan, pour toute forme de communication, s'enduit de peinture et en couvre d'immenses toiles avec son corps.

Un intertexte sert brillamment cette partie « performative » et en facilite la compréhension. Ainsi, trois éléments se font écho tout au long de la pièce : le personnage principal (Harwan), Robert Lepage et la toile de Rembrandt *Le retour du fils prodigue*. L'interrelation entre ces éléments permet de nourrir et de consolider certaines hypothèses concernant la deuxième partie de *Seuls*. Dans un premier temps, on apprend, au tout début de la pièce, que le projet de thèse de Harwan porte le titre *Le cadre comme espace identitaire dans les solos de Robert Lepage*. (Mouawad, 2008a, p. 132-133.) Puis, le protagoniste prend connaissance du synopsis du prochain spectacle du dramaturge et apprend qu'il mettra en

scène un Québécois travaillant à Saint-Pétersbourg afin d'y restaurer les mains du père dans la toile *Le retour du fils prodigue*. (*Ibid.*, p. 140-143.) Par la suite, se rendant à Saint-Pétersbourg¹³ afin d'y rencontrer Lepage, mais ne pouvant le joindre, Harwan écoute un enregistrement sonore que l'artiste lui fait parvenir : celui-ci renferme la parabole du fils prodigue¹⁴ dictée par la voix de Lepage lui-même. Enfin, lors de la finale de la performance, lorsque Harwan cesse de peindre, la toile de Rembrandt apparaît en projection au fond de la scène. Le protagoniste vient alors s'agenouiller aux pieds du père, remplaçant ainsi le fils prodigue.

Tous ces éléments réunis, l'hypothèse du retour suggérant que Harwan, en conclusion de *Seuls*, rentre enfin chez lui et retrouve en quelque sorte son visage initial, prend tout son sens. En effet, le protagoniste reviendrait vers *ce qui souhaitait* le plus son retour : la peinture, les couleurs, l'imaginaire de l'enfance. Cette piste est d'ailleurs consolidée par des mots prononcés à la toute fin de la représentation lorsque le spectateur a accès, par l'intermédiaire d'une bande sonore, à la conclusion de la thèse de Harwan :

Tout au long de cette thèse, j'ai tenté de montrer comment, dans les solos de Robert Lepage, le cadre [...] échappe aux lois du temps et de l'espace [...]. Ce cadre est le lieu de tous les possibles, mais aussi de tous les rêves, lieu d'apparition, d'imaginaire, inépuisable. Il est donc d'une nature paradoxale : le lieu fini est celui de l'infini, la limite offre l'illimité, la frontière l'ouverture, la borne l'insoupçonné. L'opacité disparaît et la surface, sur laquelle le regard s'arrêtait, révèle une profondeur où l'esprit n'étouffe pas sur lui-même mais s'ouvre sur un espace où le corps, enfin libéré, aborde le rivage des sensations retrouvées... [...] Qui sommes-nous et qui croyons-nous être ? Des aveugles qui se pensent doués de vision ! *Le retour du fils prodigue* de Rembrandt, sujet du prochain spectacle, me force à me poser une question encore jamais formulée au cours de cette thèse : et si, moi, je devais retourner vers ce qui m'attend, comment ferais-je pour le trouver, pour m'en souvenir ? Qu'est-ce qui, depuis si longtemps espère mon retour ? Qu'est-ce qui, s'il me voyait au bout de la route, en serait à ce point ému ? Qu'ai-je donc quitté sans même le comprendre ? Ai-je perdu toute mémoire ? Comment dit-on *mémoire* en arabe ? (*Ibid.*, p. 182-184.)

Puis, la didascalie qui suit ces propos indique : « Il est le fils prodigue revenu vers les couleurs. [...] Il est à jamais dans son cadre. » (*Ibid.*, p. 184.) Un retour est sans contredit effectué : retour symbolique, imaginaire. Harwan appartient dorénavant au cadre. Il intègre donc le « lieu de tous les possibles ». Si l'exil était à l'origine de la faille béante qui

¹³ Ou plutôt croyant se rendre à Saint-Pétersbourg puisqu'à partir d'un certain temps déjà, Harwan, ayant subi un accident, est plongé dans un coma. Cependant, à ce point du récit, celui-ci, de même que le spectateur, l'ignorent toujours.

¹⁴ Évangile selon saint Luc, chapitre xv.

divise le protagoniste, un retour fictionnel à la phase pré-migratoire – ou un réinvestissement du mode pré-langagier – renvoie au temps de l'enfance et ainsi à une résorption de cette faille.

À ce moment de notre analyse, il convient de revenir sur les propos de Laurence Bougault lorsqu'elle accorde une supériorité aux arts non-langagiers. De même, dans *Seuls*, il y a certainement une idéalisation, une supériorité de la deuxième partie, favorisant le corps et le langage non verbal. Or, cette forme d'expression non verbale serait plurielle, ouvrant sur un univers de possibles où la signifiante n'est pas restreinte au seul sens des mots. La pièce de Mouawad porte en elle-même un potentiel de sens excessivement plus grand que si elle avait été montée sous un aspect plus conventionnel, où le dialogue aurait été à l'honneur. Les possibilités ici ne sont pas infinies, mais elles sont multiples. Le lecteur/spectateur, tout d'abord déstabilisé par la perte de repères, puisqu'exposé à un code langagier différent, peut par la suite laisser libre cours à son imagination et interpréter cet « autre langage » au fil des diverses possibilités herméneutiques qui s'offrent à lui.

L'art de la scène tel que pratiqué par Wajdi Mouawad dans *Seuls* tend d'ailleurs vers le concept de théâtre post-linguistique dont fait mention Élisabeth Angel-Perez dans son ouvrage *Voyages au bout du possible. Les théâtres du traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane*. Selon Angel-Perez, ces théâtres « font sortir la pièce du logos et affirment, un peu à la manière d'Artaud dans "Sur le théâtre balinais", la nécessité de trouver d'autres langages pour sortir de l'aporie. Ce cri silencieux est la béance où se logent les nouvelles tentatives du sens » (2006, p. 171). Ainsi considérée, la performance de la deuxième partie serait tout à la fois silence et cri. Le corps ne se limiterait pas à la voix, mais explorerait l'éventail de ses possibilités en se rapprochant alors d'une essence théâtrale que les pratiques occidentales ont laissé de côté au profit du dialogue. *Seuls* restituerait donc le corps au cœur de l'art théâtral et le ramènerait de ce fait, comme le souhaitait Antonin Artaud, à son essence.

Grâce à une analyse comparée, il nous aura été possible de démontrer la façon selon laquelle la poétique de Mouawad s'inscrit dans une faille générée par la situation post-migratoire de l'auteur. Cette poétique trouve d'ailleurs un aboutissement et une résolution de la faille grâce à une démarche théâtrale qui déborde du langage pour convoquer et, de la sorte, retrouver un espace imaginaire de l'enfance – dans ce cas particulier, pré-migratoire. Les écritures du moi étant un lieu propice aux réminiscences et au surgissement d'une certaine « essence » du sujet, on trouve, dans *Seuls* tout comme dans *Visage retrouvé*, des protagonistes en quête d'une unité perdue lors de l'épreuve du déracinement.

Ainsi, toute la question des souvenirs, évoquée dans *Seuls*, permet au protagoniste de retrouver, en quelque sorte, une essence de lui-même, abandonnée en même temps que sa terre d'origine. Enfin, l'idée selon laquelle les arts infra-représentationnels sont situés à la limite du monde et du mondain fait la lumière sur la partie performative de la pièce – qui privilégie le corps au dépend des mots –, laquelle autorise le protagoniste à renouer avec un code langagier, voire tout un univers de l'enfance perdue. Ainsi, Harwan n'arrive pas à retrouver, proprement dit, mais, certainement, à recomposer, à travers l'imaginaire, cet univers auquel l'exil l'avait arraché.

Bibliographie

- ANGEL-PEREZ, Élisabeth. 2006. *Voyages au bout du possible. Les théâtres du traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane*. Paris : Klincksieck, 229 p.
- ARTAUD, Antonin. 1985 [1964]. *Le théâtre et son double*. Paris : Gallimard, 231 p.
- BOUGAULT, Laurence. 2005. « Poésie, cosmos, logos ». In *Poésie et réalité*. Paris : Harmattan, p. 13-30.
- CÔTÉ, Jean-François. 2005. *Architecture d'un marcheur. Entretiens avec Wajdi Mouawad*. Montréal : Leméac, 147 p.
- GUSDORF, Georges. 1991. *Lignes de vie 1. Les écritures du moi*. Paris : Odile Jacob, 430 p.
- HAREL, Simon. 2005. *Les passages obligés de l'écriture migrante*. Montréal : XYZ, 250 p.
- MOUAWAD, Wajdi. 2006. *Forêts*. Montréal : Leméac, 108 p.
- . 2003. *Incendies*. Montréal : Leméac, 92 p.
- . 1999. *Littoral*. Montréal : Leméac, 135 p.
- . 2002a. *Rêves*. Montréal : Leméac, 66 p.
- . 2008a. *Seuls*. Chemins, textes et peinture. Montréal : Leméac, 185 p.
- . 2008b. *Le soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*. Montréal : Leméac, 117 p.
- . 2002b. *Visage retrouvé*. Montréal : Leméac, 211 p.
- TRIGANO, Shmuel. 2001. *Le temps de l'exil*. Paris : Payot & Rivages, 114 p.

Défaire l'histoire

| Performativité de l'essai aquinien

Il faut, pour la marche en avant du genre humain, qu'il y ait sur les sommets en permanence de fières leçons de courage. Les témérités éblouissent l'histoire et sont une des grandes clartés de l'homme.

