

Marine SIORIDZE

La Littérature Française (XX^e siècle, II^e moitié)

(Série de cours)

Batoumi - 2013

Cours 1.

La littérature potentielle

En 1960, François Le Lionnais forme l'Ouvroir de Littérature Potentielle (OULIPO), qui rassemble un certain nombre d'écrivains, dont Raymond Queneau, Georges Perec, Jacques Roubaud et Jean Lescure. L'objectif est double : d'une part, créer des oeuvres littéraires à partir de contraintes, tels que des axiomes mathématiques ou des figures de rhétorique, c'est le "synthoulipisme"; d'autre part, explorer les oeuvres anciennes ou contemporaines pour y découvrir les mécanismes qui sous-tendent leur création, c'est "l'anoulipisme".

En 1973, paraît *Oulipo, la littérature potentielle*, dans lequel François Le Lionnais explique le fondement de l'entreprise oulipienne : depuis toujours, les écrivains ont été dans l'obligation de canaliser leur "inspiration" à partir de contraintes (vers, rimes, strophes, chapitres, parties etc.); l'OULIPO se donne ainsi pour but de mettre au premier plan la contrainte en la développant et en la systématisant afin d'engendrer de nouvelles inspirations créatrices et des oeuvres originales. De manière plus cruciale encore, le lecteur est largement sollicité dans cette entreprise, car l'auteur compte sur sa participation active.

L'Ouvroir de littérature potentielle, généralement désigné par son acronyme OuLiPo (ou Oulipo), est un groupe international de littéraires et de mathématiciens se définissant comme des « rats qui construisent eux-mêmes le labyrinthe dont ils se proposent de sortir. »

Premier d'une longue série d'ouvroirs rassemblés sous le terme Ouxpo prononcé « Ou-X-Po », le X étant généralement remplacé par une syllabe articulable tel que OuMuPo (musique) ou OuBaPo (bande-dessinée), l'Oulipo est une association fondée en 1960 par le mathématicien François Le Lionnais, avec comme co-fondateur l'écrivain et poète Raymond Queneau. L'Ouvroir fut d'abord baptisé Sélitex (Séminaire de Littérature Expérimentale), puis Olipo, et trouva son nom définitif le 13 février 1961, grâce à l'un de ses membres, Albert-Marie Schmidt.

Les membres de l'OuLiPo se réunissent une fois par mois pour réfléchir autour de la notion de « contrainte » et produire de nouvelles structures destinées à encourager la création. La réunion est parfois l'occasion d'accueillir un « invité d'honneur ».

Le groupe comprend des écrivains, dont les plus célèbres sont Raymond Queneau, Italo Calvino ou Georges Perec, mais aussi des personnalités ayant une double compétence comme les compositeurs de mathématique et de poésie Jacques Roubaud, et Olivier Salon, ou encore de (presque) purs mathématiciens comme Claude Berge (développeur de la théorie des graphes). Considérant que les contraintes formelles sont un puissant stimulant pour l'imagination, l'Oulipo s'est fixé plusieurs directions de travail : un travail synthétique (synthoulipisme), qui consiste en l'invention et l'expérimentation de contraintes littéraires nouvelles, avec éventuellement un exemple de texte pour chaque proposition; un travail analytique (anoulipisme), qui consiste en la recherche de

ceux qui sont appelés, avec humour, les « plagiaires par anticipation », soit un recensement de tous les écrivains qui ont travaillé avec des contraintes, de façon plus ou moins consciente, avant la création de l'Oulipo.

Les recherches en synthoulipisme constituent la face la plus connue du grand public et surtout la plus spectaculaire. Sont célèbres aujourd'hui par exemple la méthode S plus n (à partir de la « méthode S + 7 » mise au point par Jean Lescure dès 1961), la littérature combinatoire, qui permit à Raymond Queneau d'écrire *Cent mille milliards de poèmes* mais aussi des poèmes booléens basés sur l'algèbre de Boole ou des « poèmes à métamorphoses pour rubans de Möbius ».

Les recherches en anoulipisme se poursuivent néanmoins, et l'on peut lire certains résultats de ces recherches dans les deux premiers ouvrages collectifs du groupe *La Littérature potentielle* (Gallimard, coll. Idées, 1973) et *l'Atlas de littérature potentielle* (Gallimard, coll. Idées, 1981), comme une « Histoire du lipogramme » par Georges Perec (auteur du plus long lipogramme jamais écrit, *La Disparition*).

Parmi les « plagiaires par anticipation » les plus importants, on trouve par exemple les Grands rhétoriciens du début de la Renaissance (fin du XV^e siècle). Ils ont en effet expérimenté beaucoup des possibilités de la langue : jeux de mots, techniques lettristes et contraintes oulipiennes avant la lettre, par exemple des poèmes mots-croisés pouvant se lire dans tous les sens... Paul Valéry, plagiant l'Oulipo par anticipation³, avait ainsi manipulé l'une des *Pensées* de Pascal : « Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie » a donné naissance à cette traduction antonymique : « Le vacarme intermittent de ces petits coins me rassure. » Les premiers travaux de littérature potentielle ont été publiés par le Collège de 'Pataphysique, dont l'Oulipo est une sous-commission.

Au moment où la Seconde Guerre mondiale éclate, François Le Lionnais a lu tous les romans que Raymond Queneau a publiés à cette date. Ils se rencontrent lors de la préparation de l'édition des *Grands Courants de la pensée mathématique* qui paraîtra pour la première fois en 1948. C'est à son retour de déportation qu'ils commencent à se rencontrer régulièrement : leurs discussions sont riches en digressions, de la conjecture de Goldbach à la princesse Sei Shonagon.

En 1960, Raymond Queneau demande à François Le Lionnais de postfacier ses *Cent mille milliards de poèmes*. C'est à cette époque qu'il propose à Raymond Queneau de « créer un atelier ou un séminaire de littérature expérimentale abordant de manière scientifique ce que n'avaient fait que pressentir les troubadours, les rhétoriciens, Raymond Roussel, les formalistes russes et quelques autres. »

En septembre 1960, une Décade Queneau est organisée à Cerisy-la-Salle : s'y rencontreront les futurs membres fondateurs de l'OuLiPo (du moins ceux qui ne se connaissent pas encore). Il faudra attendre le mois de novembre pour que le groupe prenne un caractère officiel, lors d'un repas dans un restaurant (Au Vrai Gascon), organisé par François Le Lionnais - ce qui lui vaudra le titre honorifique de Fraisident-Pondateur.

Néanmoins, le rôle de Raymond Queneau en tant que co-fondateur n'est pas à sous-estimer, François Le Lionnais le reconnaît lui-même en louant sa « richesse d'érudition », sa « finesse d'analyse », et la « pertinence de ses interventions ». En outre, son passé avec le groupe surréaliste, et surtout sa rupture avec lui, semble avoir beaucoup influencé les principales perspectives de l'OuLiPo à ses débuts. En effet, la troisième partie de l'anti-définition de l'Ouvroir (donnée en introduction de cet article), insiste sur le caractère non-aléatoire de la littérature potentielle : cela vient de Queneau. C'est lui qui théorise bien avant la fondation du groupe une opposition fondamentale entre le pur hasard et le hasard né de la contrainte.

« Une autre bien fausse idée qui a également cours actuellement, c'est l'équivalence que l'on établit entre inspiration, exploration du subconscient et libération, entre hasard, automatisme et liberté. Or cette inspiration qui consiste à obéir aveuglément à toute impulsion est en réalité un esclavage. Le classique qui écrit sa tragédie en observant un certain nombre de règles qu'il connaît est plus libre que le poète qui écrit ce qui lui passe par la tête et qui est l'esclave d'autres règles qu'il ignore. » (Raymond Queneau, *Le Voyage en Grèce*, p. 39).

C'est que la contradiction, le paradoxe ou bien la tension que l'on pourrait voir entre liberté et contrainte n'est qu'une apparence. C'est au contraire à partir de la contrainte que se développe la liberté de créer : en obligeant à s'affranchir de bons nombres d'automatismes, liés à l'usage courant du langage, la contrainte entraîne de nouvelles formes d'expression, offrant par là une liberté nouvelle de création. Si l'incertitude est constitutive des contraintes, en tant qu'on ne sait pas à l'avance si le problème posé trouvera solution, c'est bien de la contrainte, et non du hasard, que résulte la création.

Cette pratique de l'« anti-hasard » est un héritage de Queneau qui est devenu un véritable leitmotiv oulipien, et qui est constitutif de toute tentative définitionnelle du concept de « littérature potentielle » : « Car les membres de l'OULIPO n'ont jamais caché leur horreur de l'aléatoire, des cartomanciennes de salon et du pitit-bonheur-la-chance de bastringue:^(sic) "l'OULIPO, c'est l'anti-hasard", affirma un jour sans rire l'oulipien Claude Berge, ce qui ne laisse subsister aucun doute sur l'aversion qu'on a pour le cornet à dés. C'est qu'il ne faut pas se méprendre : la potentialité est incertaine, mais pas hasardeuse. On sait parfaitement ce qui peut se produire, mais on ignore si cela se produira. » (Oulipo, Jean Lescure *Atlas de littérature potentielle* p.25).

Exemples célèbres: Outre le « S + 7 » déjà cité, le lipogramme, du grec *λείπειν*, *leipein* (« enlever, laisser ») : « Un texte dans lequel l'auteur s'impose de ne jamais employer une lettre, parfois plusieurs. Se trouvent ainsi proscrits les mots qui contiennent cette lettre ou ces lettres. Par exemple : le roman de Georges Perec *La Disparition* est entièrement écrit sans la lettre e. »

Autres exemples: Le filigrane : « Dans un dictionnaire de référence, sélectionner un certain nombre de locutions contenant un mot donné. Effacer le mot dans chaque locution. Construire un

court poème avec ce qui reste. ». Exemple : « Avancer en limite : le retour de la marée. l'âge. Grande trotteuse, petite aimantée, le chas à tricoter. l'aiguille ».

Raymond Queneau

Raymond Queneau (1903-1976). Ecrivain français, dont l'œuvre, profondément originale, porte la trace de nombreuses recherches sur les structures formelles et sur la langue elle-même, et qui a été, avec le mathématicien François Le Lionnais, le fondateur de l'OUvroir de Littérature POtentielle (OuLiPo).

Né au Havre dans un milieu modeste (ses parents sont merciers), Raymond Queneau vient à Paris en 1920 étudier la philosophie et les sciences. Fréquentant les surréalistes à partir de 1920, il rejoint rapidement le groupe dissident de la rue du Château (formé notamment de Jacques Prévert, Yves Tanguy et Marcel Duhamel) pour finir par rompre avec André Breton en 1929 pour des raisons personnelles.

Dès ses premiers textes, s'affranchissant totalement des principes surréalistes comme de tout autre courant littéraire, l'œuvre de Queneau va se constituer autour de deux principes fondateurs : le rôle primordial accordé à la construction, d'une part, et, d'autre part, l'attention particulière portée au langage, considéré non plus comme un vecteur sémantique mais, au contraire, comme un outil quasi scientifique qu'il s'agit d'explorer. De fait, *le Chiendent*, son premier roman publié, obéit à des contraintes formelles et à des règles élaborées de composition symboliques, chiffrées ou rythmiques : ainsi la structure du livre, établie selon un plan rigoureusement fixé au préalable, et la division en chapitres, commandée par le chiffre « sept », « image numérique » de l'auteur dont les deux noms « Raymond » et « Queneau » sont composés chacun de sept lettres ; ainsi encore la parfaite circularité du récit, qui se termine sur la phrase par laquelle il a commencé. Frappé en outre par la distorsion croissante entre langage parlé et langage écrit, Queneau inaugure avec *le Chiendent* ce qui deviendra une constante de son écriture : la « mise en style » du langage parlé, créant alors d'heureuses trouvailles phonétiques, orthographiques, lexicales. Né du projet de traduire en français parlé le *Discours de la méthode* de Descartes projet dont, au final, il ne reste que peu de chose, cet ouvrage est également profondément imprégné de la philosophie d'Hegel, revue par Alexandre Kojève qui a été le professeur de l'auteur, et comporte aussi dans un de ses chapitres un petit résumé du *Parménide* de Platon. Mais la matière philosophique du roman ne saurait en aucun cas être explicite ; elle se trouve au contraire mêlée à la matière narrative sur un mode ludique, voire parodique, si l'on donne à ce terme son sens de mise à distance critique. Dans ce roman enfin, phare incontournable dans l'évolution du roman français, Queneau évoque la plupart des thèmes qui seront orchestrés dans l'œuvre à venir : prédilection pour la banlieue parisienne, hantise de la guerre, mise en scène de gens ordinaires d'un milieu populaire.

À la suite du *Chiendent*, Queneau publie les romans *Gueule de pierre*, *les Derniers jours*, *Odile* et le « roman en vers » *Chêne et Chien* à la dimension autobiographique codée («chêne» et «chien» sont deux racines probables du nom de Queneau). Usant d'un langage volontairement banal qui met à nu une dimension quasi biologique, Queneau tisse une poésie du quotidien, évoquant des souvenirs d'enfance et de jeunesse, rapportant l'expérience d'une psychanalyse et racontant une fête de village. Parallèlement, depuis 1929, l'auteur travaille à la rédaction d'une encyclopédie des « fous littéraires » qui, ne trouvant pas d'éditeur, donnera naissance à un nouveau roman, *les Enfants du limon*.

Entré aux Éditions Gallimard en 1936, Queneau en devient le secrétaire général en 1941. Entre-temps, il a fait paraître *Un rude hiver*. Viennent ensuite *Pierrot mon ami*, sorte de roman policier présentant un univers foisonnant de signes ambigus, *Loin de Rueil* et surtout les fameux *Exercices de style*, qui racontent quatre-vingt-dix-neuf fois la même anecdote en recourant avec humour à des principes de narration, à un vocabulaire ou à un ton à chaque fois différents. Dans les années qui suivent *le Journal de Sally Mara*, publié sous un pseudonyme, Queneau entre dans une nouvelle période de recherches formelles, fondant notamment le non conformiste Club des Savanturiers (avec Jean Queval et Boris Vian), adhérant au Collège de pataphysique et travaillant à plusieurs adaptations cinématographiques (*la Mort en ce jardin*, de Buñuel ; *Monsieur Ripois*, avec Gérard Philipe, réalisé par René Clément ; *le Dimanche de la vie*, adapté de son propre roman et réalisé par Jean Herman). C'est à cette époque également qu'il fréquente Saint-Germain-des-Prés aux côtés de Boris Vian et qu'il compose des chansons (notamment la célèbre *Si tu t'imagines*, interprétée par Juliette Gréco). Apprécié par le public, Queneau est aussi reconnu par la critique et par ses pairs, en étant élu en 1951 membre de l'Académie Goncourt. Le succès de *Zazie dans le métro*, roman adapté au cinéma par Louis Malle dès 1960, témoigne de l'audience importante désormais acquise par Queneau.

Curieux de tout, véritable esprit encyclopédique, Queneau s'intéresse à toutes les formes de savoir, et plus particulièrement aux mathématiques. Parallèlement à ses activités d'écriture, il coordonne ainsi la conception d'une anthologie des écrivains célèbres, publiée en 1951, puis assure la direction éditoriale de l'*Encyclopédie de la Pléiade* à partir de 1956. Et surtout, ses explorations du langage et du nombre vont le conduire à créer en 1960, avec François Le Lionnais, l'OUVroir de Littérature POtentielle (OuLiPo), qui réunira des écrivains et des mathématiciens (auxquels se joindront Georges Perec, Jacques Roubaud et Italo Calvino). Atelier de recherche et d'expérimentation de nouvelles « structures » littéraires, l'OuLiPo élabore de multiples contraintes formelles, considérées comme autant de nouvelles voies pour la création littéraire. C'est le cas de la méthode «S+7», consistant à remplacer chaque mot d'un texte (à l'exception des mots-outils) par le septième qui suit dans un dictionnaire donné. Ainsi Queneau transforme-t-il la fable de La Fontaine, *la Cigale et la Fourmi* en un autre texte, *la Cimaise et la Fraction*, devenu célèbre :

« La Cimaise ayant chaponné tout l'éternueur

Se tuba fort dépurative quand la bisaxée fut verdie
Pas un sexué pétrographique morio de mouffette ou de verrat.
Elle alla cocher frange
Chez la fraction sa volcanique [...] »

Désormais considéré comme un écrivain important, menant de front de multiples activités créatrices, Queneau poursuit son œuvre poétique avec *Cent Mille Millions de poèmes*, recueil fondé sur un jeu de découpage qui permet une combinatoire infinie entre les vers de chacun des poèmes, et son œuvre romanesque avec *les Fleurs bleues* (1965), qui repose sur une structure onirique et utilise certains postulats de la psychanalyse. Parmi les derniers ouvrages publiés de son vivant figurent un roman (*le Vol d'Icare*) et des recueils de poésie (*Courir les rues; Battre la campagne; Fendre les flots*).

Georges Perec

Georges Perec (1936-1982). Georges Perec est le fils d'émigrés juifs polonais, dont il est très tôt orphelin: son père est tué sur le front en 1940 et sa mère meurt en 1943 dans un camp de concentration allemand. Dans *W ou le souvenir d'enfance*, Perec attribue sa volonté d'écrire à la perte de ses parents : « ... j'écris parce qu'ils ont laissé en moi leur marque indélébile et que la trace en est l'écriture ; l'écriture est le souvenir de leur mort et l'affirmation de ma vie ».

C'est avec *Les Choses*, qui obtient le prix Renaudot, que Georges Perec connaît la notoriété. Le livre, une sorte d'inventaire des objets contemporains, est en fait une satire de la société de consommation des années soixante, mais constitue également une œuvre proprement oulipienne sur le plan culturel et langagier, avec la présence de nombreuses références intertextuelles (Flaubert notamment) et un jeu sur les temps et les modes : commencé au conditionnel, la narration se poursuit au passé et s'achève au futur.

La Disparition constitue l'œuvre emblématique de l'OULIPO: alors que le roman raconte la disparition d'un homme, Anton Voyl, le texte est soumis à la contrainte du lipogramme, c'est-à-dire l'interdiction d'utiliser une ou plusieurs lettres de l'alphabet. En l'occurrence, c'est la voyelle "e", la lettre la plus fréquente en français, qui disparaît. Georges Perec écrit néanmoins sous cette contrainte un livre de plus de trois cents pages! Dans *Les Revenentes*, Perec s'impose au contraire de n'utiliser que cette même voyelle : "Je cherche en même temps l'éternel et l'éphémère" (*Les Revenentes*).

Le chef d'œuvre de Perec est *La Vie Mode d'emploi*; sous titré *Romans*, le livre a obtenu le prix Medecis et est dédié à Raymond Queneau. Il s'agit de l'histoire détaillée d'un immeuble et de ses habitants à travers le temps. Des dizaines de personnages et des centaines d'anecdotes, méticuleusement répertoriés en Appendice, forment une vaste machinerie produisant un récit organisé en puzzle : "Ce sont 21 fois 2 séries de 10 éléments qui sont permutés et qui déterminent les éléments constitutifs de chaque chapitre" révèle Perec. Les fragments du récit sont eux-mêmes

éclatés en pièces multiples par les descriptions nombreuses et minutieuses de photos, de tableaux et d'objets qui se trouvent dans les lieux rencontrés, suscitant une sensation d'expansion à l'infini dans un jeu perpétuel. Pérec meurt d'un cancer en 1982.

François Le Lionnais

François Le Lionnais (1901-1984). est un ingénieur chimiste mathématicien épris de littérature, doublé d'un écrivain passionné de sciences. Ingénieur chimiste de formation, il reprend, dans les années 1928-29, une entreprise en difficulté, les Forges d'Acquigny, dans l'Eure. Il bifurque ensuite vers l'industrialisation de la téléphonie automatique et devient à 38 ans un résistant lyonnais de la première heure (du groupe Front National). Selon l'éditeur José Corti, dans ses *Souvenirs désordonnés*, (Éditions José Corti), Le Lionnais arrivé chez lui à Paris en 1944 sous le couvert d'activités pour la revue *Les Cahiers du Sud*, recommandé par son fondateur Jean Ballard, s'est grossièrement accaparé de sa librairie, y a reçu sans précaution beaucoup de résistants, s'y est fait adresser son courrier et par son amateurisme criard et insensé a attiré l'attention de la Gestapo sur la maison Corti. L'épouse de José Corti a ainsi été arrêtée, envoyée en camp de concentration d'où elle a pu revenir. Quant à leur fils, dix-neuf ans, il a été arrêté également, interné à Fresnes et envoyé en camp de concentration où il est mort. (José Corti raconte même comment, un jour, après la guerre, dans un esprit de vengeance, il manqua de peu de poignarder Le Lionnais, mais lui laissa la vie sauve). Le Lionnais avait été de son côté déporté à Dora durant six mois où il travailla sur les chaînes de montage des circuits de guidage des fusées V2... parfois « modifiés » par ses soins³.

Cofondateur le 26 juin 1950 avec Louis de Broglie et son grand ami Jacques Bergier et Président de l'Association des écrivains scientifiques de France (initialement financée par l'UNESCO), il devient également membre du Comité consultatif du langage scientifique de l'Académie des sciences et du Comité d'étude des termes techniques français, ainsi que conseiller scientifique de la Commission de restauration des œuvres d'art des musées nationaux français, et expert technique auprès du Conseil indien pour la recherche scientifique durant cette décennie.

En 1952, il crée le Prix Kalinga-UNESCO de vulgarisation scientifique, toujours avec Jacques Bergier. Célèbre à la fois pour son livre *Les Nombres remarquables* (Hermann) et la fondation de l'Oulipo (Ouvroir de littérature potentielle), ingénieur et chimiste de formation, il fut régent du Collège de 'Pataphysique, grand spécialiste du jeu d'échecs et producteur-animateur d'une émission de radio diffusée régulièrement tout au long des années 60, *La Science en marche* (sur France Culture), alors qu'il est membre du comité des sciences de la R.T.F.

Ses connaissances littéraires, musicales ou picturales et mathématiques, l'amènèrent à rassembler des artistes et des chercheurs autour d'*ouvroirs* dans lesquels un sujet X serait traité uniquement sous un aspect potentiel et où les créations se feraient sous contraintes.

À l'intérieur de cet Ouvroir d'x potentiel général, il fonde l'Oulipo avec Raymond Queneau pour ce qui concerne la littérature, puis l'Oulipopo pour la littérature policière, l'Oupeinpo pour la peinture, et avec Noël Arnaud (qui lui succédera à la présidence de l'Oulipo et aux destinées de l'Ouxpo) jette les bases de ce qui deviendra l'Oucuipo pour la cuisine.

Il meurt en 1984, laissant d'innombrables projets en suspens. Ce n'est qu'en 1991 avec la création, par Stanley Chapman, de l'Outrapo pour la tragicomédie en particulier, et tous les arts de la scène en général, que l'Ouxpo prendra un nouvel essor. Il possédait une bibliothèque de près de 30 000 ouvrages, dont un dixième consacré au seul jeu d'échecs.

Italo Calvino

Italo Calvino (1923-1985). Italo Calvino est un écrivain italien et un philosophe du XX^e siècle. Calvino est à la fois un théoricien de la littérature, un écrivain réaliste, mais aussi et surtout pour le grand public un fabuliste plein d'humour : sa production très riche fait de lui l'un des plus grands écrivains italiens de la période moderne.

D'abord attiré par la veine néoréaliste de l'après-guerre italienne, Calvino s'oriente ensuite vers la littérature populaire, en particulier vers l'univers de la fable, et devient membre de l'OuLiPo. Dans la trilogie *Nos ancêtres* qui comprend *Le Vicomte pourfendu*, *Le Baron perché* et *Le Chevalier inexistant*, il exploite la veine fantastique en mêlant le cadre de la fable et l'allégorique. Il en ressort une morale qui est d'abord une invitation à la nuance, avec même un certain pessimisme dans le dernier roman. Le romancier continue d'ailleurs à traiter dans ses œuvres de la réalité quotidienne comme dans *Marcovaldo*, roman en deux parties paru en 1958 et 1963.

Parallèlement à l'écriture littéraire, Italo Calvino a collaboré à divers scénarios pour le cinéma.

Italo Calvino naît à Santiago de Las Vegas (Cuba) le 15 octobre 1923 où son père Mario, d'origine ligurienne, travaille comme agronome, et sa mère Eva Mameli, native de Sardaigne, est biologiste. En 1925 il rentre à San Remo en Italie, alors mussolinienne, où il grandit et reçoit une éducation laïque et antifasciste.

Lorsque la guerre éclate, il interrompt ses études d'agronomie ; en 1943, il rejoint les partisans des brigades Garibaldi et en 1945, il se retrouve à Turin où il collabore avec plusieurs journaux, s'inscrit au parti communiste et entreprend des études de lettres qu'il conclut brillamment par un mémoire de littérature anglaise sur Joseph Conrad. À cette période, il fait la connaissance de Cesare Pavese qui l'encourage à écrire.

En 1947, il publie son premier roman, *Le Sentier des nids d'araignées*, qui évoque son expérience de résistant. L'œuvre rencontre un certain succès. En 1949 paraît *Le Corbeau vient le dernier*. Ces deux œuvres naissent dans l'atmosphère néoréaliste mais sont empreintes, la première surtout, d'un style qui se rapproche de la fable.

En 1952, sur les conseils de son éditeur, il abandonne sa manière néo-réaliste et se laisse aller à ses penchants pour le conte fantastique, à travers *Le Vicomte pourfendu* qui formera, avec *Le Baron perché* et *Le Chevalier inexistant*, la célèbre trilogie *Nos ancêtres*, vision allégorique de la condition humaine moderne. Entre 1950 et 1956, il entreprend la compilation et la traduction des *Contes populaires italiens* à partir de contes folkloriques du XIX^e siècle.

Au début des années 1960, dans deux articles : *La mer de l'objectivité* et *Le défi au labyrinthe*, il réfléchit à la situation littéraire internationale et tente de définir sa propre poétique dans un monde de plus en plus complexe et indéchiffrable.

Il publie en 1963 *La Journée d'un scrutateur*, puis en 1967 s'installe à Paris où il entrera en contact avec les membres de l'OuLiPo, dont il devient formellement l'un des membres en 1972. Il rencontre Roland Barthes, Georges Perec, Claude Lévi-Strauss qui ont une certaine influence sur ses écrits. Il entre aussi en contact avec de nombreux universitaires de La Sorbonne et de l'université d'Urbino. Il commence ainsi à se plonger dans les classiques : Honoré de Balzac, Ludovico Ariosto, Dante, Cervantes, Shakespeare, Giacomo Leopardi.

En 1964, il se marie et sa fille naît l'année suivante. Italo Calvino est mort à Sienne en Italie le 19 septembre 1985, à l'âge de 62 ans.

Parallèlement, son intérêt pour les sciences naturelles et la sociologie ne cesse de croître. Celles-ci influenceront sur son œuvre : *Cosmicomics* est un recueil de contes fantastico-scientifiques, qui illustrent une fois de plus son goût pour le fantastique.

Le Château des destins croisés, *Les Villes invisibles*, *Si par une nuit d'hiver un voyageur* (1979), appartiennent au « système combinatoire des récits et des destins humains », système à l'aide duquel Calvino – en s'appuyant sur un certain nombre d'éléments (les figures du tarot dans *Le Château des destins croisés*) – prétendait construire ces récits. Ce « systématisme » traduit l'influence de l'OuLiPo et le goût de ses membres pour toutes les formes d'écriture à contraintes.

Il meurt en 1985 d'une hémorragie cérébrale, alors qu'il préparait pour l'université de Harvard les *Leçons américaines*, qui paraissent après sa mort.

De Calvino, Roland Barthes disait : « Dans l'art de Calvino et dans ce qui transparaît de l'homme en ce qu'il écrit, il y a – employons le mot ancien, c'est un mot du dix-huitième siècle une sensibilité. On pourrait dire aussi une humanité, je dirais presque une bonté, si le mot n'était pas trop lourd à porter : c'est-à-dire qu'il y a, à tout instant, dans les notations, une ironie qui n'est jamais blessante, jamais agressive, une distance, un sourire, une sympathie. »

Le néoréalisme fut, davantage qu'une école, une façon de ressentir les choses partagée par les jeunes écrivains de l'après-guerre, qui se sentaient dépositaires d'une réalité sociale nouvelle.

Calvino, faisant référence à cette période, déclare qu'après la guerre il avait tenté sans obtenir de résultat probant de raconter, à la première personne, son expérience de résistant. C'est seulement

après qu'il a adopté un point de vue extérieur, et donc un certain détachement, que son travail lui a donné entière satisfaction.

C'est ainsi que Calvino conçoit *Le Sentier des nids d'araignées*. En adoptant le point de vue de Pin, le jeune narrateur, il confère un caractère fabuleux, fantastique au récit. Par ce moyen détourné, l'écrivain parvient à parer la réalité des attributs du rêve sans pour autant lui faire perdre sa consistance, tandis que la dimension mythico-fabuleuse évite au récit les lourdeurs de ce qui aurait pu être une œuvre emphatique sur la Résistance.

Ainsi Calvino amorce-t-il un procédé qui lui deviendra propre : alléger la narration afin de rendre l'œuvre selon le niveau d'interprétation adopté accessible à tous, y compris aux lecteurs non avertis.

Ce choix, motivé au départ par des raisons idéologiques faciles à comprendre, permettra par la suite à Calvino de multiplier les niveaux de lecture de ses œuvres. Même dans *Le Corbeau vient le dernier*, tout en adhérant à l'esthétique néo-réaliste, Calvino ne peut s'empêcher d'y conserver la veine fabuleuse bien qu'abandonnant cette fois le point de vue de l'enfant.

Calvino a toujours été attiré par la littérature populaire, l'univers de la fable, en particulier. Dans *Le Vicomte pourfendu*, il exploite la veine fantastique : le cadre est celui de la fable tandis que la narration se fait sur deux niveaux : le plus immédiatement perceptible, le récit fabuleux, mais aussi le niveau allégorique et symbolique qui est très riche, il reprend ainsi le genre du conte philosophique (il développe notamment les thèmes du contraste entre réalité et illusion, idéologie et éthique, etc.). Mais la morale du roman est d'abord une invitation à la nuance, puisqu'il apparaît que la vérité absolue est une chimère.

Les deux autres romans de la trilogie *Nos ancêtres* obéissent au même principe de fonctionnement. Le héros du *Baron perché* est un *alter ego* de Calvino, désormais débarrassé de ses anciennes conceptions et qui ne voit plus la littérature comme porteuse d'un message politique. *Le Chevalier inexistant*, dernier de la trilogie, est un roman plus sombre, en revanche.

À côté de cette production « fabuleuse », Calvino continue à traiter dans ses œuvres de la réalité quotidienne. À ce cycle appartient *Marcovaldo*, roman en deux parties. La première se rapporte davantage à la manière de la fable tandis que la seconde aborde des thèmes urbains sur un ton qui confine à l'absurde. La même année que ce dernier, paraît *La Journée d'un scrutateur* dans lequel Calvino raconte la journée électorale d'un militant communiste, scrutateur dans un asile faisant office de bureau de vote, qui est profondément troublé par son contact imprévu avec un monde parfaitement irrationnel.

Jacques Roubaud

Jacques Roubaud (1932-V). Jacques Roubaud, né le 5 décembre 1932, est un poète, romancier, essayiste et professeur de mathématiques français. Membre de l'Oulipo, il a développé une œuvre prolifique, qui comprend des ouvrages de prose, de poésie, des écrits autobiographiques et des

essais, et qui s'est intéressée à l'utilisation des mathématiques et de l'informatique pour l'écriture à contraintes oulipienne.

Ayant passé son enfance à Carcassonne puis à Paris après la Seconde Guerre mondiale, il se dit un élève moyen. Reconnu très tôt par Louis Aragon, il publie un premier recueil de poésie en 1944 sous le titre de *Poésies juvéniles*, puis un second en 1952 sous le titre de *Voyage du soir*.

Véritablement fasciné par les formes fixes des poèmes comme le sonnet (il dit en avoir lu plus de cent cinquante mille), le renga et la sextine (L'OuLiPo qualifie de « n-ine » ou encore « quenine » les généralisations de la sextine à des nombres autres que 6), il apprend depuis tout jeune des milliers de vers et des centaines de poèmes par cœur. En 1961, il se consacre exclusivement à la composition de sonnets, entamant dès lors une démarche expérimentale dans la plupart de ses travaux littéraires – la série des « pseudoromans » autour du personnage de « la Belle Hortense », de même que ses nombreux livres de poèmes pour enfants, ou la majeure partie de ses contes, pour enfants ou adultes, ne relèvent cependant pas à proprement parler, ou seulement à la marge, de cette démarche.

Étudiant en hypokhâgne, l'expérience ne lui plaît pas. Il y met fin à la suite d'un commentaire d'un poème des Chimères de Gérard de Nerval. Il dit détester les concours et les examens. Aux études de lettres il préfère les mathématiques (vouant une grande admiration pour l'œuvre du collectif mathématique Bourbaki), et obtient dans cette discipline un doctorat d'État à l'université de Rennes, avant de devenir professeur à l'université Paris X et à l'Université de Rennes à partir de 1958. Il obtiendra toutefois également un doctorat d'État en littérature française sous la direction d'Yves Bonnefoy (*La Forme du sonnet français de Marot à Malherbe. Recherche de seconde rhétorique*). Les mathématiques ont une grande influence sur son activité littéraire, poétique (comme dans ϵ) ou de fiction (voir la série des *Hortense* basée sur la sextine (6 volumes prévus dont 3 publiés)).

En 1966, Jacques Roubaud devient membre de l'Ouvroir de littérature potentielle (OuLiPo), pour lequel il est coopté par Raymond Queneau. Il devient l'inventeur de nombreuses contraintes telles que le « baobab » et le « haïku oulipien généralisé ». Il est le cofondateur, avec Paul Braffort, de l'Atelier de littérature assistée par les mathématiques et les ordinateurs (ALAMO) en 1981⁶. Jacques Roubaud obtient le prix France Culture en 1986. En 1989, il publie *Le Grand Incendie de Londres*, début d'un cycle en prose qu'il appelle son « projet ».

Jacques Roubaud a été directeur d'études à l'École des hautes études en sciences sociales (EHESS) jusqu'en 2001. Il a travaillé avec de nombreux artistes en collaboration, avec Nathalie Heinich, Christian Boltanski, et le compositeur français François Sarhan pour lequel il écrit la *Grande Kyrielle du Sentiment des choses* en 2002.

Jacques Roubaud revendique plusieurs influences à travers ses nombreux et divers centres d'intérêts : littérature médiévale, en particulier l'énorme corpus de la « matière de Bretagne » (Arthur et la Table ronde) en français, en anglais... ; poésie des troubadours, dont il est sans doute un des

plus grands connaisseurs en France (reprise par exemple de la forme extrêmement complexe de la sextine dans *Quelque chose noir*); poésie japonaise ancienne ; prose japonaise ancienne (le *Genji Monogatari*) ; jeu de go (qu'il a introduit en France en publiant un traité en collaboration avec Pierre Luson et Georges Perec) ; ou encore littérature en anglais : écrivains britanniques, Lewis Carroll tout spécialement, Trollope... et poètes britanniques jusqu'à la fin du XIX^e siècle, parmi lesquels Gerard Manley Hopkins ; poètes américains du XX^e siècle. Il est ainsi réputé pour ses nombreuses traductions, dont il a rassemblé une partie dans un volume intitulé *Traduire, journal*, où ne figure aucun des poèmes en version originale : J. Roubaud estime que le poème cible est une œuvre à part entière, distincte du poème-source et autonome. (Pourtant, son anthologie de la poésie des troubadours parue chez Seghers comporte les œuvres originales en langue d'oc.)

La vie de Jacques Roubaud, professeur de mathématiques à l'université (à l'Université Paris X⁷), et poète en devenir, est marquée, à en croire le narrateur du « Projet », par le suicide de son frère Jean-René alors qu'il approche de la trentaine, puis par la mort de sa femme Alix Cléo Roubaud, d'une embolie pulmonaire, trois ans seulement après leur mariage. Ayant fait publier le journal d'Alix, les ouvrages qu'il publie par la suite, le recueil poétique *Quelque chose noir*, puis sa « prose de mémoire », dont le titre général est *Le Grand Incendie de Londres*, portent ce deuil. Cette œuvre maîtresse, en six branches (la troisième branche a été publiée en deux ouvrages distincts au Seuil : *Mathématique* : et *Impératif catégorique*), pourrait apparaître au lecteur pressé comme une sorte de « tombeau pour Alix », ou une tentative d'autobiographie sophistiquée organisée selon une structure hypertextuelle et ramifiée.

Cependant, dans le cas de J. Roubaud, comme dans celui de Georges Perec, qui était son ami et collègue à l'Oulipo, la question de l'autobiographie est à poser avec la plus grande circonspection. Certes, la vie de J. Roubaud, professeur de mathématiques et poète, est évoquée, de façon très fragmentaire du reste, dans la plupart de ses ouvrages et plus particulièrement les six branches du *Projet*. Cela posé, d'une part, il serait naïf d'identifier la personne « Jacques Roubaud » à celle du narrateur, celui qui dit « je » dans les écrits en vers ou en prose de cet auteur (J. Roubaud lui-même a d'ailleurs, sur le mode de la parodie et le ton de l'ironie, traité de ce topique de la critique littéraire dès les premières pages de *La Belle Hortense*, « pseudoroman », selon l'appellation donnée par lui à cette variété particulière de production en prose, où le nom de « Jacques Roubaud » apparaît dans les premières pages. De même, Marcel Proust avait fait allusion à cette problématique dans une page de *La Recherche du temps perdu*, citant le prénom « Marcel » – « mon chéri Marcel », phrase prononcée par Albertine –, le présentant comme celui de l'auteur du livre en train d'être écrit et le distinguant de celui du narrateur) ; d'autre part, J. Roubaud lui-même s'est assez fermement, quoiqu'avec sa bienveillance accoutumée (tout au moins dans ces écrits) élevé contre une lecture autobiographique du *Grand Incendie de Londres*, précisant – en particulier dans la récente branche 6, et probablement dernière, de ce « Projet » (ou pour être plus précis, de ce compte-rendu de l'échec

d'un projet), *La Dissolution* –, que si "autobiographie" il devait y avoir, il s'agirait alors d'une autobiographie « intellectuelle », en quelque sorte ; c'est-à-dire d'une autobiographie d'un l'auteur écrivain – en l'occurrence, tentant d'écrire – son œuvre, du récit d'un *work in progress*, de la reconstitution de la genèse (le rêve de la sortie du métro et de la jeune fille – rousse ? – sous le parapluie à Londres) d'un projet littéraire, de poésie et de prose, et de mathématique, et de l'échec de ce projet.

L'œuvre tout entière de l'auteur J. Roubaud est irriguée, voire saturée, par des références récurrentes, insistantes voire obsessionnelles à un nombre – limité – de faits que l'on peut se risquer à qualifier d'« attestés », en tout cas par le narrateur J. Roubaud, de sa vie, réelle ou imaginée, recréée (disons « mise en livres » tout simplement). Cependant, ces faits sont systématiquement transformés, transmutés serait plus exact, par le travail de la mémoire, pris et repris, écrits et réécrits, masqués et démasqués, exploités et réexploités, mis en forme et déformés, en prose, qu'il s'agisse de celle des récits, des contes ou des « pseudoromans », comme en vers. Ce travail sur la mémoire, non documentée par des carnets, journaux ou courrier (elle est souvent suscitée par cet « effecteur » privilégié des souvenirs qu'est la visite, ou la « revisite », à pied (la marche compte au nombre des passions avouées, avec la solitude, par le narrateur du « Projet »), de lieux parisiens (la « ville détestée »), du Royaume-Uni (Londres, la ville apaisante, Cambridge, l'Écosse aimée...), de New York...) est du reste l'objet même du *Grand Incendie de Londres*, « prose de mémoire » et de ses *sequels* (attention ! cet exercice de mémoire roubaudien ne doit pas être confondue avec les manifestations spontanées et prétendument incontrôlées de la mémoire dite « involontaire » selon Proust).

Parmi les souvenirs privilégiés comme matière première d'écriture, citons le givre sur la fenêtre l'hiver à Carcassonne (« la fleur inverse », par ailleurs titre d'un ouvrage d'érudition de J. Roubaud sur l'art des troubadours) ; le mouvement des nuages vu par le narrateur couché au sommet d'une colline les après-midi d'été dans le Minervois (nuages évoqués dans l'ouvrage de fiction sur le peintre britannique Constable, *Ciel et terre et ciel et terre, et ciel*) ; ou encore, l'opération de séduction d'une jeune lectrice de la Bibliothèque nationale débutant par l'invitation écrite à aller boire un café déposée à la place de celle-ci (glissée dans *La Belle Hortense*), ou encore le motif semi-obsessionnel de la découverte du corps mort d'Alix Cleo puis de son errance, simulée ou non, dans leur ancien appartement à la suite de cet événement. Le travail sur la mémoire et la réflexion théorique, dont il découle ou qu'il engendre, sont nourris par la découverte, déjà ancienne dans la vie du narrateur, des anciens, fort complexes et en grande partie perdus « arts de la mémoire », et des techniques sophistiquées inventées dès l'Antiquité puis perfectionnées à la Renaissance pour mémoriser de longs textes, les garder en mémoire et les évoquer à la demande – le narrateur Roubaud évoque à plusieurs reprises la pratique du poète Roubaud consistant à composer de la poésie en marchant et partant, « mentalement » donc, sur le modèle du calcul mental. Autre pièce à

verser au dossier délicat et vertigineux, voire abyssal, de la vraie-fausse autobiographie (un « mentir vrai » ?) roubaldienne, l'auteur J. Roubaud semble avoir réfléchi, si l'on en croit le narrateur J. Roubaud, de façon approfondie à la question plus vaste de la possibilité de la biographie en général. Réflexion mise en pratique dans un genre quasi expérimental qui lui est particulier, les « vies brèves », biographies délibérément accélérées d'écrivains, philosophes... Citons, entre autres, celle, exemplaire, de la romancière et poétesse britannique Sylvia Townsend Warner (in *L'Abominable tisonnier de John McTaggart Ellis McTaggart*). La « vie brève » peut être définie comme une sorte de coupe opérée dans la biographie d'un personnage historique, ou quasi imaginaire ! privilégiant normalement la dimension « professionnelle » de cette vie. Soit, pour un écrivain, l'écriture (on sait que J. Roubaud, comme son maître Queneau, a fait sienne la définition du travail de l'écrivain professionnel donnée par Trollope dans ses mémoires, calqué sur celui du cordonnier : quand le cordonnier a fini de fabriquer une paire de chaussures, il en commence aussitôt une nouvelle, sans contempler avec complaisance son œuvre).

Cours 2.

Le théâtre au XX^e siècle

Le théâtre de l'absurde. Au XX^e siècle, le plus populaire parmi les mouvements d'avant-garde fut le théâtre de l'absurde. Héritiers spirituels de Jarry, des dadaïstes et des surréalistes, influencés par les théories existentialistes d'Albert Camus et de Jean-Paul Sartre, les dramaturges de l'absurde voyaient, selon le mot d'Eugène Ionesco, « l'homme comme perdu dans le monde, toutes ses actions devenant insensées, absurdes, inutiles ». Rendu célèbre par Eugène Ionesco (*la Cantatrice chauve*; *Rhinocéros*) et par Samuel Beckett (*En attendant Godot*), le théâtre de l'absurde tend à éliminer tout déterminisme logique, à nier le pouvoir de communication du langage pour le restreindre à une fonction purement ludique, et à réduire les personnages à des archétypes, égarés dans un monde anonyme et incompréhensible.

Le théâtre de l'absurde connut son apogée dans les années 1950, mais son influence devait se manifester jusque dans les années 1970. Les premières pièces de l'Américain Edward Albee furent considérées comme relevant de ce courant, en raison des éléments apparemment illogiques ou irrationnels qui présidaient aux actes de ses personnages.

Harold Pinter peut également être rattaché à ce courant, à travers des pièces d'aspect sombre et hermétique, comme *le Retour*. Pinter pour sa part présentait ses œuvres comme réalistes, pour leur fidélité au monde quotidien, bien qu'elles ne fassent voir et entendre que les bribes d'une réalité inexplicable.

Le théâtre de l'absurde est un terme formulé pour la première fois par l'écrivain et critique Martin Esslin pour désigner une direction théâtrale importante du XX^e siècle, aussi pour classer les œuvres de certains auteurs dramatiques des années 1950, principalement en France, qui rompaient avec les concepts traditionnels du théâtre occidental. Il désigne essentiellement le théâtre de Beckett, Ionesco, Arrabal, les premières pièces d'Adamov et de Genet.

L'absurdité des situations mais également la déstructuration du langage lui-même ont fait de ce style théâtral un mouvement dramatique à part entière. Ce type de théâtre montre une existence dénuée de signification et met en scène la déraison du monde dans laquelle l'humanité se perd. C'est dans les années 1960 qu'est apparu ce terme. Certaines œuvres dramatiques, de Ionesco par exemple ne pouvaient être qualifiées de tragiques, ce même si les sujets traités avaient bien des airs de tragique.

Le théâtre de l'absurde désigne essentiellement le théâtre de Beckett, Ionesco. L'apparente absurdité de la vie, un thème existentialiste que l'on trouvait chez différents auteurs tels Sartre et Camus. Le théâtre de l'absurde n'est ni un mouvement ni une école. Les auteurs du théâtre absurde, peu nombreux, n'appartiennent pas à la bourgeoisie. Ils ont en commun cette volonté de rejeter les règles du théâtre, à savoir unité de temps, unité de lieu et unité d'action. C'est une approche plus

psychologique de la société et de l'homme (nature humaine) qu'ils tentent de faire partager par le biais d'une intrigue et d'une communication par un dialogue souvent difficile (Dans « En attendant Godot » de beckett, les deux personnages parlent mais on a l'impression que chacun d'eux a un discours différent...c'est vouloir montrer la difficulté de la communication...et c'est bien vrai... !).

Ils introduisent de ce fait l'absurde au sein même du langage. Ce n'est pas innocent. En s'exprimant ainsi, ils souhaitent mettre en évidence la difficulté de l'homme à communiquer, à clarifier (trouver) le sens des mots. De plus, en cherchant le sens des mots, l'homme s'angoisse et a peur de ne pas y parvenir. C'est ainsi que, Ionesco comme Beckett faisaient le portraits de antihéros face à eux-mêmes et à leur misère existentielle. Les personnages errent souvent dans ce monde sans le moindre repère, prisonniers d'eux mêmes et, parfois (même souvent) de leur ignorance. Par des procédés tels que le décalage entre personnage et l'image qu'il peut avoir de lui part et rapport à lui-même, et par rapport à l'autre, enfin par rapport au monde, il en perd son identité. Ces pièces, appartenant au théâtre de l'absurde, travaillent finalement sur des sujets qui restent récurrents : la conscience et l'inconscience, la logique et l'absurde, le langage compris ou non. Pour Ionesco, le théâtre de l'absurde est le théâtre qui pose le problème de la condition humaine.

Cette conception trouva appui dans les écrits théoriques d'Antonin Artaud, le Théâtre et son double, et dans la notion brechtienne de l'effet de distanciation (*Verfremdungseffekt*). L'apparente absurdité de la vie est un thème existentialiste que l'on trouvait chez Sartre et Camus mais ceux-ci utilisaient les outils de la dramaturgie conventionnelle et développaient le thème dans un ordre rationnel. Sans doute influencé par *Huis clos* de Sartre, le théâtre de l'absurde ne fut ni un mouvement ni une école et tous les écrivains concernés étaient extrêmement individualistes et formaient un groupe hétérogène. Ce qu'ils avaient en commun, cependant, outre le fait qu'ils n'appartenaient pas à la société bourgeoise française, résidait dans un rejet global du théâtre occidental pour son adhésion à la caractérisation psychologique, à une structure cohérente, une intrigue et la confiance dans la communication par le dialogue. Héritiers d'Alfred Jarry et des surréalistes, Samuel Beckett (*En attendant Godot*) ou Jean Vauthier (*Capitaine Bada*) introduisirent l'absurde au sein même du langage, exprimant ainsi la difficulté à communiquer, à élucider le sens des mots et l'angoisse de ne pas y parvenir. Ils montraient des antihéros aux prises avec leur misère métaphysique, des êtres errant sans repères, prisonniers de forces invisibles dans un univers hostile (*Parodie d'Adamov; les Bonnes de Genet; la Cantatrice chauve* de Ionesco). Par des processus de distanciation et de dépersonnalisation, ces pièces, démontent les structures de la conscience, de la logique et du langage.

Nourris de Freud, ces auteurs dramatiques créèrent des personnages marqués par le traumatisme de la guerre chez qui la vie psychique a pris le pas sur la réalité et qui dominent mal leurs fantasmes et leurs névroses. À la suite de l'expérience historique des camps de concentration et d'Hiroshima, la conviction selon laquelle le monde a un sens fut ébranlée : on prit conscience de l'abîme entre les

actes humains et les principes nobles. Les pièces obéissent à une logique interne, fondée sur le caractère et le statut des personnages, sur l'intrigue (souvent circulaire, sans but, ne tendant jamais vers un dénouement esthétique), sur les objets (pouvant proliférer au point d'effacer les caractères, comme chez Ionesco, ou bien réduits au strict minimum, comme chez Beckett, mettant en exergue les thèmes récurrents du vide et du néant) et sur l'espace, identifié au personnage; ainsi dans *Oh les beaux jours* de Beckett, Winnie s'enlise dans le sable et le monologue.

Exprimant un état d'esprit propre à la période de l'après-guerre, le théâtre de l'absurde présentait le rapport de l'Homme au monde comme immuable, par opposition à la théorie brechtienne qui le suppose transformable. Adamov s'éleva cependant contre cette vision désespérée du monde (*le Professeur Taranne*).

Le théâtre des années 1950 que l'on a dit d'avant-garde fut un des plus féconds et des plus brillants de l'histoire de l'art théâtral.

L'essai de Martin Esslin publié en 1961, où l'expression théâtre de l'absurde devient célèbre, définit ce type de dramaturgie en la distinguant des écrits d'Albert Camus, et notamment du Mythe de Sisyphe qui portent sur l'absurdité de l'être. Pour Esslin les principaux dramaturges du mouvement sont Eugène Ionesco, Samuel Beckett, Jean Genet et Arthur Adamov, bien que chacun de ces auteurs ait les préoccupations et des styles très personnels qui dépassent le terme absurde. Géographiquement, le théâtre de l'absurde est à l'origine très clairement situé dans le Paris avant-gardiste, dans les théâtres de poche de la rive gauche, et même plus précisément du quartier latin. Cependant parmi les chefs de file de ce mouvement qui vivent en France peu sont français.

En analysant le répertoire de l'avant-garde dramatique de son époque, Martin Esslin montre que ces pièces de théâtre sont moins farfelues qu'elles ne paraissent et qu'elles possèdent une logique propre, s'attachant à créer des mythes, autrement dit une réalité plus psychologique que physique. Elles montrent l'homme plongé dans un monde qui ne peut ni répondre à ses questions, ni satisfaire ses désirs. Un monde qui, au sens existentialiste du mot, est « absurde ».

À partir de *La Cantatrice chauve*, première pièce de Ionesco en 1950, se fonde pourtant un absurde spécifiquement théâtral, plus proche du raisonnement par l'absurde connu en logique, que de la notion existentialiste. La critique de l'époque appelait d'ailleurs également ce mouvement dramatique : « nouveau théâtre », l'expression « théâtre de l'absurde » étant au début désavoué par Ionesco et Adamov qui récusaient toute appartenance à l'existentialisme. Ce genre se fonde aussi sur le spectacle total prôné par Antonin Artaud.

Ce théâtre qui va, dit Esslin en 1981, fournir un langage nouveau, des idées nouvelles, des points de vue nouveaux et une philosophie nouvelle, vivifiée, qui transformeraient dans un avenir assez proche les modes de pensées et de sentiment du grand public.

Vers les années 1950, la tragédie ressuscite avec Eugène Ionesco, Samuel Beckett, Jean Genet. Presque inconnu jusqu'en 1956, Ionesco a vu, dix ans plus tard, au cours de la saison 1966-1967,

cinq au moins de ses pièces jouées à Paris, dont une au Théâtre de France et une autre à la Comédie-Française. *La Cantatrice chauve*, à l'affiche du théâtre de la Huchette pendant près de quarante ans, détient le record absolu de la longévité à Paris. Hors de France, les représentations se multiplient. La fameuse "prolifération ionescienne" envahit peu à peu les théâtres. À quoi tient cette réussite? À un critique anglais qui l'accusait de formalisme, Ionesco riposta que "renouveler le langage, c'est renouveler la conception, la vision du monde"; qu'il reprend possession des grands mythes ancestraux, des archétypes qui ont fait la profondeur d'Eschyle, de Shakespeare... et qui ne peuvent se révéler qu'après la mise à mort des stéréotypes de la vie petite-bourgeoise. Saine démolition qui prélude à l'édification d'œuvres puissantes.

Eugène Ionesco

Eugène Ionesco (1909-1994). Eugène Ionesco est né à Slatina, en Roumanie, en 1912, d'un père roumain et d'une mère française. Dès 1913, sa famille s'installe à Paris, et sa première langue est le français. À trois ou quatre ans, on l'emmène au Luxembourg voir Guignol: tous les enfants rient aux éclats, lui demeure comme interdit. "Ma mère s'inquiétait... j'étais fasciné." À dix ans, il écrit un petit scénario: "J'imaginai un goûter d'enfants, troublé par les parents mécontents de constater du désordre. Les enfants, rendus furieux, cassaient la vaisselle, jetaient les parents par la fenêtre et finissaient par mettre le feu à la maison."

En 1925, il revient en Roumanie où, à partir de 1929, il prépare une licence de français. Il fait ses délices d'Alain-Fournier, "maître de mon adolescence rêveuse et poétique", et de Valéry Larbaud; ses premiers poèmes révèlent l'influence de Jammes et de Maeterlinck. Il publie des articles où se font jour les thèmes futurs, notamment le sentiment de l'absurde. En 1937, il épouse une étudiante en philosophie, Rodica Burileano, dont il aura une fille en 1944. L'année 1938 le retrouve en France, et il travaille à une thèse sur Les Thèmes du péché et de la mort dans la poésie française depuis Baudelaire, mais il a du mal à écrire en français. De 1940 à 1943, il vit à Marseille, lit Kafka, Flaubert, Proust, Dostoïevski, le pseudo-Denys, et E. Mounier qu'il a rencontré en 1939. Après la guerre, à Paris, il gagne sa vie comme correcteur dans une maison d'éditions administratives. Ionesco, à cette époque, ne va "pour ainsi dire jamais au théâtre". Il ne va pas tarder à hanter les salles, au moins pour voir ses propres pièces.

Il décide d'apprendre l'anglais, et c'est en l'étudiant avec la méthode Assimil que l'idée lui vient de *La Cantatrice chauve* dont une partie du dialogue imite les phrases incohérentes d'un manuel de conversation courante en langue étrangère. "Les répliques du manuel, que j'avais pourtant correctement, soigneusement copiées les unes à la suite des autres, se dérèglèrent", confie Ionesco. L'outrance de l'emploi des lieux communs dans cet ouvrage et le sérieux qu'il faut mettre à les répéter constituent une source inépuisable de comique: "Ma femme est l'intelligence même. Elle est même plus intelligente que moi. En tout cas, elle est beaucoup plus féminine", laisse tomber

gravement M. Smith dans *La Cantatrice chauve*. Le premier héros ionescien est le langage, dont cette pièce suit la décomposition grandissante, puis galopante. Les phrases sclérosées se défont dans le non-sens: "On peut prouver que le progrès social est bien meilleur avec du sucre"; le texte est rongé de mots bâtards: "J'ai mis au monde un mononstre." Quand le langage n'est plus irrigué profondément par une pensée vive, il se flétrit et tombe en poussière. La communication entre les êtres s'évanouit. Mais c'est le spectateur, après la sortie, qui tire ces conclusions; Ionesco, lui, ne livre que des dialogues entièrement mécanisés, et pousse le rythme de la machine jusqu'au vertige du néant. L'absurde tue le langage. Le tragique latent d'un tel théâtre, parfaitement dissimulé dans *La Cantatrice chauve*, se révèle dans *La Leçon*, où le langage fonctionne tout seul, alors que sous lui progressent silencieusement, comme des reptiles, de sourdes pensées sadiques. Pour compenser ce tragique, Ionesco prescrit la règle d'or: "Sur un texte burlesque, un jeu dramatique. Sur un texte dramatique, un jeu burlesque" (*Notes et contrenotes*).

Le langage joue encore un rôle important dans *Jacques, ou la Soumission*, écrite en même temps que les deux pièces précédentes. La famille de Jacques ne conclura à la soumission de l'adolescent révolté qu'après l'avoir entendu répéter la phrase: "J'adore les pommes de terre au lard", sinistre symbole du monde auquel l'enfance doit s'accommoder.

Déjà, dans *La Cantatrice chauve*, les lieux communs s'entassaient à une vitesse croissante, l'asphyxie gagnait; on courait au néant à une cadence de plus en plus folle. Cette prolifération des mots-objets et, dans les pièces suivantes, des objets eux-mêmes constitue l'une des hantises les plus profondes de l'auteur. Dans *Les Chaises*, un couple de vieillards solitaires attend, avec l'espoir que cette venue donnera un sens à sa vie, d'imaginaires invités. Seul le nombre des chaises va croître de plus en plus vite; elles envahissent la scène, bloquent les vieux, qui bientôt meurent. Cette prolifération matérielle cerne violemment la solitude humaine, rappelle à l'homme qu'il va devenir objet à son tour. Elle fait éclater "l'absence de Dieu, l'irréalité du monde, le vide métaphysique. Le thème de la pièce, c'est le rien" (Ionesco). Ce cauchemar ne cessera plus guère de révéler sa puissance: dans *Amédée*, un couple a tué son amour, et le cadavre grandit de plus en plus vite, envahit la maison, la rue... (comme pour beaucoup de pièces, le point de départ, dans l'esprit de Ionesco, fut un rêve); dans *Victimes du devoir*, dans *Rhinocéros*, dans *La Soif et la Faim*, cette hantise demeure présente et impose chaque fois un rythme très particulier: après un départ un peu lent, tout s'accélère, et le monde familier devient méconnaissable (en particulier dans *Rhinocéros*).

Vide et prolifération sont les deux faces d'une même réalité, l'absence. Pour combler le vide angoissant qui nous entoure, il n'est pas de plénitude. Alors il faut entasser du bric-à-brac, entasser avec hystérie, jusqu'à l'épuisement et la chute: ces accumulations, ces proliférations monstrueuses se résolvent enfin dans le néant, qu'il s'exprime par la lévitation clownesque d'*Amédée* ou, plus directement, par la mort, comme dans *Le roi se meurt* où il s'agit d'une prolifération de fissures et d'éparpillements.

Il est curieux de constater que c'est peu après ses plus violentes attaques contre Brecht et son théâtre social que Ionesco s'orienta lui-même vers un théâtre de dénonciation sociale. Cette tentation apparut avec la création d'un personnage qui fait penser à Charlot, Bérenger, dans *Tueur sans gages* et surtout avec *Rhinocéros*. C'est cette dernière pièce qui fit accéder son auteur aux "grands théâtres", et l'on peut se demander si les éloges qu'elle reçut ne présentent pas parfois un caractère inquiétant. "Une pièce d'Ionesco entièrement compréhensible", titrait le Times ! Ionesco avait vécu, en 1937-1938, la montée du fascisme chez un nombre croissant de ses amis roumains: un virus mystérieux s'infiltrait en eux, ils changeaient, la communication devenait impossible (toujours le vide menaçant dans le langage!). Dans la pièce, cette maladie est la "rhinocérite" qui gagne peu à peu toute la ville (toujours la prolifération!). Tous, collègues, amis, femme aimée, se transforment en rhinocéros (on reconnaît le thème kafkaïen de la métamorphose). La rhinocérite, c'est d'abord, historiquement, le nazisme; mais la portée symbolique de la pièce est plus ample: tous les totalitarismes sont visés (les Russes ont renoncé à monter la pièce sur le refus d'Ionesco de la retoucher). Bérenger demeure, à la fin, seul humain, après des flottements et le dit, dans un finale peu rhétorique, où chancelle un humanisme mal assuré (il subsiste une distance entre ce qu'est le personnage et son langage: plaisant reproche!). Cependant, grâce à l'extraordinaire transposition concrète de tout totalitarisme montant, aux parodies de la logique, à la découverte angoissante de la solitude, c'est-à-dire à tout ce qui fait le meilleur d'Ionesco, la pièce demeure.

Le succès même de *Rhinocéros* gêna Ionesco, qui constatait en lui-même la progression dangereuse de l'esprit de sérieux. Continuer dans la voie ouverte par cette pièce risquait fort de conduire à l'abîme. Après plusieurs années de réflexion, il se décide à reprendre son ancienne voie, qu'il va maintenant élargir de façon étonnante. Il écrit d'abord, au cours de l'été de 1962, *Le Piéton de l'air*, pièce qui se situe entre sa première manière, celle des pièces courtes, et la seconde, celle des pièces longues; souvent proche de *La Cantatrice chauve* et d'*Amédée*, elle est plus immédiatement tragique.

La même année, Ionesco donne sa forme définitive à l'admirable *Le roi se meurt*, "un essai d'apprentissage de la mort" (dont l'obsession se fera encore sentir en 1970 avec *Jeux de massacre*). Dans un royaume vaguement médiéval, tout va mal, tout se lézarde; les frontières se rétrécissent... On annonce au roi qu'il lui reste une heure et demie à vivre (le temps de la représentation, dit quelqu'un au public). Le roi refuse d'abord cette vérité, mais peu à peu, de cris en cocasseries ou en méditations lyriques, il va accepter l'inacceptable.

"Pourquoi est-il roi? Eh bien! dit Ionesco, parce que l'homme est roi, le roi d'un univers. Chacun de nous est là comme au cœur du monde, et chaque fois qu'un homme meurt, qu'un roi meurt, il a le sentiment que le monde entier s'écroule, disparaît avec lui. La mort de ce roi se présente comme une suite de cérémonies à la fois dérisoires et fastueuses – fastueuses parce que tragiques. En fait, ce sont les étapes d'une agonie ou, si l'on préfère, celles de la renonciation: peur, désir de survivre, tristesse,

nostalgie, souvenirs et puis résignation. Enfin, dépouillé de tout, et seulement à ce moment-là, il s'en va."

L'angoisse, déjà latente dans les pièces du début, n'a cessé de prendre plus de place dans le théâtre ionescien. *La Soif et la Faim*, grand drame baroque, plein de manifestations oniriques, de souvenirs du surréalisme, fait entendre la "plainte d'un homme perdu qui regarde tout autour avec des yeux désespérés". Robert Hirsch jouait cela comme un enfant qui siffle dans la nuit pour dompter sa peur (Pierre Marcabru). *La soif et la faim* d'un ailleurs sont toujours déçues. On est tout proche ici de la tragédie de Beckett, qui est non de mourir, mais de vivre. Pourtant, l'univers d'Ionesco est loin d'être aussi sombre que celui de l'écrivain irlandais. Dans cette pièce même, l'apparition d'une mystérieuse échelle d'argent qui s'élève au-dessus d'un jardin en fleurs (très différente peut-être du rêve ionescien de lévitation, de fuite vers le haut: *Amédée*, *Victimes du devoir*, *Le Piéton de l'air*) brille comme l'espérance.

Pourtant, l'œuvre va désormais s'assombrir de plus en plus: la mort prolifère dans *Jeux de massacre*; les folies meurtrières de la volonté de puissance sont dénoncées dans *Macbett*, que son auteur situe "entre Shakespeare et Jarry, assez proche d'*Ubu roi*". L'année suivante, *Ce Formidable Bordel – la vie –* fait contempler les futilités minables de l'existence humaine par un personnage muet, muré: du Kafka interprété par Buster Keaton. En 1975, *L'Homme aux valises*, dans un climat onirique, médite sur l'épuisement de tout être, encombré des lourds bagages de son passé. Enfin, *Voyages chez les morts* rassemble un groupe de "variations" sur les thèmes de l'oubli, de l'errance, de la mort: l'œuvre oscille entre l'autobiographie, l'onirisme et la mythologie des "descentes aux enfers".

Depuis la décennie de 1960, Ionesco n'a cessé d'élargir le champ de ses explorations: petits récits, scénarios de films, textes de critique (*Notes et contre-notes*), confidences (*Journal en miettes*; *La Quête intermittente*), contes pour enfants, entretiens (en 1962, en 1966, en 1970), articles (une centaine), roman (*Le Solitaire*), opéra (*Maximilien Kolbe*). À partir de 1970, l'écrivain révèle aussi des talents de peintre; il se consacre même la plupart du temps à cet art, depuis la publication de *Voyages chez les morts* en 1981.

La richesse, la diversité de son œuvre ont souvent déconcerté les lecteurs d'Ionesco. Les fervents de *La Cantatrice chauve* n'ont pas toujours admis *Rhinocéros*. On lui a reproché ce qu'on croyait être des zigzags. En fait, sous la variété se révèle une profonde continuité: il existe un univers ionescien, dans ces cryptes de l'âme où se conjuguent l'observation du monde et l'imagination. Ionesco l'évoque dans certaines pages de *Notes et contre-notes*.

"Il y a peut-être une possibilité de faire de la critique: appréhender l'œuvre selon son langage, sa mythologie, son univers, l'écouter. Pour moi, tout théâtre qui s'attache à des problèmes secondaires (sociaux, histoires des autres, adultères) est un théâtre de diversion. C'est un nouveau surréalisme qu'il nous faudrait peut-être."

"Je peux croire que tout n'est qu'illusion, vide. Cependant, je n'arrive pas à me convaincre que la douleur n'est pas."

"Le comique étant l'intuition de l'absurde, il me semble plus désespérant que le tragique. Le comique est tragique, et la tragédie de l'homme dérisoire."

"Le trop de présence des objets exprime l'absence spirituelle. Le monde me semble tantôt lourd, encombrant, tantôt vide de toute substance, trop léger, évanescent, impondérable."

"Mon théâtre est très simple [...], visuel, primitif, enfantin."