VICTOR HUGO, *LES MISÉRABLES*

Les échecs successifs du projet souverainiste en 1980 et 1995 ont produit une certaine commotion au sein de la société québécoise. On a ainsi parlé de « syndrome post-préférendaire », concept ressassé dans le discours médiatique et auquel correspondrait une absence de perspective d'avenir pour la collectivité. Cette perte de repères continue de causer de nombreuses remises en question chez les forces indépendantistes. D'un côté, les tenants d'une formule plus inclusive misent sur la dimension civique de leur projet, alors que, de l'autre, on prône un retour à une affirmation nationale fondée sur une base ethnique. Si, d'une part, on peut reprocher à la première approche

l'absence d'ancrage historique, diluant ainsi l'implication émotive dans la démarche politique, d'autre part, la seconde semble figée dans un passé coupé du présent. Entre une volonté désincarnée d'aller de l'avant et une régression conservatrice, l'idée d'indépendance bat de l'aile.

Cette ambivalence culturelle, Hubert Aquin, avant même que l'idée d'un référendum ne soit soulevée, en a évoqué la manifestation dans ce qu'il considérait comme l'aliénation profonde du peuple québécois. *Blocs erratiques*, recueil d'essais posthume, ne cesse de reprendre la question de la condition du sujet canadien-français. Si l'auteur insiste sur l'importance de la défaite dans la culture identitaire des siens, il n'y voit pas pour autant une fatalité. Son texte « L'art de la défaite », qui revient sur la rébellion manquée des Patriotes en 1837-1838, effectue d'ailleurs un retour dans le temps visant à préparer l'avenir. Mieux qu'une leçon d'histoire, ce qu'Aquin propose est une reconfiguration de la mémoire et de l'imaginaire collectif que seule une sensibilité aux arts du récit est à même de produire. L'essayiste revisite les événements à travers une perspective tragique nouvelle lui permettant d'arracher le sujet canadien-français aux déterminismes le plaçant en position de subordination. « L'art de la défaite » propose en effet un scénario qui débouche sur une ouverture imprévue permettant d'activer un rapport dynamique à une histoire qui demeure à écrire.

La puissance du récit

Quelque temps avant la publication de *Prochain épisode*, roman qui allait bouleverser l'univers littéraire québécois, Hubert Aquin fait paraître « L'art de la défaite » dans la revue *Liberté*. L'essai revisite un moment charnière de la mémoire nationale : la rébellion matée des Patriotes de 1837-1838. Si l'auteur tient à écrire sur cet épisode canonique, ce n'est cependant pas en empruntant la perspective d'un historien, mais en adoptant un point de vue résolument littéraire. Le sous-titre de son essai, « Considérations stylistiques », donne en effet à entendre une sensibilité particulière, peu intéressée à l'évolution des vérités factuelles. Dans un esprit de provocation, l'essayiste défend la thèse selon laquelle la défaite des rebelles n'a rien à voir avec des conditions objectives ; elle résulte plutôt d'une incapacité des combattants insurgés à s'imaginer triomphants. L'incipit est en ce sens sans équivoque :

La rébellion de 1837-1838, véritable anthologie d'erreurs sanglantes, de négligences et d'actes manqués, a été conduite et vécue par les Patriotes comme une guerre perdue d'avance. Les théories de Clausewitz et de Moltke sont enfoncées à jamais par les faits d'armes de notre chère rébellion, en cela, au moins, que le coefficient d'impondérable propre à toute

lutte armée y était absolument nul. Tout était prévisible, tout ! Et tout a été prévu ; rien n'a été laissé au hasard (car il faut se méfier du hasard occasionnellement propice à la victoire !). La rébellion de 1837-1838 est la preuve irréfutable que les Canadiens français sont capables de tout, voire même de fomenter leur propre défaite. (Aquin, 1998, p. 129.)

En tenant un discours sur le destin tragique de l'insurrection des Patriotes comme s'il s'agissait d'une fatalité, l'auteur paraît discerner une pathologie inconsciente dans l'imaginaire collectif national. Parlant d'un acte manqué, Aquin suggère qu'un désir inarticulé de déréalisation aurait foudroyé les troupes de Papineau, les paralysant dans leur mouvement pourtant bien amorcé vers la victoire.

Il n'en fallait pas plus pour que plusieurs voient en Aquin un pessimiste incorrigible pour qui l'aliénation canadienne-française était un problème insoluble. À la défense de cette thèse, on pourra affirmer que les essais aquiniens touchent à des thématiques politiques assez sombres. De l'arrêt sur l'échec des Patriotes au concept marquant de « fatigue culturelle » (*Ibid.*, p. 73 à 118), l'essayiste développe une pensée exigeante mettant de l'avant la nécessité d'un combat incessant en vue de la libération nationale. Pour Aquin, « les gens heureux sont des contre-révolutionnaires » alors que « les artistes sont des professionnels du malheur » (*Ibid.*, p. 48-49). La pensée de l'écrivain passe par une constante mise à l'épreuve, elle s'articule sous le mode de tensions que rien ne semble pouvoir soulager. Il ne faut donc pas se surprendre des interprétations allant dans le sens d'un fatalisme révolutionnaire¹. Ainsi, dans un texte par ailleurs fort de plusieurs intuitions pénétrantes, Anthony Purdy note que s'il refuse une « évasion littéraire », Aquin ne parvient pas à ébranler l'inertie historique du peuple canadien-français (Purdy, 2006, p. 109-121). Traitant de *Prochain épisode* comme d'un récit en continuité avec « L'art de la défaite », il affirme : « L'histoire voudrait venger une impuissance réellement vécue ; le discours refuse cette vengeance littéraire en affirmant la réalité irréfutable de l'impuissance. » (*Ibid.*, p. 118.) Cette conflictualité logée au cœur même du récit, entre le désir de libération et la force oppressante de la réalité, ne pourrait déboucher, selon Purdy, que sur le constat d'une impasse. La littérature, incapable de transformer le réel, ne donnerait accès qu'à une maigre prise de conscience, résignée devant l'âpreté de ce dernier.

Triste condition de la littérature : considérée en marge du réel, elle n'aurait à vrai dire aucun effet sur lui. Pourtant, à travers son analyse de « L'art de la défaite », Purdy en vient à proposer cette idée selon laquelle « [l]a défaite des Patriotes de 1837 serait [...] avant tout un

¹ On pourra noter, parmi la quantité d'études produites à son sujet, ce titre assez évocateur : *Hubert Aquin ou la révolte impossible*, d'Anthony Soron.

échec *narratif*» (*Ibid.*, p. 110). Il y a là quelque chose de paradoxal : d'une part, Aquin se serait trouvé prisonnier d'un projet irréalisable, l'expression de sa volonté politique par l'entremise de la littérature ne pouvant se concrétiser en effet sur le monde ; d'autre part, le regard rétrospectif de l'essayiste sur l'histoire relèverait que la faillite de l'action politique des Patriotes était directement liée à leur manière de se percevoir et de se raconter. À l'impuissance de la littérature répond ainsi la détermination du réel par le travail du récit. Étrange confusion. Il faut investir ce deuxième versant touchant à la performativité de la narrativité afin de rendre à l'œuvre de Aquin son ampleur. C'est là, dans la forme de l'écriture, que s'affirme le caractère ouvert d'une lutte au dénouement indéterminé.

L'essai contre les déterminismes : défaire l'histoire

Ainsi, « L'art de la défaite » offre une réplique à la lecture déterministe de l'histoire. Si, après avoir dénoncé dès l'incipit le caractère prévisible, voire programmé, du dénouement de la rébellion, l'essayiste s'attaque à quelques idées reçues au sujet des chances de réussite des insurgés, c'est qu'il sait pertinemment quels rôles jouent les historiens et surtout, quels effets produisent leurs récits sur le monde. Il faut à cet effet se rappeler que les événements de 1837-1838 amènent les dirigeants britanniques à confier à lord Durham une enquête dans laquelle le fonctionnaire anglais qualifiera le peuple canadien-français de « sans histoire » et « sans littérature ». Aquin connaît l'écho qu'aura cette déclaration sur son peuple : en lui niant toute référence à un récit fondateur, Durham prive le Canada français d'une emprise sur sa propre histoire et fomenté au plus profond des esprits une relation de dépendance à l'égard de ses maîtres. C'est à cette béance originaire que cherchera à répondre François-Xavier Garneau avec son *Histoire du Canada*, ouvrage largement reconnu pour être au fondement de la littérature nationale². Inspiré par le romantisme de Michelet, Garneau construit un récit des origines qui doit permettre d'ouvrir les horizons d'avenir de son peuple. Aquin prend en quelque sorte le relais du projet de l'historien, mais en complexifie le dessein. Selon le calcul de Garneau, la glorification du passé devrait être garante de l'avenir ; l'essayiste Aquin propose quant à lui une vision beaucoup moins assurée de l'histoire.

² « *L'Histoire du Canada* de François-Xavier Garneau, écrit Laurent Mailhot, donne l'essor à la littérature, à l'idéologie et à la mythologie nationales ». L'historien, ajoute Gérard Tougas, est le « premier écrivain véritable que le Canada ait produit ». Et Auguste Viatte, auteur d'une *Histoire littéraire de l'Amérique française* : « Faisant prendre conscience d'elle-même à une nation, c'est lui qui a mis en branle ses facultés créatrices ». » (Marcotte, 1996, p. 7)

Ainsi Aquin se trouve-t-il d'abord à reprendre la thèse du matérialisme historique, qu'il réduit à une pure combinaison mécanique ne laissant plus de place aux contingences de l'histoire. Il refuse de considérer l'histoire comme un processus rationnel, percevant dans une telle lecture un refuge à un certain fatalisme :

Je les connais trop ces explications objectives de la défaite des Patriotes : manque de fusils, manque de cartouches, manque de canons, manque d'officiers de métier. Oui, je sais : Engels l'a écrite en toutes lettres cette belle excuse : « La violence n'est pas un simple acte de volonté, mais exige pour sa mise en œuvre des conditions préalables, très réelles, notamment des instruments, dont le plus parfait l'emporte sur le moins parfait ; et qu'en un mot la victoire de la violence repose sur la production en général, donc... » Engels l'a écrit [...]. (Aquin, 1998, p. 130.)