Samuel Beckett

S'il est l'auteur de romans, tels que *Molloy*, *Malone meurt* et *l'Innommable* et de textes brefs en prose, son nom reste surtout associé au théâtre de l'absurde, dont sa pièce *En attendant Godot* est l'une des plus célèbres illustrations. Son œuvre est austère et minimaliste, ce qui est généralement interprété comme l'expression d'un profond pessimisme face à la condition humaine. Opposer ce pessimisme à l'humour omniprésent chez lui n'aurait guère de sens : il faut plutôt les voir comme étant au service l'un de l'autre, pris dans le cadre plus large d'une immense entreprise de dérision. Avec le temps, il traite ces thèmes dans un style de plus en plus lapidaire, tendant à rendre sa langue de plus en plus concise et sèche. Samuel Beckett est un romancier, auteur dramatique et poète irlandais.

Né à Dublin le 13 avril 1906, au sein d'une famille protestante, Samuel Beckett fréquente une école religieuse du nord de l'Irlande, puis entre au célèbre Trinity College de Dublin, où il étudie les langues romanes et le français. Nommé en 1928 lecteur de français à l'École normale supérieure à Paris, il étudie Descartes et fréquente les milieux littéraires, où il se lie d'amitié avec James Joyce. Durant cette période, il écrit ses premiers textes en anglais : un essai philosophique, Dante, Bruno, Vico, Joyce, un essai critique, Proust, ainsi qu'un long poème, *Whoroscope*.

De 1932 à 1937, Beckett voyage en Europe, rompt avec sa famille et s'installe définitivement à Paris en 1938. Réduit à un état de dénuement extrême, dont son œuvre se fait souvent l'écho, il survit grâce à divers travaux de traduction et au soutien de Joyce, dont il est l'un des collaborateurs et le traducteur lors de l'élaboration de *Finnegans Wake*. De cette période datent également son recueil de poésie *Echo's bones* et sa première tentative dans le genre romanesque *Murphy*. Durant l'occupation allemande, Beckett prend part à des actions de résistance à Paris, d'où il s'enfuit en 1942 pour échapper à la Gestapo. Réfugié en zone libre, il rédige un roman *Watt* qui ne sera publié qu'en 1953.

Après la guerre, Beckett revient à Paris et y publie, grâce à Jérôme Lindon, éditeur aux Éditions de Minuit, trois romans rédigés en français et perçus souvent comme une trilogie: *Molloy*; *Malone*

meurt et *l'Innommable*. Ces textes, d'une grande nouveauté thématique et stylistique, lui valent un certain succès critique.

C'est au théâtre que Beckett va connaître la célébrité : en 1953, en effet, sa pièce *En attendant Godot*, mise en scène par Roger Blin, est un triomphe!; sa carrière de dramaturge est lancée. Parmi les nombreuses pièces qui suivront, citons *Fin de partie*; *la Dernière Bande*; *Oh les beaux jours*; *Comédie*; *Pas moi*; *That Time*; *Foot falls*; *Catastrophe et autres dramaticules*. Samuel Beckett ne renonce cependant pas à composer une œuvre narrative aussi abondante qu'exigeante. Parmi ses plus importants récits figurent *Nouvelles et textes pour rien*; *Comment c'est*; *Imagination morte, imaginez*; *Têtes mortes*; *Mercier et Camier*; *le Dépeupleur* et *Pour finir encore et autres foirades*. À partir de *Compagnie*, ses textes en prose se font extrêmement brefs, au point d'être parfois réduits à quelques pages (*Mal vu mal dit*; *Soubresauts*).

Beckett s'est beaucoup intéressé au rapport entre image et voix, ce qui l'a amené à tourner *Film*, en 1964, avec Buster Keaton. Il a écrit plusieurs pièces pour la télévision, comme *Trio du fantôme*; *Mais les nuages... ou Quad*. Samuel Beckett a reçu le prix Nobel de littérature en 1969.

L'œuvre de Samuel Beckett occupe une place à part dans l'histoire de la littérature. Rares, en effet, sont les écrivains qui, comme lui, ont jugé nécessaire l'abandon de leur langue maternelle pour élaborer une écriture nouvelle. Trop souvent réduite par la critique à sa seule dimension absurde, son œuvre théâtrale témoigne de la misère et de la solitude inhérentes à la condition de l'Homme, de l'impossibilité radicale d'être ou d'agir.

Beckett ne s'exprime cependant pas sur le mode exclusif de la résignation ou du ressentiment; il cherche, dans son écriture, à faire face et à résister au malheur, au passage du temps, à l'aliénation et à la déchéance. Ainsi l'humour est-il constamment présent dans cet univers désolé, peuplé de marginaux - clochards et vagabonds, reclus, clowns, vieillards ou malades... - qui ne semblent attachés à la vie que par un fil ténu, celui de leur bavardage. Porté par un humour de situations (on note l'importance des mimiques dans ses drames), le rire chez Beckett est surtout lié aux jeux sur le langage (onomatopées, approximations lexicales, néologismes, répétitions et ressassement, etc.).

L'écriture de Beckett est avant tout celle d'un poète; elle fait entendre, au-delà de l'anecdote ou de la psychologie, une voix singulière. Le langage constitue l'élément central de sa dramaturgie, toujours menacé par la perte du sens et par l'effacement dans le néant, mais toujours renaissant (jusque dans la nudité absolue des derniers textes) pour dire le désir de vivre. L'œuvre de Samuel Beckett cohérente et rigoureuse a atteint par sa singularité même une portée universelle.

Beckett atteint d'emphysème et de la maladie de Parkinson, part en maison de retraite où il meurt le 22 décembre 1989. Il est enterré au cimetière du Montparnasse.

Cours 3.

La dramaturgie de Jean Anouilh

Jean Anouilh (1910-1987). Jean Anouilh est un écrivain et dramaturge français, né le 23 juin 1910 à Bordeaux (Gironde) et mort le 3 octobre 1987 à Lausanne (Suisse). Son œuvre théâtrale commencée en 1932 est particulièrement abondante et variée : elle est constituée de nombreuses comédies souvent grinçantes et d'œuvres à la tonalité dramatique ou tragique comme sa pièce la plus célèbre, *Antigone*, réécriture moderne de la pièce de Sophocle.

Anouilh a lui-même organisé ses œuvres en séries thématiques, faisant alterner d'abord *Pièces roses* et *Pièces noires*. Les premières sont des comédies marquées par la fantaisie comme *Le Bal des voleurs* alors que les secondes montrent dans la gravité l'affrontement des « héros » entourés de gens ordinaires en prenant souvent appui sur des mythes comme *Eurydice*, *Antigone* ou *Médée*.

Après la guerre apparaissent les *Pièces brillantes* qui jouent sur la mise en abyme du théâtre au théâtre (*La Répétition ou l'Amour puni*, *Colombe*), puis les *Pièces grinçantes*, comédies satiriques comme *Pauvre Bitos ou le Dîner de têtes*. Dans la même période, Jean Anouilh s'intéresse dans des *Pièces costumées* à des figures lumineuses qui se sacrifient au nom du devoir : envers la patrie comme Jeanne d'Arc dans *L'Alouette* ou envers Dieu comme Thomas Becket (*Becket ou l'Honneur de Dieu*). Le dramaturge a continué dans le même temps à servir le genre de la comédie dans de nombreuses pièces où il mêle farce et ironie (par exemple *Les Poissons rouges ou Mon père ce héros* en 1970) jusque dans les dernières années de sa vie.

Jean Anouilh a également adapté plusieurs pièces d'auteurs étrangers, Shakespeare en particulier. Il a aussi mis en scène certaines de ses œuvres (par exemple *Colombe*), en même temps qu'il travaillait à des scénarios pour le cinéma ou à la télévision.

Jean-Marie-Lucien-Pierre Anouilh est le fils de François Anouilh, tailleur et Marie-Magdeleine Soulué, professeur de piano et pianiste d'orchestre à Arcachon. C'est en 1923 au lycée Chaptal que son amour pour le théâtre se manifeste. C'est également là qu'il fera la connaissance de Jean-Louis Barrault. Des rencontres littéraires essentielles interviennent. Tout d'abord, vers 1926, celle de Jean Cocteau avec *Les Mariés de la tour Eiffel*. Jean Anouilh relate lui-même cette découverte en ces termes : « J'ouvris le numéro, désœuvré, distrait, je passais les romans, homme de théâtre en puissance je méprisais déjà ces racontars et j'arrivais à la pièce dont le titre insolite m'attira. [...] Dès les premières répliques quelque chose fondit en moi : un bloc de glace transparent et infranchissable qui me barrait la route. [...] Jean Cocteau venait de me faire un cadeau somptueux et frivole : il venait de me donner la poésie du théâtre. »

À cette époque, Anouilh se nourrit des lectures de Paul Claudel, Luigi Pirandello et George Bernard Shaw. Deuxième grande découverte celle de Jean Giraudoux en 1928, au poulailler de la comédie des Champs-Élysées, à travers sa pièce *Siegfried*, qu'Anouilh finit par apprendre par cœur.

Après avoir travaillé quelques semaines au bureau des réclamations des Grands Magasins du Louvre puis pendant deux ans dans l'agence de publicité Étienne Damour avec, entre autres, Jacques Prévert, Georges Neveux, Paul Grimault et Jean Aurenche, Anouilh, succédant à Georges Neveux, devient entre 1929 et 1930, le secrétaire général de la comédie des Champs-Élysées, que dirige alors Louis Jouvet. Anouilh est chargé de rédiger des notes sur les manuscrits reçus et de composer la salle pour les générales. La collaboration entre Anouilh et Jouvet est houleuse, Jouvet sous-estimant les ambitions littéraires de son employé. Ni Anouilh lui-même, qu'il surnomme « le miteux », ni son théâtre ne trouveront grâce aux yeux de Jouvet. Après la lecture de *La Sauvage*, il déclare à Anouilh : « Tu comprends mon petit gars, tes personnages sont des gens avec qui on ne voudrait pas déjeuner ! »

En octobre 1931, Jean Anouilh est mobilisé et part faire son service militaire à Metz puis à Thionville. Après deux mois de service, il est réformé temporaire et revient à Paris. Anouilh vit alors, dans un atelier à Montparnasse puis dans un appartement rue de Vaugirard, meublé avec l'aide de Jouvet, avec qui il s'est provisoirement réconcilié. Il emménage avec la comédienne Monelle Valentin, qui créera entre autres le rôle-titre d'*Antigone* en 1944, et dont il aura une fille, Catherine, née en 1934 et qui deviendra elle aussi comédienne (elle créera la pièce que son père écrira pour elle *Cécile ou l'École des pères*). Le couple se sépare en 1953 et Anouilh épouse la comédienne Nicole Lançon qui deviendra sa principale collaboratrice et avec laquelle il aura trois enfants : Caroline, Nicolas et Marie-Colombe.

En 1932, Jean Anouilh fait représenter sa première pièce, *Humulus le muet*, écrite en collaboration avec Jean Aurenche en 1929. C'est un échec. Quelque temps après, il propose *L'Hermine* à Pierre Fresnay qui accepte immédiatement de la jouer. Le 26 avril 1932 a lieu la création de *L'Hermine*, au théâtre de l'Œuvre, mise en scène par Paulette Pax. 90 représentations seront données. L'adaptation cinématographique de *L'Hermine* lui procure 17 000 francs de droits qui lui permettent de faire déménager ses parents « vers la banlieue de leurs rêves ». Les deux pièces qui suivent, *Mandarine*, créée en 1933 au théâtre de l'Athénée, et *Y'avait un prisonnier* en 1935 au théâtre des Ambassadeurs (dans une mise en scène de Marie Bell), sont des échecs. Ce sont à nouveau les droits cinématographiques de *Y'avait un prisonnier*, acquis par la Metro Goldwyn Mayer, qui permettent à Anouilh de vivre convenablement pendant un an en Bretagne, avec Monelle Valentin et sa fille, période au cours de laquelle il retravaille *La Sauvage* et écrit *Le Voyageur sans bagage*. C'est en 1935 également que Jean Anouilh rencontre pour la première fois Roger Vitrac, avec qui il se lie d'amitié et dont il reprendra, en 1962, la pièce *Victor ou les Enfants au pouvoir*.

En 1936, Louis Jouvet, à qui Anouilh espère confier la création du *Voyageur sans bagage*, le « fait traîner avec des proverbes de sagesse agricole ». Furieux lorsqu'il apprend que Jouvet préfère finalement monter *Le Château de cartes* de Steve Passeur, Anouilh transmet le jour même son manuscrit à Georges Pitoëff, directeur du théâtre des Mathurins. Il raconte : « Je portai un soir ma

pièce aux Mathurins des Pitoëff dont je n'avais même pas vu un spectacle. Le lendemain matin je recevais un pneumatique me demandant de passer le voir. Il m'attendait, souriant, dans un petit bureau étriqué, tout en haut du théâtre (je n'y pénètre jamais depuis, sans avoir le cœur qui bat - c'est là que j'ai été baptisé) et il me dit simplement qu'il allait monter ma pièce de suite. Puis, il me fit asseoir et se mit à me la raconter... J'étais jeune, je ricanais (intérieurement) pensant que j'avais de bonnes raisons de la connaître. Je me trompais. Je m'étais contenté de l'écrire, avec lui je la découvrais... [...] Ce pauvre venait de me faire un cadeau princier : il venait de me donner le théâtre... »

Créé au le 16 février 1937 dans une mise en scène de Georges Pitoëff, *Le Voyageur sans bagage* est le premier grand succès d'Anouilh, avec 190 représentations. Les acteurs principaux sont Georges et Ludmilla Pitoëff. Darius Milhaud en écrit la musique de scène, sous forme d'une *Suite pour violon, clarinette et piano*. Dès lors, Anouilh gardera toute sa vie une réelle affection pour les Pitoëff et notamment Georges, celui qu'Anouilh décrit comme l'« étrange Arménien dont le Tout-Paris bien pensant se moquait » et à propos duquel Jovet avait dit « Je n'aime l'Arménien que massacré ».

En 1938, il obtient deux nouveaux succès critiques et publics avec deux pièces écrites au début des années 1930 et retravaillées à plusieurs reprises au cours des années suivantes : *La Sauvage* (créée le 11 janvier au théâtre des Mathurins, à nouveau dans une mise en scène de Georges Pitoëff et avec une musique de scène de Darius Milhaud) et *Le Bal des voleurs* (créée le 17 septembre au théâtre des Arts), pièce par laquelle Anouilh inaugure sa collaboration avec André Barsacq, qui dirige alors la compagnie des Quatre-Saisons et qui sera son principal interlocuteur et metteur en scène, pendant plus de quinze ans. L'accueil de la critique est très favorable pour ces deux pièces, reconnaissant unanimement Anouilh comme un grand dramaturge, *La Sauvage* générant toutefois des oppositions idéologiques plus fortes, principalement en raison de la place occupée par la religion dans la pièce. Colette écrit en 1938 :

« Un accent qui se reconnaît dès les premières répliques, une aptitude à la grandeur, la facilité, dévolue à Anouilh, de dépasser les auteurs dramatiques de sa génération, les charmes d'une fraîche matière intellectuelle, voilà bien de quoi emporter, effacer ce qu'au passage nous avons cru pouvoir nommer faiblesses. »

Cette même année 1938, Anouilh participe à la création de la revue *La Nouvelle Saison* avec notamment Jean-Louis Barrault, René Barjavel et Claude Schnerb, qui publie *Humulus le muet* (jamais publiée depuis sa création en 1932), avec des dessins de Raymond Peynet, ainsi que sa nouvelle *Histoire de M. Mauvette et de la fin du monde*. Toujours la même année, il rencontre Robert Brasillach (dont il demandera la grâce en 1945) « dans les coulisses, chez Pitoëff ». Anouilh décrira ainsi cette rencontre en 1955 :

« Voilà un jeune homme qui vous aime bien, et qui aime bien le théâtre, me dit Georges, vous devriez le connaître. Un gros regard étonné derrière de grosses lunettes, un sourire enfantin. Pas de

choc de sympathie particulier. Mon vieux complexe devant les « intellectuels » qui vont me faire le coup du mépris. Le coup du mépris que je leur fais moi-même, aussi injustement. Le normalien répugne vaguement et fait impression, en même temps, au bachelier sans mention et sans latin que je suis. Ma méfiance inguérissable pour ceux qui ont des idées générales. Il me dit qu'il aimerait publier une de mes pièces dans son journal. Je la promets. »

En avril 1940, Anouilh est rappelé en service auxiliaire et affecté à la garnison d'Auxerre, comme secrétaire d'un commandant. Fait prisonnier en juin, il est finalement libéré grâce à l'oubli du tampon sur son livret militaire lors de son incorporation, faisant croire à son arrestation comme civil, alors qu'il se rendait à une visite médicale dans sa garnison. Anouilh rejoint alors à Paris sa femme et sa fille.

En octobre 1940, *Le Bal des voleurs* est repris par André Barsacq qui vient de succéder à Charles Dullin à la direction du théâtre de l'Atelier. Suivent en l'espace de quelques mois, deux nouveaux succès pour Anouilh. Le premier, grâce à *Léocadia*, montée au théâtre de la Michodière par Pierre Fresnay, qui appréciait le talent d'Anouilh depuis le succès du *Voyageur sans bagage*. La création a lieu le 30 novembre 1940 avec Yvonne Printemps et Pierre Fresnay dans les premiers rôles, sur une musique de Francis Poulenc (op.106) et dans des décors et des costumes d'André Barsacq. Brasillach rappelle alors à Anouilh sa promesse et obtient la publication de *Léocadia* dans *Je suis partout*, étalée sur cinq numéros. Le second, avec *Le Rendez-vous de Senlis*, créé au théâtre de l'Atelier par André Barsacq le 30 janvier 1941. Les deux pièces font chacune l'objet d'environ 170 représentations.

À l'été 1941, Anouilh et sa femme se réfugient à Salies-de-Béarn, où ils resteront jusqu'en février 1942 ; Anouilh y travaillera à ce qui sera sa prochaine pièce, *Eurydice*. Tous deux tentent de protéger Mila, femme juive d'origine russe d'André Barsacq. Ils l'hébergeront plusieurs mois dans leur appartement de l'avenue Trudaine à leur retour à Paris.

C'est en pleine Occupation allemande qu'Anouilh fait jouer deux *Pièces noires*, tout d'abord *Eurydice*, créée le 18 décembre 1941, puis *Antigone*, créée le 4 février 1944, toutes deux au théâtre de l'Atelier dans une mise en scène, un décor et des costumes d'André Barsacq, avec Monelle Valentin dans le rôle-titre.

Faut-il accorder une portée politique aux deux pièces et tout particulièrement à *Antigone* ? Anouilh n'a officiellement pris position ni pour la Collaboration ni pour la Résistance et il est vraisemblable qu'il n'ait eu, jusqu'à la création d'*Antigone* qu'une vague idée de ce qu'était réellement la Résistance. Pour autant, un faisceau d'éléments amènent à voir dans *Antigone* une forte allusion aux excès ou aux drames de la Collaboration (plus qu'à une apologie de la Résistance). Plusieurs dizaines d'années plus tard, Anouilh donne des explications allant dans ce sens. Ainsi, il écrit dans *La vicomtesse d'Eristal n'a pas reçu son balai mécanique* :

« *Antigone*, commencée d'écrire le jour des terribles affiches rouges, ne fut jouée qu'en 1944 [...]. Plus perspicace, un écrivain allemand [...] alerta, m'a-t-on dit, Berlin, disant qu'on jouait à Paris une pièce qui pouvait avoir un effet démoralisant sur les militaires qui s'y pressaient. »

Toujours à l'appui de cette thèse, la 4^e de couverture d'*Œdipe ou le Roi boiteux* (écrite par Anouilh en 1978 et publiée en 1986) indique :

« L'*Antigone* de Sophocle, lue et relue, et que je connaissais par cœur depuis toujours, a été un choc soudain pour moi pendant la guerre, le jour des petites affiches rouges. Je l'ai ré-écrite à ma façon, avec la résonance de la tragédie que nous étions alors en train de vivre. ».

Autre indice allant dans ce sens, le 14 septembre 1942, Anouilh écrit à Barsacq :

« S'il en est encore temps avant de donner *Antigone*, relisez le manuscrit en pensant à la censure et si vous repérez des phrases dangereuses (les affiches, le discours du chœur à la fin), envoyez-le moi. Il vaut mieux que cela ne soit pas tripatouillé sur le manuscrit qu'on enverra. »

Malgré cela, quelques critiques et résistants ont voulu voir au contraire dans *Antigone* une apologie de la collaboration. Parmi les faits reprochés à Anouilh à la Libération : son amitié pour Pierre Fresnay, les textes publiés dans des journaux collaborationnistes et son soutien actif à la demande de grâce en faveur de Brasillach. Parmi les ennemis d'Anouilh figuraient Armand Salacrou et le journal clandestin *Les Lettres françaises* qui écrivit : *Antigone* « est une pièce ignoble, oeuvre d'un Waffen-SS ». Anouilh restera très longtemps marqué par ces accusations, qu'il considérait comme profondément injustes.

A contrario, pour les tenants de l'interprétation anti-collaborationniste, la plus couramment répandue aujourd'hui, le personnage d'*Antigone*, inspiré du mythe antique, mais en rupture avec la tradition de la tragédie grecque, devient l'allégorie de la Résistance s'opposant aux lois édictées par Créon / Pétain qu'elle juge iniques. Si l'allégorie est réelle, le parti de l'auteur n'était vraisemblablement, lui, acquis à aucun des deux camps.

Les « deux » premières d'*Antigone*, celle antérieure à la Libération de Paris le 13 février 1944, comme celle postérieure le 29 septembre 1944, furent toutes deux des succès. La pièce est jouée 226 fois en un peu moins d'un an.

À la Libération, Anouilh s'érige contre l'épuration. Tentant de sauver la tête de Robert Brasillach, au même titre que 50 personnalités dont Albert Camus, François Mauriac, Paul Valéry ou Colette, il participe activement au recueil des signatures. Anouilh n'est revenu qu'assez tardivement sur ces épisodes, qui ont toutefois constitué une réelle blessure :

« La liste inutile (on aurait eu autant de chance en la déposant au pied d'une statue de Bouddha au musée Guimet) portait, je crois me souvenir, cinquante et une signatures célèbres. Je m'honore d'en avoir décroché sept, sur une douzaine de visites. J'aurais donc fait, on me l'a assuré, un assez bon représentant en clémence — article difficile à placer entre tous, on le constate encore de nos jours, à des gens en proie à l'indifférence et à la frousse, ces deux maladies des guerres civiles. Je

suis pourtant revenu vieux — si vieux que je n'ai même plus envie de dire à cause de qui et pourquoi. »

En 1945, Anouilh contribue indirectement à la création des éditions de la Table ronde en confiant *Antigone* à son jeune fondateur Roland Laudenbach. L'année suivante, alors qu'*Antigone* est jouée à New York avec Katharine Cornell dans le rôle-titre, *Roméo et Jeannette* est mise en scène par André Barsacq au théâtre de l'Atelier ; il s'agit de la première pièce interprétée par Michel Bouquet qui deviendra l'acteur-fétiche d'Anouilh, mais aussi par Jean Vilar, Suzanne Flon et Maria Casarès. Malgré cette distribution et 123 représentations, Anouilh qualifie cette pièce de *four mémorable*. En 1947, Anouilh s'installe en Suisse, à Chesières, près de Villars-sur-Ollon, dans le canton de Vaud. Renouant avec les *Pièces roses*, il écrit *L'Invitation au château*, montée la même année, toujours par Barsacq, et avec une musique de scène de Francis Poulenc. La pièce reste à l'affiche pendant plus d'un an, accueillie quasi-unaniment par la critique et le public réunis. Elle sera reprise plusieurs fois, notamment en 1953 avec Brigitte Bardot, qui fera ses débuts à la scène.

Par la suite, la fécondité de l'auteur ne tarit plus. La carrière d'Anouilh sera accompagnée de nombreux succès pendant une trentaine d'années. En septembre 1948, sa première pièce, *Humulus le muet*, qui n'avait jamais été montée, est créée au théâtre de la Cité universitaire de Paris. 1948 est aussi l'année d'une rencontre importante, celle de Jean-Denis Malclès qui deviendra son décorateur attitré jusqu'aux dernières pièces, à l'occasion de la création à la comédie des Champs-Élysées de *Ardèle ou la Marguerite* (classée par son auteur parmi les *Pièces grinçantes*) et de *Épisode de la vie d'un auteur*, mises en scène par Roland Piétri. C'est aussi, à l'occasion de ces deux pièces, qu'Anouilh s'éloigne du théâtre de l'Atelier et d'André Barsacq, plus orientés vers le théâtre d'avant-garde (même si *Colombe* en 1951 et *Médée* en 1953 y seront montées). En 1948, Anouilh rencontre aux cours Simon celle qui sera sa seconde épouse, Nicole Lançon. En juin 1950, c'est la naissance de Caroline, la première des trois enfants issus de son union avec Nicole.

Chaque année qui passe voit la création d'une pièce et l'écriture de la suivante : *La Répétition ou l'Amour puni*, *Colombe*, *La Valse des toréadors* (qui sera reprise avec Louis de Funès), *Médée* (dernière collaboration avec André Barsacq) et *L'Alouette*, *Cécile ou l'École des pères* (dont le rôle-titre est joué par la propre fille de Jean Anouilh, Catherine) et *Ornifle ou le Courant d'air*. Toutes sont des succès et sont accompagnées d'une réception critique plus ou moins enthousiaste, mais jamais négative.

En 1952, Anouilh s'installe avec Nicole, leurs deux enfants (Nicolas, son fils, est né en août 1952) et Catherine, sa première fille, dans une maison à Montfort-l'Amaury. À la fin de l'année 1953, Catherine se marie avec Alain Tesler, assistant réalisateur (notamment sur *Deux sous de violettes* et *Le Rideau rouge*, films dans lesquels joue Monelle Valentin et aux dialogues desquels a travaillé Jean Anouilh). Le 30 juillet 1953, Anouilh épouse Nicole en Angleterre. Leur troisième enfant naîtra deux ans plus tard. Toute la famille s'installe en 1954 à Paris.

Créée le 11 octobre 1956 au théâtre Montparnasse-Gaston Baty, dans une mise en scène conjointe de Roland Piétri et d'Anouilh lui-même, avec notamment Michel Bouquet, Pierre Mondy et Bruno Cremer, *Pauvre Bitos ou le Dîner de têtes* imagine un dîner dont les protagonistes sont déguisés en personnages de la Révolution française. Le convive qui joue Robespierre, Bitos, est un ancien camarade de classe des autres convives, celui qui raflait tous les premiers prix, le seul roturier de la bande, mais également celui devenu procureur qui a requis, après la guerre, contre tous les collaborateurs ou ainsi présumés.

Anouilh dénonce ainsi à nouveau, sous la figure des excès de la Terreur, ceux de l'épuration d'après-guerre, dans un contexte français de montée de la violence en Algérie. Il règle ses comptes, en quelque sorte, avec ceux qui, dix ans plus tôt, l'accusaient d'avoir collaboré. Au-delà, la pièce est un manifeste contre tous les exercices abusifs du pouvoir, quels qu'ils soient, et les critiques contemporains s'accordent sur une vision plus intemporelle de la pièce que celle qui a prévalu à sa création.

Tandis que la générale laisse supposer un échec (silence tout au long de la pièce, quelques applaudissements à la fin, un timide rappel, fureur et bagarres à la sortie), la pièce connut un réel succès auprès du public (308 représentations). De même, dès le lendemain les critiques se déchaînent, accablant Anouilh et voyant notamment dans *Pauvre Bitos* un pamphlet contre la Résistance. Des voix contraires s'élèvent (notamment dans la presse d'extrême-droite, mais pas seulement), certains autres journaux « comptant les points » et recensant les pour et les contre.

L'année 1959 est une année importante dans la carrière de Jean Anouilh. Il reçoit le prix Dominique de la mise en scène et fait monter trois nouvelles pièces : *L'Hurluberlu ou le Réactionnaire amoureux*, *La Petite Molière* et *Becket ou l'Honneur de Dieu*. Fidèle à son habitude, Anouilh change plusieurs fois d'avis dans le choix des comédiens pour *L'Hurluberlu* et fait finalement appel à Paul Meurisse. Les trois pièces remportent l'adhésion du public et de la critique.

Écrite en 1959, *Becket ou l'Honneur de Dieu* est créée au théâtre Montparnasse-Gaston Baty le 2 octobre 1959, toujours dans une mise en scène de Roland Piétri et de l'auteur lui-même, et toujours également avec des décors de Jean-Denis Malclès. Daniel Ivernel y joue le rôle de Henri II et Bruno Cremer celui de Thomas Becket. La pièce reste presque deux ans à l'affiche et fait immédiatement l'objet de reprises et de tournées. Très rapidement, elle est créée à l'étranger, notamment au Royaume-Uni et aux États-Unis, avec le même succès. En 1964, elle fait l'objet d'une adaptation cinématographique avec Peter O'Toole et Richard Burton dans les rôles principaux, avant de rentrer au répertoire de la Comédie-Française en 1971. Louée quasi-unanimement par la critique, *Becket* restera comme l'un des plus grands succès de Jean Anouilh.

La création de la pièce suivante, *La Grotte*, est vécue comme un échec par Anouilh. Bien qu'ayant tenu l'affiche quatre mois, elle reçut en effet un accueil plutôt négatif de la critique.

Pendant les six années qui suivent, Anouilh n'écrira plus ou presque. Du moins, aucune des pièces qu'il commencera pendant cette période ne sera montée, les deux pièces qui sont créées en janvier 1962 à la comédie des Champs-Élysées, *L'Orchestre* et *La Foire d'empoigne*, ayant été écrites les années précédentes. Il se consacre principalement à la mise en scène et à des traductions et adaptations de pièces étrangères. Ainsi, en 1962, il adapte *L'Amant complaisant* de Graham Greene avec sa femme Nicole. La même année, il met en scène au théâtre de l'Ambigu *Victor ou les Enfants au pouvoir* de Roger Vitrac, créé en 1929 par Antonin Artaud et qui rencontre enfin le succès, alors que la pièce n'en avait pas réellement eu jusque là. En 1963, c'est *L'Acheteuse* de Stève Passeur qu'Anouilh monte à la comédie des Champs-Élysées. Puis, en 1964, *Richard III* de Shakespeare au théâtre Montparnasse-Gaston Baty. À cette époque, *Pauvre Bitos* est montée à l'étranger avec des fortunes diverses : succès en Angleterre, 17 représentations seulement aux États-Unis.

À l'occasion du procès de Jacques Laurent en 1965, condamné pour offense au chef de l'État (Charles de Gaulle) en raison de son pamphlet *Mauriac sous de Gaulle*, Anouilh signe avec une vingtaine d'écrivains, parmi lesquels Jules Roy, Emmanuel Berl, Jean-François Revel ou son ami Marcel Aymé, une pétition contre son inculpation. *L'Ordalie ou la Petite Catherine de Heilbronn* de Heinrich von Kleist, qu'Anouilh traduit et monte en 1966 au théâtre Montparnasse, est un échec, qui signera la fin des adaptations et de la mise en scène des pièces des autres. Anouilh se consacrera de nouveau à l'écriture et à la mise en scène de ses propres pièces pour l'essentiel.

L'année suivante, au cours de l'été, Anouilh écrit 47 fables, dans l'esprit de celles de La Fontaine, dont certaines seront montées sous forme de spectacle de marionnettes au théâtre de la Gaité-Montparnasse en 1968 sous le titre de *Chansons Bêtes*. Jean Anouilh se sépare de Nicole à cette époque.

Le 13 novembre 1968 est créée à la comédie des Champs-Élysées *Le Boulanger, la Boulangère et le Petit Mitron*. Tous les partenaires des succès passés (et futurs) sont là : Roland Piétri pour la mise en scène, Jean-Denis Malclès pour les décors et les costumes, Michel Bouquet dans le rôle principal (dont ce sera toutefois le dernier rôle dans une création d'Anouilh). Comme cela aura fréquemment été le cas avec Anouilh, la critique est partagée mais l'accueil du public favorable.

Les pièces se succèdent : *Cher Antoine ou l'Amour raté* en 1969 (avec Jacques François et Hubert Deschamps), *Les Poissons rouges ou Mon père ce héros* en 1970 (avec Jean-Pierre Marielle et Michel Galabru). En l'espace de deux ans, Anouilh se voit descerner le prix de la Critique dramatique pour la meilleure création française (*Les Poissons rouges*), le prix mondial Cino del Duca pour son message « d'humanisme moderne » et le prix du Brigadier de l'Association des régisseurs de théâtre. Toujours en 1971, Anouilh entre au répertoire de la Comédie-Française à l'initiative de Pierre Dux avec *Becket*, jouée par Robert Hirsch et Georges Descrières. Comblé et malgré les approches de ses confrères, Anouilh refusera l'idée d'entrer à l'Académie française.

Les succès se poursuivent avec *Ne réveillez pas Madame* en 1971, qui tient l'affiche à la comédie des Champs-Élysées pendant presque 2 ans (600 représentations) ou *Le Directeur de l'Opéra* en 1972 avec Paul Meurisse. Créations et reprises alternent au théâtre Antoine, au théâtre des Mathurins et à la comédie des Champs-Élysées. En 1974, Anouilh soutient la création de la première (et unique) pièce de son gendre, Franck Hamon de Kirlavos (mari de Caroline). Bien qu'il ne vive plus à leurs côtés, Anouilh conserve des relations aussi bien avec Monelle Valentin (dont il se préoccupera de la santé jusqu'à sa mort) qu'avec Nicole Lançon, à qui il confie les mises en scène de *Monsieur Barnett* et de *Vive Henri IV ! ou la Galigai* en 1977. *Chers zoiseaux*, *Le Scénario* et *Le Nombri* seront ses trois derniers plus grands succès à la fin des années 1970 et au début des années 1980.