Le marxisme, tel qu'ici présenté, réduit l'histoire à peu de choses, si ce n'est à la logique implacable de la domination des propriétaires des moyens de production. Cette pensée suivie à la lettre conduit irrémédiablement à la légitimation d'une passivité inacceptable aux yeux d'Aquin. Elle ne permet pas de comprendre ce qui échappe à la logique de reconduction du *statu quo*. Cet aveuglement de la pensée, qui se trouve incapable d'envisager la possibilité d'une rupture, d'un saut permettant d'entrer dans une autre logique, une autre configuration de l'histoire, l'auteur insiste pour dire qu'il est *écrit* : « Engels l'a écrit », « en toutes lettres ». Les mots ont une importance capitale dans un combat qui ne peut être mené uniquement en terre ferme, mais qui appelle aussi à l'imaginaire. La capacité de se représenter en vainqueur ou, à tout le moins, de se situer au centre de son histoire, non plus en tant que sujet, mais en tant qu'acteur, est un point névralgique de la guerre. L'écriture de l'histoire porte sur un agir, sur la légitimité ou non d'une action. En donnant à lire le passé, elle offre la possibilité d'une configuration de l'avenir. C'est en ce sens qu'il importe à Aquin de briser le cadre d'une pensée rendant le futur prévisible.

En lieu et place de la rationalité historique qu'il confronte à l'aide des exemples de la résistance espagnole face aux troupes napoléoniennes ainsi qu'en faisant état du cas de la guerre d'indépendance américaine, l'essayiste suggère qu'un impondérable demeure toujours présent au sein de l'histoire. C'est cet élément de hasard et d'incertitude que doivent saisir les révolutionnaires. Dans « Calcul différentiel de la contre-révolution », Aquin prend plaisir à parodier, à l'aide d'un théorème fictif, l'esprit de scientificité qui permettrait d'expliquer l'inexplicable, c'est-à-dire la possibilité d'une rupture révolutionnaire : « Non seulement il convient de noter le coefficient "N1" de réussite de chaque révolution, mais encore il faut un coefficient "N2" de puissance invérifiable. » (*Ibid.*,

p. 143.) La part de contingence qui entre dans le calcul révolutionnaire, « donnée nettement réfractaire à toute transposition mathématique et même à toute prévision fût-elle de type sociographique » (*Id.*), symbolise l'idée même de ce qui échappe au cadre de la raison. En rendant la réalité imprévisible, la considération du hasard permet d'envisager la possibilité d'une brèche dans le temps et la sortie d'un ordre défini.

Aquin se moque du scientisme et de sa volonté d'encadrer les mouvements de société dans une équation englobante, son rire témoigne d'une méfiance à l'égard des abus de la raison. Il s'approche en cela des critiques de la modernité pour qui les Grands récits sont réducteurs à l'égard des complexités de la vie. Mais l'essayiste n'abandonne pas pour autant la perspective d'une émancipation collective, celle-ci demeure au contraire un objectif constant, sorte de point de fuite permettant de s'orienter dans le chaos de l'histoire. C'est là l'originalité de l'auteur : sa prise de distance par rapport aux récits téléologiques ne se traduit jamais par un relativisme plat et sans envergure. Plutôt, elle l'amène à envisager le caractère incertain et fluctuant des mouvements de l'histoire.

Le drame d'un héros pitoyable

Peut-être comprendra-t-on mieux la position d'Aquin à l'égard de la perspective révolutionnaire en examinant sa conception du héros. On sait que « L'art de la défaite » semble porter la marque d'un fatalisme qui se trouverait incarné par la figure du Patriote déchu. Ainsi, l'auteur décrit « l'image du héros vaincu » comme celle d'un « soldat défait et célèbre que nous vénérons, un combattant dont la tristesse incroyable continue d'opérer en nous, comme une force d'inertie » (*Ibid.*, p. 136). Cette image paraît ne pas s'être limitée à la vision de l'écrivain, mais appartenir plutôt à un certain patrimoine culturel. On en retrouve une réplique dans les mots de Pierre Falardeau au sujet des obstacles qui se sont dressés devant lui au moment de sa recherche de financement pour *15 février 1839* :

Comme si la grandeur d'âme, le courage, la force de caractère nous étaient des valeurs étrangères. Comme si dans nos cerveaux colonisés, il n'y avait pas de place pour les héros. Regardez le cinéma québécois, lisez la littérature québécoise, les ratés, les ti-clins, les minables prennent toute la place. (Falardeau, 1996, p. 20.)

La figure du héros pitoyable a ceci de tragique qu'elle entraîne l'histoire à se répéter. Elle brise l'élan du récit collectif et fige l'histoire dans une impasse chronique. Voilà ce qu'Aquin cherche à secouer en

montrant comment le sentiment d'impuissance peut se retourner en symbole d'espérance.

Le héros aquinien est une figure tanguant entre la création littéraire et le personnage historique. Plus exactement, l'essayiste fonde son analyse sur une certaine réalité afin de produire une légende dont les échos seront décuplés. Aquin reconnaît dans l'écriture de l'histoire une performativité de la narration. Comme le dit Jean-Pierre Faye :

« histoire » – désigne à la fois un procès et une action réelle, et le récit de cette action. Récit qui tout à la fois énonce l'action – et la produit. Puisque là, à chaque moment, et de façon comparable à la scène de théâtre, décrite dans les divagations mallarméennes, « énoncer signifie produire ». (Faye, 1972, p. 24.)

En narrant les événements selon un certain ordre, l'essayiste sait pertinemment qu'il agit sur la scène de l'histoire. Ainsi, le portrait du héros qu'il présente doit contenir une force particulière, lui permettant de s'imposer au niveau de l'imaginaire, tout en offrant la souplesse propice au renversement révolutionnaire.

C'est en ce sens qu'il paraît pertinent d'éclairer « L'art de la défaite » à la lumière d'un autre essai de *Blocs erratiques*, « Le bonheur d'expression », où l'essayiste lie la question de l'héroïsme avec celle du malheur. Le héros, dans la perspective aquinienne, est tiraillé entre un idéal et la réalité qui le lui refuse ; la pureté de ses aspirations, la hauteur de ses ambitions, donnent la mesure du personnage, à jamais condamné à l'insatisfaction et à la perpétuation de son combat : « Le malheur équivaut, selon moi, à un mode supérieur de connaissance et devient, par conséquent, la voie royale de l'artiste qui veut exprimer la réalité, la recréer, l'enfanter une seconde fois sous une forme nouvelle ! » (Aquin, 1998, p. 50.) Le malheur inspire à Aquin la possibilité d'un apprentissage, il figure comme un élément proactif menant le héros à la transformation de sa situation. Loin d'être un état paralysant, il préfigure une action aux visées créatrices. L'art devient alors moteur du changement social, ouvrant le monde à ses possibles. Le rôle de l'écrivain est combatif, il vise à la production d'une réalité différente contestant l'ordre établi. L'artiste doit produire un écart ouvrant à la possibilité d'un autre monde.

C'est dans ce sens qu'il faut lire l'*art* de la défaite : le discours fondé sur un malheur, celui de l'échec de la rébellion, porte en fait sur la volonté de combattre ce sentiment d'échec en renouvelant les aspirations à la victoire. Aquin travaille ainsi à produire une situation ouverte dont le destin, contre toute apparence, n'est pas encore joué.

La dramatisation du passé

En effet, l'événement sur lequel se bâtit « L'art de la défaite » cristallise tout un imaginaire que l'essayiste tient à renverser en réactualisant et en redynamisant son action. Aquin réécrivant l'histoire la fait échapper à la logique historiographique pour la plonger dans une dramatisation tragique. Sa narration de la débandade des troupes après leur victoire à Saint-Denis donne lieu à une scène étrange où une tension émerge d'un dérèglement inattendu de l'histoire : la victoire des Patriotes. Ce qui semblait connu depuis toujours, car inscrit dans la ligne du temps, la défaite des Patriotes, n'est en fin de compte pas arrivé. Cette dérogation entraîne une commotion dans les rangs des rebelles qui s'exprime par une brèche dans le récit :

On se croirait à la représentation d'une tragédie classique, à l'instant où le chœur, instantanément et dans une invraisemblable simultanéité, a un blanc de mémoire : c'est un silence de mort. Que se passe-t-il exactement ? Plus un mot ne sort d'aucune bouche ; la tragédie se trouve si soudainement interrompue que le public éprouve un malaise profond. Le chœur n'a plus de voix : comment tant d'hommes, au même moment, peuvent-ils oublier leur texte ? À moins que... oui : à moins qu'il ne s'agisse pas d'un blanc de mémoire ? Le chœur ne peut pas continuer parce que les autres acteurs n'ont pas dit les paroles qu'ils devaient dire ; cette hypothèse nous permet de comprendre ce qui se passe sur la scène. Le chœur, figé de stupeur, ne peut pas enchaîner si l'action dramatique qui vient de se dérouler n'était pas dans le texte ; les Patriotes n'ont pas eu un blanc de mémoire à Saint-Denis, mais ils étaient bouleversés par un événement qui n'était pas dans le texte : leur victoire ! (*Ibid.*, p. 132-133.)