Anouilh est à nouveau récompensé, par le Grand prix du théâtre de l'Académie française en 1980 et par le Grand prix de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques en 1981.

En 1980, Anouilh est atteint d'une maladie virale qui lui détruit la thyroïde. En 1983, il est victime d'une crise cardiaque. Très affaibli, il se retire de manière définitive en Suisse, où il vit auprès d'Ursula. Ses pièces continuent à être jouées à Paris, mais Jean Anouilh ne peut plus participer à leur mise en scène. Il écrit jusqu'en 1986 ses souvenirs dans un récit autobiographique *La vicomtesse d'Eristal n'a pas reçu son balai mécanique*. En 1987, il reprend son scénario de *Thomas More ou l'Homme libre*, qui sera publié quelques mois après sa mort. Au début du mois d'octobre 1987, il entre à l'hôpital de Lausanne pour une transfusion et renoue avec son fils Nicolas, avec qui il s'était brouillé, avant de mourir le 3 octobre.

Cours 4.

Le Nouveau Roman

On groupe sous l'expression "nouveau roman" des œuvres publiées en France à partir des années 1950 et qui ont eu en commun un refus des catégories considérées jusqu'alors comme constitutives du genre romanesque, notamment l'intrigue qui garantissait la cohérence du récit et le personnage, en tant qu'il offrait, grâce à son nom, sa description physique et sa caractérisation psychologique et morale, une rassurante illusion d'identité.

À la tradition réaliste du roman, qui reposait plutôt sur les conventions du récit, les "nouveaux romanciers" opposèrent une autre forme de réalisme, celui qui suggère le déroulement de la conscience avec ses opacités, ses ruptures temporelles, son apparente incohérence. Mais, doublant souvent leur production romanesque de manifestes ou d'analyses théoriques, ils prétendirent donner aussi une nouvelle noblesse au genre en faisant prédominer ses aspects formels ; suivant la formule de Jean Ricardou, le roman devait être moins "l'écriture d'une aventure que l'aventure d'une écriture".

Plutôt que de groupe ou d'école, Jean Ricardou préfère parler, à propos des nouveaux romanciers, d'une "collection d'écrivains", mus par une même ambition, mais de tempérament et de style fort dissemblables. Il a pourtant contribué au premier chef à "l'illusion de club" qu'il souhaitait dénoncer : son ouvrage *Le Nouveau Roman*, qui met au jour les recettes plutôt que l'inspiration des nouveaux romanciers, ne retient en effet que sept noms, Michel Butor, Claude Ollier, Robert Pinget, Jean Ricardou, Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute et Claude Simon, tous participants du colloque qui se tint à Cerisy-la-Salle en juillet 1971. Pour avoir refusé de se rendre au colloque parce que, dira-t-elle, elle se méfie des a priori théoriques qui empêchent l'écrivain à l'œuvre de se découvrir lui-même, Marguerite Duras s'est, aux yeux de Jean Ricardou, exclue elle-même de la "pléiade". Alain Robbe-Grillet la considère au contraire comme faisant partie de cette "collection" à laquelle on adjoindrait volontiers Samuel Beckett, voire Jean Cayrol (*Le Déménagement; Les Corps étrangers*) ou Claude Mauriac (la suite romanesque *Le Dialogue intérieur; L'Alittérature contemporaine*).

En marge des auteurs, un nom fera l'unanimité: celui de Jérôme Lindon, éditeur courageux, directeur des éditions de Minuit, qui accepta au long des années 1950 plusieurs manuscrits de ceux qu'on appellera bientôt les nouveaux romanciers et qui demeurera le meilleur fédérateur du groupe. Dès les années 1960, son catalogue fait presque l'effet d'un palmarès des œuvres du nouveau roman. Les auteurs auxquels il avait fait confiance lui demeureront pour l'essentiel continûment fidèles.

L'expression "nouveau roman" est due à Émile Henriot qui l'employa dans un article du *Monde*, le 22 mai 1957, pour juger sévèrement *La Jalousie* d'Alain Robbe Grillet et *Tropismes* de Nathalie Sarraute. Robbe-Grillet fut, semble-t-il, le premier à reprendre l'appellation à son compte. Mais, réédité en 1957 par Jérôme Lindon, *Tropismes* datait en réalité de 1939. Nathalie Sarraute avait

montré dans ce recueil de textes brefs sa méfiance envers les "caractères" tels que les concevaient les romanciers du XIXe siècle, préférant s'attacher, sous le nom de "tropismes", à ces "moments indéfinissables qui glissent très rapidement aux limites de notre conscience ; ils sont à l'origine de nos gestes, de nos paroles, des sentiments que nous manifestons, que nous croyons éprouver". De cette préférence, elle avait donné une illustration dans *Portrait d'un inconnu*. Le nouveau romancier perçait chez Claude Simon dans *Le Tricheur* ou *La Corde raide*. Enfin, *Molloy* et *Malone meurt* de Samuel Beckett, où les éléments d'intrigue et les personnages sont réduits à une réalité incertaine, ont précédé de deux ans *Les Gommages*, de Robbe-Grillet, que l'on a parfois considéré comme le premier nouveau roman.

Un an après qu'Émile Henriot eut donné au nouveau roman son nom de baptême, l'hebdomadaire Arts annonçait la mort du mouvement. " On a toujours contesté son existence, et il est toujours là", déclarait Robbe-Grillet dans une interview au *Monde* (22-23 janv. 1984). Des esprits malicieux opposeront que le nouveau roman est mort avec le prix Nobel de littérature décerné à Claude Simon en 1985 ; né dans la contestation, pouvait-il se survivre en étant couronné? Plus sérieusement, il en va avec les auteurs du nouveau roman comme avec les jeunes romantiques ou le groupe des surréalistes : passé le temps des manifestes, ils se sont épanouis dans des directions différentes, soit qu'ils aient très tôt renoncé au roman (Michel Butor a signé son dernier roman *Degrés* en 1960), soit qu'ils aient expérimenté, tel Robbe-Grillet, les chassés-croisés du langage romanesque et du langage cinématographique (*L'Immortelle*; *L'Éden et après*; *Glissements progressifs du plaisir*), soit qu'ils aient obliqué vers l'autobiographie. Cette dernière tentation s'interprétera comme un effet de l'âge (la fiction paraît souvent vaine à l'heure des bilans), mais aussi comme un désir de jouer avec les limites du vrai et du faux et de s'interroger sur les pièges de la mémoire : l'illustrent Nathalie Sarraute avec *Enfance*, Alain Robbe-Grillet avec sa trilogie autobiographique intitulée *Romanesques*, ou encore Claude Simon dont *L'Acacia* dissimule à peine sous le "il" du narrateur une authentique recherche du père et révèle que, depuis *L'Herbe*, le romancier tissait grâce à la reprise des mêmes thèmes une histoire familiale indissociable de la constitution de son écriture.

Le nouveau roman est spécifiquement français, voire parisien (ce qui ne l'a pas empêché de connaître une grande fortune à l'étranger, notamment aux États-Unis). Cette origine se perçoit à l'adjectif "nouveau", qui a servi, chez nous, d'autres effets de mode. On l'expliquera par la tradition du roman français, réputée pour ses vertus de clarté et pour la priorité qu'elle accorde à la psychologie. Aux pays de Joyce, de Faulkner ou de Virginia Woolf, voire de Musil ou de Kafka, il y aurait eu moins de raisons de rompre tapageusement les amarres. En enrichissant son œuvre d'arrière-plans esthétiques et philosophiques, en raffinant comme nul avant lui sur les nuances de la psychologie, en composant une galerie de personnages qu'on ne saurait réduire à des épiphénomènes ou à des fantasmes issus de la conscience du narrateur, Proust clôt en apothéose le roman du XIXe siècle plus qu'il n'ouvre sur le suivant. Si Nathalie Sarraute et Claude Simon se découvrent, surtout

en fin de parcours, des parentés profondes avec son génie à explorer les secrets de la mémoire, il était hors de question qu'ils inventent leur écriture en s'inspirant de sa manière de déployer la phrase, encore moins qu'ils s'exposent à passer, à son exemple, pour les Saint-Simon de leur époque. Si *Les Faux-Monnayeurs* de Gide racontent l'aventure d'une écriture, celle-ci sert prioritairement une étude psychologique et morale. Plus hardi dans ses innovations de langue, Céline a, dans ses romans, modifié le rythme plutôt que l'ordre du récit. Raymond Queneau serait un meilleur parrain du nouveau roman. Il a lui-même expliqué comment *Le Chiendent* avait été organisé en un nombre de chapitres d'emblée soustrait au hasard et suivant une forme cyclique. Soumettant le roman comme la poésie à la loi des nombres, ses recherches formelles trouvent un écho dans *La Jalousie*, par exemple, où l'obsession des chiffres et la rigueur ostentatoire de la composition n'excluent pas l'humour.

Publiée en 1956, mais composée pour moitié de textes antérieurs, *L'Ère du soupçon* peut passer pour le premier manifeste avant la lettre du nouveau roman. Nathalie Sarraute n'y revendique guère d'inspireurs français. Elle analyse comment Kafka a hérité de Dostoïevski plus que de Proust cet univers où "ne reste qu'une immense stupeur vide, un ne-pas-comprendre définitif et total". Le soupçon naît du moment où les œuvres sont envahies par "un je anonyme qui est tout et qui n'est rien et qui n'est le plus souvent qu'un reflet de l'auteur lui-même", discréditant le tout-puissant et trop transparent personnage balzacien. Balzac sert pareillement de bouc émissaire à Robbe-Grillet dans *Pour un nouveau roman* (ensemble d'études écrites entre 1956 et 1963) pour sa dénonciation du personnage romanesque, notion qu'il juge "périmée" au même titre que "l'histoire" ou "l'engagement". Accordant à Sartre et à Camus le mérite de s'être éloignés, dans *La Nausée* et *L'Étranger*, des "types humains" du roman traditionnel, il leur reproche d'avoir néanmoins cédé au besoin d'exprimer une "tragification" de l'univers. Refusant de se poser en théoricien, Robbe-Grillet veut seulement dissiper quelques malentendus: le nouveau roman n'est pas une théorie, mais une recherche; il est l'aboutissement d'une évolution qui, rompant avec l'ordre balzacien ici encore mis à contribution, s'aperçoit à partir de la description de la bataille de Waterloo par Stendhal; loin de se désintéresser de l'homme, il ne s'intéresse qu'à lui et à sa situation dans le monde; alors qu'on le croit épris d'objectivité, il vise à une subjectivité totale, ne propose pas de signification toute faite et ne reconnaît pour l'écrivain qu'un engagement: la littérature.

Six ans avant de sacrifier à l'esprit de chapelle et de système dans son caricatural et narcissique *Nouveau Roman*, Jean Ricardou avait ouvert d'intéressantes perspectives dans *Problèmes du nouveau roman*. Les œuvres des nouveaux romanciers y sont analysées à la lumière de notions (la métaphore, la description, la mise en abyme) qui autorisent des parentés plus qu'elles ne marquent de ruptures. Un nouveau roman, écrivait Robbe-Grillet. On pourrait croire qu'en n'encadrant pas, dans son titre, l'expression nouveau roman de guillemets Jean Ricardou s'abstient pareillement de donner des clôtures au mouvement et le juge disponible pour contribuer en profondeur au renouvellement du

genre romanesque. Les participants du colloque de Cerisy-la-Salle céderont pourtant à la tentation de se compter et de serrer les rangs.

Les débuts du nouveau roman ne coïncident pas par hasard avec ceux de la "nouvelle vague" (expression employée pour la première fois dans *L'Express*, à l'automne de 1957, pour désigner une nouvelle génération de cinéastes). Les films de la nouvelle vague présentent entre autres originalités une bande-son où les voix ne sont plus hiérarchisées de manière à permettre une claire écoute des acteurs principaux, mais brouillées, comme dans la vie, l'effet étant souvent accusé par le choix de scènes de rue ou de café ; du moins le spectateur voit-il les personnages et peut-il ainsi les identifier. Donnant non à voir, mais à imaginer, le roman autorise un brouillage plus décisif dont *Vous les entendez ?* de Nathalie Sarraute parut offrir un exemple limite puisque les voix qui composent le texte sont entendues au travers d'une cloison. Sans aller aussi loin, les premiers romans de Robbe-Grillet reflétaient une incertitude sur la provenance ou l'interprétation des paroles : dans *Le Voyeur*, les bribes de conversation saisies ici et là par Mathias ne suffisent pas pour lui permettre de reconstituer l'enchaînement des faits. Aux dialogues du roman traditionnel soigneusement pourvus d'incises, moqués par Nathalie Sarraute dans "*Conversation et sous-conversation*" (*L'Ère du soupçon*), tend à se substituer un concert confus qui obéit à un réalisme plus exigeant, mais reflète aussi une situation permanente d'incommunication.

À défaut de disparaître, le personnage évolue. Nathalie Sarraute intitule un roman *Martereau* pour donner ironiquement la vedette à un faux héros qui encombre l'imagination d'un narrateur désoccupé. Mais Léon Delmont, héros de *La Modification* de Michel Butor, garde toutes les caractéristiques du personnage traditionnel (âge, physique, profession, situation de famille, etc.), et le "vous" qui le désigne afin de mieux impliquer le lecteur relève de l'exercice d'école. Chez Robbe-Grillet, tandis que Wallas (*Les Gommages*) et Mathias (*Le Voyeur*) méritent encore, aussi énigmatiques soient-ils, le nom de "personnages", le narrateur de *La Jalousie* est réduit à un regard (exceptionnellement à une oreille quand s'élève le chant de l'indigène), et la figure de son épouse, identifiée par l'initiale A., aux traits et gestes qui composent l'obsession du jaloux. Dans *La Route des Flandres* de Claude Simon, l'identité du héros, Georges, se dissout au fil du texte au profit des impressions qui enrichissent sa conscience. Si on annexe difficilement les œuvres de Marguerite Duras au nouveau roman, c'est qu'y figurent (voire y reviennent, dans le cas d'Anne-Marie Stretter) des personnages au destin romanesque, fussent-ils (telles *Lol. V. Stein ou Emily L.*) dotés d'un nom qui trahit un manque : faille de la connaissance que prend d'eux le lecteur, persistance d'un indicible, ou béance de l'être qui débouche sur la folie. Pour l'essentiel, la mise en question du personnage vise en priorité celui qu'une tradition romanesque a souvent imposé comme le premier d'entre eux : le narrateur. À la question "qui parle ?", qui exprime un trouble sur son identité, a de plus en plus répondu un "ça parle". Si le je qui donne son impulsion au roman Dans *le labyrinthe* de Robbe-Grillet s'abolit bientôt au profit de formes qui s'enchaînent d'elles-mêmes, dans *Triptyque* de Claude

Simon c'est le paysage d'une carte postale qui, d'emblée, organise le récit. Au-delà de l'exercice littéraire, la fusion du je au sein d'un monde de représentations signifie la mort du héros (dont l'aventure a donné originellement son sens au roman) et peut-être du sujet. Toute conscience est conscience de quelque chose, ont enseigné les phénoménologues. Et si la conscience se réduisait à une hypothèse, déduite des choses elles-mêmes ? Ainsi s'expliquerait l'envahissement du roman par la description, avec, chez Robbe-Grillet, une nette référence aux œuvres de Raymond Roussel.

Le tournant, cette fois, remonte à Flaubert. "L'obstination de la description" valut à *Madame Bovary*, de la part des auteurs qui se disaient "réalistes", des reproches qui annoncent étonnamment ceux que fera entendre la critique d'inspiration humaniste aux débuts du nouveau roman. "Chaque rue, chaque maison, chaque chambre, chaque ruisseau, chaque brin d'herbe est décrit en entier [...]. Il n'y a ni émotion, ni sentiment, ni vie dans ce volume" (revue *Réalisme*, 15 mars 1857). Que dire alors du quartier de tomate, décrit dans *Les Gommages* jusqu'à la "mince couche de gelée verdâtre" qui engaine les pépins ? Mais, de même que le mobilier ou les arbres signifiaient l'ennui ou le désir d'évasion d'Emma Bovary, les objets des Gommages suggèrent l'œil hagard de Wallas dont la conscience s'anéantit devant les choses. De cette "réification" (Lucien Goldmann), on trouvait des signes dans *L'Étranger*, où les vis du cercueil dans lequel repose la mère emplissent la conscience de Meursault et lui donnent un sentiment d'absurde. Plus systématique dans le nouveau roman, elle traduit, suivant l'analyse de Lucien Goldmann, le triomphe dans une société de type capitaliste des objets sur la conscience individuelle. On en déduirait trop vite, en dépit de ce que laissent entendre certains nouveaux romanciers eux-mêmes, que le roman y perd toute dimension psychologique. Puisque la jalousie est un sentiment obsédant qui fixe l'attention du sujet sur la main du rival, sur les centimètres qui la séparent de celle de l'épouse, sur la qualité de papier d'une lettre que celle-ci déplie et replie, Robbe-Grillet l'exprime plus richement en s'attachant obstinément à ces détails qu'en formulant, comme l'eût fait un disciple de Paul Bourget, que son héros est jaloux à en mourir. La jalousie n'est pas une donnée initiale (sinon, comme le suggère malicieusement le titre du roman, sous l'espèce d'une fenêtre à travers laquelle on voit sans être vu). Elle se déduit, hypothétiquement, d'images et de sons donnés à voir et à entendre.

Ainsi l'envahissement de la description exprime-t-il, suivant la modernité du projet, la passivité ou l'anéantissement du sujet. Le héros médiéval chevauchant dans la forêt n'y apercevait que des points de repère ou des obstacles à sa conquête. Anti-héros de *L'Éducation sentimentale*, Frédéric Moreau use ses forces et ses illusions à contempler ces rues et ces salons de Paris que le héros balzacien prenait encore pour un champ de bataille ; mais au moins, chez Flaubert, la description signifiait-elle encore le rêve. Notre époque ayant perdu le goût des amours romantiques et des projets d'avenir, l'espace du nouveau roman devient le lieu d'obsessions sexuelles et d'une plongée parfois morbide dans le passé, confondues dans un roman comme *Le Voyeur*.

L'intrigue devrait, à ce compte, se dissoudre d'elle-même. Les nouveaux romanciers en jouent, pourtant, plus qu'ils ne l'ignorent. Renouvelant le genre policier (*Les Gommages*), proposant des énigmes d'une portée dérisoire (*Martereau*), ou employant à chaque paragraphe des temps différents "pour brouiller dès le départ la piste "policrière", pour l'annuler", comme le fait de son propre aveu Robert Pinget dans *Passacaille*, ils visent à décevoir le lecteur qui s'imaginait candidement que le roman a pour fonction de raconter et de dénouer une histoire. De même, quand s'interrompt l'enquête du narrateur de *La Jalousie* (menée avec un acharnement que ne soutiendrait aucun détective de profession), ignorons-nous si ses soupçons étaient ou non fondés. L'ère du soupçon est celle d'un soupçon infiniment entretenu. On s'explique ainsi que le roman policier ait offert aux nouveaux romanciers à la fois une mine de thèmes ou de situations, et un contre-modèle: les pulsions de mort et de sexe, qui composent les fantasmes de tout individu moyennement constitué, font en effet l'ordinaire du genre policier, mais elles doivent s'y réaliser en actes pour que tout puisse se dénouer en fin de compte dans l'ordre et la clarté. Le roman policier épouse au reste les exigences de la société en même temps qu'il systématise les habitudes du genre romanesque en général, puisqu'il suppose l'identité de chaque personnage, la stricte attribution à chacun des paroles qu'il a prononcées (les dialogues des romans traditionnels s'apparentent aux procès-verbaux qui sont rédigés dans les commissariats) et, après que sont survenus des événements qui ont dérangé l'ordre établi, le réassemblage de toutes les pièces du puzzle. Brouiller le texte, c'était pour les nouveaux romanciers brouiller l'ordre social ou, pour le moins, montrer qu'il est factice.

La mise en question de l'intrigue engageait une nouvelle conception du temps du récit. Claude Simon déclare en 1972 : "Assez vite (et dans *Le Vent* j'ai expressément formulé cela dans quelques pages) j'ai été frappé par l'opposition, l'incompatibilité même, qu'il y a entre la discontinuité du monde perçu et la continuité de l'écriture. " Dès ses premiers romans, il a tenté de récupérer au profit de l'écriture le privilège de la peinture d'offrir simultanément les éléments d'un spectacle ; ainsi *Le Vent* se présente-t-il comme un essai de reconstitution d'un retable, préoccupation qu'on retrouvera beaucoup plus tard dans *Triptyque* . Mais quand il confie que, à l'époque où il songeait à *La Route des Flandres*, "tout se présentait en même temps" à son esprit, il livre la principale source de difficulté de composition de l'ouvrage, dont l'écriture chaotique (mimétique de la débâcle de 1940) rejette l'ordre conventionnel du récit pour se résoudre en "un trajet fait de boucles qui dessinent un trèfle, semblable à celui que peut tracer la main avec une plume sans jamais lui faire quitter la surface de la feuille de papier". Si l'horaire des chemins de fer de Paris à Rome permet à Michel Butor, dans *La Modification*, d'articuler le temps et l'espace, il s'agit là, selon son expression, d'une commodité de "grammaire du récit", qui ne déconcerte pas vraiment le lecteur. Plus troublantes sont l'inexplicable suspension du temps dans *Les Gommages* ou l'ellipse qui, dans *Le Voyeur*, serait artificieuse si elle ne signifiait un trou de mémoire ou le refus d'un aveu; ces trouvailles ont précédé chez Robbe-Grillet une recherche plus formelle : les "séries", remplaçant les chapitres, apparentent

La Jalousie à une composition musicale, avant que *La Maison de rendez-vous* ne soit rythmée en séquences inspirées de l'art cinématographique. On ne sait plus, dans ce dernier exemple, si nous sont données à imaginer de "vraies" scènes ou les scènes d'un film qu'on tournerait, question oiseuse puisque tout, dans le texte, est par définition fictif. Ainsi, au temps fragmenté dans lequel nous vivons et que rythment des événements auxquels nous reconnaissons un poids de réalité et d'émotion répond un temps spécifiquement romanesque, qui fait le cas échéant référence à la peinture, à la musique ou au cinéma pour afficher sa nature esthétique, mais dont l'unité est due au seul pouvoir des mots. On dirait parfois que le temps est, pour les nouveaux romanciers comme pour Proust, le vrai sujet de toute œuvre romanesque. Mais, tandis que la recherche proustienne engage gravement l'unité du moi, celle des nouveaux romanciers tend à affirmer, sur un mode volontiers ludique, l'autonomie du texte.

Une réflexion théorique à laquelle s'associa un temps la revue *Tel quel* (fondée en 1960), avec des articles de Philippe Sollers ou Jean Ricardou, a mis l'accent sur cette autonomie. Mais la fermeté des positions, soutenue par un désir de propagande, a nui plus d'une fois à l'équité des points de vue. Une œuvre n'est-elle pas toujours, pour un écrivain digne de ce nom, "l'aventure d'une écriture" Balzac a cherché, comme n'importe quel romancier, à donner une illusion de réalité, mais, si son nom a survécu, c'est parce que (aux termes d'une analyse qui eût certes passé pour du chinois à son époque) les avatars de Vautrin ou d'autres héros de La Comédie humaine reflètent l'acte créateur du romancier.

La particularité des nouveaux romanciers est qu'ils se sont ingéniés à inscrire au sein de la fiction les problèmes de l'écriture, au point que leurs œuvres furent parfois plus contaminées qu'enrichies par leur projet critique. La formule de Georges Raillard, présentant sans intention péjorative un roman de Butor paru en 1956 : "Œuvre didactique, L'Emploi du temps est, néanmoins, un roman," vaudrait pour bien d'autres. En émaillant le récit de Dans le labyrinthe de " non" qui signalent les pistes auxquelles a renoncé le narrateur, Robbe-Grillet semble enseigner au lecteur (au cas où celui-ci l'aurait ignoré) que l'histoire n'obéit pas à une réalité préexistante, mais à une succession de choix de l'écrivain. Quand il explique comment *L'Inquisiteur* a obéi au mécanisme d'une phrase initiale, alors qu'il n'avait au départ rien à dire, Robert Pinget illustre la rafraîchissante réflexion d'Aragon sur les incipit ; mais d'autres nouveaux romanciers ont, à force de schémas, grilles et paraboles, changé leurs œuvres en des réseaux de signes prémédités. On comprend le mouvement de retrait de Marguerite Duras : "l'aventure" lui parut trop corsetée.

Il faut donc considérer comme ironique la déclaration de Claude Ollier à propos de sa trilogie (publiée de 1959 à 1963) : " La Mise en scène est un roman d'aventures coloniales, *Le Maintien de l'ordre* un roman politico-policier, *Été indien* un roman d'amour en bandes dessinées "; de même les initiés savent-ils depuis longtemps que *La Bataille de Pharsale* de Claude Simon doit se lire comme une "bataille de la phrase". Pourtant, La Jalousie a pu être analysée avec pertinence comme un reflet

du système colonial, le comptage des bananiers ou des piliers de la maison signifiant l'obsession d'un planteur menacé par l'émancipation des Noirs autant que par celle de sa femme. La Route des Flandres a été récemment, dans un programme universitaire, associée à La Chartreuse de Parme et à La Débâcle de Zola : trois écritures, trois visions de la guerre. On veut bien, avec Jean Ricardou, que les triangles formés par le bikini d'une baigneuse répondent, dans son roman L'Observatoire de Cannes, à d'autres triangles inscrits dans le texte : le nouveau roman survivra moins grâce à ces subtilités que grâce à son pouvoir d'exprimer une mythologie éternelle (*mythes d'Œdipe* ou du *Minotaure* lisibles en filigrane dans *Les Gommages* ou dans *L'Emploi du temps*), mais surtout contemporaine, faite de violence et de sexe. Ainsi Robbe-Grillet réinvestit-il par son imagination la "multitude de signes dont l'ensemble constitue la mythologie du monde où [il vit], quelque chose comme l'inconscient collectif de la société, c'est-à-dire à la fois l'image qu'elle veut se donner d'elle-même et le reflet des troubles qui la hantent " (interview donnée à propos de son roman *Projet pour une révolution à New York* , 1970). De même que la peinture non figurative est encore de la peinture, une écriture qui ne renvoie pas au réel est encore de l'écriture ; mais, par les impasses où ils ont parfois abouti, théoriciens et auteurs du nouveau roman ont prouvé que, dût-il pour demeurer fidèle à sa mission être renouvelé dans ses techniques, le roman perdrait son nom à ne plus être un simulacre du réel.

Cours 5.

Les nouveaux romanciers

Alain Robbe-Grillet, né le 18 août 1922 à Brest est un romancier et cinéaste français. Considéré comme le chef de file du nouveau roman, il a été élu à l'Académie française le 25 mars 2004 sans être reçu. Son épouse est la romancière Catherine Robbe-Grillet, dont le nom de plume est Jeanne de Berg.

Fils d'ingénieur, Alain Robbe-Grillet suit ses études au lycée Buffon, à celui de Brest, puis au lycée Saint-Louis. Il entre à l'Institut national agronomique à Paris, dont il sort diplômé ingénieur agronome, puis est envoyé au STO à Nuremberg. À son retour en 1945, il est chargé de mission à l'Institut national de la statistique à Paris, puis ingénieur à partir de 1949 à l'Institut des fruits et agrumes coloniaux, au Maroc, en Guinée française, à la Martinique et à la Guadeloupe (1949-51).

Il se consacre ensuite à la littérature. Son premier roman, *Les Gommès*, paraît en 1953 aux Éditions de Minuit et Roland Barthes lui consacre un article dans *Critique*. Se liant d'amitié avec Jérôme Lindon, directeur des éditions de Minuit, il en devient conseiller littéraire entre 1955 et 1985. On considère parfois *Les Gommès* comme le premier « nouveau roman », mais l'expression n'apparaît que quelques années plus tard, sous la plume d'un critique. En 1963 paraît *Pour un Nouveau Roman*, recueil d'articles de Robbe-Grillet publiés notamment dans *L'Express*. Il se fait ainsi en quelque sorte le théoricien de ce mouvement littéraire, malgré sa résistance explicite vis-à-vis d'une telle dénomination (la première phrase de *Pour un Nouveau Roman* est « Je ne suis pas un théoricien du roman »). Néanmoins, on le qualifia souvent de « pape du nouveau roman ».

Il travaille également pour le cinéma, notamment sur le scénario de *L'Année dernière à Marienbad*, réalisé par Alain Resnais en 1961. En 1966, il réalise en co-production franco-belge, *Trans-Europ Express*. Les films qu'il a réalisés ensuite oscillent entre érotisme et sado-masochisme. Il était connu pour être un adepte du sado-masochisme, comme sa femme Catherine Robbe-Grillet.

Peu à peu, ses romans se sont tournés vers l'érotisme, et vers l'« autobiographie fantasmatique », romans qui ont parfois été plus appréciés à l'étranger (notamment aux États-Unis) qu'en France, au moins du point de vue des universitaires. Il participe pourtant au Haut comité pour la défense et l'expansion de la langue française entre 1966 et 1968.

De 1972 à 1997, Alain Robbe-Grillet enseigne aux États-Unis, à l'université de New York et à l'Université Washington à Saint-Louis, et dirige le Centre de sociologie de la littérature à l'université de Bruxelles entre 1980 et 1988.

Élu à l'Académie française au 32^e fauteuil, succédant à Maurice Rheims, le 25 mars 2004, il n'a jamais prononcé son discours de réception, refusant le port de l'habit vert et une tradition qu'il considérait comme dépassée, provoquant ainsi l'impatience des autres immortels. De plus, comme l'a précisé sa femme il refusait que son discours de réception soit approuvé à l'avance par un comité

d'académiciens. Sa mort ayant eu lieu avant que le problème ne trouve de solution, il n'a jamais siégé à l'Académie française.

Installé dans le Calvados au Mesnil-au-Grain, à partir de 1963, il y écrit la plupart de ses livres et consacre sa formation d'agronome au parc du château du XVII^e siècle. Plus tard, il travaille avec l'Institut mémoires de l'édition contemporaine ouvert en 2003 à Caen, où il dépose ses archives et dont il a fait du directeur son légataire universel. Alain Robbe-Grillet meurt à Caen dans la nuit du 17 au 18 février 2008 d'une crise cardiaque.

La Jalousie est le quatrième roman d'Alain Robbe-Grillet, publié en 1957 aux Éditions de Minuit. Il bénéficia d'emblée d'un accueil favorable, contrairement à ses œuvres précédentes, qui appartenaient toutes aussi au mouvement du Nouveau roman.

Le schéma du livre pourrait être celui, classique, du triangle amoureux : une femme, A..., un homme, Franck, qui pourrait être son amant, et un narrateur omniprésent et à la fois inexistant, apparemment objectif et comme dépourvu d'affects, dont l'absence est *perpétuellement présente* dans toutes les scènes du livre. Ce narrateur qu'on peut, au vu du titre, imaginer être le mari, détaille de façon scrupuleuse et obsessionnelle, en empruntant à la langue de la géométrie et de la physique, les gestes et échanges des deux personnages ainsi que leur environnement, une maison coloniale sur une plantation de bananiers. Le récit, divisé en neuf sections non numérotées, n'est pas chronologique mais fonctionne sur le mode de la reprise, conformément à cette évocation à signification manifestement méta-poétique d'un « air indigène » qu'on trouve au centre du livre :

« Sans doute est-ce toujours le même poème qui se continue. Si parfois les thèmes s'estompent, c'est pour revenir un peu plus tard, affermis, à peu de chose près identiques. Cependant ces répétitions, ces infimes variantes, ces coupures, ces retours en arrière, peuvent donner lieu à des modifications - bien qu'à peine sensibles - entraînant à la longue fort loin du point de départ. » (p. 101)

Dans *La Jalousie*, Robbe-Grillet revisite le topos du triangle amoureux. À la lecture du titre, le lecteur, rompu à la lecture de romans traditionnels, s'attend à être plongé dans une intrigue passionnelle pleine d'effusions et de grands sentiments. Le titre justifie une attente qui va être déçue. En effet, Robbe-Grillet s'attaque dans *La Jalousie*, comme dans ses romans précédents à l'analyse psychologique qui fonde le roman traditionnel et la littérature bourgeoise. Nous n'aurons pas ici d'explications sur les motifs, les intentions, les sentiments, le ressenti des personnages. Mais ce qui fait la nouveauté de *La Jalousie*, ce qui en fait un roman littérairement révolutionnaire, c'est le choix narratif. Contrairement à ses romans antérieurs, dans lesquels subsistait un univers objectif, Robbe-Grillet fait le choix dans *La Jalousie* du point de vue interne. Tout ici est raconté du point de vue d'un narrateur jaloux qui épie sa femme A... qu'il soupçonne de vouloir le quitter pour Franck, l'autre personnage masculin du roman. Mais le narrateur bien qu'il soit apparemment absent, bien qu'il ne se nomme jamais dans le texte est en fait hyperprésent. Le roman est la transcription de sa

conscience. Nous sommes donc prisonniers d'une vision partielle et partielle de la réalité. Partielle parce que nous ne pouvons nous fonder que sur le point de vue du narrateur. Partiale parce que celui-ci est prisonnier d'une jalousie pathologique qui modifie son regard sur les objets et les êtres qui l'entourent. Il serait donc vain de dégager du roman une chronologie linéaire tant nous sommes empêtrés dans la conscience et dans le temps intérieurement vécu du narrateur. Néanmoins, il est possible de dégager une structure ternaire qui correspond au déroulement des événements. L'intrigue se divise alors en trois temps: le temps qui précède le voyage en ville de Franck et de A..., le temps qui correspond au voyage lui même et le temps qui s'écoule du retour de A... à la clôture du roman. Alain Robbe-Grillet est mort le 18 février 2008 à Caen.

Nathalie Sarraute

Nathalie Sarraute (1900-1999). Nathalie Sarraute est une écrivaine française d'origine russe. Nathalie Sarraute, née Natalia Tcherniak, voit le jour le 18 juillet 1900 à Ivanovo, près de Moscou, dans une famille juive assimilée, aisée et cultivée. Ses parents, Ilya Tcherniak et Pauline Chatounowski, divorcent alors qu'elle est âgée de deux ans. Sa mère l'emmène vivre avec elle à Genève, puis à Paris, où elles habitent dans le cinquième arrondissement. Chaque année, elle passe un mois avec son père, soit en Russie soit en Suisse. Ensuite Natalia Tcherniak ira de nouveau vivre en Russie, à Saint-Petersbourg, avec sa mère et le nouveau mari de celle-ci, Nicolas Boretzki. Ilya Tcherniak, le père de Natalya, qui connaît des difficultés en Russie du fait de ses opinions politiques, sera quant à lui contraint d'émigrer à Paris. Il va créer une usine de matières colorantes à Vanves. La jeune Natalia grandit aussi près de son père à Paris et avec Véra, la seconde femme de son père, et sa demi-sœur Lili. Cette période, entre 1909 et 1917, sera difficilement vécue par Nathalie Sarraute. Elle a une éducation cosmopolite et, avant de trouver sa voie, poursuit d'ailleurs des études diverses : elle étudie parallèlement l'anglais et l'histoire à Oxford, ensuite la sociologie à Berlin, puis fait des études de droit à Paris. Elle devient ensuite avocate, inscrite au barreau de Paris. En 1925, elle épouse Raymond Sarraute, avocat comme elle. Elle a alors 25 ans. De cette union naissent trois enfants : Claude qui est journaliste, romancière, avocate et comédienne, Dominique qui est photographe et Anne.

Parallèlement, Nathalie Sarraute découvre la littérature du XX^e siècle, spécialement avec Marcel Proust, James Joyce et Virginia Woolf, qui bouleversent sa conception du roman. En 1932, elle écrit les premiers textes de ce qui deviendra le recueil de courts textes *Tropismes* où elle analyse les réactions physiques spontanées imperceptibles, très ténues, en réponse à une stimulation : « mouvements indéfinissables qui glissent très rapidement aux limites de la conscience ; ils sont à l'origine de nos gestes, de nos paroles, des sentiments que nous manifestons, que nous croyons éprouver et qu'il est possible de définir ». *Tropismes* sera publié en 1939 et salué par Jean-Paul Sartre et Max Jacob.

En 1940, Nathalie Sarraute est radiée du barreau à la suite des lois anti-juives et décide de se consacrer alors à la littérature. Elle a alors 41 ans. Pendant la Seconde Guerre Mondiale, elle héberge un temps Samuel Beckett, dramaturge du théâtre de "l'absurde" alors recherché par la Gestapo pour ses activités de résistance. Elle réussira à rester en Ile-de-France avec plusieurs changements d'adresse et de faux papiers, elle sera contrainte de divorcer pour protéger Raymond d'une radiation du barreau.

En 1947, Jean-Paul Sartre écrit la préface de *Portrait d'un inconnu*, qui sera publié un an après par Robert Marin. Mais il lui faudra attendre la publication de *Martereau* pour commencer à connaître le succès. Le livre paraît chez Gallimard et elle restera désormais fidèle à cette maison d'édition. Parallèlement à son œuvre romanesque, elle commence à écrire pour le théâtre, à l'invitation d'une radio allemande. *Le Silence* paraîtra en 1964, *Le Mensonge* deux ans plus tard. Suivront *Isma*, *C'est beau*, *Elle est là* et *Pour un oui ou pour un non*. Ces pièces suscitent rapidement l'intérêt des metteurs en scène.

En 1956, Sarraute publie *l'Ère du soupçon*, essai sur la littérature qui récuse les conventions traditionnelles du roman. Elle y décrit notamment la nature novatrice des œuvres de Woolf, de Kafka, de Proust, de Joyce et de Dostoïevski. Elle devient alors, avec Alain Robbe-Grillet, Michel Butor ou encore Claude Simon, une figure de proue du courant du nouveau roman.

Sarraute ambitionne d'atteindre une « matière anonyme comme le sang », veut révéler « le non-dit, le non-avoué », tout l'univers de la "sous-conversation". N'a-t-on pas dit d'elle qu'elle s'était fixé pour objectif de « peindre l'invisible » ? Elle excelle à détecter les « innombrables petits crimes » que provoquent sur nous les paroles d'autrui. Ces paroles sont souvent anodines, leur force destructrice se cache sous la carapace des lieux communs, gentillesse d'usage, politesses... Nos apparences sans cesse dévoilent et masquent à la fois ces petits drames.

Le terme « tropisme », emprunté au langage scientifique, désigne l'orientation des plantes en fonction de leur milieu. Chez Sarraute, qui a intitulé sa première publication *Tropismes*, ce vocable renvoie à des mouvements intérieurs presque insensibles dus à des causes extérieures: phrases stéréotypées, conventions sociales. Sous la banalité apparente de ces conventions langagières, il existe en effet des rapports humains complexes, des sentiments intenses, voire violents (sensations d'enfermement, d'angoisse, de panique). Sarraute les décrit comme des mouvements instinctifs, déclenchés par la présence d'autrui ou par les paroles des autres. *Tropismes*, refusé par Gallimard et par Grasset, ne sera reconnu par la critique qu'une quinzaine d'années après sa parution.

En 1983, Sarraute publie *Enfance*, qui fait revivre le monde disparu des émigrés russes à Paris au début du XX^e siècle. Dans ce recueil de scènes isolées, l'auteur s'efforce de retrouver ce qui constitue sa personnalité, s'attachant en particulier à reconstituer ses premières rencontres avec les mots, le plaisir de la lecture et l'activité introspective de l'écriture. Écriture à deux voix, ce texte se présente sous la forme d'un dialogue entre l'écrivain et son double, qui soumet l'entreprise autobiographique à

un contrôle à la fois. Nathalie Sarraute décède à Paris le 19 octobre 1999 alors qu'elle travaille à une septième pièce et est inhumée à Chérence, dans le Val-d'Oise.

Michel Butor

Michel Butor (1926-V). Michel Butor né à Mons-en-Barœul le 14 septembre 1926 est un poète, romancier et essayiste français. Michel Butor a été professeur de langue française à l'étranger (notamment en Égypte) et professeur de philosophie à l'École Internationale de Genève dans les années 1950 après ses échecs à l'agrégation de philosophie. Ensuite il a commencé une carrière universitaire comme professeur de littérature, tout d'abord aux États-Unis, puis en France à l'université de Nice et finalement à l'université de Genève jusqu'à sa retraite en 1991.

Il est connu du grand public comme romancier, et en particulier comme l'auteur de *La Modification*, roman écrit presque entièrement à la deuxième personne du pluriel (« vous »). Cette image de l'auteur est probablement injuste, dans le sens où Michel Butor a définitivement rompu avec l'écriture romanesque après *Degrés*, en 1960, avec la publication de *Mobile* en 1962.

Après avoir essayé dans ses premiers livres de concilier à la fois un certain détachement de la forme traditionnelle du roman et une volonté de représenter le monde contemporain, se rattachant ainsi au groupe du Nouveau Roman (Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet, Claude Simon), il choisit des formes nouvelles expérimentales, à partir de *Mobile*, grand ouvrage fait de collages divers (encyclopédies américaines, descriptions d'automobiles, articles de journaux, etc.) pour essayer de rendre compte de la réalité étonnante des États-Unis contemporains.

Cette volonté d'expérimentation pour représenter le monde se retrouve dans tous ses ouvrages, qu'il s'agisse de récits de voyages (série *Le Génie du lieu*), de récits de rêves (*Matière de rêves*), ou de ses très nombreuses collaborations avec des peintres et des artistes contemporains (recueillis dans la série des *Illustrations*). Ce travail avec les peintres a peu à peu fini par constituer un nouveau plan de ses interventions littéraires par son approche « sur », « avec » puis « dans » la peinture. Le texte critique des débuts (pour mémoire sa première critique d'art consacrée à Max Ernst date de 1945) a fini par se trouver remplacé par une myriade d'ouvrages à tirage plus ou moins limité qui questionnent la notion d'œuvres croisées.

Il a ainsi collaboré avec un très grand nombre de plasticiens pour réaliser des livres-objets. Il a délaissé le genre du roman proprement dit depuis les années 60. Outre l'écriture de nombreux essais, il pratique divers genres qui s'apparentent à la poésie. Il est à l'heure actuelle l'un des écrivains vivants francophones d'une stature internationale reconnue. Il vit à Lucinges, un village de Haute-Savoie proche de Genève. En 2006 commence la publication de ses œuvres complètes en treize volumes par les éditions de La Différence sous la direction de Mireille Calle-Gruber.

La Modification est un roman de Michel Butor publié en 1957 aux éditions de Minuit et ayant reçu le prix Renaudot la même année. L'auteur utilise tout du long le vouvoiement pour décrire le

voyage d'un homme dans le train Paris-Rome, alors qu'il compte rejoindre sa maîtresse. On suit tout son cheminement de pensée, toutes ses réflexions et ses multiples décisions, lesquelles changent au fur et à mesure du trajet. On voit à quel point il lui est difficile de savoir ce qu'il désire, à quel point le temps qui passe trop lentement l'empêche de rester sur un choix de vie. L'utilisation du vouvoiement oblige le lecteur à s'identifier au personnage, à être concerné par les idées qui lui viennent sans cesse.

La modification peut être considéré comme un bon exemple du mouvement littéraire du Nouveau roman, mouvement des années 1950 en France, refusant de donner une place primordiale à l'intrigue et s'intéressant aussi à tout ce qui entoure l'histoire principale.

L'Emploi du temps est un roman de Michel Butor paru en 1956. *L'Emploi du temps* est le récit de la vie d'un jeune Français, Jacques Revel, effectuant un stage d'un an dans la société Matthews and Sons dans la ville imaginaire de Bleston-on-Slee, en Grande-Bretagne¹. Revel fait lui-même le récit des évènements qui lui arrivent pendant cette période d'un an, écrivant sur des feuilles de papier vierge sur lesquelles il note la date de chaque jour. Il commence son récit le jeudi 1^{er} mai, racontant sa vie à partir de son arrivée le 1^{er} octobre précédent. Il n'écrit que les jours de semaine : du lundi au vendredi. Cela entraîne de nombreuses ellipses et retours en arrière que l'auteur utilise pour « perdre » son lecteur dans une histoire multiforme. On suit ainsi les pensées écrites du narrateur Jacques Revel, qui croit notamment être responsable d'une tentative d'assassinat, qui dénoue des ficelles peut-être imaginaires de la vie des habitants de Bleston. De fait, la ville de Bleston se veut un personnage principal du roman.

L'Emploi du temps peut être considéré comme un bon exemple du mouvement du nouveau roman, romans des années 1950 en France assez expérimentaux et refusant d'accorder à l'intrigue une place primordiale.

Marguerite Duras

Marguerite Duras (1914-1996). Marguerite Duras, nom de plume de Marguerite Germaine Marie Donnadiou, est une écrivaine, dramaturge, scénariste et réalisatrice française, née le 4 avril 1914 à Saïgon, alors en Indochine française. Par la diversité et la modernité de son œuvre, qui renouvelle le genre romanesque et bouscule les conventions théâtrales et cinématographiques, c'est une créatrice importante, mais parfois contestée, de la seconde moitié du XX^e siècle.

En 1950, elle est révélée par un roman d'inspiration autobiographique, *Un barrage contre le Pacifique*. Associée, dans un premier temps, au mouvement du Nouveau Roman, elle publie ensuite régulièrement des romans qui font connaître sa voix particulière avec la déstructuration des phrases, des personnages, de l'action et du temps, et ses thèmes comme l'attente, l'amour, la sensualité féminine ou l'alcool : *Moderato cantabile*, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, *Le Vice-Consul*, *La Maladie de la mort*, *Yann Andréa Steiner*, dédié à son dernier compagnon Yann Andréa, écrivain, qui après sa mort deviendra son exécuteur littéraire.

Ses parents se sont portés volontaires pour travailler dans les colonies de Cochinchine. Son père, Henri Donnadiou, est directeur de l'école de Saïgon. Sa mère, Marie, y est institutrice. Ils ont trois enfants : Pierre, Paul et Marguerite. Gravement malade, son père part se faire hospitaliser en métropole. Il meurt en 1921.

Bénéficiant d'un congé administratif, son épouse retourne en métropole avec ses trois enfants. Ils habitent pendant deux ans dans la maison familiale du Platier, dans la commune de Pardailan, près de Duras, en Lot-et-Garonne. En juin 1924, Marie Donnadiou repart avec ses enfants pour rejoindre sa nouvelle affectation à Phnom-Penh, au Cambodge. Elle ne veut pas y rester et est envoyée à Vinh Long, puis à Sadec et à Saïgon. En 1928, elle rompt avec cette vie de nomade en achetant une des terres que l'administration coloniale incite à posséder. Trompée dans son acquisition, elle en sort ruinée et reprend l'enseignement. Cette expérience marquera profondément Marguerite et va lui inspirer nombre d'images fortes de son œuvre (*Un barrage contre le Pacifique*, *L'Amant*, *L'Amant de la Chine du Nord*, *L'Éden Cinéma*).

En 1930, Marie Donnadiou trouve une pension et un lycée à Saïgon, pour que sa fille suive des études secondaires au lycée Chasseloup Laubat de Saïgon. Son baccalauréat de philosophie acquis, Marguerite quitte l'Indochine en 1931 et poursuit ses études en France dans une école privée, l'École technique Scientia à Auteuil. À Paris, elle s'inscrit à la faculté de droit. En janvier 1936, elle fait la connaissance de Robert Antelme. Après avoir terminé sa licence et obtenu son diplôme de sciences politiques, elle trouve un emploi de secrétaire au ministère des Colonies début juin 1938. Antelme est mobilisé dans l'armée à la fin de l'été. Marguerite et Robert se marient le 23 septembre 1939. Au printemps 1940 son emploi lui donne l'occasion de co-signer un livre avec Philippe Roques : *L'Empire français*, une commande de propagande du ministre Georges Mandel dans lequel elle écrit : *On ne peut pas mêler cette race jaune à notre race blanche* et affirme qu'il est du devoir *des races supérieures de civiliser les races inférieures* (citation de Jules Ferry). Marguerite Duras ne se reconnaîtra pas dans ce livre signé Marguerite Donnadiou. Elle démissionne du ministère en novembre 1940. Dans la capitale occupée, Robert est engagé à la préfecture de police de Paris. Le couple s'installe dans le quartier de Saint-Germain-des-Prés. Marguerite est enceinte. Elle accouche d'un garçon mort-né dont elle ne saura jamais faire son deuil. En 1942, elle trouve un emploi au Comité d'organisation du livre. Elle y est chargée d'attribuer ou non le papier aux éditeurs – travail contrôlé par les Allemands. C'est dans cet emploi qu'elle fait la connaissance de Dionys Mascolo, qui devient son amant. Au mois de décembre, elle apprend la mort de son frère Paul, en Indochine.

En 1943, l'appartement du couple devient vite un lieu de rencontres d'intellectuels où l'on discute littérature et politique. Marguerite se met à écrire et publie son premier roman *Les Impudents*. Elle le signe sous le nom de Duras, le village où se trouve la maison paternelle. Elle rejoint la résistance avec Robert et Dionys, dans le réseau dirigé par François Mitterrand (alias Morland). Le 1^{er} juin 1944, leur groupe tombe dans un guet-apens. Robert est arrêté par la Gestapo.

Secourue par Mitterrand, Marguerite Duras réussit à s'échapper. Au lendemain du débarquement des alliés, elle apprend que son mari a été emmené à Compiègne d'où partent les trains pour les camps de concentration.

À cette époque, l'attitude de Marguerite Duras à l'égard de la collaboration est ambiguë. Elle fréquente, professionnellement, l'écrivain pro-hitlérien Ramon Fernandez (dont la femme Betty sera un personnage de son livre *L'Amant*), le Sonderführer Gerhard Heller, membre de la Gestapo et elle est la maîtresse de Charles Delval, un agent de la Gestapo qui a fait arrêter son mari et qu'elle aurait séduit pour sauver ce dernier. À la Libération, alors qu'elle a rejoint les rangs de la Résistance, elle le fera arrêter et condamner à mort. En août, Paris se libère. C'est à cette époque que sont écrits les *Cahiers de la Guerre* qui serviront de contenu au livre *La Douleur*, publié en 1985. À l'automne, elle s'inscrit au Parti communiste français. Son nouveau roman, *La Vie tranquille*, est publié en décembre.

Marguerite attend le retour de son époux. À la Libération, en 1945, aidé par Mitterrand, Dionys va le chercher au camp de Dachau. Antelme est moribond. Avec le secours d'un médecin, Marguerite Duras le soigne. En 1945, elle fonde avec Robert Antelme les éphémères éditions de la Cité Universelle, qui publieront trois ouvrages : *L'An zéro de l'Allemagne* d'Edgar Morin, les *Œuvres* de Saint-Just présenté par Dionys Mascolo et *L'Espèce humaine* de Robert Antelme. Le couple divorce le 24 avril 1947. Marguerite vit avec Dionys. Leur fils Jean naît le 30 juin de la même année.

En 1950, le début de la guerre d'Indochine contraint sa mère à revenir en France. En mai, Marguerite Duras est exclue du PCF. C'est alors qu'elle est révélée par un roman d'inspiration autobiographique, *Un barrage contre le Pacifique*, qui paraît en juin. Sélectionnée pour le Prix Goncourt, elle le manque de peu. En 1954, elle participe au comité des intellectuels contre la poursuite de la guerre en Algérie. Dans les années 1950, Marguerite Duras collabore également au magazine *Elle*, sous le pseudonyme de Marie-Joséphine Legrand.

Elle se sépare de Dionys Mascolo en 1956. Elle rencontre Gérard Jarlot, journaliste à *France-Dimanche*, en 1957, année où meurt sa mère. Jarlot travaille avec elle pour diverses adaptations cinématographiques et théâtrales. Pour la première fois, un de ses romans est adapté au cinéma. Il s'agit de *Barrage contre le Pacifique* que réalise René Clément. En 1958, elle travaille pour des cinéastes en écrivant le scénario de *Hiroshima mon amour* avec Alain Resnais puis celui d'*Une aussi longue absence* pour Henri Colpi. La même année, elle participe à la revue *Le 14 juillet*, fondée par Dionys Mascolo, en opposition à la prise de pouvoir par de Gaulle.

En automne 1960, elle milite activement contre la guerre d'Algérie, notamment en étant signataire du Manifeste des 121. La même année, elle devient membre du jury du prix Médicis. En 1961, sa relation avec Gérard Jarlot prend fin. En 1963, elle achète un appartement dans l'ancien hôtel « Les Roches noires » à Trouville-sur-Mer. Premier succès au théâtre avec *Des journées entières dans les arbres*, joué par Madeleine Renaud en 1965. Ses talents multiples la font

maintenant reconnaître dans trois domaines : littéraire, cinématographique et théâtral. Elle met en scène des personnages puisés dans la lecture des faits divers. Elle innove sur le déplacement des acteurs, sur la musicalité des mots et des silences. Fatiguée par l'alcool, elle fait une cure et s'arrête de boire. Pendant « les événements » de mai 1968, elle se trouve en première ligne au côté des étudiants contestataires et participe activement au comités des écrivains-étudiants.

Marguerite Duras touche alors au cinéma parce qu'elle est insatisfaite des adaptations que l'on fait de ses romans. Elle tourne en 1966 son premier film *La Musica*, co-réalisé avec Paul Seban. Elle poursuit avec *Détruire, dit-elle*, tourné en 1969. Ce titre évocateur définit son cinéma : celui du jeu des images, des voix et de la musique. « Ce n'est pas la peine d'aller à Calcutta, à Melbourne ou à Vancouver, tout est dans les Yvelines, à Neauphle. Tout est partout. Tout est à Trouville [...] Dans Paris aussi j'ai envie de tourner, [...] L'Asie à s'y méprendre, je sais où elle est à Paris... » (*Les Yeux verts*). Le 5 avril 1971, elle signe, avec notamment Simone de Beauvoir et Jeanne Moreau, le manifeste réclamant l'abolition de la loi contre l'avortement.

Elle tourne ensuite *Nathalie Granger*, dans sa maison de Neauphle-le-Château, *India Song*, dans le Palais Rothschild à Boulogne sur la musique de Carlos d'Alessio. Comme dans son travail pour le théâtre, elle réalise des œuvres expérimentales. Par le décalage entre l'image et le texte écrit, elle veut montrer que le cinéma n'est pas forcément narratif : *La Femme du Gange* est composé de plans fixes, *Son nom de Venise dans Calcutta désert* est filmé dans les ruines désertes du palais Rothschild en reprenant sa bande son d'*India Song*, *Les Mains négatives*, où elle lit son texte sur des vues de Paris désert la nuit. La limite extrême est atteinte dans *L'Homme atlantique*, avec sa voix sur une image complètement noire pendant trente minutes sur quarante. Après un voyage en Israël, en 1978, elle réalise *Césarée*, où elle évoque la ville antique sur des images du jardin des Tuileries.

Duras vit alors seule dans sa maison de Neauphle-le-Château. Depuis 1975, elle a renoué périodiquement avec l'alcool. Elle rencontre Jean Pierre Ceton au festival de cinéma de Hyères 1979 qui lui parle d'un groupe d'amis de Caen, elle préfacera son premier roman *Rauque la ville*. En 1980, elle est transportée à l'hôpital et reste hospitalisée pendant cinq semaines. À son retour, elle écrit à Yann Lemée (dit Yann Andréa), un jeune admirateur rencontré cinq ans plus tôt à Caen — à l'issue d'une projection-débat d'*India Song*. Après six mois d'abstinence, elle sombre une nouvelle fois dans l'alcool. Serge July, rédacteur en chef de *Libération*, lui propose d'y tenir une chronique hebdomadaire tout l'été. Un soir, Yann Lemée lui téléphone. Ils se retrouvent à Trouville-sur-Mer. Elle l'héberge, en fait son compagnon et lui donne le nom de Yann Andréa.

En 1981, elle va au Canada pour une série de conférences de presse à Montréal et filme *L'Homme atlantique* en prenant son compagnon comme acteur. Parce que sa main tremble, Yann écrit sous sa dictée *La Maladie de la mort*. Elle accepte de faire une cure de désintoxication à l'Hôpital américain de Neuilly en octobre 1982. L'année suivante, Duras dirige Bulle Ogier et Madeleine Renaud dans la pièce de théâtre, *Savannah Bay*, qu'elle a écrite pour cette dernière.

En 1984, *L'Amant* est publié et obtient le prix Goncourt. C'est un succès mondial. Il fait d'elle l'un des écrivains vivants les plus lus. En 1985, elle soulève l'hostilité et déclenche la polémique en prenant position dans une affaire judiciaire qui captive l'opinion publique : l'affaire Grégory. Dans une tribune du quotidien Libération du 17 juillet, elle se montre convaincue que la mère, la « sublime, forcément sublime Christine V. », est coupable du meurtre de son enfant, trouvé noyé dans la Vologne en octobre 1984. De nouveau prisonnière de l'alcool, elle tente en 1987, de donner une explication à son alcoolisme dans son livre *La Vie matérielle*. En mai 1987, Marguerite Duras est citée comme témoin au procès de Klaus Barbie mais refuse de comparaître. En juin de la même année, elle publie *La Vie matérielle*, suivi en septembre par *Emily L.*

L'Amant devient un projet de film du producteur Claude Berri. À la demande de ce dernier, elle s'attelle à l'écriture du scénario, bientôt interrompu par une nouvelle hospitalisation, le 17 octobre 1988. Souffrant de crise d'emphysème et subissant une trachéotomie, elle est plongée dans un coma artificiel dont elle ne s'éveille que cinq mois plus tard. Pendant ce temps, le réalisateur Jean-Jacques Annaud est contacté. Il accepte de réaliser le film et se met à en faire l'adaptation. Marguerite Duras sort de l'hôpital en automne 1989 et reprend le projet en cours en rencontrant le cinéaste. La collaboration tourne court et le film se fait sans elle. Se sentant dépossédée de son histoire, elle s'empresse de la réécrire : *L'Amant de la Chine du Nord* est publié en 1991, juste avant la sortie du film. Duras a désormais des difficultés physiques pour écrire. Cependant, d'autres livres paraissent ; ils sont dictés ou retranscrits. C'est le cas de *Yann Andréa Steiner* et d'*Écrire*. En 1995, paraît l'ultime opus *C'est tout*, un ensemble de propos recueillis par Yann Andréa, réédité en 1999 dans sa version définitive.

Le 3 mars 1996 Marguerite meurt. Elle est enterrée au cimetière du Montparnasse. Sur sa tombe, son nom de plume, deux dates et ses initiales : **M D.**

Claude Simon

Claude Simon (1913-2005). Claude Simon est né à Madagascar. Son père, qui meurt dès les premiers combats à Verdun en 1914, était officier de l'armée coloniale française. Claude Simon publie un premier roman en 1945, intitulé *Le tricheur*. Il rencontre Robbe-Grillet en 1956 et rentre aux Editions de Minuit. Il intègre alors le fameux cercle des écrivains du Nouveau Roman, qui débute officiellement en 1958 avec un numéro de la revue Esprit. Il publie en 1960 *La Route des Flandres* qui obtient un prix, et consacre véritablement Simon à l'âge de 47 ans. *Histoire* reçoit le prix Médicis en 1967. Dans *Géorgiques* (1981), Simon reprend le thème d'Orphée et d'Eurydice pour le transposer dans le contexte de ses thèmes habituels: les campagnes militaires, la guerre d'Espagne, la défaite de 1940. Simon obtient le prix Nobel de Littérature en 1985. En 2001, il a publié *Le Tramway*.

Dans une interview à propos de son livre paru en 1997, *Le Jardin des plantes*, Simon définit son travail sur l'écriture, qu'il qualifie de *portrait de la mémoire* : "J'ai essayé de donner une image de l'imbrication des souvenirs les uns dans les autres. On pourrait dire que le livre est construit comme le portrait d'une mémoire, avec ses circonvolutions, ses associations, ses retours sur elle-même, etc."

Simon n'est pourtant pas un écrivain autobiographique, il n'attache pas d'importance à la chronologie par exemple, mais son histoire est le prétexte d'une exploration du souvenir par des phrases qui se développent longuement en glissements subtils et analogies successives. La mémoire est ainsi visualisée, sous la forme de fragments, de découpages ou de collages, dans ses surgissements inconscients et sa spontanéité incontrôlable.

Cours 6.

Le postmodernisme: définition, critères, périodisation

Les termes *postmoderne* et *postmodernisme*, avec ou sans tiret, utilisés pour définir, tantôt une période, tantôt une esthétique, suscitent bien des interrogations et des controverses. Non seulement le mot n'a pas tout à fait le même sens aux États-Unis, au Canada, ou au Japon, qu'en Europe, mais en Europe même, il y a ceux qui en ont fait un prétexte au relâchement et à la régression (les postmodernes éclectiques, néo-conservateurs) et ceux qui en font l'argument d'une relecture critique de la modernité pour une relance du projet moderne (Les postmodernes expérimentalistes, que j'appellerai, par souci de symétrie, néo-gauchistes).

Le but est ici d'interroger cette notion dans le champ romanesque français pour voir si, au-delà du slogan à effet médiatique, importé des États-Unis, elle nous permet de penser une réalité socio-culturelle qui émerge en Europe à partir des années 80 pour entrer dans une phase critique autour de 1989, avec la chute du Mur de Berlin...

Il va de soi que cette réflexion qui se propose d'arrêter une définition aussi claire que possible du postmodernisme, d'en dégager quelques critères esthétiques et de fournir des éléments de périodisation, garde un caractère exploratoire et une valeur d'hypothèse.

Première remarque . le postmodernisme dont il sera ici question s'écrit en un seul mot, sans tiret, contrairement à l'usage d'Henri Meschonnic, l'un de ses adversaires notoires ou de Christian Ruby qui a tenté la synthèse post-moderne/néo-moderne. Pourquoi ce choix orthographique qui rejoint celui de J-F. Lyotard ? Parce que le néologisme ainsi formé produit un concept spécifique qui échappe au pessimisme d'un préfixe barrant l'horizon du siècle sur un mot composé dont l'aporie désigne la fin d'un indépassable. D'où ces slogans : « fin de la modernité », « fin de l'histoire », « fin de la métaphysique »... qui ont pu jeter la suspicion sur une remise en cause mal comprise. Le postmodernisme que je postule ici n'est donc pas un antimodernisme mais un constat critique des dévoiements du projet moderne, dans le sens d'un dépassement...

Ceci dit, passons aux problèmes de définition en utilisant un raccourci qui mettra en relief les différences entre modernité et postmodernité.

La modernité, on l'a souvent répété, c'est la pensée du Siècle des Lumières, la croyance que la rationalité grâce au progrès ininterrompu des sciences et techniques, conduit à l'émancipation progressive de l'homme, dans une société de plus en plus libérée. Tel est le sens de l'Histoire, chez Hegel comme chez Marx. Les catégories fondamentales de la modernité sont donc la raison,

l'innovation, l'expérimentation et le progrès. D'où l'importance des avant-gardes dans la modernité esthétique qui nous intéresse ici. La logique qui sous-tend cette vision d'un devenir humain en flèche relève de la logique dialectique qui, de l'opposition binaire des contraires dégage

une synthèse unitaire, c'est-à-dire un ordre supérieur qu'on peut appeler *Sens de l'Histoire* mais qui travaille indistinctement le domaine des sciences, celui des arts et celui des cultures.

Bref, pour aller vite, je dirai que la modernité est fondée sur un ordre binaire de type dialectique qui permet de penser l'unité-totalité, qu'il s'agisse de l'œuvre littéraire comme structure, de la société comme système ou de l'identité du sujet, elle-même perçue dans l'opposition de l'autre et du moi. Mais la performance même du système dialectique et sa prétention à l'universel dans le dépassement synthétique des oppositions, explique aussi la gravité de ses déviations qui vont des formes multiples de l'impérialisme totalitaire au Goulag en passant par Auschwitz, la bombe atomique et la crise économique, qui obligent les sociétés post-industrielles à dissocier modernité technique et modernité sociale (c'est ce que montre Immanuel Wallerstein, dans son livre : *L'Après Libéralisme*).

La postmodernité, quant à elle, naît de la prise de conscience de la complexité et du désordre dont les prémices se manifestent dès le début du XX^{ème} siècle avec le développement de la physique des particules et de la mécanique quantique qui mettent en évidence, contre l'idée de déterminisme, les notions d'instabilité et d'imprédictibilité résumées par le fameux principe d'incertitude d'Heisenberg. Mais l'exploration du désordre ne devient vraiment systématique que dans les années 70 avec l'apparition des sciences du chaos qui englobent l'étude des systèmes aperiodiques comme l'effet papillon d'Edward Lorenz, la géométrie fractale de Benoît Mandelbrot, la théorie des catastrophes de René Thom, et ces nouveaux champs d'analyse, même mal compris par les non-spécialistes, offrent une nouvelle configuration du réel. On peut citer à ce propos, pour la symbolique de leur titre, deux romans de l'actuelle génération, *Le Principe d'incertitude* de Michel Rio et *Les Particules élémentaires* de Michel Houellebecq.

La chute du Mur de Berlin et l'effondrement du bloc communiste à l'Est marquent la fin de l'ordre binaire de Yalta et l'apparition au cœur même de l'Europe de zones de turbulence qui, à la stabilité d'un affrontement sans risque, substituent le risque sans affrontement d'un monde décentré, qu'analyse Alain Minc dans *Le Nouveau Moyen-Âge*. Or, le décentrement et l'activation des différences travaillent également le champ de la philosophie avec, dans le sillage de Nietzsche et d'Heidegger le travail de déconstruction de Foucault, Derrida, Deleuze, tandis que la linguistique structurale se voit débordée par la prise en compte de la subjectivité et de l'implicite jusqu'aux développements les plus récents de la linguistique interactionnelle.