Le récit de la victoire des Patriotes à Saint-Denis bouleverse l'ordre de l'histoire. Il met en lumière le fatalisme qui écrasait les rebelles, mais offre simultanément une occasion de s'en dégager. Aquin met en scène une rupture qui n'est pas seulement un fait d'armes, mais qui s'opère au niveau narratif. Il insiste, à l'aide d'un lexique évoquant une théâtralité tragique, sur le glissement de l'histoire vers une scène nouvelle. Révoquant les déterminismes anciens d'une historiographie étrangère, l'essai présente l'insurrection comme un moment vierge, tout à fait indéfini. La bataille de Saint-Denis est un saut dans le silence, c'est l'opportunité rêvée de se recréer, d'enfanter un avenir inédit. Aquin vient ingénieusement trouver la narrativité historique afin de créer une saillie. Le trou de mémoire, le silence de l'histoire : tout concorde pour donner forme à une véritable rupture. L'histoire, qui jusque-là semblait suivre son cours normal, est prise de court. L'inadmissible, en surgissant, pourfend sa continuité. Le bris fait événement et provoque l'imprévisible : la révolution.

Ce n'est donc pas d'un échec dont il faut parler avec Aquin, mais d'une véritable réussite. L'écriture ouvre le champ à une action libérée des déterminismes du récit dominant de l'histoire. Il ne s'agit pas là d'une simple victoire formelle, entendue au sens d'une entourloupette littéraire ou d'un exercice de rhétorique ; les essais aquiniens reconnaissent trop bien les pouvoirs du langage pour se laisser persuader de leur impuissance sur le plan du réel. Ils fournissent au contraire l'occasion d'un renversement de l'histoire en créant un vide dans le récit de la rébellion de 1837-1838. C'est là le principal reproche que formule l'essayiste au sujet des Patriotes : ceux-ci n'ont pas compris qu'ils venaient de provoquer une rupture stylistique au sein du récit historique. Ils n'ont pas vu que le scénario changeait de main et qu'ils se trouvaient désormais à la tête de leur propre avenir. Le raté de l'histoire était donc avant tout relié à une incompréhension littéraire. Il était d'ordre stylistique.

C'est ce qu'Aquin nous dit en présentant l'histoire à la manière d'une tragédie : il manque encore aux Canadiens-français une certaine conscience de l'histoire. L'essayiste montre en effet que c'est avant tout le « chœur » qui se trouve sans paroles, c'est-à-dire l'instance appelée à commenter l'action. Le chœur est ce qui accompagne le mouvement de l'histoire, il traduit et amplifie son mouvement. En se trouvant muselé par la surprise, le chœur amène l'histoire à péricliter. Tout à coup, on la trouve hors de tout cadre de compréhension. Mais l'histoire ne perd pas son sens pour autant. Ce qui manque, selon Aquin, c'est justement cette voix qui permettrait de s'approprier le sens de la dérive historique. De là son insistance sur le « style » de la rébellion, qui présente l'acte révolutionnaire à la manière d'une poétique, d'un art de dire et de faire les choses. L'attaque de Saint-Denis a été victorieuse, car elle a joué de surprise. Plus que les troupes anglaises, elle a déjoué les plans des Patriotes eux-mêmes qui croyaient se battre pour se livrer à la mort. Là où la défaite s'est jouée, ce n'est pas tant sur le terrain de la guerre que dans les esprits impuissants à saisir le basculement de l'histoire : « Il faut, à mesure que progresse le combat armé, s'approprier les armes de l'ennemi, mais jamais sa stratégie ! » (*Ibid.*, p. 132.) Les Patriotes ont laissé filer la suite narrative de l'histoire en ne percevant pas dans leur avancée, dans leur attaque par la guérilla, une tactique qui leur était propre, qui fondait leur style, leur marche vers la victoire.

Mais cet échec du passé, en se trouvant présenté sous la forme d'une tragédie ouverte pour laquelle l'écriture joue un rôle primordial, fait penser à une situation non encore scellée. Le récit produit par Aquin n'a pas trouvé sa fin, il conserve sa pleine potentialité révolutionnaire. En identifiant la dimension performative du récit, l'auteur de « L'art

de la défaite » suggère en effet qu'un retour sur le passé peut encore laisser place à l'imprévu. La démarche aquinienne s'inscrit ainsi dans une perspective proche de celle de Jan Assmann et des sociologies de la mémoire pour qui « on ne peut stocker le passé, il faut toujours se l'approprier, et le médiatiser » (Assmann, 2001, p. 37). La place que prend l'histoire dans les essais de *Blocs erratiques* est toujours pensée en fonction d'un présent et d'un avenir à construire. Voilà en quoi l'œuvre essayistique aquinienne conserve toute sa pertinence.

À travers son œuvre, Aquin aura en effet lutté contre une culture statique, responsable, selon lui, de l'aliénation du peuple canadien-français, étouffé sous une histoire subie, sous une accumulation écrasante d'échecs exemplaires. Son travail aura été celui d'une perpétuelle secousse visant à ébranler la figure d'un imaginaire défait. Ainsi aura-t-il permis d'envisager un avenir différent pour le Québec. Sans chercher à prévoir ou à assurer des horizons futurs, il aura donné à penser une histoire qui se réalise et tenté de fournir les instruments permettant d'en prendre la mesure.

Bibliographie

- AQUIN, Hubert. 1998 [1977]. *Blocs erratiques*. coll. « Essais », Montréal : Éditions Typo, 332 p.
- ASSMANN, Jan 2001. *Moïse l'Égyptien. Un essai d'histoire de la mémoire*, [trad. Laure Bernardi], coll. « Historique », Paris : Aubier, 412 p.
- DE LORIMIER, Chevalier. 1996. *Lettres d'un patriote condamné à mort*. Montréal : Comeau et Nadeau, 111 p.
- DURHAM, John George Lambton. 1990 [1839]. *Le rapport Durham*. Document [trad. Denis Bertrand et Albert Desbiens] Montréal : L'Hexagone, 317 p.
- FAYE, Jean-Pierre. 1972. *Théorie du récit. Introduction aux langages totalitaires. Critique de la raison, l'économie narrative*. Paris : Hermann, 140 p.
- GARNEAU, François-Xavier 1996. *Histoire du Canada depuis sa découverte jusqu'à nos jours. Discours préliminaire. Livres I et II*. Québec : Bibliothèque québécoise, 245 p.
- PURDY, Anthony. 2006. « De « L'art de la défaite » à *Prochain épisode*. Un récit unique ? » In *Hubert Aquin en revue*, coll. « De vives voix », Montréal : Voix et images, pp. 109-121.
- SORON, Anthony. 2001. *Hubert Aquin ou la révolte impossible*. Montréal : l'Harmattan, 316 p.

Le Post-11 septembre uchronique chez Paul Auster

Si tout homme avait la possibilité d'assassiner
clandestinement et à distance, l'humanité disparaîtrait en
quelques minutes.

-MILAN KUNDERA, *LA VALSE AUX ADIEUX*

Depuis les attaques du 11 septembre 2001, un imaginaire apocalyptique installe dans notre conception du monde un sentiment d'anxiété face à l'avenir. Ces préoccupations, qui réapparaissent de façon cyclique dans l'imaginaire occidental, à chaque point de rupture de notre évolution, prennent aujourd'hui des formes nouvelles. Depuis la chute de l'empire soviétique, une fin semble inévitable. Francis Fukuyama (1992) a d'ailleurs repris cette idée de Hegel juste après la destruction du mur de Berlin qui symbolisait, pensait-on, la victoire incontestée des Américains, peuple aux valeurs individualistes, prônant le libre marché sur les Soviétiques, quant à eux incapables de marier la démocratie

à un régime où l'économie est planifiée et la propriété, collective. Suite à cette fin de l'Histoire proclamée à tous vents, un nouvel événement est survenu – le 11 septembre 2001 – et a eu pour effet de relancer l'histoire ou, du moins, de démontrer que la fin de l'Histoire n'était toujours pas advenue. Et ne le sera jamais.

Mitchum Huehls émet l'hypothèse suivante : « While the Cold War, dominated by spatial metaphors of dominoes, walls, and curtains, sought to territory control (Berlin, Korea, Cuba, Vietnam, Central America, and even outer space), our current “War on Terror” needs to control time [...]. » (2008, p. 46.) Ce serait, dès lors, le contrôle du temps qui permettrait de traduire les préoccupations politiques et sociales des États-Unis. Nous n'affirmons pas que cette quête d'ascendance sur le temps soit nouvelle, mais bien que l'engouement réitéré des écrivains contemporains pour ce thème constitue un changement axiologique important dans notre perception du réel. Le désir de remonter le temps et de transformer des événements qui façonnent notre réalité contamine de nombreuses sphères de la production culturelle¹. Cette fascination pour le contrôle du temps se traduit parfois par un glissement de notre réalité historique vers une autre, qu'elle soit traduite par des voyages dans le temps (*Time Traveler's Wife*), le révisionnisme historique, les théories du complot (*Loose Change*) ou par l'uchronie. Cette vision schizophrénique du présent tend à se déployer de plus en plus largement dans le champ culturel américain actuel.

Nous cernerons d'abord comment le modèle uchronique se déploie dans *Man in the Dark* de Paul Auster et contre quoi il s'oppose. Ensuite, nous identifierons les deux types de récits présents dans le roman, soit le récit réaliste focalisant sur la banalité du quotidien et le récit imaginaire proposant une vision politique du monde. Nous verrons comment ils se répondent et surtout de quelle manière ils illustrent deux courants forts de la modernité littéraire. En dernier lieu, par l'analyse narrative d'un passage important de ce roman, nous tenterons de démontrer comment deux niveaux de narration s'entrecroisent et permettent donner du relief aux enjeux narratifs, politiques, historiques et sociaux que soulève cette uchronie post-11 septembre.