La pensée postmoderne met donc au premier plan, contre l'idée de centre et de totalité, celle de réseau et de dissémination. Tandis que la modernité affirme un universel (unique par définition) la postmodernité se fonde sur une réalité discontinue, fragmentée, archipelique, modulaire où la seule temporalité est celle de l'instant présent, où le sujet lui-même décentré découvre l'altérité à soi, où à l'identité-racine, exclusive de l'autre, fait place l'identité-rhizome, le métissage, la créolisation, tout ce que Scarpetta désigne, dans le champ esthétique par le concept d'« Impureté ». De là, cette idée, qu'en contestant le sens moderne de l'Histoire, les postmodernes renoncent à la catégorie du nouveau

et à celle du progrès pour une revisitation des formes du passé (Umberto Eco)... Mais ce qui n'est qu'éclectisme pour les uns (les néo-conservateurs) constitue pour les autres une réponse à « l'incrédulité face aux méta-récits » de la modernité, dont Lyotard fait le critère définitoire de la condition postmoderne.

Si l'on accepte donc ce raccourci par lequel je définis le postmodernisme comme discours de la paralogie (Lyotard) et de la différence contre la logique binaire et universalisante de la modernité, il me faut à présent examiner de quelle manière le roman contemporain rend compte dans ses dispositifs de textualisation de la condition postmoderne.

L'hypothèse est que l'histoire du roman moderne qui débute au XVII^{ème} siècle culmine avec le Nouveau Roman qui conduit le genre à ses limites de lisibilité. En effet, si le Nouveau Roman, on l'a suffisamment répété, n'a jamais constitué une école au sens propre du terme, on peut le considérer, néanmoins comme un phénomène d'avant-garde, avec toutes les caractéristiques des avant-gardes de la modernité : effet de groupe, consacré par les colloques de Cerisy, volonté de rompre avec une tradition sclérosée, souci d'innovation et d'expérimentation, publication de textes-manifestes à caractère polémique. Il suffit pour s'en convaincre de reprendre quelques-uns des titres de l'essai d'A. Robbe-Grillet « Une voie pour le roman futur », « Sur quelques notions périmées », « Nouveau roman, homme nouveau ». Quant à Nathalie Sarraute, sa défense des nouveaux romanciers, dans *L'Ère du soupçon*, emprunte au discours même de la modernité dont on reconnaîtra au passage les valeurs essentielles, innovation, émancipation, progrès :

Leurs oeuvres, qui cherchent à se dégager de tout ce qui est imposé, conventionnel et mort, pour se tourner vers ce qui est libre, sincère et vivant, seront forcément tôt ou tard des levains d'émancipation et de progrès.

C'est parce que le Nouveau Roman met un point d'orgue à l'histoire du roman moderne qu'il s'élabore sur le principe de la machine narrative dont le caractère expérimental et novateur dérange les habitudes de lecture au point que, malgré son succès relatif auprès d'un public d'experts, il ne parviendra jamais à se constituer un lectorat durable.

Comment écrire après le Nouveau Roman ? C'est en ces termes que se pose donc la question du roman contemporain et plus particulièrement celle du récit postmoderne car, nous le verrons plus loin, la mise en extinction de l'expérience néo-romanesque coïncide avec la fin des « Trente Glorieuses » et l'entrée dans cette ère de turbulence qu'on a nommé faute de mieux la crise.

Si le postmodernisme comme nous l'avons vu, se veut d'abord une pensée du discontinu et de la différence, on conviendra d'appeler postmoderne tout discours narratif qui privilégie des dispositifs d'hétérogénéité comme le collage, le fragment, le métissage du texte.

En effet si le collage est un procédé qui, au-début du siècle, désigne la modernité en peinture ou en littérature, avec la tentative simultanéiste, notamment, le procédé traduit aujourd'hui l'hétérogénéité de notre expérience du réel où le transport aérien crée une contiguïté entre des

cultures différentes qui entraîne une représentation du monde totalement discontinue. Cette ellipse temporelle du voyage en avion s'accompagne de la mondialisation culturelle et de la surinformation. L'inflation des messages et des images dans la mediasphère qui entraîne la pratique très postmoderne du Zapping nous fait vivre dans un univers de superposition, de collage où le discontinu devient un procès universel.

L'expérience littéraire qui rend le mieux compte de ce phénomène est celle de Michel Butor qui abandonne l'expérimentation néo-romanesque pour chercher, avec *Mobile* un dispositif où la narrativité se dissout dans le collage qui cherche à reproduire sur le mode tabulaire l'effet mosaïque et la diversité inépuisable du continent nord-américain :

Je n'ai écrit que quatre romans, [avoue-t-il à Madeleine Santshi]. A partir de Degrés j'ai arrêté d'écrire des romans. J'ai fait des explorations.

Et plus loin, il ajoute :

Déjà auparavant la classification « Nouveau Roman » ne collait pas, parce que j'étais un « Nouveau Roman » spécial à moi tout seul et que la classification « romancier » ne collait pas non plus. Alors évidemment la parution de *Mobile* a fait tout éclater. Les gens ont dit « Qu'est-ce que c'est ? ». Ce n'était pas un poème au sens habituel, pas un essai non plus. Et en tout cas pas un roman. Donc c'était autre chose.

Cette « autre chose » me semble désigner l'entrée de Michel Butor dans une pratique postmoderne de l'écriture qui s'est poursuivie avec *Boomerang* et *Transit*, bien que le terme n'ait jamais été utilisé à son propos.

Une autre forme de discontinuité dans l'écriture est l'emploi du fragment qui, pas plus que le collage, n'est spécifique au postmodernisme puisqu'il remonte à l'antiquité. Mais lorsque le fragment traduit le chaos de la « *self variance* » que Valéry, dans ses *Cahiers* oppose à l'intentionnalité de l'œuvre close, lorsque la maxime, dans sa prétention à énoncer un universel fait place à la subjectivité décentrée de l'aphorisme, mieux, lorsque la note, contre le mode narratif, devient une pratique textuelle privilégiant l'insularité et la dissémination, le composite plutôt que le composé, alors l'écriture fragmentale devient une écriture du discontinu qui entre en cohérence avec la condition postmoderne. Deux exemples, pour illustrer ce propos.

D'abord celui de Georges Perros, dans *Papiers collés* où la note apparaît comme le moyen de subvertir les ensembles structurés, les grandes constructions narratives Je n'ai pas envie « d'écrire un livre », j'aurai le temps quand je serai mort. Le goût de l'entreprise m'est totalement étranger. Donc j'écris pour un écrivain qui sera peut-être moi, mais je n'y tiens pas exagérément.

Et optant pour le désordre et la *self variance*, contre toute idée de construction unitaire, tout principe hiérarchique d'organisation, Perros inaugure une pratique postmoderne que l'on retrouve chez l'écrivain marocain de langue française Abdelkebir Khatibi dans ses *Notes d'aimance* :

Ces notes ne sont pas les fragments d'une totalité imaginaire. Elles se replient en leur insularité.

Illustrant ce mode de « pensée faible » que postule Gianni Vattimo après l'effondrement des méta-récits de la modernité, Khatibi fait de la note l'équivalent de ces genres postmodernes que sont le *clip* ou le *jingle* : « Plus un mode de notation-clip, [écrit-il] qu'une volonté de penser à tout prix... ». On pourrait donner de nombreux exemples de ces écritures du discontinu, de Roland Barthes à Jean Baudrillard (*Cool Memories*) en passant par Annie Ernaux (*Journal du dehors*).

Un autre principe d'hétérogénéité à l'oeuvre dans le roman contemporain apparaît surtout dans le roman francophone, roman périphérique et décentré qui, par son hétéroglossie et son caractère d'hybride culturel, se prête particulièrement à l'hypothèse postmoderne dont les Québécois, en particulier, ont été les ardents promoteurs. En effet si les littératures francophones issues de la colonisation ont d'abord été des littératures de combat dont les formes subversives relèvent de la modernité, l'évolution du bilinguisme post-colonial vers un bilinguisme assumé ou choisi, amène l'écrivain à découvrir en lui une forme d'altérité qui l'ouvre à la problématique postmoderne de l'être discontinu. Dès lors, le texte francophone devient de plus en plus un texte hétérolingue et multiculturel dont le statut identitaire migre de l'identité-racine vers l'identité-rhizome dans une conception composite et décentrée de l'être et de la culture qu'illustrent, aux Antilles le travail de Glissant et des écrivains de la créolité ou au Maghreb les écritures métisses de Tahar Ben Jelloun (*L'Enfant de sable*, *La Nuit sacrée*) ou d'Abdelwahab Meddeb (*Talismano*, *Phantasia*) . .

Si les écritures du discontinu coïncident dans leur principe avec la pensée de la différence, une autre voie largement exploitée par le roman contemporain est celle de la métatextualité. Il s'agit donc d'un mode de réflexivité distinct de la mise en abyme instrumentalisée par le Nouveau Roman, où le texte tout en s'écrivant se commente dans le métatexte. Procédé ancien, là encore, qui renvoie à Sterne ou à Diderot mais dont la massification aujourd'hui fait question au point que la Québécoise, Janet M. Paterson, en fait l'un des critères majeurs du récit postmoderne, dans lequel le narrateur prend souvent la figure de l'écrivain engagé dans les problèmes de l'écriture.

En fait la mise en reflet du travail narratif qui caractérise aussi des écrivains comme Milan Kundera ou Bernard Noël ne devient postmoderne que lorsqu'elle s'écarte de toute intention ontologique ou existentielle (le « sens » de l'écriture !) pour travailler dans une dimension ludique ou ironique. Un « monstre » métatextuel comme *La Belle Hortense* de Jacques Roubaud où le récit devient mineur par rapport à son commentaire, traduit l'hyperfictivité de l'écriture en dévoilant sur le mode humoristique, les règles secrètes et codées d'un discours, sans prise sur le réel. Plus ironique un roman comme *Notices, manuels techniques et modes d'emploi*, de Laurent Gautier opère dans le métatexte narratorial une mise à distance parodique de l'idéologie de la technique et du progrès qui fonde la modernité.

D'une manière générale, lorsque le métatextuel est en excès dans le récit postmoderne, c'est pour traduire, par l'aporie d'un récit qui se prend lui-même pour objet, le refus de penser dans une

situation de «*Défaite de la pensée*» (A. Finkielkraut) sur fond de surinformation et d'hypermédiatisation. Dès lors le

récit métatextuel témoigne d'une perte de confiance dans le réel qui demande à être redéfini et témoigne de son désengagement par une sorte de retrait ludique et narcissique...

Un autre développement du postmodernisme, souligné par A. Kibedi Varga et Sophie Bertho, dans les années 90, se caractérise par une renarrativisation du récit qui correspond en littérature à cette revisitation des formes du passé postulée par l'architecture postmoderne (Ricardo Boffil) comme par la transavangarde italienne (Chia, Clemente). Cette renarrativisation qui, selon Umberto Eco ne peut être qu'ironique, prend la forme, en littérature, d'un retour à la linéarité, c'est-à-dire à une sorte de confort de lecture contre les grands dérangements du Nouveau Roman.

Cette linéarité n'implique pas nécessairement un retour à la fonctionnalité de l'intrigue, ni à une chronologie de type réaliste, les romans de J.-P. Toussaint privilégient la successivité à la causalité jusque dans la syntaxe de la phrase où la juxtaposition, contre la subordination, crée un effet d'acausalité généralisée. Chez Marie Redonnet, la linéarité renvoie à la causalité stéréotypée du conte dont les fonctions sont balisées dans un roman comme *Rose, Mélie, Rose* par 12 photos-polaroid que Mélie, la narratrice, glisse dans son cahier, métaphore du récit...

On a souvent appliqué à ces romans l'étiquette de «*minimaliste*» pour désigner l'insignifiance des événements qui les caractérisent. Dans la perspective postmoderne, ce terme me semble mal choisi parce qu'il renvoie à l'une des avant-gardes célèbres de la modernité en art plastique. Il s'agit plutôt d'un gommage du champ axiomatique qui fait que les personnages donnent l'impression d'émerger d'une fin du monde dans une conscience somnambulique du réel. Cette «*fin de l'histoire*» qui coïncide avec ce que Gilles Lipovetsky appelle «*Le Crépuscule des devoirs*», se traduit par une modalisation narrative dominée par le principe d'incertitude, comme si la réalité était de l'ordre du virtuel (entre le probable et l'aléatoire). D'où certaines références à la mécanique quantique et à ses paradoxes dans *Monsieur* de Jean-Philippe Toussaint et ce principe du «*tout était selon*»... qui aboutit chez Michel Houellebecq, après le constat critique du dévoiement libéral de la société moderne dans *Extension du domaine de la lutte*, à la mise en allégorie de la physique des particules pour traduire le comportement aléatoire de ses deux personnages, Michel et Bruno dans le chaos sexuel et consumériste de la société postmoderne (*Les Particules élémentaires*). Marie Darrieussecq choisit, quant à elle, dans *Truismes*, un autre type d'allégorie pour évoquer la perte de la référence éthique et ce rapport de flottement face aux turbulences d'une réalité de plus en plus opaque.

Cette renarrativisation ironique du récit peut prendre la forme du pastiche de genres fortement codifiés. Ainsi *Cherokee* de Jean Echenoz qui joue avec les règles du roman policier, *Lac*, réécriture ludique du roman d'espionnage ou encore *Les Grandes blondes* qui intègre, sur le mode parodique, les stéréotypes du roman noir.

Enfin, l'une des voies actuelles de cette renarrativisation, pourrait être l'autofiction qui installe le principe d'incertitude et la loi d'altérité au cœur de la question du sujet, dans le contexte fortement codé de l'autobiographie. On peut citer *Fils* de Serge Doubrovsky, initiateur du genre, mais aussi les variations multiples de Modiano sur la figure autobiographique du père et la trilogie d'Alain Robbe-Grillet qui met un terme à l'expérimentation néo-romanesque: *Le Miroir qui revient*, *Angélique ou l'enchantement* et *Les Derniers jours de Corinthe*. Une variante inversée de l'autofiction serait ce que Dominique Viart appelle les « biographies fictives » avec Pierre Michon et Gérard Macé. N'oublions pas Daniel Oster qui se fait le biographe du personnage de Valéry, Monsieur Teste, dans un roman intitulé *L'Intervalle* où l'on croise aussi Rimbaud, Mallarmé, Gide, en compagnie de Bergotte ou de Charles Swann. On reconnaît, dans ces biographies fictives une variante du *Pierre Ménard, auteur de Quichotte*, de Borgès, l'un des pères du postmodernisme d'outre-atlantique.

Si le mot « postmoderne » apparaît à quelques reprises aux Etats-Unis dans la première moitié du XX^{ème} siècle, il ne s'impose vraiment que dans les années 60, en architecture, tout d'abord où il marque une rupture avec le fonctionnalisme, puis dans le discours sociologique. Dix ans plus tard, il s'étend aux arts plastiques et à la littérature. Le premier article à y faire écho, en France, me paraît être celui d'Harry Blake : « Le Post-modernisme américain », paru dans la revue *Tel Quel*, en 1977, suivi en 1981 de l'étude du romancier américain John Barth dans *Poétique* : « La Fiction postmoderniste ».

Il faut pourtant attendre 1979, pour que J.-F Lyotard acclimate l'idée, avec un livre clé : *La Condition postmoderne, rapport sur le savoir dans les sociétés les plus développées*, qui lui avait été commandé par le Conseil des Universités du Québec. Ce livre va susciter de nombreux débats et imposer peu à peu le terme de ce côté de l'Atlantique.

Or, durant la décennie 70-80, le Nouveau Roman que Jean Ricardou s'efforce de réactiver en postulant un « Nouveau » Nouveau Roman, est en voie d'extinction mais il occupe toujours le devant de la scène littéraire avec notamment les colloques de Cerisy dont la publication s'étale de 1972 (*Le Nouveau Roman hier et au jourd'hui*) à 1976 (colloque *Robbe-Grillet*). Sans doute est-ce pour cette raison que le mot « postmoderne » n'apparaît pas dans l'essai de Marianne Macé sur *Le Roman français des années 70*, qui s'ouvre pourtant à la nouvelle production de Michel Butor et où l'on voit apparaître Jean Echenoz.

Même si des indices d'une pratique postmoderne de l'écriture se manifestent en France dès les années 60, on conviendra donc d'en dater les effets, sur un nouveau type de production romanesque, autour de 1980. Les Trente Glorieuses, période de progrès continu, s'achèvent en 1973, selon l'analyse de Jean Fourastié, avec le premier choc pétrolier et l'entrée dans la crise, tandis que les effets de 68, autre manifestation bruyante de la modernité de libération, s'effacent rapidement. Une nouvelle ère, « l'ère post-industrielle » (Daniel Bell) s'annonce avec toutes ses remises en cause.

Les principaux événements qui jalonnent la postmodernité européenne naissent d'abord autour des arts plastiques. Il s'agit de la Biennale de Venise de 1980 qui présente, en architecture et en peinture les travaux de la transavangarde. En France, Catherine Millet organise l'année suivante, à l'Arc, l'exposition *Baroques 81*, où les oeuvres sélectionnées se caractérisent par les effets kitsch et le métissage des formes, tandis qu'en 1985, l'exposition *Les Immatériaux*, organisée par J.-F. Lyotard au Centre Pompidou présente l'aspect nouvelles technologies de la création plastique.

Dans le domaine littéraire c'est la Biennale de Venise de 1980, qui déclenche la réaction de Jürgen Habermas dont la défense de la modernité comme « projet inachevé », dans la revue *Critique*, en 1981, entraîne, l'année suivante, la réaction de J.-F. Lyotard : « Réponse à la question qu'est-ce que le postmodernisme ? », une suite à cette querelle paraît en 1984, toujours dans la revue *Critique*, avec la tentative de synthèse de l'américain Richard Rorty : « Habermas, Lyotard et la Postmodernité ». Henri Meschonnic se lance à son tour dans la bataille aux côtés d'Habermas dans un livre-pamphlet : *Modernité, modernité*, édité en 1988, l'année même où les *Cahiers de Philosophie*, après une étude sur Jean-François Lyotard, publie un numéro spécial : « Postmoderne : les termes d'un usage ».

La chute du Mur de Berlin, en 1989 qui, dans un premier temps peut apparaître comme une manifestation euphorique de l'émancipation des peuples, plonge l'Europe dans le chaos des conflits ethniques à l'impossible arbitrage. Michel Maffesoli qui avait prévu dès 1988 *Le Temps des tribus* voit ses analyses confirmées, Christian Ruby fait paraître en 1990 une synthèse bien documentée sous le titre : *Le Champ de bataille. Postmoderne/néo-moderne*, tandis qu'Alain Touraine, à son tour publie en 1992 une *Critique de la modernité*. Au plan strictement littéraire c'est l'école d'Amsterdam qui tente une définition encore hésitante du postmodernisme avec l'article de Kibedi Varga, «Le Récit postmoderne », publié en 1990 dans la revue *Littérature*, que prolongent deux études de Sophie Bertho : « L'Attente postmoderne. A propos de la littérature contemporaine en France », parue dans la très sérieuse *Revue d'Histoire littéraire de la France*, en 1991 et « Temps et postmodernité », dans *Littérature* en 1993. Notons enfin un très bon numéro de la revue québécoise *Etudes Littéraires*, en 1994, qui risque une comparaison entre les pratiques américaines et européennes selon cet étonnant principe que si les Européens sont les penseurs de la postmodernité, les réalisations dans le champ esthétique sont américaines... Ce numéro intitulé « Postmodernismes : Poïesis des Amériques, Ethos des Europes » se trouve démenti, en 1998, par deux événements éditoriaux en France, *Truismes* de Marie Darrieussecq et *Les Particules élémentaires* de Michel Houellebecq, purs produits de la condition postmoderne qu'il est donc devenu difficile aujourd'hui d'ignorer. A moins de le vouloir vraiment... Ce qui n'empêche pas, chez certains écrivains, comme Christian Prigent, Bernard Noël ou Claude Ollier, la poursuite du rêve moderne, selon le principe du « tuilage » particulièrement évident en ce qui concerne la relation entre modernité et postmodernité.

Cours 7.

La littérature postmoderniste

Les auteurs postmodernes circonscrivent la postmodernité à la période contemporaine (de 1960 à nos jours), période à l'intérieur de laquelle s'effectuent d'importantes transformations culturelles. Selon eux, la culture occidentale tenterait ainsi de s'adapter aux bouleversements profonds engendrés par l'essor fulgurant de la technoscience. Les postmodernistes sont persuadés qu'il n'est plus possible d'appréhender le monde contemporain, marqué par l'évolution technologique, l'informatisation généralisée et l'hégémonie croissante des mass media, à l'aide de concepts hérités du XVII^e siècle (le Siècle des lumières) ; d'où l'avènement tout à fait prévisible d'une culture postmoderne.

Précisons tout d'abord que le terme « postmoderniste » est utilisé ici pour désigner les nombreux chercheurs et intellectuels qui tentent de comprendre et d'expliquer la condition des sociétés occidentales contemporaines à partir d'un cadre conceptuel élaboré autour de l'idée de la postmodernité.

Ainsi, pour les postmodernistes, la notion de « postmodernité » se rattache à la période historique dans laquelle les sociétés occidentales évoluent depuis une trentaine d'années ; elle a donc une signification historico-temporelle comme celles des termes « Moyen Âge », « Renaissance » et « Modernité ». Selon eux, le passage des sociétés occidentales à l'heure des technosciences et des mass media ainsi que l'avènement d'une économie postindustrielle sont à la base de la mutation culturelle qui nous a permis d'accéder à la postmodernité.

Il est important de bien comprendre que le terme « postmodernité » est utilisé pour désigner de façon commode une époque. Cet aspect utilitaire est important, car il montre, selon les postmodernistes, qu'ils n'ont pas de visée dogmatique. La postmodernité demeure, selon eux, le terme le plus représentatif du moment historique qui se déroule sous nos yeux, un moment qui ne serait qu'une période de transition. La période contemporaine ne constituerait nullement la fin de l'histoire, mais elle annoncerait plutôt une mutation importante de notre « manière d'être ».

Les postmodernistes utilisent le qualificatif « postmoderne » pour désigner les différentes caractéristiques de la postmodernité. Ils parlent notamment de sociétés postmodernes pour qualifier les sociétés occidentales d'aujourd'hui marquées par le pluralisme et la diversité croissante, et de culture postmoderne pour décrire l'attachement de nos contemporains à des valeurs telles que la promotion des droits et libertés individuelles, la volonté de choisir soi-même ses critères de vie, etc.

Il est également important de noter que la postmodernité ne constitue pas une négation globale de la modernité et ne revendique pas une rupture radicale avec cette dernière. Les penseurs postmodernistes insistent pour dire qu'ils ne sont pas antimodernes ; ils ne prétendent faire que le

constat de l'autodissolution de la culture moderne à travers l'emballage de la modernisation et la désillusion populaire à l'endroit des promesses d'émancipation du discours moderniste.

Le préfixe « post » signifie en quelque sorte un dépassement qui intègre le passé, un « au delà » comprenant le moderne, mais le complétant par des éléments adaptés à la nouvelle conjoncture sociale.

C'est dans cet esprit que certains auteurs affirment qu'il serait néfaste de ne pas tenir compte des différents apports artistiques, littéraires et intellectuels de la modernité. C'est également dans cette logique de ménagement que l'on peut constater l'importance du « recyclage » dans la littérature postmoderniste, c'est-à-dire la réactualisation de choses déjà existantes qui se trouvent enrichies et utilisées à de nouvelles fins.

À l'origine, le projet moderne avait pour objectif de réaliser l'universalité des communautés à travers une émancipation progressive de l'humanité. Cette universalisation devait résoudre tous les problèmes. En nivelant les différences, on a voulu unir. Pour atteindre cet idéal, on a érigé l'universel en loi suprême.

Ainsi, au nom de l'universalité, la modernité a été fondée sur des critères d'exclusion du dissemblable et de proscription de ce qui n'allait pas dans le même sens qu'elle. La modernité a lancé ces excommunications à partir de la légitimité de sa pensée progressiste, une pensée de la nouveauté.

Le projet moderne a effectivement été caractérisé par le « culte du nouveau et de l'originalité ». En privilégiant l'idée de dépassement, la modernité s'est lancée dans une course effrénée vers le progrès. Le développement (artistique, technique, cognitif, etc.) engendré par la modernisation devait créer les conditions idéales menant à la pleine réalisation de l'Humain, être universel. Cette idée de progrès reposait sur la promesse que la rationalisation mènerait la modernité à son idéal, à travers un long processus d'« illumination progressive ».

Cette marche en avant du progrès s'est faite parallèlement à une remise en question des croyances, et à travers le déracinement culturel de l'être humain, la rupture de ses appartenances traditionnelles et communautaires. Cette dynamique a eu un important effet destructeur sur le « vouloir-vivre ensemble » en provoquant l'affaiblissement des solidarités communautaires, une atomisation de la société civile et la mise en place d'une dynamique culturelle conduisant au nihilisme.

Pour les postmodernistes, les événements historiques du XXe siècle témoignent de la faillite de la modernité. Le drame européen des deux grandes guerres et le délire antisémite nazi, les goulags de la révolution prolétarienne soviétique et la folle course nucléaire de la guerre froide prouvent que l'histoire de ce XXe siècle n'a pas révélé de progrès rationnels réels, pas plus qu'elle n'a ouvert la porte à l'émancipation de l'humanité.

Ainsi, pour les postmodernistes, plusieurs phénomènes modernes sont responsables de l'autodissolution de la modernité et de l'avènement de la postmodernité, notamment la consommation de masse et la montée de l'hédonisme.

Parce que l'hédonisme est devenu partie intégrante du quotidien de tout un chacun, l'art ne peut plus être porteur de paradigme « supérieur » : toute tentative pour présenter l'exaltation du plaisir et des sens (valeurs désormais intériorisées par tout le monde et n'appartenant plus exclusivement à la sphère artistique) à travers un médium artistique ne constitue plus qu'un acte banal. L'avant-garde est morte pour que vive l'art.

Mais la déroute de l'avant-garde ne se limite pas à la sphère artistique. Le phénomène fait des vagues et provoque l'effritement du prestige et de l'influence des différentes élites, politiques, intellectuelles et économiques. Les artistes ne sont donc pas les seuls à être obligés de revoir leur rapport à l'avant-garde ; toute l'intelligentsia occidentale se trouve dans la même nécessité : les individus postmodernes sont de plus en plus sceptiques face aux recommandations des avant-gardes, et, ce, dans tous les domaines. L'individu postmoderne est de plus en plus indifférent aux avis qui lui semblent venir de l'extérieur, et se fie désormais davantage à son expérience personnelle.

Ce droit de choisir s'inscrit d'ailleurs dans le sillon de la généralisation extrême de la logique de consommation. Cette dernière est au cœur même de la postmodernité car, dans l'ère postmoderne, tout est à consommer. La consommation est plus qu'une simple habitude d'achat, elle « s'est révélée et continue de se révéler un agent de personnalisation des individus, en les contraignant à choisir et à changer les éléments de leur mode de vie ». Si la consommation a su s'imposer comme valeur suprême, c'est parce que « la logique économique a bel et bien balayé tout idéal de permanence, c'est la règle de l'éphémère qui gouverne la production et la consommation des objets ».

Dans cette perspective, la consommation vise d'abord et avant tout le bien-être des individus ; elle se veut la voie idéale pour atteindre le plaisir. Elle engendre donc un individualisme pur, débarrassé des anciennes valeurs métaphysiques.

Les postmodernistes affirment que ce fétichisme du choix personnel engendre un important mouvement d'intolérance à l'égard de l'unicité, de la rigidité et de toute forme d'autorité qui persiste à vouloir imposer à tout prix ses valeurs. L'hétérogénéité et le pluralisme deviennent des valeurs de plus en plus défendues à l'intérieur de nos sociétés postmodernes.

C'est grâce à l'essor des médias de masse que l'information médiatique a pris une place sans cesse croissante à l'intérieur de notre culture postmoderne. Pour certains auteurs, ce sont les médias de masse qui produisent de plus en plus les événements ; l'importance et l'intensité de ces événements dépendent de plus en plus de la couverture médiatique. Cela fait dire à plusieurs analystes que la place sans cesse grandissante que prennent les mass media dans nos sociétés engendre un processus de dissolution de la réalité. Pour certains, l'invasion de l'information dans

notre vie quotidienne a remplacé la fiction d'hier. Elle joue, selon eux, un rôle fondamental dans la marche en avant de la « socialisation démocratique individualiste ».

Pour les postmodernistes, l'information est de plus en plus libérée des tabous et des critères normatifs, ce dont ils se réjouissent. À leur yeux, l'un des rôles sociaux fondamentaux des médias et de l'information est de consolider les démocraties en apaisant les conflits et en les obligeant à se limiter à l'affrontement verbal médiatisable. C'est pourquoi la société postmoderne est caractérisée par côté très « cool », où règne l'humour et où toute forme de violence réelle est discréditée. La violence est limitée, selon eux, à un rôle de spectacle télévisuel ou cinématographique. Les postmodernistes prétendent que, si l'on entend de plus en plus parler de violence dans nos sociétés, ce n'est pas parce qu'il y en a plus, mais plutôt parce qu'on la tolère de moins en moins.

Si la plupart des postmodernistes reconnaissent le potentiel démocratique des sociétés de communication, un désaccord persiste sur le véritable pouvoir de libération qu'elles procurent aux individus. Certains voient dans cette prépondérance des communications la mise en place d'une imposante sphère publique vraiment représentative des volontés communes, tandis que d'autres y perçoivent les premiers indices d'un dérapage quasi inévitable vers l'anarchie ou, du moins, vers une forme de terrorisme anarchisant. Mais ils soutiennent qu'il ne faut pas redouter le chaos et l'oscillation provoqués par l'hétérogénéité croissante de nos sociétés puisque ce processus est porteur d'un espoir réel d'émancipation.

La dissolution de la modernité, à travers tant les événements historiques que la dérive incontrôlée des produits de la culture moderne (technologie, médias...), a provoqué un important changement dans notre manière de voir et de comprendre le monde qui nous entoure. Elle a également favorisé la mise en place d'une philosophie de vie qui se fonde davantage sur la proximité et sur le quotidien. Non pas que l'homme postmoderne ne croit plus en rien, mais il choisit ses croyances au lieu de se les laisser imposer : la postmodernité est l'époque des croyances en « vrac ».

L'une des caractéristiques de la littérature contemporaine actuelle en France est qu'il est difficile d'identifier des courants, ou des écoles, comme l'histoire de la littérature depuis le début du 19^e siècle en a tant formé. Les écrivains aujourd'hui sont plus des individus que des représentants d'une tendance, ce qui donne l'impression d'une diversité dans la production contemporaine. Toutefois, il est indéniable que le roman est retourné au romanesque, que l'autobiographie romancée (appelée quelquefois *autofiction*) est souvent présente dans les oeuvres, que l'analyse psychologique de personnages a été remplacée par une plus grande neutralité, donnant ainsi au lecteur plus de liberté. L'écriture évolue vers plus de poésie, elle s'est socialement désengagée.

Parmi tous les courants littéraires qui existent, le postmodernisme est probablement le plus complexe à décrire puisqu'il est encore en construction et surtout particulièrement diversifié. Néanmoins, il demeure possible d'en dresser un portrait général et de poser les bases de ces écritures éclatées et mouvantes afin de voir ce qui forme au fond notre propre culture actuelle.

De manière générale, nous situons le début de la période post-moderne vers 1980 . Comme son nom l'indique, la postmodernité face suite à la modernité, une période marquée par le désir de transformer la littérature – les courants de l'absurde et de l'existentialisme en tête au niveau international dans les années 50 – ainsi que par les mouvements de contre-culture, de libération sexuelle, de féminisme, de socialisme et de nationalisme à leur apogée dans les années 60 et 70. Cependant, ces mouvements s'essouffent alors que la science se développe à une vitesse fulgurante. L'homme contemporain a l'impression de vivre dans une société de plus en plus stressée et stressante où en un éclair on peut devenir dépassé. Mondialement, on est loin de l'effervescente des années « peace and love » : on assiste à la crise du pétrole, aux multiples guerres civiles, à la propagation du sida, à la Guerre Froide, à la catastrophe de Tchernobyl, aux manifestations de la place Tian'anmen, à la chute du mur de Berlin, au retour du libéralisme, à la fin de l'URSS, au génocide rwandais, au 11 septembre 2001, etc. Au Québec, c'est le référendum de 1980 qui donne le coup de grâce aux grands projets de société élaborés durant deux décennies.

Bref, on ne sait plus trop où s'en va l'avenir, le futur donne le vertige, on cherche des repères perdus et la pensée collective passe du « nous » au « je ». L'individualisme devient une idéologie dominante dans une société de consommation extrême où l'image est encore une fois maîtresse, amplifiée qu'elle est par l'omniprésence des médias dans la vie de tous les jours. La notion de télé-réalité fait d'ailleurs son entrée et envahit même la littérature où fiction et réalité s'entrecroisent sans qu'on puisse en définir les frontières. Il en va de même pour tout l'imaginaire : le monde étant maintenant à notre portée, la notion d'immigration et de métissage étant de plus en plus présente, le virtuel étant presque une autre vie, où se trouve la limite entre le possible et l'impossible ? Quel sens pouvons-nous donner à la vie, au couple, aux enfants, au corps, à la sexualité, à la religion ? C'est l'ère du vide, du territoire intérieur où on cherche encore notre identité.

Comme nous l'avons survolé dans le contexte socio-historique, plusieurs thèmes importants caractérisent les œuvres postmodernes : l'errance, la quête identitaire, la recherche de l'équilibre intérieur et interpersonnel, les rapports homme/femme, la sexualité, le quotidien, la solitude, l'importance des apparences, la recherche d'appartenance par la relecture de l'histoire / par un retour aux sources, le pluralisme et métissage des cultures, les relations interculturelles, la confusion entre le réel et le virtuel, le temps, etc. Bref, l'écrivain postmoderne joue dans un registre très personnel, mais possède un champ de possibilité très varié.