***Man in the Dark* uchronique**

Man in the Dark met en scène deux réalités qui s'enchevêtrent : l'une où le 11 septembre est bel et bien arrivé et où les Américains sont en guerre avec l'Irak et l'autre où les États-Unis sont aux prises avec une

¹ Le thème en soit n'est pas nouveau, mais sa réactualisation par des écrivains de plusieurs horizons sort de son confinement science-fictionnel : l'uchronie, longtemps réservée à la littérature populaire.

guerre civile qui trouve son origine dans le scandale des élections présidentielles de 2000. La trame narrative principale se construit sous la forme d'un monologue intérieur qu'entretient un critique littéraire à la retraite, vivant dans une grande maison de campagne avec sa famille complète, du moins, ce qu'il en reste. Ce septuagénaire, qui a remporté le Pulitzer de la critique en 1984, vit en compagnie de sa fille Miriam, âgée de quarante-sept ans, et de Katya, sa petite-fille de vingt-trois ans. Miriam est divorcée depuis cinq ans alors que Katya pleure son petit ami mort à la guerre. Le narrateur, quant à lui, se remet tant bien que mal de la perte d'une jambe et du décès de sa femme survenu il y a un peu plus d'un an. August Brill – l'écrivain-narrateur dont le nom n'est divulgué qu'au milieu du roman – entame son récit ainsi : « I am alone in the dark, turning the world around my head as I struggle through another bout of insomnia, another white night in the great American wilderness [...] » (Auster, 2008, p. 1.) Cette insomnie devient alors le lieu de l'invention. Pour tromper son ennui et empêcher les démons du passé de venir le hanter, Brill invente un récit uchronique mettant en scène un jeune magicien new-yorkais, Owen Brick, qui se réveille subitement dans un trou d'une profondeur de douze pieds². Owen Brick, noyau de ce récit en abyme, devient ainsi prisonnier d'un monde qui lui est à la fois étrange et familier. Il y rencontre certains habitants qui lui exposeront les codes qui régissent cet univers, parfois des alliés à l'instar de la serveuse Molly, des personnages ambigus, à l'instar de Virginia Blaine. Cette dernière, à la fois amante et geôlière de Brick, entretiendra une relation équivoque avec lui. Cette histoire enchâssée se clôt brutalement lorsque le narrateur revient au monde réel pour conclure le récit de ses propres expériences de vie, étrangement similaires à celles que Brick a vécues de façon condensée.

Lorsque s'ouvre *Man in the Dark*, le narrateur invente, au gré de ses fantaisies, un monde dont la forme s'adapte aux simples mouvements de sa pensée. Son imagination met en scène des milliers d'êtres humains dans une réalité où la guerre n'est pas exportée, mais bien vécue par les Américains sur leur propre territoire. Dès le commencement de la narration à la troisième personne, le lecteur suit un personnage aphasique. Le récit, énoncé par un homme seul dans le noir³, répond à l'une des principales caractéristiques du récit uchronique, soit à la présupposition d'une Histoire qui n'est pas celle que connaît le lecteur.

L'uchronie est donc un récit qui présuppose – et non expose – une déviation de l'Histoire ; celle-ci est tenue pour acquise (avec ce que cela peut avoir de déconcertant pour le lecteur) ; la déviation historique

2 Notez au passage qu'une *brique de four* (Owen Brick) est prise dans ce qui semble être une cheminée.

3 Titre du livre dans sa traduction française.

constitue moins l'objet du texte qu'un arrière-fond sur lequel se découpe une trame romanesque qui n'a rien de science-fictionnel, si ce n'est par son insertion dans un monde curieusement méconnaissable. (St-Gelais, 1999, p. 47.)

«Le point de bascule» ou la «déviation de l'Histoire» que choisit le narrateur n'est connu ni du lecteur ni du personnage principal. Dans une uchronie dite classique, les acteurs de la diégèse connaissent leur univers et que seul le lecteur doit reconstituer une xénoencyclopédie (*Ibid.*, p. 140), c'est-à-dire qu'il doit reconfigurer son champ de références pour qu'il concorde avec le monde fictif dans lequel évoluent les personnages du monde divergent. Ici, au contraire d'une uchronie classique, le personnage central ignore les codes de cet univers. Sans qu'elle soit le sujet principal de la seconde diégèse, cette déviation de l'Histoire devient une préoccupation centrale pour Owen Brick. Projeté dans un univers inconnu, prisonnier d'un abîme, Brick a perdu ses points de repère et cherche à connaître qui il est, à savoir où il se trouve. Seuls ses papiers confirment son identité, tandis qu'un doute persiste sur la réalité qu'il affronte. Des miliciens viennent à sa rencontre et, non sans un certain sens du sarcasme, le sergent de l'escouade révèle une bribe d'information sur le monde dans lequel Brick est immergé : «Fuck Iraq, this is America, and America is fighting America [...]» (Auster, 2008, p. 8.) Le protagoniste de la mise en abyme s'imagine que si le pays est en guerre, ce doit être contre l'Irak. Cette information, admise par l'interlocuteur comme allant de soi, relève de la grande évidence : «Get a grip on yourself boy. You're fighting a war. What did you think this was? A trip to Fun World?» (*Id.*) Le monde uchronique devient présupposé et ses acteurs ne s'attardent plus sur sa nature, mais cherchent à y agir pour le transformer.

L'ignorance de Brick quant à la nature du monde dans lequel il se trouve constitue le seul accroc à la composition de l'uchronie classique. Cette entorse au code du genre, qui consiste à peindre un monde alternatif au nôtre, devient un point important de ce récit. En effet, l'accent sera mise sur les divergences qui séparent la réalité d'Owen et celle de l'Amérique en guerre de Sécession. Cette mise en évidence intervient lorsque Brick refuse l'ordre de mission que lui impose la milice de libération de l'État où il se trouve, mission qui consiste justement à reprendre le contrôle de la temporalité qui régit ce monde. Ce faisant, Brick déroge aux règles de son monde d'adoption. Confronté à une menace qu'il ne connaît pas, immergé dans un monde dont le passé lui est inconnu, Brick doit agir immédiatement. Or, en refusant de passer à l'action, il rejette le rôle imposé par la milice et tente de se convaincre que ce monde n'existe pas ; prisonnier d'une réalité inconnue, Brick

désire s'en échapper en n'y voyant qu'un rêve. Pour éviter que ne vacille son esprit, il se protège en se persuadant que ce n'est pas réel, pour ne pas agir mais plutôt assister, tel un spectateur, au passage du temps. Lorsque l'escouade vient à la rencontre de Brick, elle l'informe sur la nature des projets pour lesquels il est recruté :

Civil war, Brick. Don't you know anything? This is the fourth year. But now that you've turned up, it's going to end soon. You're the guy who's going to make it happen.

How do you know my name?

You're on my platoon dumbbell. [...]

But I didn't sign up. I didn't enlist.

Of course not. No one does. But that's the way it is. One minute you're living your life, and the next minute you're in the war.

Brick is so confounded by Tobak's statements, he doesn't know what to say. (*Ibid.*, p. 8-9.)

Il devient alors vital pour le personnage inventé par August Brill de compenser son ignorance par tous les moyens possibles. Exténué par une marche de douze milles, Brick arrive dans une petite localité et va au boui-boui du coin pour se restaurer ; il cherche alors à savoir où il se trouve physiquement et temporellement. Le calendrier concorde (« April nineteenth. Good. That's just what I would have said [...]. Two thousand and seven » (*Ibid.*, p. 30)), mais l'Histoire diverge :

Good. Now, if I said the words September eleventh to you, would they have any special meaning?

Not particularly.

And the World Trade Center?

The twin towers? Those tall buildings in New York?

Exactly.

What about them?

They're standing?

Of course they are. What's wrong with you?

Nothing, Brick says, muttering to himself in a barely audible voice. Then, looking down at his half-eaten eggs, he whispers : One nightmare replaces another. (*Ibid.*, p. 31.)

L'événement que l'on considère comme le début symbolique du XXI^e siècle n'a pas eu lieu dans cette histoire alternative. Que « September eleventh » n'ait aucun sens particulier pour la serveuse Molly intensifie le sentiment d'étrangeté qui se dégage de ce monde et ce tant pour le lecteur que pour le personnage du récit enchâssé. En outre, ce sentiment

d'étrangeté crée une tension qui se répercute dans cette seconde histoire. Brick, piégé dans une temporalité qu'il n'a jamais connue, note les écarts précis que ce monde entretient avec le sien : «There are no houses or buildings anywhere in sight, no telephone poles, no traffic signs, no indication of human presence except the road itself, a badly paved stretch of tar and asphalt with numerous cracks and potholes, no doubt unrepaired for years [...]» (*Ibid.*, p. 23.) Il y a un vide qui témoigne d'un changement radical de la situation politique qui prévaut dans cet État encore inconnu. Plus loin, ce sont des hommes à bicyclette qui empruntent cette route et non pas des voitures.

Ainsi, une opposition radicale vient différencier le monde uchronique du monde réaliste. Ce sont non seulement les éléments des deux mondes décrits qui diffèrent, mais aussi, et surtout, les thèmes abordés par les deux narrations à l'œuvre dans le roman qui témoignent de la divergence entre les deux réalités.

Là où l'uchronie devient politique

Nous assistons dans le récit enchâssé à l'exposition d'un idéal politique qui s'oppose à celui qui régnait alors aux États-Unis. La situation politique qui régit l'Amérique alternative demeure partiellement confuse tant pour Brick qui vient d'essuyer une correction, que pour le lecteur qui en ressent les contrecoups.

Federal troops attack . . . Albany, Buffalo, Syracuse, Rochester . . . New York City bombed, eighty thousand Dead . . . but the movement grows . . . in 2004, Maine, New Hampshire, Vermont, Massachussets, Connecticut, New Jersey, and Pennsylvania join New York in the Independant States of America [...] Meanwhile, the fighting continues, often horrendous, the toll of casualities steadily mounting . . . U. N. résolutions ignored by the Federals, but until now no nuclear weapons, which would mean death to everyone on both sides. . . . Foreing Policy : no meddling anywhere. . . . Domestic policy : universal health insurance, no more oil, no more cars or planes, a fourhold increase in teachers' salaries [...]. (*Ibid.*, p. 62.)