En vérité, l'auteur postmoderne ne se réinvente pas : il puise plutôt dans ce qui existe déjà, récupère ce qui l'intéresse et en forme une œuvre distincte. Il mélange les styles de différentes époques, les différents arts et formes d'expression, comme pour refléter la réalité actuelle, multiple et diversifiée. Parfois même, il ne fait que revisiter une œuvre classique pour la mettre à la sauce moderne.

Il n'en demeure pas moins que l'écriture postmoderne possède ses propres formes personnelles. Le temps du récit, par exemple, est bien souvent éclaté, loin du naturel ordre chronologique. Les auteurs s'amuse souvent à superposer plusieurs histoires en même temps, à entremêler les époques et les instants, à suspendre, couper, revenir, puis projeter leurs personnages dans le temps, mais aussi l'espace. Celui-ci est tout aussi éclaté, diversifié et ouvert. On joue sur l'espace du rêve, de l'imaginaire versus l'espace quotidien. Mais c'est principalement le rapport des personnages dans leur espace intérieur où ils sont inquiets parce qu'ils ne savent pas trop comment être avec l'espace autour d'eux. Ces derniers, souvent seuls, deviennent souvent des étrangers, car tout humain est au fond un étranger. Ils cherchent leurs racines, leur identité. Ils remettent en question leurs rapports face à l'art, à leur vie personnelle, à l'égalité dans le couple.

Le récit est souvent raconté au « je », ou du moins de manière assez subjective. Le narrateur devient aussi, parfois, un enfant ou un adolescent dans le but d'apporter un éclairage nouveau, une sensibilité nouvelle face à la société et au rapport avec l'autorité parentale. Pourtant, la famille est bien souvent absente de la réalité des protagonistes, ce qui entraîne un net clivage avec la période moderne.

Une autre grande différence se trouve au sujet de la langue où là encore le mélange des genres est bien présent. On n'hésite plus à marier les divers niveaux de langage, de tonalité, de références culturelles, etc. Finalement, même les œuvres narratives possèdent une certaine touche poétique par l'utilisation très fréquente de la métaphore tout en gardant son côté hybride, même un peu provoquant, à travers les images chocs. La ponctuation peut être abondamment utilisée tout comme être presque totalement absente. La postmodernité marque ainsi le règne de l'écriture extrême.

À vue de nez, il peut sembler difficile de d'identifier les œuvres marquantes de la littérature postmoderne. Il n'est cependant pas très difficile de s'en procurer et d'y plonger : la majorité des auteurs actuels sont, qu'ils le veuillent ou non, les porteurs de flambeaux de la postmodernité. Afin cependant d'y voir plus clair, nous allons nous pencher sur différentes œuvres, principalement québécoises, et soulever les caractéristiques proposées au point 2 Dans *Les Faux Fuyants* de Monique LaRue, on peut très clairement observer le questionnement identitaire et existentiel du personnage, un enfant sans père marqué par l'alcoolisme de sa mère :

« C'était minuit moins cinq à l'horloge de la vie-mort, le temps ou jamais, c'est clair, de trancher pour une césarienne puisque l'avortement n'a pas eu lieu, ni la fausse-couche pourtant plausible, et qu'on est définitivement vivants, nous voilà. Qu'est-ce qu'on peut faire à ça ? On ne peut tout de même pas végéter toute une vie dans l'atonalité et l'hébétement mental, on ne peut pas accepter simplement de pourrir. Il faut bien grandir, quand on est vivant. Il était minuit moins cinq, et plus que temps de décider entre la surface et le fond. Agir. Faire face. Une seule façon de gagner. Toujours moyen d'en sortir. Ne pas jouer perdant. Survivre. » La notion de réalité est un peu nébuleuse dans ce texte bien qu'elle soit au fond très présente. Il est question des rapports avec la

mère sans que celle-ci soit textuellement nommée ou qu'elle intervienne dans le récit. L'utilisation de phrases très courtes marque aussi la détermination du personnage lorsqu'il est question d'action concrète, contrairement à ses réflexions très longues et métaphoriques. Flora Balzano aborde quant à elle le thème de l'immigration et du multiculturalisme dans son roman *Soigne ta chute* :

« On est sûr de rien quand on est immigrant. C'est le grand tâtonnement, le grand étonnement, le nombre de pharmacies, de banques, de salon funéraires, qu'il y a dans ce pays, incroyable, le nombre de chaînes de télévision, le nombre de jours gris et froids et moches. On n'est plus sûr de rien. C'est le grand questionnement. [...] Tous les immigrants sont des écoliers. Les écoliers c'est l'avenir. Donc, les immigrants, c'est l'avenir. » Elle utilise une forme de cynisme pour exprimer sa réalité, une réalité où elle ne sait pas trop comment agir en rapport avec son nouvel environnement. Balzano montre aussi dans son roman un exemple de déconstruction de la structure narrative en racontant son histoire à l'envers. *Littoral*, une pièce de Wadji Mouawad, contient aussi un extrait très probant au sujet de la confusion entre le réel et le virtuel lorsque le personnage de Wilfrid se retrouve à discuter avec son père qui est en fait décédé :

« WILFRID – Non mais là je capote pour vrai ! C'est pas possible ! Je rêve pas là, je suis réveillé, je rêve pas !

LE PÈRE – Mais non, tu rêves pas.

WILFRID – Ben alors qu'est-ce que tu fais là ?

LE PÈRE – Quoi, qu'est-ce que je fais là ?

WILFRID – Je veux dire t'es mort, t'es mort, non ? T'es mort ?

LE PÈRE – Tu compliques toujours tout !

WILFRID – Non mais je rêve ! Je rêve !

LE PÈRE – Mais pourquoi tu t'énerves ?

WILFRID – Mais t'es mort, c'est pour ça que je m'énerve

LE PÈRE – Mais il n'y a pas lieu de s'énerver. Je suis mort, je suis mort, et alors, c'est pas la fin du monde. La preuve, je suis ici, avec toi, on est là tous les deux et on est ensemble et c'est bien. Et c'est tout.

WILFRID – Mais c'est pas normal. C'est pas normal !

LE PÈRE – Quoi ça, c'est pas normal !

WILFRID – Mais enfin que tu sois ici, tranquillement avec moi ! Les morts c'est les morts et les vivants c'est les vivants. Mais toi, mort, avec moi, vivant, c'est pas normal.

LE PÈRE – Et alors c'est pas normal ?

WILFRID – Alors rien, sauf que je capote un peu, je ne sais plus ce qui se passe, je ne sais même plus si je rêve, je ne sais même plus si je dors, je ne sais même plus si je suis encore vivant. Je ne sais même plus qui est mort ! Qui est mort, hein ? Qui est mort entre toi et moi, qui ? C'est peut-être

moi, si je suis là avec toi, c'est que je suis mort, c'est peut-être toi le vivant et tu viens de perdre ton fils, ton fils est mort, il est mort !

LE PÈRE – Mais non t'es pas mort. Si tu étais mort, tu le saurais, tu n'aurais aucun doute. Crois-en mon expérience. »

En continuant sur la lancée théâtrale, il est important de souligner que c'est dans ce domaine que la récupération, le renouvellement d'œuvres classiques est le plus commun. Plusieurs exemples peuvent être donnés comme *Le songe d'une nuit d'été* de Robert Lepage ou Peter Brook ainsi qu'*Hamlet-Machine* d'Heiner Müller mis en scène par Gilles Maheu, deux œuvres tirées du répertoire Shakespearien et revues, réécrites, remontées à la saveur postmoderne. La poésie n'est pas non plus en reste avec une panoplie d'auteurs qui s'acharnent à déconstruire et reconstruire fragments par fragments leur monde intérieur. Parmi eux, Hélène Dorion aborde le thème récurrent de la solitude, très cher à la littérature postmoderne, dans ces vers de son recueil *Un visage appuyé contre le monde* (1990) :

« Je ne sais pas encore passer
à travers une ombre, comme on passe
dans une chambre d'hôtel, une salle d'attente;
ces liens minuscules du silence
enfoui en nous.
Je ne sais pas me perdre
dans ce qui vient
et ne reviendra pas;
aller parmi ces jours sans nom, ces heures
où l'on ne trouve rien
à poser de nous-même
mais dont nos mains gardent trace
comme d'inutiles déchirures. [...] »

Finalement, les années 2000 contiennent aussi leur lot d'œuvres prépondérantes. Putain de Nelly Arcan en est l'une d'elle. Son roman paru en 2001 a choqué bien des gens par son propos cru et souvent juste sur la femme, l'hypersexualisation, les relations hommes-femmes et surtout la prostitution, thème central et autobiographique, ajoutant à l'ambiguïté du statut de l'ouvrage. Dans cet extrait, Arcan discute de son adolescence :

« [...] ma haine venait à bout de ce qui tenait de s'épanouir autour de moi, j'étais d'ailleurs l'anorexique de l'école car il fallait bien que je me démarque, regardez-moi disparaître et voyez de quelle façon j'aime la vie, et déjà je paradais dans mon refus de n'être plus une enfant, de me répandre ainsi en rondeurs alors que ma mère s'amenuisait toujours plus, alors qu'elle ne voulait plus sortir de son lit, et si mes copines m'avaient été fidèles je n'aurais jamais souhaité leur perte, si

elles m'avaient adorée au point de laisser tomber tout le reste, si elles m'avaient suivie comme les apôtres ont suivi Jésus-Christ, les filets de pêche à la dérive, le cœur plein de reconnaissance d'avoir été choisies, j'aurais peut-être fait un effort pour devenir comme elles, charnelles et bouclées, je me serais rangée de leur côté, mais ma maigreur les aidait à sourire, à pencher la tête vers l'arrière pour mettre leur poitrine en valeur[...] » Arcan est reconnue pour ses phrases pouvant durer des pages entières, comme une provocation face aux normes établies, signe de son rapport conflictuel avec la société.

Enfin, un dernier auteur vient ici illustrer l'écriture postmoderne. Tout son roman est en fait une démonstration des principes d'éclatement des données et de superpositions des récits. Dans *Nikolski*, Nicolas Dickner nous plonge dans trois mondes parallèles tous reliés par un même centre. De plus, il s'amuse à multiplier les références littéraires et techniques dans tous les entremêlements entre les existences des trois personnages, trois errants à la recherche de leur identité. Dans le passage qui suit, Joyce, l'un des trois protagonistes et pirate informatique, évoque son rapport de plus en plus éloigné avec la réalité tant son univers est branché sur le monde virtuel du web et de ses réseaux internes :

« Joyce a l'impression de vivre en marge d'un monde précieux et insaisissable. De l'autre côté de cette fenêtre, les événements se produisent par eux-mêmes, sans que l'on puisse les arrêter ou infléchir leur logique propre. Chaque seconde, chaque instant se déroule pour la première et la dernière fois. Impossible d'interrompre ce processus, de revenir en arrière ou d'enregistrer une copie de secours.

La respiration de Joyce couvre la vitre de buée. Le monde extérieur s'estompe lentement, la réalité semble de plus en plus relative. Elle essuie la fenêtre avec sa manche. » Ainsi, la planète avance, sans elle, sans qu'elle puisse en retrouver le contrôle.

Pour conclure, je dirais que le postmodernisme est le reflet d'une société en grande quête identitaire, en manque de repère, inquiète de l'avenir de cette planète de plus en plus bombardée par les technologies, les tirs de roquettes et les gaz à effet de serre. Impossible toutefois de prendre un véritable recul face à ce mouvement puisque n'importe qui en ce moment a les pieds en plein dedans. Ce texte propose donc des pistes concernant l'écriture contemporaine, mais il n'existe pas de frontières infranchissables dans le postmodernisme. Il demeure à chacun de repousser les barrières du genre, de les traverser et d'ainsi en redéfinir les limites.

Cours 8.

Les écrivains postmodernistes

Michel Tournier

Michel Tournier, né le 19 décembre 1924 à Paris, est l'auteur de plusieurs romans remarquables dont *Le Roi des aulnes*, couronné par le prix Goncourt en 1970, il est aussi un conteur et un romancier pour la jeunesse avec des œuvres comme *Vendredi ou la Vie sauvage*, réécriture de son premier roman *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*. Il est par ailleurs le créateur du néologisme « journal extime ».

Germaniste accompli et philosophe de formation, Michel Tournier renonce à l'enseignement et s'occupe de traductions et d'émissions à la radio puis à la télévision avant de publier à 42 ans son premier roman *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* en 1967 qui ouvre trois décennies consacrées à la littérature. Il a bâti en neuf romans publiés de 1967 à 1996 et en quelques recueils de nouvelles une œuvre originale qui fait de lui un des écrivains français marquants du dernier tiers du XX^e siècle.

Dans un style acéré et avec un sens du drame et du sacré qui n'empêche pas l'ironie subversive, Michel Tournier crée un univers personnel animé par des personnages complexes en réinterprétant les mythes comme Robinson Crusoé dans *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, Castor et Pollux dans *Les Météores*, les rois mages dans *Gaspard, Melchior et Balthazar*, Barbe-Bleue et Gilles de Rais dans *Gilles et Jeanne*, la *bullaura* romaine dans *La Goutte d'Or*, Moïse et la Terre promise dans *Eléazar ou la Source et le Buisson*. Il en fait la trame de récits où le réalisme minutieux s'associe à la création imaginaire de mondes différents (l'île du naufragé du XVIII^e siècle, le parcours des rois orientaux de l'Antiquité, le contexte du guerrier et de la sainte au XV^e siècle, la Prusse-Orientale du *Roi des aulnes* et la *napola* où l'ogre dévoreur se change en saint Christophe sauveur d'enfant durant la Seconde Guerre mondiale et le nazisme...). Il interroge ainsi les parcours humains, soulevant des questions comme celle de la civilisation et de la nature, de la détermination du bien et du mal et de la chute ou du rapport à l'autre et à soi-même à travers le thème du double et de l'androgynie. Faisant intervenir le jugement moral, on a pu lui reprocher certains aspects troubles de ses œuvres qui présentent parfois « une polysexualité étonnante, troublante, qui participe de la nature cosmique, sans craindre l'immoral ». Il a publié en 1978, *Le Vent Paraclet*, où, mêlant autobiographie et réflexion littéraire et philosophique, il éclaire son œuvre.

Michel Tournier, né d'un père issu d'une famille du Nord mais né en Charente et d'une mère bourguignonne qui se rencontrèrent à la Sorbonne alors qu'ils étaient étudiants en licence d'allemand. La famille a d'abord habité à Paris. Michel Tournier fréquente alors différentes écoles privées religieuses mais est un élève turbulent et médiocre. Il passe durant cette période ses vacances à Fribourg-en-Brisgau, dans un foyer d'étudiants catholiques avec ses frères et sœur et assiste à l'installation du nazisme avec ses parades militaires et les discours du führer.

En 1941, la famille Tournier quitte la maison de Saint-Germain-en-Laye réquisitionnée par les Allemands et s'installe à Neuilly. Michel Tournier entre au Lycée Pasteur de Neuilly-sur-Seine où il a Roger Nimier pour condisciple en classe de philosophie où enseigne Maurice de Gandillac. Passionné par les ouvrages de Gaston Bachelard et ayant échoué à entrer à l'École normale supérieure, il choisit de préparer une licence de philosophie à la Sorbonne où il soutient en juin 1945 son diplôme de philosophie sur Platon. Il réside ensuite quatre ans dans l'Allemagne en reconstruction, il y rencontre Gilles Deleuze et suit les cours de philosophie de l'université de Tubingen avant de rentrer en France en 1949 et finalement renonce à l'enseignement après son deuxième échec à l'agrégation de philosophie en 1950.

Michel Tournier s'est souvent exprimé sur sa vie et sur ses œuvres. Une de ses phrases rend compte de son ambition : « Pour moi, le sommet de la littérature française, c'est Flaubert. Les *Trois contes*. Ça, c'est le super-sommet. Parce que c'est à la fois d'un réalisme total et d'une magie irrésistible. C'est l'idéal ».

Cette association du réalisme et du jeu sur les mythes réinterprétés apparaît dès *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, son premier roman de 1967 qui se présente comme une réécriture du *Robinson Crusoë* de Daniel Defoe. Michel Tournier montre dans le journal de bord que tient le naufragé, un occidental qui s'interroge peu à peu et qui finalement, initié par Vendredi, choisit la nature contre la culture et décide de rester sur son île Esperanza dont il a renoncé, contrairement au héros de Defoe, à faire un modèle réduit de la civilisation violente et pyramidale qu'il connaissait en Angleterre. Michel Tournier reprendra en 1971 sous le titre de *Vendredi ou la Vie sauvage* le thème de ce roman dans un livre pour la jeunesse qui est devenu un classique pour les collégiens.

En 1970, paraît *Le Roi des aulnes* qui obtient le Prix Goncourt. Le titre renvoie à un célèbre poème de Goethe et Michel Tournier y décrit avec réalisme la Prusse-Orientale avec ses marais et ses forêts, et certains aspects du nazisme (Hermann Göring, les Napolas, l'extermination des Juifs) en y associant des mythes comme l'Ogre, le massacre des Innocents, la phorie de l'enfant (le fait de porter un enfant dans ses bras ou sur ses épaules comme le Roi des aulnes ou saint Christophe). Le roman sera adapté au cinéma en 1996 par Volker Schlöndorff.

En 1975, dans *Les Météores*, Michel Tournier exploite un autre mythe, celui de Castor et Pollux et de la jumeauté, dont il questionne la face obscure et l'ambiguïté de l'androgynie en même temps qu'il raconte un voyage initiatique autour du monde. En 1978, paraissent deux titres : *Le Coq de bruyère*, un recueil de nouvelles qui regroupe des textes divers, contes et récits, et *Le Vent Paraclét*, un essai dans lequel Michel Tournier parle de lui et de son métier d'écrivain en associant autobiographie et réflexion littéraire et philosophique.

Le quatrième roman, *Gaspard, Melchior et Balthazar*, s'appuie quant à lui sur le mythe des rois mages qui permet à Michel Tournier d'imaginer les voyages des légendaires rois mages aux motivations diverses (amour, beauté, pouvoir) qui se transforment en quête mystique et leur fait

traverser un Orient reconstitué avec un souci d'authenticité. L'invention d'un quatrième personnage, Taor, prince de Mangalore, retardataire à la recherche de la recette du loukoum, vient troubler et vivifier le mythe en en faisant le premier à consommer l'eucharistie, montrant le goût de Tournier pour la subversion humoristique. La version pour enfants, publiée en 1983, aura pour titre *Les Rois Mages*.

En 1983, *Gilles et Jeanne* montre d'abord la proximité entre Jeanne d'Arc et Gilles de Rais, guerrier entièrement dévoué à Jeanne, puis la dérive du guerrier qui deviendra alchimiste et monstrueux tueur en série d'enfants mais que Tournier transforme en assassin de femmes en en faisant une figure de Barbe-Bleue plutôt qu'un ogre dans la tradition des contes de Perrault.

Michel Tournier aborde de nouveaux thèmes avec *La Goutte d'Or*, roman qui traite du choc des cultures et du racisme ordinaire en contant l'histoire d'Idriss, un jeune Berbère saharien. Dépossédé d'une part de lui-même par une photographie prise par une touriste parisienne, Idriss entreprend un voyage hasardeux pour la retrouver en France. En chemin il se fait voler un bijou en forme de bulle d'or : il perd ainsi symboliquement la liberté que représentait la bulla aura pour les Romains de l'Antiquité et affronte le sort des émigrés du quartier de la Goutte d'or à Barbès où ils subissent le choc d'un monde des images dont ils n'ont pas les codes et des difficultés matérielles et existentielles des déracinés. Marcel Bluwal en a tiré un téléfilm diffusé en janvier 1990.

La même année, en 1985, paraît *Le Médianoche amoureux*, un recueil de contes et de nouvelles à la manière du Décaméron de Boccace puisque chacun des convives du médianoche (repas de minuit) doit raconter une histoire vraie ou imaginaire sur le même thème du double ou de la répétition.

La plume de Michel Tournier se fait plus rare, mais il publie quand même en 1996 un roman *Eléazar ou la Source et le Buisson*, qui raconte le voyage d'une famille de colons du XIX^e siècle irlandais en marche vers la Californie, nouvelle terre promise. Cette reprise du mythe de Moïse explore la question du refus de Dieu, qui ne permet pas à Eléazar/Moïse d'entrer dans la Terre Promise : il restera dans l'âpre Sierra Nevada du buisson ardent, loin des sources irlandaises et privé du lait et du miel de Canaan.

En 1999, paraît l'un de ses derniers ouvrages, *Célébrations* : 82 « texticules », mot de Tournier pour définir ces petits textes où il dit de façon souvent espiègle ses admirations pour une œuvre, un artiste ou des éléments comme l'arbre, le cheveu, le serpent ou les saisons.

Avec une approche personnelle de questions philosophiques fondamentales et en associant réalisme et fantastique, Michel Tournier a élaboré, dans un style plein de richesse et de finesse, une œuvre marquante qui fait de lui un « classique » reconnu, lu par tous les publics.

Jean-Marie Gustave Le Clézio

Jean-Marie Gustave Le Clézio (1940-V). Jean-Marie Gustave Le Clézio, plus connu sous la signature J. M. G. Le Clézio, né le 13 avril 1940 à Nice, est un écrivain de langue française, de nationalités française et mauricienne.

Il connaît très vite le succès avec son premier roman publié, *Le Procès-verbal*. Jusqu'au milieu des années 1970, son œuvre littéraire porte la marque des recherches formelles du Nouveau Roman. Par la suite, influencé par ses origines familiales, par ses incessants voyages et par son goût marqué pour les cultures amérindiennes, Le Clézio publie des romans qui font une large part à l'onirisme et au mythe (*Désert et Le Chercheur d'or*), ainsi que des livres à dominante plus personnelle, autobiographique ou familiale (*L'Africain*). Il est l'auteur d'une quarantaine d'ouvrages de fiction (romans, contes, nouvelles) et d'essais.

Le prix Nobel de littérature lui est décerné en 2008, en tant qu'« écrivain de nouveaux départs, de l'aventure poétique et de l'extase sensuelle, explorateur d'une humanité au-delà et en dessous de la civilisation régnante.»

Le jeune Jean-Marie Gustave est le fils de Raoul Le Clézio (chirurgien), et de Simone Le Clézio. Ses parents sont cousins germains (tous les deux ont le même grand-père, sir Eugène Le Clézio) et sont issus d'une famille bretonne émigrée à l'île Maurice au XVIII^e siècle, où ils acquièrent la nationalité britannique à la suite de l'annexion de l'île par l'Empire. Le Clézio se considère lui-même comme de culture mauricienne et de langue française. Il écrit ses premiers récits à l'âge de sept ans, dans la cabine du bateau qui le conduit avec sa mère au Nigeria où il va retrouver son père, qui y est resté pendant la Seconde Guerre mondiale. L'écriture et le voyage resteront dès lors indissociables sous sa plume.

Le jeune homme effectue ses études au lycée Masséna, puis au collège littéraire universitaire à Nice, à Aix-en-Provence, puis à Londres et à Bristol. En 1964, il rédige un mémoire pour l'obtention du diplôme d'études supérieures sur le thème : « La solitude dans l'œuvre d'Henri Michaux ».

Dès 23 ans, il devient célèbre lorsque paraît *Le Procès-verbal*, récit esthétiquement proche de *L'Étranger* d'Albert Camus et des recherches narratives du Nouveau Roman, baigné par le climat de la guerre d'Algérie finissante, et couronné par le prix Renaudot en 1963.

En 1967, il fait son service militaire en Thaïlande en tant que coopérant, et est rapidement expulsé pour avoir dénoncé la prostitution infantile. Il est envoyé au Mexique afin d'y finir son service. Il participe à l'organisation de la bibliothèque de l'Institut français d'Amérique latine (IFAL), et commence à étudier le maya et le nahuatl à l'université de Mexico, études qui le conduiront au Yucatán. Pendant quatre ans, de 1970 à 1974, il partage la vie des Indiens Emberás et Waunanas, au Panama. La découverte de leur mode de vie, si différent de celui qu'il connaissait jusqu'alors, constitue pour lui une expérience qu'il qualifiera plus tard de « bouleversante ». Après un premier mariage en 1961 avec Rosalie Piquemal (avec qui il a une fille, Patricia), il se marie en 1975

avec Jémia Jean, originaire du Sahara occidental et mère de sa deuxième fille Alice. Ensemble, ils écrivent *Sirandanes* (recueil de devinettes proverbiales courantes à Maurice) et *Gens des nuages*.

En 1977, Le Clézio publie une traduction des *Prophéties du Chilam Balam*, ouvrage mythologique maya, travail qu'il effectue au Yucatán. Spécialiste du Michoacán (centre du Mexique), il soutient en 1983 une thèse d'histoire sur ce sujet à l'Institut d'études mexicaines de Perpignan. Il enseigne entre autres aux universités de Bangkok, de Mexico, de Boston, d'Austin et d'Albuquerque, mais en 1978, il ne peut accéder au poste de chercheur au CNRS.

À la fin des années 1970, Le Clézio opère un changement dans son style d'écriture et publie des livres plus apaisés, à l'écriture plus sereine, où les thèmes de l'enfance, de la minorité, du voyage, passent au premier plan. Cette manière nouvelle séduit le grand public. En 1980, Le Clézio est le premier à recevoir le Grand prix de littérature Paul-Morand, décerné par l'Académie française, pour son ouvrage *Désert*. En 1990, Le Clézio fonde en compagnie de Jean Grosjean la collection « *L'Aube des peuples* », chez Gallimard, dédiée à l'édition de textes mythiques et épiques, traditionnels ou anciens. Son intérêt pour les cultures éloignées se déplace dans les années 2000 vers la Corée, dont il étudie l'histoire, la mythologie et les rites chamaniques, tout en occupant une chaire de professeur invité à l'Université des femmes Ewha.

En mars 2007, il est l'un des quarante-quatre signataires du manifeste intitulé *Pour une littérature-monde en français*, qui invite à la reconnaissance d'une littérature de langue française qui ne relèguerait plus les auteurs dits « francophones » dans les marges ; et à retrouver le romanesque du roman en réhabilitant la fiction grâce notamment à l'apport d'une jeune génération d'écrivains sortis de « l'ère du soupçon. » Dans un entretien paru en 2001, Le Clézio déplorait déjà que « l'institution littéraire française, héritière de la pensée dite universelle des Encyclopédistes, [ait] toujours eu la fâcheuse tendance de marginaliser toute pensée de l'ailleurs en la qualifiant d'"exotique". » Lui-même se définit d'ailleurs comme un écrivain « français, donc francophone », et envisage la littérature romanesque comme étant « un bon moyen de comprendre le monde actuel ».

En octobre 2008, alors que paraît *Ritournelle de la faim*, inspiré par la figure de sa mère, il se voit décerner le prix Nobel de littérature. Sa première réaction est d'affirmer que la récompense « ne changera rien » à sa manière d'écrire.

En 2010, l'ordre de l'Aigle aztèque mexicain lui est accordé en tant que « spécialiste des civilisations antiques mexicaines ». Le président Felipe Calderon décrit à cette occasion l'écrivain français comme « un prix Nobel français très mexicanisé, et si j'ose dire, très michoacanisé ».

Depuis très longtemps, Le Clézio parcourt de nombreux pays dans le monde, sur les cinq continents, mais vit principalement à Albuquerque, et en France, à Nice et à Paris. Il a publié une quarantaine de volumes : contes, romans, essais, nouvelles, deux traductions de mythologie indienne, ainsi que d'innombrables préfaces et articles et quelques contributions à des ouvrages collectifs.

En 2011, J.M.G. Le Clézio est le « grand invité » du musée du Louvre. Il pose un nouveau regard sur les collections du musée à travers le thème « Les musées sont des mondes » associé à une programmation pluridisciplinaire : exposition, conférences, concerts, cinéma, théâtre... Il met à l'honneur des artistes et auteurs comme Georges Lavaudant, Dany Laferrière, Camille Henrot, Dupuy-Berberian, Souleymane Cissé, Danyël Waro, Jean-François Zygel...

En septembre 2012, Le Clézio éprouve le besoin d'intervenir dans les polémiques soulevées par un essai de Richard Millet intitulé *Langue fantôme*, suivi de *Éloge littéraire d'Anders Breivik*. Il qualifie le texte d'« élucubration lugubre » et de « répugnant ». Richard Millet considère, de son côté, J.M.G. Le Clézio comme un exemple de la « postlittérature » qu'il dénonce et avance que « son style est aussi bête que naïve sa vision manichéenne du monde et ses romans dépourvus de ressort narratif. » Il précise dans un entretien : « Je ne suis pas anti-Le Clézio. Je trouve que sa syntaxe est bête, c'est-à-dire qu'elle est un peu gnan-gnan, qu'elle est le parfait reflet de sa pensée qui va dans le sens de la propagande, pensée multiculturaliste facile, manichéenne. Les Blancs, les Occidentaux sont tous épouvantables, mais les Indiens, etc., sont magnifiques... Le Clézio est le parfait représentant de cet effondrement du style... »

Alors âgé seulement de 23 ans, le premier livre de J.-M. G. Le Clézio, *Le Procès verbal* est déjà récompensé par le prix Renaudot. Les thèmes de l'identité, de la solitude, de la quête du monde, qui reviennent sans cesse dans l'œuvre abondante de Le Clézio, y sont déjà présents, portés par une écriture poétique et méditative, cherchant un accord des sensations avec les éléments et les choses. En 1967, dans un essai intitulé *L'Extase matérielle*, Le Clézio écrit : "Le secret absolu de la pensée est sans doute le désir jamais oublié de se replonger dans la plus extatique fusion avec la matière, dans le concret tellement concret qu'il en devient abstrait". Le Clézio ajoute, comme pour mieux marquer sa différence avec le Nouveau Roman : "Contre toute spécification formelle, c'est l'aventure d'être vivant qu'on veut exprimer".

Après des livres au ton pessimiste qui expriment son dégoût pour la civilisation matérialiste occidentale (*La Fièvre; Le Déluge; Terra Amata; Le Livre des fuites; La Guerre; Les Géants*), Le Clézio trouve dans l'ailleurs une source réelle d'inspiration et d'apaisement : entre 1970 et 1974, il fait de fréquents séjours dans une tribu indienne au Panama puis voyagera ensuite beaucoup (Maghreb, Mexique, Océan Indien). *Voyages de l'autre côté* et *Mondo et autres histoires* illustrent ainsi cette nouvelle recherche de l'innocence et de la pureté.

Chaque roman, chaque nouvelle, chaque conte de Le Clézio présentent des personnages en contact ou en rupture avec la vie et la nature et animés du désir de prolonger ou de retrouver ce contact (*Désert, Le Chercheur d'Or, Voyage à Rodrigues*). Comme pour illustrer sa propre recherche, Le Clézio fait le récit de l'errance des peuples juif et palestinien dans *l'Étoile errante*.

Plus récemment, il a publié *Sirandanes, Onitsha, Diego et Frida, La Quarantaine, Poisson d'or, Hasard, Cœur brûlé et autres romances, Révolutions, L'Africain, Ourania*. En 2006 il a publié *Raga, approche du continent invisible* et *Ritournelle de la faim* en 2008.

Le Clézio est l'un des écrivains de langue française les plus diffusés dans le monde. Ses livres ont été traduits en allemand, anglais, chinois, coréen, danois, espagnol, grec, italien, japonais, portugais, russe et turc. Cet écrivain discret, né à Nice, dont le père est anglais, la mère française, et dont les ancêtres bretons ont émigré sous la Révolution à l'île Maurice, se sent finalement plus attaché à la langue française qu'à la France elle-même: "La langue française est mon seul pays, dit Le Clézio, le seul lieu où j'habite". Quant au voyage, la découverte de l'autre, il vient renforcer la découverte de soi: "*Etre à la fois ici et ailleurs, appartenir à plusieurs histoires.*" (*Révolutions*).

Le Prix Nobel de littérature a été décerné à Jean-Marie Le Clézio en octobre 2008. L'académie suédoise a annoncé le prix en décrivant Le Clézio comme un écrivain de la "rupture", de "l'aventure poétique et de l'extase sensuelle", un "explorateur d'une humanité au-delà et en dessous de la civilisation régnante".

Philippe Sollers

Philippe Sollers, Philippe Joyaux à l'état civil né à Talence en Gironde le 28 novembre 1936, est un écrivain français. Il a également publié sous le pseudonyme de Philippe Diamant.

Issu d'une famille d'industriels de la région bordelaise, Philippe Sollers déménage à Paris en 1955 pour faire ses études supérieures au lycée Sainte-Geneviève de Versailles puis à l'ESSEC. Délaissant sa scolarité, il rencontre Francis Ponge lors des conférences de ce dernier à l'Alliance française et commence à fréquenter les milieux littéraires parisiens.

En 1957, il publie *Le Défi*, son premier texte, dans la revue *Écrire* dirigée par Jean Cayrol aux Éditions du Seuil. En 1958, il devient célèbre en publiant son premier roman, *Une curieuse solitude*. Ses premières œuvres, de facture classique, suscitent alors des critiques élogieuses de la part de François Mauriac et de Louis Aragon.