Une ponctuation atypique vient brouiller la narration des événements qui suivent cette estocade. En effet, des points de suspension, puis quatre points accompagnent le récit des événements capitaux qui fondent ces *autres* États-Unis contemporains du lecteur. La violence de ce monde uchronique empêche le lecteur de saisir clairement ce qui diverge dans cette Amérique parallèle. On comprend d'abord que ce sont les élections présidentielles de 2000 qui ont provoqué la sécession de plusieurs États lorsque la Cour suprême trancha pour George W. Bush. Il y est également question de la mise en application de mesures sociales qui

égaliseraient les chances de réussite pour chacun, finalement, l'Histoire bascule : une opposition idéologique inébranlable des citoyens aux allégeances démocrates a provoqué la désolidarisation des États progressistes de l'administration conservatrice. Des États – l'effet parcellaire du texte induit ici par la ponctuation empêche une intellection claire de la situation – ont instauré, après avoir voté pour la sécession, des mesures sociales qui font cruellement défaut aux États-Unis d'alors. Le texte ne permet pas cependant de savoir quels sont ces États ou cet État. Les points de suspension créent des vides sémantiques qui ne se laissent pas remplir facilement. En effet, alors que Virginia en arrive aux politiques intérieures et extérieures adoptées par les États sécessionnistes, les points de suspension se multiplient et intensifient le brouillage.

Malgré ces vides sémantiques, l'uchronie devient le lieu de la critique politique. Le monde imaginé par Brill agit comme un fer de lance permettant une critique acerbe du monde dans lequel vit l'auteur de ce récit. Outre le fait que le brouillage affecte la netteté du propos, le texte critique et souligne les maux qui troublent l'Amérique réelle. Ainsi, le récit uchronique, proche du récit contrefactuel qu'élabore Auster, s'évertue à souligner les problèmes auxquels sont confrontés les États-Unis.

De l'extraordinaire au banal

Deux perspectives bien distinctes se dégagent du roman d'Auster. D'une part, l'auteur met en lumière une situation politique problématique aux États-Unis par l'entremise d'une uchronie mise en abyme ; d'autre part, il souligne sans cesse comment la vie de chacun peut être triste, voire dramatique, en soulignant le discours à la première personne d'un homme prisonnier de son quotidien. L'opposition entre les deux formes narratives que nous avons soulevées plus tôt se traduit, comme nous le verrons, dans les propos que supportent ces formes d'énonciation différentes sinon opposées l'une à l'autre. La narration à la première personne devient le lieu du trivial et du banal, alors que l'uchronie non seulement construit un monde imaginaire qui répond à certains désirs de l'auteur – nous y reviendrons –, mais aussi déploie, par l'intermédiaire du discours rapporté, un regard qui embrasse une plus grande période et instaure une dialectique entre le texte et le lecteur qui permet à celui-ci de se positionner dans le réel. Le discours immédiat, quant à lui, s'attarde aux malheurs et aux difficultés que rencontre quotidiennement le narrateur en restreignant le champ de vision au seul univers qui concerne ce narrateur intradiégétique.

La première interruption de la narration à la troisième personne survient alors qu'une porte claque dans le monde réel et que Brick se met en marche vers la ville de l'univers uchronique. Ce bruit extradiégétique qui interrompt ce récit simultané donne lieu à un récit antérieur de la journée du narrateur, passée à regarder des films en compagnie de Katya, sa petite-fille. Encore une fois, Brill enchâsse un récit. En usant allègrement du prétérit – absent, doit-on le souligner, de l'uchronie – il rapporte une discussion critique qu'il a soulevé avec Katya le jour même. Cette suspension subite du récit enchâssé n'est que la première d'une longue série. Plus loin, alors que Brick fuit un agent de la résistance qui insiste pour qu'il assassine un nébuleux écrivain, le fil de la lecture est de nouveau rompu. « Suddenly, an urgent need to empty my bladder [...] » (*Ibid.*, p. 43.) Une vétille interrompt sans préavis le fil de la diégèse : cette fois-ci il s'agit d'un besoin physiologique urgent. Débute alors une narration décrivant dans ses moindres détails les actions que le narrateur doit accomplir pour se soulager, opérations complexes et nombreuses s'il en est puisqu'il a perdu l'usage de ses jambes.

Sous la forme d'un « discours immédiat » (Genette, 1972, p. 193), le narrateur s'adonne à ce que nous considérons, à la suite de Paul Ardenne, comme étant *l'éloge de la banalité*. Ardenne, dans un court article intitulé *Non-éloge de la banalité* la définit comme suit :

L'horizon que l'on veut atteindre, ce n'est pas tant la désinscription radicale du sujet, sa descente du piédestal que tout autre chose : écrire la légende de l'homme occidental en opérant à l'envers, constituer une contre-légende. Ce qu'il s'agit de faire, en l'occurrence : écrire de la légende avec, si je puis dire, de l'anti-légende (comme on dirait de l'anti-matière), du matériau qui ne singularise pas mais tire gloire de désingulariser. (Ardenne, 2002, p. 75.)

En réinsérant le réel de façon si brutale dans le récit enchâssé, Auster accentue le fossé qui sépare la littérature de l'imaginaire de celle du quotidien. Il fait, comme le dit Ardenne, de l'anti-légende la légende de l'homme contemporain aux prises avec ses angoisses et ses histoires personnelles. En jouant avec la curiosité du lecteur, Auster retarde le retour du récit uchronique de façon à faire de cette attente une intrigue. Quand recommencera-t-il à faire l'histoire de Brick ? « What now ? To turn off the light or not to turn off the light ? I want to go back to my story and discover what happens to Owen Brick, but [...] » (Auster, 2008, p. 44.) Commence alors une série de digressions qui transportent le lecteur toujours un peu plus loin de l'histoire interrompue. Comme la première interruption, celle-ci intercale plusieurs récits par le biais d'une narration antérieure. Brill nous dépeint ses opinions sur le mariage, fait la courte histoire de Rose Hawthorne, qui a écrit : « as the weird world rolls on » (*Ibid.*, p. 45), phrase qui revient tel un *leitmotiv* tout au long

de la narration à la première personne, ou encore replonge dans le souvenir des jours précédents qu'il raconte en détails.

La narration alterne de la première à la troisième personne, et passe ainsi d'un mode classique d'énonciation (focalisation interne fixe faite à la troisième personne) à un mode d'énonciation plus moderne et qualifié de « mimésis du discours » (Genette, 1972, p. 193). En employant le prétérit, Brill se positionne tel un conteur discourant sur lui-même. Il utilise la première personne pour rapprocher le lecteur de sa réalité, décrire ses journées, puis sa vie d'homme. Alors que la narration à la troisième personne donne lieu à un récit d'action linéaire qui produit un schéma narratif romanesque se présentant « comme une pâle copie de la scène dramatique : mimésis à deux degrés, imitation d'imitation » (Genette, 1972, p. 193). Le récit qui se fait à la première personne souligne quant à lui l'emprise du présent sur les méditations et les préoccupations de l'homme contemporain.

Ainsi, la narration à la première personne restreint la vision du propos à un individu faisant face aux difficultés du quotidien, alors que le récit uchronique s'applique à confronter le lecteur à notre situation historique et politique qui prévaut dans son monde par la comparaison inévitable entre deux réalités contradictoires. Une vision restreinte, confinée à un *hic et nunc* s'oppose donc à une vision élargie des motifs et conséquences d'un choix historique imposé par la Cour suprême des États-Unis dont les répercussions se font encore sentir aujourd'hui. L'uchronie, lorsqu'elle s'attarde à la situation politique d'un État, engage un regard critique sur notre propre réalité. Alors que le récit de la vie ordinaire fascine en catapultant le lecteur dans la vie d'un autre, le récit uchronique permet de prendre ses distances face au réel, ce qui amène le lecteur à développer une pensée critique sur sa réalité historique. De cette façon, par un effet de dialectique – nous verrons se renforcer ce dialogue entre les deux récits dans le prochain point de notre analyse – le roman d'Auster souligne les rapports qu'entretiennent ses personnages avec leur monde et invite le lecteur à questionner son propre rapport au monde.

À la croisée des mondes

Un peu à la manière des deux mondes qui prennent appui sur leurs réalités politiques respectives, le point de convergence des deux récits survient alors que ces réalités semblent se confondre. Une catastrophe ciblée, restreinte dans le temps comme dans l'espace, se transforme en une catastrophe qui transcende les limites géographiques et temporelles d'une Amérique qui, plutôt que d'être unie contre un ennemi extérieur, éclate de l'intérieur. La structure même du récit introduit

le doute et le décalage. Alors que le récit-cadre opte pour le discours immédiat, le récit enchâssé adopte la forme du discours rapporté, ce qui a pour effet d'y introduire une forte part de *pathos*. Le narrateur de la trame principale connaît l'existence du héros dont il narre l'histoire à un auditeur fictif. Bien qu'il ne doute pas de l'existence de celui-ci avant de se voir attribuer une mission visant à l'assassiner, Brick finit par le faire connaître au lecteur, qui ne connaît pas le nom et donc l'identité du narrateur avant que ce personnage ne l'apprenne. Cependant, une rupture narrative surgit alors même que le récit enchâssé culmine et prend fin abruptement avec la mort de Brick :

And that is the end of Owen Brick, who leaves the world in silence, with no chance to say a last word or think a last thought. [...] *Meanwhile, seventy-five miles to the Northwest, in a white wooden house in southern Vermont, August Brill is awake, lying in bed and staring into the dark.* And the war goes on. (Auster, 2008, p. 118.)

La narration qui se fait au « je » dans un monde qui est censé être le nôtre, se fait au « il » dans l'Amérique sécessionniste. Ce changement de voix énonciative souligne le statut fictionnel du monde uchronique dans lequel nous voyons évoluer Brick. Par conséquent, cette étrange phrase (en italique dans la citation) surgit de nulle part, alors que Brick passe l'arme à gauche, désoriente le lecteur. Le personnage de Brick supposément assassiné dans ce monde parallèle au nôtre, se trouve en vérité de ce côté-ci du miroir lorsque « a second bullet goes straight through his right eye and out the back of his head. And that is the end of Owen Brick, who leaves the world in silence, with no chance to say a last word or think a last thought. » (*Id.*) Puisque ce n'est pas dans un autre espace-temps que Brill « git dans son lit et regarde la noirceur » mais bien à « soixante-quinze milles »⁴ de là. Les deux personnages partagent le même espace-temps et ne sont séparés que par la distance. Brill, le temps d'une phrase, n'est plus ce narrateur intradiégétique qui invente une histoire, mais un personnage qui a, d'un point de vue narratif, le même statut que Owen Brick. Les deux récits s'entrecroisent pour former un discours qui se situe sur un même niveau narratif. Les deux personnages sont côte à côte dans une narration qui se fait à la troisième personne. Il y a un décalage du centre focal. Le « je » auquel s'est habitué le lecteur s'est subitement transformé en un « il », alors que le récit dans la fiction se clôt. Un troisième niveau de narration émerge alors et le lecteur doit embrasser une nouvelle posture qui situe sa réalité dans un tiers monde.

À la limite, et par extension, [relevait Richard St-Gelais à propos de la mise en abyme uchronique,] notre univers devient une variante d'un

⁴ Nous traduisons ce qui a été cité plus haut.

univers parallèle, perdant du coup le privilège ontologique qui en ferait l'univers de base à partir duquel des versions fictives pourraient être imaginées[...] (St-Gelais, 1999, p. 52).

Ce seul syntagme : « August Brill is awake, lying in bed and staring into the dark, and the war goes on » (Auster, 2008, p. 118) offre au lecteur un regard externe sur les deux personnages principaux du roman et sur les deux univers qu'ils incarnent. En un même temps, sur un pied d'égalité, les deux personnages sont vus d'un seul regard. Ce point de convergence des deux récits instille une part de réel au monde uchronique tout en inoculant une part de fictionnalité au monde réel. Ainsi, à elle seule, cette phrase souligne le statut métafictionnel du roman et éclaire le métadiscours que l'on peut y percevoir. L'Amérique inventée par Brill devient le lieu de la critique, le monde intermédiaire par lequel doit passer l'auteur réel pour porter son regard sur la situation politique de son propre univers. En ce sens, le roman d'Auster engage son opinion politique et dévoile ses propres préoccupations vis-à-vis des politiques adoptées par son pays. En développant un dialogue entre les deux récits, un pont se construit entre les deux histoires qui proposent une lecture critique du monde.

En usant des artifices de la fiction, Auster porte un regard acerbe sur le monde qu'il habite. À ce propos, Auster affirme d'ailleurs en entrevue avec le *stopsmilingonline* :

We watched Al Gore get elected president and then we watched it get taken away from him through legal and political maneuvering in an outrageous Supreme Court decision, which was in some sense a legal coup. [...] I've lived these past seven and a half years with this eerie sense that we're not in the real world anymore, but a parallel one. This wasn't supposed to happen. Bush wasn't supposed to be president, there wasn't supposed to be a war in Iraq – there might not have even been a 9/11 if Gore had been elected. So I think this sense of disconnect is what inspired the story within the story, the one that Brill invents for himself. (Theodoro, 2010.)

Le flou juridique de 2000, souligné par un auteur qui fait preuve d'une certaine audace, met également l'accent sur le caractère exceptionnel de la prise de pouvoir de George W. Bush, placé à la tête de la superpuissance par un tribunal. En couplant les deux personnages principaux par un jeu narratif, Auster lie deux réalités distinctes, ce qui produit une impression de virtualité qu'il ressent lui-même depuis ce coup d'État légal. Ce faisant, l'auteur se joint à un certain consensus éditorial, dans les sphères politiques démocrates américaines, qui voit cette décision comme l'une des plus grandes exactions de notre époque. On pouvait en effet lire dans le *New York Magazine* du 14 août 2006 une

histoire contrefactuelle des États-Unis, rédigée sous la forme d'un blog par le journaliste politique Andrew Sullivan, où Al Gore aurait gagné les élections de 2000. Dans cette histoire, les attaques terroristes du 11 septembre n'ont pas eu lieu, mais une attaque concertée et beaucoup plus destructrice est survenue dans les années 2006-2007 (Sullivan, 2006). D'un autre point de vue, *Le Devoir* voyait l'élection de George W. Bush en 2000 comme l'événement le plus marquant de la décennie (Castonguay, 2009, p. A1&A8). Bill Turque, auteur d'une biographie d'Al Gore, souligne dans cette édition du *Devoir* le caractère litigieux de l'élection de 2000 et se prononce sur la possibilité d'un monde où Gore serait devenu Président et où les États-Unis ne seraient pas embourbés dans une guerre en Irak ayant été justifiée par les attaques terroristes du 11 septembre 2001.

Conclusion

À l'instar de cet article et de ce blog, le roman de Paul Auster plonge son regard dans une réalité alternative qui fait contrepoids au réel : un présent autre, post-11 septembre, qui permet une posture politique critique dans l'imaginaire. En mettant en scène un présent différent du nôtre, Auster prend position du côté des vaincus et cristallise une opinion propre à certains cercles politiques démocrates. Si l'on s'attarde à l'apport de cette œuvre dans l'imaginaire post-11 septembre, les réflexions que soulève le roman sont teintées du deuil et soulignent l'absurdité de la guerre, comme le font de nombreuses œuvres américaines post-11 septembre⁵.

Brill se réfugie dans une autre temporalité pour échapper à la noirceur de son monde. En créant de toutes pièces cette autre Amérique dotée d'une histoire différente de la nôtre, Brill construit une fiction dans la fiction qui sert d'échappatoire à un présent devenu trop lourd. En usant du levier de la science-fiction, Auster expose les angoisses de l'Amérique suite aux attaques terroristes et aux guerres qu'elles ont déclenchées. Une fois la fiction dans la fiction avortée, le réel revient au galop. Brill est happé par tous les malheurs qu'il a connus. Ce roman agit comme les films que Brill commente : « In one shot we're given a picture of a whole society living at the edge of disaster. » (Auster, 2008, p. 17.) La société peinte par Paul Auster est dominée par le sentiment d'urgence induit par la précarité d'un monde au bord du gouffre.

L'indécision entre récit du réel que l'on associe à l'éloge de la banalité et le récit imaginaire que convoque l'uchronie dans *Man in*

⁵ Le site du *Lower Manhattan Project* recense à ce propos plusieurs œuvres ayant pour thème le deuil. http://lmp.uqam.ca/faceted_search/results/DÉUIL, consulté en ligne le 3 janvier 2010.

the Dark reflète également les préoccupations de notre modernité qui vacille elle-même entre le récit du réel et le récit imaginaire. En effet, on rencontre de plus en plus d'œuvres qui s'inspirent des récits de l'imaginaire comme en réponse aux *Blank fictions* (Annesley, 1998) qui correspondaient à un désir de voir le monde tel qu'il est, sans qu'aucun agent extérieur ne vienne faire de l'ombre au réel. Cette littérature qui cherchait à atteindre un niveau de réalisme extrême semble, en effet, disparaître au profit d'une littérature qui laisse la place à l'imagination d'un sujet, une littérature qui traduit un réel tel qu'il est perçu et non plus tel qu'il est dans l'absolu.

En ce sens, en 1997, Niall Ferguson écrivait, dans une désormais célèbre introduction au recueil intitulé *Virtual History*, que les historiens devaient se réapproprier les études de l'histoire contrefactuelle pour en tirer des leçons et développer de nouvelles perspectives sur notre présent. Selon cette appropriation de l'Histoire, s'en tenir aux faits et uniquement aux faits tels qu'ils ont été relevés semble dépassé. L'historien doit dorénavant faire appel à son imagination, tout en respectant certaines balises, pour reconstruire l'Histoire telle qu'elle aurait pu être. L'uchronie, à ce titre, devient le versant littéraire d'une méthode scientifique qui sert à évaluer les tenants et aboutissants de faits historiques passés. Ce qui est encore vu comme une « vaine entreprise mélancolique » (Henriet, 2009, p. 12) devient, par le biais de cette approche cavalière de l'Histoire, une méthode d'appropriation du réel qui permet une meilleure compréhension de notre présent et de notre avenir. D'un « et si... » mélancolique, on tire une nouvelle perspective sur ce jeu de l'esprit qui permet de mieux voir le monde tel qu'il est par le truchement d'un monde tel qu'il aurait pu être.

Bibliographie

ANNESLEY, James. 1998. *Blank fictions consumerism, culture and the contemporary American novel*. Londres : Pluto Press, 175 p.

ARDENNE, Paul. 2002. « Non-éloge de la banalité » In *Sociétés : Marges*, De Boeck Université, vol. 75, n°1, p. 75-77.

AUSTER, Paul. 2008. *Man in the Dark*. New York : Henry Holt, 180 p.

CASTONGUAY, Alec, « Le chaos des années Bush ». *Le Devoir*, 31 décembre 2009, p. A1 et A8.

FERGUSON, Niall (dir.). 1997. « Virtual History : Towards a “chaotic” theory of the past ». *Virtual History*. Londres : Picador, p. 1-90.

GENETTE, Gérard. 1972. *Figures III*. Paris : Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 282 p.

HENRIET, Eric B. 2009. *L'uchronie : 50 questions*. Paris : Klincksieck, 232 p.

HUEHLS, Mitchum. 2008. « Foer, Spiegelman and 9/11's Timely Traumas » In *Literature after 9/11*, dirigé par Ann Keniston et Jeanne Follansbee Quinn, New York : Routledge, p. 42-59.

ST-GELAIS, Richard. 1999. *L'empire du pseudo : modernité de la science-fiction*. Québec : Éditions Nota bene, 399 p.

ST-GELAIS, Richard. 2007. « Le contrefactuel à travers les genres : promenades entre uchronie et histoire conjecturale ». *Le savoir des genres*, Études réunies et présentées par Raphaël Baroni et Marielle Macé, Rennes : Presses universitaires de Rennes, coll. « La Licorne », p. 319-337.

SULLIVAN, Andrew. 2006 *What If 9/11 Never Happened ?*
<http://nymag.com/news/features/19147/index1.html>, consulté en ligne le 3 janvier 2010.

THEODORO, Jose, *Parallel Worlds : PAUL AUSTER (Unabridged)*
http://www.stopsmilingonline.com/story_detail.php?id=1216&page=2, consulté le 2 janvier 2010

Notices biobibliographiques

Guillaume Bellon

Guillaume Bellon, stagiaire postdoctoral à Figura, centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, poursuit une recherche portant sur les cours ou séminaires comme « style de pensée » chez Barthes, Deleuze, Derrida, Foucault. Il prépare actuellement la publication de sa thèse, *Le Cours ou l'inquiétude de l'œuvre*, aux ELLUG (Grenoble) et travaille à l'édition, pour le Seuil, du cours *La Société punitive*, dispensé par Foucault en 1973-1974 par Foucault.

Rosemarie Fournier-Guillemette

Rosemarie Fournier-Guillemette est étudiante à la maîtrise en études littéraires à l'Université du Québec à Montréal sous la direction de Lori Saint-Martin. Elle examine, dans le cadre de son mémoire, le travail du traducteur pour la traduction du *Black English* vers le français chez trois auteures noires américaines : Zora Neale Hurston, Alice Walker et Sapphire. Elle s'intéresse entre autres aux questions de féminisme, de postcolonialisme, de postmodernisme et de traduction littéraire. Rosemarie a publié des articles dans les revues *FéminÉtudes* et a préparé, en collaboration avec Lori Saint-Martin et Moana Ladouceur, la publication d'un recueil de textes théoriques. Elle a aussi contribué à des colloques et à un événement traductif dans le cadre des Journées de la culture.

Marie-Christie Gareau

Après avoir terminé un baccalauréat en études littéraires à l'UQAM, son goût du voyage la porte jusqu'en Équateur, puis en Inde, où commence à bourgeonner en elle l'idée qui deviendra son sujet de mémoire et projet actuel : la faille chez Wajdi Mouawad. Hormis quelques sorties au théâtre, Marie-Christie aime bien se dépenser sur une piste de danse swing, faire de grandes marches lorsque la ville sent bon les feuilles d'automne, se reposer devant une bolée de café au lait. C'est aussi avec une grande joie qu'elle publie son premier article dans *Postures*, revue dans laquelle elle est correctrice en chef depuis 2009.

Ariane Gélinas

Après un certificat en création littéraire et un baccalauréat en Études littéraires complétés à l'UQAM, Ariane Gélinas poursuit actuellement une maîtrise en Études littéraires à l'UQTR (profil création). Son mémoire, dirigé par Hélène Marcotte, s'intéresse aux écrits autobiographiques de Berbiguiier de Terre-Neuve du Thym, dans une perspective fantastique. Outre ses études, Ariane Gélinas a coordonné l'édition 2009 du congrès Boréal (www.congresboreal.ca), consacré aux littératures de l'imaginaire. Elle est aussi directrice artistique de la revue *Brins d'éternité* (www.revue-brinsdeternite.com) et auteure, à la fois d'articles (*Postures*, *Brins d'éternité...*) et de fictions (*Solaris*, *Zinc*, *Galaxies...*).

Moana Ladouceur

Moana Ladouceur est étudiante à la maîtrise en études littéraires à l'UQAM sous la direction de Lori Saint-Martin. Cofondatrice de la toute jeune COLA (Cellule d'observation de la littérature américaine), ses intérêts de recherche portent sur la littérature contemporaine, du postmodernisme à aujourd'hui, et plus particulièrement sur la production américaine. Outre quelques publications passées sur la littérature hypermédiatique, la métafiction et la philosophie du temps, elle publiera bientôt à titre de coéditrice le recueil *Les pensées « post- » : féminisme, genre(s), narration* aux cahiers *Figura*. Elle a obtenu, pour sa maîtrise, le soutien financier du FQRSC et du CRSH ; son mémoire porte sur la métafiction et l'autobiographie chez Dave Eggers.

Simon Leduc

Après avoir complété un baccalauréat en science politique, Simon Leduc a bifurqué vers les études littéraires. Il a déposé récemment son mémoire, dirigé par Jean-François Hamel, portant le titre « Narrativité de l'essai. Les arts de ma mémoire dans *Spicilege* de Marcel Schwob » dans lequel il s'est intéressé aux relations conflictuelles entre la littérature et les sciences humaines. Il a aussi publié la fiction « Que faire de Lénine ? » dans *Postures*. Dans une vie parallèle, Simon performe au sein de la formation rock *La descente du coude*. Il enseigne la littérature au cégep Montmorency.

René Lemieux

Politologue de formation, René Lemieux est doctorant en sémiologie à l'Université du Québec à Montréal. Ses recherches portent principalement sur les théories de la traduction et de la réception, ainsi que sur la philosophie française contemporaine. Sa thèse de doctorat a pour sujet Jacques Derrida étudié comme phénomène culturel et politique dans l'université américaine. Il est membre du Comité éditorial de la revue *Trahir*. Il a publié des articles dans les *Cahiers de l'idiotie*, *International Journal of Žižek Studies*, *Symposium*, *Conjonctures* et *Trahir*. Il a codirigé, avec Dalie Giroux et Pierre-Luc Chénier, le collectif *Contr'hommage pour Gilles Deleuze*, paru en 2009 aux Presses de l'Université Laval.

Benjamin Mayo-Martin

Benjamin Mayo-Martin est assistant de recherche au Lower Manhattan Project, membre de l'exécutif du comité étudiant Figura et étudiant à la maîtrise en études littéraires à l'UQAM. Spécialiste de l'uchronie en littérature, il s'intéresse également aux théories des genres, aux transhumains et à l'art hypermédiatique. Il a publié en 2008 un article intitulé *De la porosité des mondes parallèles dans Le maître du Haut Château* dans *Postures*.

NUMÉROS DÉJÀ PARUS

- Numéro 1 (printemps 1997) : Kafka
- Numéro 2 (printemps 1998) : Écriture et sida
- Numéro 3 (printemps 2000) : Littérature et musique
- Numéro 4 (printemps 2001) : Littérature américaine /
Imaginaire de la fin
- Numéro 5 (printemps 2003) : Voix de femmes de la francophonie
- Numéro 6 (printemps 2004) : Littérature québécoise
- Numéro 7 (printemps 2005) : Arts et littérature :
dialogues, croisements, interférences
- Numéro 8 (printemps 2006) : Espaces inédits :
nouveaux avatars du texte et du livre
- Numéro 9 (printemps 2007) : L'infect et l'odieux
- Numéro 10 (printemps 2008) : Les écritures de l'Histoire
- Hors série (printemps 2009) : Actes du colloque
Engagement : imaginaires et pratiques
- Numéro 11 (printemps 2009) : Écrire (sur) la marge : folie et littérature
- Hors série (printemps 2010) : Utopie/dystopie :
entre imaginaire et réalité
- Numéro 12 (automne 2010) : Post-

Postures est la revue des étudiantes et étudiants en études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Créée en 1996 afin d'offrir un espace de publication scientifique aux travaux étudiants, elle a pour mandat d'assurer la promotion et la diffusion de ceux-ci. *Postures* paraît une fois l'an, au printemps.

BON DE COMMANDE

Veuillez cocher le ou les numéros que vous désirez recevoir.

- Kafka, n° 1, 1997 • Épuisé
- Écriture et sida, n° 2, 1998 • Épuisé
- Littérature et musique, n° 3, 2000 • 3 \$
- Littérature américaine / Imaginaire de la fin, n° 4, 2001 • 5 \$
- Voix de femmes de la francophonie, n° 5, 2003 • 5 \$
- Littérature québécoise, n° 6, 2004 • 5 \$
- Arts et littérature : dialogues, croisements, interférences, n° 7, 2005 • 8 \$
- Espaces inédits : nouveaux avatars du texte et du livre, n° 8, 2006 • 8 \$
- L'infect et l'odieux, n° 9, 2007 • 8 \$
- Les écritures de l'Histoire, n° 10, 2008 • 8 \$
- Actes du colloque *Engagement : imaginaires et pratiques*, numéro hors série, 2009 • 5 \$
- Écrire (sur) la marge : folie et littérature, n° 11, 2009 • 5 \$
- Utopie/dystopie : entre imaginaire et réalité, numéro hors série, 2010 • 5 \$
- Post-, n° 12, 2010 • 5 \$

• Tous les prix indiqués sont en dollars canadiens

N.B. Pour la livraison, veuillez ajouter, pour les frais de port et de manutention : • Au Canada : 3 \$ • À l'extérieur du Canada : 5 \$

Nom		Adresse courriel	
Adresse			
Ville	Province / Pays	Code postal	
Paiement ci-joint _____ \$	<input type="checkbox"/> Chèque	<input type="checkbox"/> Mandat postal	

Merci de faire parvenir ce bon de commande ainsi que votre paiement à :

Postures, critique littéraire, Université du Québec à Montréal
Département d'études littéraires, local J-4205,
Case postale 8888, succursale Centre-ville,
Montréal (Québec) Canada H3C 3P8

Courriel : information@revuepostures.com

Site internet : www.revuepostures.com

TEXTES DE :

GUILLAUME BELLON

CAROLINA FERRER

ROSEMARIE FOURNIER-GUILLEMETTE

MARIE-CHRISTIE GAREAU

ARIANE GÉLINAS

MOANA LADOUCEUR

SIMON LEDUC

RENÉ LEMIEUX

BENJAMIN MAYO-MARTIN