En 1960, Philippe Sollers participe à la fondation de la revue *Tel Quel* aux Éditions du Seuil et en devient rapidement le principal animateur. Les textes publiés dans la revue revisitent les œuvres de nombreux auteurs, dont certains sont méconnus ou controversés : Lautréamont, Dante, Artaud, Bataille, Joyce, Derrida, Foucault, Barthes.

En 1962, pour éviter d'être mobilisé en Algérie, Philippe Sollers simule la schizophrénie et reste pendant trois mois sous observation à l'hôpital militaire de Belfort. Il sera réformé après l'intervention d'André Malraux.

En parallèle, délaissant le style classique de son premier roman, Philippe Sollers publie, en 1961, *Le Parc* (pour lequel il reçoit le Prix Médicis), puis *L'Intermédiaire* en 1963. Ses travaux romanesques suivants témoignent d'une recherche stylistique marquée par l'abandon des structures

narratives traditionnelles, l'influence de la culture chinoise et par l'exploration des limites de l'écriture et de l'abstraction. Cela le conduit, dans un premier temps, à écrire des textes structurés de façon rationnelle. Ainsi, *Drame* (1965) est construit selon une structure de 64 sections, analogue à celle de l'échiquier et du yi jing. Poursuivant dans cette veine, *Nombres* (1968) est un texte découpé en 25 cycles successifs de quatre séquences, rappelant la structure d'un carré en perpétuelle rotation.

Dans un second temps, son écriture évolue vers une tendance à l'éclatement des structures avec *Lois*, qui explore les rapports du langage, de l'histoire et de l'inconscient. Cette œuvre est, en particulier, très marquée par l'influence de *Finnegans Wake* de James Joyce, dont Philippe Sollers traduit à la même époque des passages avec Stephen Heath.

Fasciné par la scansion des textes religieux (en particulier de la *Bible*), il en vient à abandonner toute ponctuation visible pour libérer son expression avec *H* qu'il présente dans *Italiques* et réfère à Ezra Pound qui selon lui est allé au delà de l'écriture automatique. Dans la foulée, il entame, à partir de 1974, la rédaction continue de *Paradis*, qui paraît sous la forme d'un feuilleton dans *Tel Quel* jusqu'en 1982. Ce roman, considéré par beaucoup comme l'œuvre majeure de Philippe Sollers, se présente comme une « machine » capable d'enregistrer et re-transcrire « tout ce qui est dit » à l'heure post-moderne. *Paradis 1* est publié en 1981, suivi de *Paradis 2* en 1986. En 2000, Philippe Sollers déclare, au cours d'un entretien, que la rédaction de cette œuvre est toujours en cours.

En 1982, Philippe Sollers arrête la publication de *Tel Quel* aux Éditions du Seuil et crée la revue *L'Infini* aux éditions Denoël puis, rapidement, aux éditions Gallimard. Il entame alors la publication d'une série de romans écrits dans une veine plus « figurative » que les précédents, sans toutefois revenir à la structure du récit narratif. Influencé par la lecture de Céline, Paul Morand et des grands auteurs américains — William Faulkner, Ernest Hemingway, Henry Miller, Vladimir Nabokov, William S. Burroughs, Jack Kerouac ou encore Charles Bukowski —, il publie *Femmes*. Ce roman, empruntant au style de Louis-Ferdinand Céline, analyse entre autres les conséquences du féminisme et des bouleversements politiques et artistiques de l'histoire à travers la vie aventureuse d'un journaliste américain. Le pouvoir et la sexualité sont étudiés et exposés à partir de la thèse : « Le monde appartient aux femmes. C'est-à-dire à la mort. Là-dessus tout le monde ment. » Son écriture est de plus en plus marquée par une utilisation du cut-up et de la réflexion intérieure.

Suivent d'autres ouvrages dans le même esprit : *Portrait du joueur* (retour aux sources en Gironde et passion épistolaire), *Le Cœur absolu* (récit de libertinages), *Les Folies françaises* (inceste heureux et culture française), *Le Lys d'or* (traitement de la frigidité par la lecture), *La Fête à Venise* (réflexion sur la peinture autour des figures de Watteau, Warhol, Monet et Cézanne), *Studio* (réflexion sur la poésie autour des figures de Rimbaud et de Hölderlin), *Passion fixe* (le couple et la littérature), *L'étoile des amants* (l'évasion et la nature) et, enfin, *Une vie divine* (Nietzsche, la philosophie et les femmes).

Sollers est également l'auteur d'essais d'histoire de l'art, dont il a une conception fondée sur la défense de l'individu, de la création et du plaisir (*Théorie des exceptions, La Guerre du goût, Éloge de l'infini, Fleurs*). Principalement axé sur la littérature (Dante, Sade, Lautréamont, Proust, Genet, Kafka, etc.), la musique (Bach, Haydn, Mozart, Miles Davis) et les arts plastiques (peintres vénitiens et de la renaissance italienne, peinture française du XVIII^e siècle, impressionnistes, peintres modernes américains), son propos se développe néanmoins dans tous les domaines (théologie, philosophie, histoire, sociologie, psychanalyse). Sollers a écrit plusieurs monographies sur des artistes (Watteau, Picasso, Fragonard, Bacon, Cézanne, Rodin) et trois biographies romancées (Vivant Denon, Casanova, Mozart).

Sollers, qui habite régulièrement à Venise ou à l'île de Ré, dirige également la collection *L'Infini* et participe au comité de lecture des éditions Gallimard. En tant que directeur de collection chez Gallimard, il a contribué à la publication des œuvres de Frédéric Berthet, Jean-Jacques Schuhl, Gabriel Matzneff, Marc-Edouard Nabe, David di Nota ou Yannick Haenel⁶. En revanche, il a, en 1992, fait le choix éditorial de refuser *Hygiène de l'assassin*, le premier roman à succès d'Amélie Nothomb.

Figure du paysage intellectuel et littéraire français de la seconde moitié du XX^e siècle, Philippe Sollers fut proche, au cours des années 1960-70, entre autres de Jacques Lacan, de Michel Foucault, de Louis Althusser et, surtout, de Roland Barthes, qui sont décrits dans le roman *Femmes*.

Dans un entretien publié en juin 1992 dans *art press*, il décrit ironiquement Althusser comme un personnage empêtré dans la métaphysique, « surveillé jour et nuit par les flics de la métaphysique... il n'a pas trouvé autre chose à faire qu'à supprimer le pauvre être humain féminin qui vivait à ses côtés, dont on a appris d'ailleurs, après sa mort, et comme par hasard, qu'elle était juive ». On entendra également après la mort d'Althusser, Sollers défendre la thèse selon laquelle l'exclusion de Lacan de l'École Normale supérieure en 1969 n'avait pas pu se faire sans l'accord de Jacques Derrida et de Louis Althusser. Il y reviendra encore le 6 septembre 2011, lors d'une réunion organisée à Paris par Jacques-Alain Miller, dans ces termes : « Althusser et Derrida s'étaient tous les deux employés à rétablir l'ordre des choses qui était l'ordre communiste... » L'exclusion ne put donc se faire qu'avec leur accord. Après s'en être pris violemment à d'autres intellectuels, il revient encore à la charge : « Lacan a-t-il été expulsé oui ou non de l'ENS? sur le propos de qui... en embuscade ? d'Althusser et de Derrida, eux-mêmes à l'époque très impliqués dans la question cruciale du PCF... ».

Admirateur de la Chine, il entrevit, au-delà de son engagement maoïste, à la suite de la révolte de mai 1968, l'influence culturelle croissante de l'empire du Milieu en ce début de XXI^e siècle.

Son engagement l'amène aussi à défendre les thèses de Maria-Antonietta Macciocchi au début des années 1970 ou à dénoncer, à la fin des années 1990, la « France moisie », pour illustrer la xénophobie latente présente, selon lui, dans l'opinion française. Tout en étant un auteur prolifique,

Philippe Sollers apparaît souvent dans les médias comme un personnage controversé et provocateur (« une façon d'étudier sur le vif la croyance sociale aux images », selon ses propres termes, et pour casser l'image traditionnelle des écrivains et agacer ses détracteurs.

Reposant essentiellement sur des éléments autobiographiques ou « autofictifs », son œuvre romanesque témoigne d'un rejet des structures narratives traditionnelles. Au-delà des multiples recherches formelles qui ponctuent ses romans, l'écriture de Philippe Sollers se caractérise par une constante à travers l'emploi d'un style parlé combinant la voix, la musique et le théâtre à la manière d'un opéra. Un thème récurrent de son œuvre concerne la lutte (une « guerre » selon les termes de Sollers) de l'individu créatif à la recherche du bonheur face à la société improductive, falsificatrice et répressive. Ses travaux critiques illustrent également ce thème, en défendant une conception de l'histoire de l'art, où les artistes sont considérés comme des « exceptions » à la société et la création artistique comme une « expérience des limites ».

« Hommage » à sa notoriété, Sollers apparaît comme personnage dans un bon nombre d'œuvres de tiers. Il est évoqué, par exemple, dans *La Tache* (et dans *Opération Shylock*), de Philip Roth, ou encore dans *Les Particules Élémentaires* de Michel Houellebecq.

Cours 9.

Autofiction

Autofiction est un néologisme créé en 1977 par Serge Doubrovsky, critique littéraire et romancier, pour désigner son roman *Fils*. Le terme est composé du préfixe auto (du grec *αυτος* : « soi-même ») et de fiction. L'autofiction est un genre littéraire qui se définit par un « pacte oxymoronique » ou contradictoire associant deux types de narrations opposés : c'est un récit fondé, comme l'autobiographie, sur le principe des trois identités (l'auteur est aussi le narrateur et le personnage principal), qui se réclame cependant de la fiction dans ses modalités narratives et dans les allégations péritextuelles (titre, quatrième de couverture...). On l'appelle aussi « roman personnel » dans les programmes officiels. Il s'agit en clair d'un croisement entre un récit réel de la vie de l'auteur et d'un récit fictif explorant une expérience vécue par celui-ci.

L'autofiction est le récit d'événements de la vie de l'auteur sous une forme plus ou moins romancée (l'emploi, dans certains cas, d'une narration à la troisième personne du singulier). Les noms des personnages ou des lieux peuvent être modifiés, la factualité mise au second plan au profit de l'économie du souvenir ou des choix narratifs de l'auteur. Affranchie des « censures intérieures », l'autofiction laisse une place prépondérante à l'expression de l'inconscient dans le récit de soi. Pour Serge Doubrovsky, qui a *baptisé* ce genre (des *textes* d'autofiction existaient bien antérieurement), l'autofiction est une « fiction, d'événements et de faits strictement réels. Si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure d'un langage en liberté ». La fiction devient ici l'outil affiché d'une quête identitaire (notamment à travers l'utilisation de la psychanalyse).

La théorie littéraire de langue anglaise comporte deux notions proches de l'autofiction : *faction* (mot-valise regroupant *fact* et *fiction*) et *autobiographical novel*. La *faction* est tout texte mêlant une technique narrative empruntée à la fiction et un récit portant sur des faits réels ; même si le terme a le mérite de faire référence aux problématiques de l'autofiction, le corpus textuel qu'il désigne semble se rapprocher davantage de la *nonfiction novel*, voire d'un récit historique fictionnalisé. *Autobiographical novel* est une expression plus courante pour désigner un récit proche de la vie de l'auteur mais s'affranchissant du pacte autobiographique.

L'usage du terme « autofiction » en milieu universitaire est récent et reste problématique. Mounir Laouyen définit le terme comme regroupant des « autobiographies rebelles ou transgressives » et nie son identité de genre, tant qu'elle ne sera pas mieux définie à la fois pour l'auteur et le public (il préfère donc parler d'une catégorie textuelle). Les ressorts de l'autofiction sont pour lui liés à la discrétion totale sur la vie d'autrui" et à la censure quant à sa vie intime, dont seul un pacte fictionnel permettrait de résoudre les problèmes, mais aussi à l'opposition réel / vécu (dans une optique psychanalytique) et à l'équivalence lacanienne entre moi et langage (ce qui expliquerait sa naissance au XX^e siècle).

Jacques Lecarme distingue deux usages de la notion : l'autofiction au sens strict du terme (les faits sur lesquels porte le récit sont réels, mais la technique narrative et le récit s'inspirent de la fiction) et l'autofiction au sens élargi, un mélange de souvenirs et d'imaginaire. Vincent Colonna définit un sens étroit - la projection de soi dans un univers fictionnel où l'on aurait pu se trouver, mais où l'on n'a pas vécu réellement - et, par extensions, tout roman autobiographique (en considérant qu'il y a toujours une part de fiction dans la confession). Ces dichotomies témoignent en tout cas de l'ambiguïté de la notion.

Une définition tout à fait différente est proposée par Gérard Genette, qui la définit tout d'abord d'après le « protocole nominal » de la triple identité (l'auteur est narrateur et protagoniste). La « vraie autofiction » a, selon Genette, un contenu narratif authentiquement fictionnel ; les textes portant sur des événements réels ne sont donc que des « fausses autofictions » qu'il qualifie d'"autobiographies honteuses".

Selon Serge Doubrovsky, l'autofiction est un récit dont les caractéristiques correspondent à celles de l'autobiographie, mais qui proclame son identité avec le roman en reconnaissant intégrer des faits empruntés à la réalité avec des éléments fictifs, que ce soit dans l'édition classique ou sur Internet. Il s'agit donc de la combinaison des signes de l'engagement autobiographique et de stratégies propres au roman, d'un genre qui se situe entre roman et journal intime. Doubrovsky définit ainsi sa propre entreprise : « Fiction d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau ».

En fait, Vincent Colonna et Serge Doubrovsky sont plus proches qu'ils ne semblent le revendiquer à partir du moment où la fiction est mise au service de la finalité autobiographique (dans le sens éthique de vérité). Ainsi, Stéphanie Michineau dans sa thèse publiée *L'Autofiction dans l'œuvre de Colette* propose comme définition: "Une autofiction est un récit où l'écrivain se montre sous son nom propre (l'intention qu'on le reconnaisse est indiscutable) dans un mélange savamment orchestré de fiction et de réalité dans un but autobiographique".

Même si au premier abord, la définition de Stéphanie Michineau semble s'éloigner d'un des critères affichés de l'autofiction selon l'inventeur du terme, Serge Doubrovsky, qui consiste à ne relater que « des faits et événements strictement réels », elle apparaît néanmoins comme un prolongement à la définition de ce dernier afin que le genre de l'autofiction perdure et fasse encore des émules. D'ailleurs, sa définition en ce qu'elle est trop restreinte risque à terme de n'illustrer que ses propres livres... Serge Doubrovsky n'en est-il pas le premier conscient lorsqu'il revendique dans sa lignée des livres tels que *La Naissance du Jour* par exemple, récit dans lequel Colette ne respectait pas les faits tels qu'ils se sont passés mais les utilisait à des fins expérimentales ?

Chloé Delaume

Chloé Delaume, de son vrai nom Nathalie Dalain, née à Versailles le 10 mars 1973, est une écrivaine et éditrice française. Elle est également performeuse, musicienne, chanteuse, de manière plus anecdotique. Son œuvre littéraire, pour l'essentiel autobiographique, est centrée sur la pratique de la littérature expérimentale et la problématique de l'autofiction.

Chloé Delaume passe son enfance à Beyrouth. En 1983 se déroule à Paris le drame familial qui hantera toute son œuvre : alors qu'elle n'a que 10 ans, son père tue sa mère devant ses yeux puis se suicide.

Elle va ensuite vivre chez ses grands-parents puis chez son oncle et sa tante. Voulant devenir professeure comme sa mère, elle s'inscrit à la faculté de Nanterre en Lettres modernes jusqu'à la maîtrise et entame un mémoire inachevé sur *La Pataphysique chez Boris Vian*.

Déçue par le système universitaire, elle quitte la faculté et se met à écrire en travaillant dans des bars à hôtesse.

Entre 1999 et 2002, elle fait partie du noyau dur de la revue littéraire *EvidenZ* fondée par Mehdi Belhaj Kacem (son mari jusqu'en 2002). Elle publie 3 textes dans la revue, pour la première fois sous le nom de Chloé Delaume. Le prénom Chloé a été emprunté à l'héroïne du roman *L'Écume des jours* de Boris Vian et le patronyme Delaume provient de l'ouvrage d'Antonin Artaud, *L'Arve et l'Aume* : « il y a mort de l'identité civile parce que je ne l'ai pas choisie. Un beau matin je me suis dit "ça suffit, ma vie ne me convient pas, qui je suis ne me convient pas, je vais être autre" et j'ai pris cette décision. » Chloé Delaume quitte la revue après le deuxième et dernier numéro.

Elle publie son premier roman, *Les Mouffettes d'Atropos*, en 2000, chez Farrago/Léo Scheer. Elle collabore ensuite un temps sous son vrai nom à la revue littéraire *Le matricule des anges*. En 2001, elle obtient le prix Décembre pour son deuxième roman, *Le Cri du sablier*.

Entre janvier 2005 et juin 2007, elle gère le forum de l'émission *Arrêt sur images*, présenté par Daniel Schneidermann sur France 5 et rend compte des critiques et remarques qui y sont écrites une fois par mois sur le plateau de l'émission. Chloé Delaume est alors surnommée « la forumancière ».

En 2008, elle participe à la création de la revue de littérature contemporaine *Tina* (avec Éric Arlix, Hugues Jallon, Dominiq Jenvrey, Emily King, Jean-Charles Massera, Émilie Notéris, Jean Perrier, Guy Tournaye).

En 2010, elle lance la manifestation « À vous de lire » dont elle est la marraine avec Frédéric Mitterrand. Fin 2010, Chloé Delaume devient directrice d'une collection intitulée « Extraction » aux éditions Joca Seria. Elle souhaite alors éditer principalement de la littérature expérimentale, au travers d'« une collection dédiée à la recherche littéraire, dans ses articulations les plus diverses et radicales. Hors des carcans traditionnels, des codes, des cadres et des chapelles, cet espace a pour seul objectif de donner la parole aux expérimentateurs. Découvrir de jeunes auteurs. Permettre à

d'autres, plus confirmés, de publier des travaux plus singuliers ou transdisciplinaires qu'à leur accoutumée. »

D'avril 2011 à avril 2012, elle est pensionnaire à la Villa Médicis. À partir du 6 mai 2012, elle tient une chronique hebdomadaire intitulée « Bienvenue à Normaland », sur le site Arrêt sur images.

Chloé Delaume épouse, en 1999, le philosophe Mehdi Belhaj Kacem dont elle se sépare en 2002. Elle se marie en 2006 avec Thomas Scotto d'Abusco, webmaster du site web d'*Arrêt sur images* et performeur sur Internet, connu sous le pseudonyme d'Igor Tourgueniev. En 2012, dans *Une femme avec personne dedans*, elle évoque leur séparation. Elle partage depuis sa vie avec Daniel Schneidermann.

Chloé Delaume a écrit plusieurs romans dans lesquels elle travaille la forme dans une recherche poétique originale. Son œuvre est avant tout expérimentale.

L'autofiction, la technologie et le numérique, le « bio-pouvoir », le jeu et les enjeux de la littérature sont des thématiques récurrentes dans son œuvre.

Elle définit elle-même son entreprise littéraire comme une « politique de révolution du Je » dont la volonté interne serait de « refuser les fables qui saturent le réel, les fictions collectives, familiales, culturelles, religieuses, institutionnelles, sociales, économiques, politiques et médiatiques. » (*La Règle du Je*)

Son travail est très influencé par celui de l'Oulipo et de Raymond Queneau en particulier, des pataphysiciens. Elle revendique de multiples sources d'inspirations allant de Pierre Guyotat à Christine Angot en passant par Marguerite Duras.

Outre son œuvre littéraire, elle compose, en compagnie de Julien Locquet, des textes qu'elle interprète sur les albums du groupe Dorine Muraille. Cette collaboration donne également naissance à des performances multimédia.

Elle participe également à l'écriture de pièces radiophoniques pour France Culture. Une des pièces fut d'ailleurs éditée. Il s'agit de *Transhumances*.

Son choc littéraire, le moment où, dit-elle, elle est « entrée en littérature », a été la lecture de *L'Écume des jours* de Boris Vian. Elle a d'ailleurs écrit un essai personnel sur l'apport de Boris Vian sur son œuvre, *Les Juins ont tous la même peau*, titre emprunté au roman de Vian *Les Morts ont tous la même peau*.

Le Cri du sablier, paru chez Farrago, lui a valu le Prix Décembre en 2001. Il peut être considéré comme le deuxième volet d'une trilogie autofictive entamée avec *Les Mouffettes d'Atropos* et clôturée par *La Vanité des somnambules*.

En 2007, elle publie un livre-jeu, *La nuit je suis Buffy Summers*, se fondant sur l'univers de la série télé *Buffy contre les vampires*. En 2004, dans *Certainement pas*, elle s'était d'ailleurs inspiré d'un jeu célèbre comme tissu narratif : celui du cluedo.

La même année, à la suite d'une commande des éditions Naïve, elle consacre un bref roman au groupe de rock français Indochine, dont elle est fan ; en 2009, à l'occasion de la sortie du nouvel album de ce groupe, elle signe les paroles d'une de leurs chansons, *Les aubes sont mortes*.

Dans ma maison sous terre, publié en 2009, pousse l'aspect performatif de son œuvre à son paroxysme : le roman se fait arme et n'a d'autre prétention que de provoquer la mort de la grand-mère de Chloé Delaume. En 2012, elle publie *Une femme avec personne dedans*.

Camille Laurens

Camille Laurens, de son vrai nom Laurence Ruel, est un écrivain français, née le 6 novembre 1957 à Dijon (Côte-d'Or). Elle fait partie du jury du Prix Femina.

Agrégée de lettres modernes, Camille Laurens a enseigné à Rouen en Normandie, puis à partir de 1984 au Maroc, où elle a passé douze ans. Depuis septembre 2011, elle enseigne à l'Institut d'Études Politiques de Paris.

Dès son entrée en littérature, Laurence Ruel choisit le pseudonyme de Camille Laurens :

« Pour une raison objective. La structure de mon premier roman, *Index*, est une mise en abyme. Un personnage achète un livre qui porte le même titre et le même nom d'auteur que celui que le lecteur a entre les mains. Si j'avais signé de mon vrai nom, Laurence Ruel, il n'y avait plus de mystère sur l'identité sexuelle de l'auteur. J'ai donc choisi Camille, prénom épïcène. » - Camille Laurens

Après *Index*, publié chez P.O.L., paraissent successivement : *Romance*, *Les Travaux d'Hercule* et *L'Avenir*. Ces quatre romans, bien qu'ils puissent se lire séparément, forment une tétralogie : en effet, leurs chapitres suivent l'ordre alphabétique, depuis Abri, qui ouvre *Index* jusqu'à Zygote, qui clôt *L'Avenir*, et tissent des motifs récurrents autour de la figure borgésienne du labyrinthe. L'œuvre de Camille Laurens se distingue alors par sa fantaisie imaginative et « une réflexion constante autour du rapport entre la fiction et la réalité, l'illusion et la vérité. »

L'autofiction. Entre le troisième et le quatrième volet, survient le drame personnel qu'elle a vécu en 1994 : la perte d'un enfant. Cette douleur sera à l'origine de *Philippe* (1995). Elle reviendra sur ce décès dans *Cet absent-là*.

Alors que Camille Laurens avait commencé son travail littéraire par la fiction, ce choc existentiel et l'écriture inhérente à son traitement littéraire l'ont conduite à un travail d'écriture dans lequel elle renonce, pour une part, à la fiction au sens classique, pour s'approcher de l'autofiction. Après 1996 elle entame donc une forme de travail introspectif sur le sujet humain, son rapport à lui-même et ses désirs. C'est ainsi qu'elle publie successivement : *Dans ces bras-là*, *L'Amour, roman*, *Ni toi ni moi* et *Romance nerveuse*.

En 2000, avec *Dans ces bras-là*, elle obtient le prix Femina et le prix Renaudot des lycéens. En 2003, suite à la publication de *L'Amour, roman*, son mari l'assigne en justice pour atteinte à la vie privée.

Il est débouté : « Camille Laurens n'a pas porté atteinte à la vie privée de son mari », a déclaré la vice-présidente du tribunal de grande instance de Paris le vendredi 4 avril 2003, mettant en avant que l'utilisation des vrais prénoms ne suffit pas « à ôter à cette œuvre le caractère fictif que confère à toute œuvre d'art sa dimension esthétique, certes, nécessairement empruntée au vécu de l'auteur mais également passée au prisme déformant de la mémoire et, en matière littéraire, de l'écriture ». En 2009, il publie *Mosaïque de seuil*, livre dans lequel il revient sur cette affaire. En septembre 2007, lors de la publication de *Tom est mort* de Marie Darrieussecq (elle aussi auteure de la maison P.O.L.) Camille Laurens, à travers un texte publié dans *La Revue littéraire* « Marie Darrieussecq ou le syndrome du coucou », accuse cette dernière de « plagiat psychique ». Elle fait référence à *Philippe* qui raconte la mort de son bébé dont Marie Darrieussecq se serait plus qu'inspiré pour rédiger son roman. Camille Laurens lui reproche en outre d'avoir rédigé un « livre sur le deuil » et non un « livre de deuil », singeant ainsi une expérience qu'elle n'a pas personnellement éprouvée. Marie Darrieussecq estime que cette polémique est un « ignoble concours de douleurs, et que, quel qu'en soit le sujet, un roman n'a pas à se légitimer d'une expérience vécue ». Elle est soutenue par leur éditeur commun POL, qui a choisi de ne plus publier Camille Laurens. Elle a répondu en affirmant qu'elle ne souhaitait plus de toute façon être publiée par POL.

Camille Laurens est revenue, en partie, sur cette polémique dans *Romance nerveuse* (Gallimard), sur un mode autofictif. Elle souligne par ailleurs la sur-médiatisation et la déformation de ses propos qui ont accompagné cette polémique.

Elle est traduite dans une trentaine de langues. Parallèlement à son entreprise romanesque, Camille Laurens poursuit un travail littéraire qui se veut avant tout textuel, s'intéressant à « la matière vivante des textes ». C'est ainsi qu'elle publie d'abord *Quelques-uns*, titre emprunté à Beckett : "Les mots ont été mes seules amours - quelques-uns". Puis elle rassemble dans *Le grain des mots* les textes de la chronique qu'elle a tenue pendant deux ans dans le journal L'Humanité. Enfin, *Tissé par mille* reprend l'ensemble des émissions qu'elle a produites sur France-Culture entre janvier 2005 et juillet 2006. Dans ces trois ouvrages, l'auteure tente de déchiffrer, de manière souvent ludique, la part cachée des mots, ce qui se trame sous leurs sens. De sa chronique radiophonique naît aussi un CD, *Tissé par mille*, dans lequel le compositeur expérimental Philippe Mion mêle sa partition électro-acoustique à la voix de Camille Laurens, qui lit ses propres textes.

Elle participe, de manière aléatoire, à de nombreuses revues telles *La Licorne*, *Théodore Balmoral*, *Quai Voltaire*, *La Revue littéraire*, *La Faute à Rousseau* ou encore *Les Moments littéraires*.

Elle a prêté sa voix pour un documentaire autobiographique réalisé par Paul Otchakovsky-Laurens : *Sablé-sur-Sarthe*, sorti en 2009.

En 2010, elle participe au huitième *meeting* « Franchir la frontière », organisé par la maison des écrivains étrangers et des traducteurs. En 2011, Léo Scheer publie, dans la collection « Écrivains

d'aujourd'hui », *Camille Laurens*, premier ouvrage entièrement consacré à l'auteur, constitué d'un long entretien, de notes de lectures et d'articles, ainsi que de textes inédits. En 2012, elle participe au « Paris des femmes. Festival d'auteurs de théâtre » qui propose à plusieurs écrivaines de rédiger une pièce de théâtre originale d'une durée de 30 minutes, sur un thème imposé et commun. Camille Laurens écrit *Eurydice ou l'homme de dos*, jouée à cette occasion au théâtre des Mathurins.

Science-fiction

La **science-fiction** est un genre narratif principalement littéraire et cinématographique structuré par des hypothèses sur ce que pourrait être le futur ou ce qu'aurait pu être le présent voire le passé (planètes éloignées, mondes parallèles, uchronie, etc.), en partant des connaissances actuelles (scientifiques, technologiques, ethnologiques, etc.). Elle se distingue du fantastique qui inclut une dimension inexplicable et de la fantasy qui fait souvent intervenir la magie.

Le terme français « *science-fiction* » a pour origine le terme anglais « *science fiction* » qui est apparu pour la première fois en 1853 sous la plume de William Wilson dans un essai intitulé *A Little Earnest Book Upon A Great Old Subject*. Mais il ne s'agissait alors que d'un usage isolé.

En janvier 1927, on trouve dans les colonnes du courrier de *Amazing Stories* la phrase suivante : « Remember that Jules Verne was a sort of Shakespeare in science fiction. » Mais c'est en 1929, suite à l'éditorial d'Hugo Gernsback dans le premier numéro du pulp magazine intitulé *Science Wonder Stories*, que le terme commence à s'imposer aux États-Unis, aussi bien dans les milieux professionnels que chez les lecteurs, remplaçant *de facto* d'autres vocables alors en usage dans la presse spécialisée comme « *scientific romance* » ou « *scientifiction* ».

Dans son essai intitulé *On The Writing of Speculative Fiction*, publié en 1947 dans *Of Worlds Beyond*, l'auteur américain Robert A. Heinlein plaida en faveur du concept de « *speculative fiction* », ou fiction spéculative réaliste pour se démarquer des récits de fantasy qui paraissaient encore à l'époque sous l'étiquette générale de *science fiction*. Si le néologisme de Robert A. Heinlein connut un grand succès jusque dans les années 1960, le terme de *science fiction* s'est toujours maintenu comme référence.

Dans le monde francophone, le terme de *science-fiction* s'impose à partir des années 1950⁶ avec pour synonyme et concurrent direct le mot *anticipation*. Précédemment, on parlait plutôt de « merveilleux scientifique » ou de voyages « extraordinaires ».

Si le mot anglais original s'écrit le plus souvent *science fiction*, le mot français s'orthographie avec un trait d'union : *science-fiction*. L'abréviation française *S.F.*, ou *SF*, est devenue courante à partir des années 1970.

Une représentation répandue que l'on trouve dans les dictionnaires⁷ dépeint la science-fiction comme un genre narratif qui met en scène des univers où se déroulent des faits impossibles ou non

avérés en l'état actuel de la civilisation, des techniques ou de la science, et qui correspondent généralement à des découvertes scientifiques et techniques à venir.

Cette description générale recouvre de nombreux sous-genres, comme la *hard science-fiction*, qui propose des conjectures plus ou moins rigoureuses à partir des connaissances scientifiques actuelles, les *uchronies*, qui narrent ce qui se serait passé si un élément du passé avait été différent, le *cyberpunk*, branché sur les réseaux, le *space opera*, la *speculative fiction*, le *planet opera*, le policier/science-fiction et bien d'autres.

Cette diversité de la science-fiction rend sa définition difficile. Mais, bien qu'il n'existe pas de consensus à propos d'une définition de la science-fiction (presque tous les écrivains ont donné leur propre définition), on admet généralement que certains mécanismes narratifs caractéristiques doivent être présents dans une œuvre pour que l'on puisse la classer dans ce genre. Ainsi, *The Cambridge Companion to Science Fiction* propose-t-il une synthèse de ces caractéristiques par la formulation de plusieurs réquisits dont l'absence semblerait interdire de parler de science-fiction.

L'expérience de pensée : le récit de science-fiction est toujours un *que se passe-t-il si... ?* C'est une fiction spéculative qui place les idées au même plan que les personnages.

La distanciation cognitive : le lecteur doit être embarqué dans un monde inhabituel.

« C'est notre monde disloqué par un certain genre d'effort mental de l'auteur, c'est notre monde transformé en ce qu'il n'est pas ou pas encore. Ce monde doit se distinguer au moins d'une façon de celui qui nous est donné, et cette façon doit être suffisante pour permettre des événements qui ne peuvent se produire dans notre société - ou dans aucune société connue présente ou passée. Il doit y avoir une idée cohérente impliquée dans cette dislocation ; c'est-à-dire que la dislocation doit être conceptuelle, et non simplement triviale ou étrange - c'est là l'essence de la science-fiction, une dislocation conceptuelle dans la société en sorte qu'une nouvelle société est produite dans l'esprit de l'auteur, couchée sur le papier, et à partir du papier elle produit un choc convulsif dans l'esprit du lecteur, le choc produit par un trouble de la reconnaissance. Il sait qu'il ne lit pas un texte sur le monde véritable. » - Philip K. Dick, *lettre du 14 mai 1981*.

L'activité de compréhension du lecteur : elle fait suite à la distanciation. Le lecteur doit reconstruire un monde imaginaire à partir de connaissances qui ne relèvent ni du merveilleux ni du religieux, mais de théories ou de spéculations scientifiques, même s'il s'agit de connaissances qui violent les principes de nos connaissances actuelles. Ce monde inhabituel n'étant pas donné d'un coup, le lecteur doit se servir pour cela d'éléments fournis par l'auteur (objets techniques spécifiques, indices de structures sociales particulières, etc.). Ainsi, elle se distingue nettement de la fantasy, genre qu'elle côtoie dans les rayons des librairies, ce qui n'empêche pas l'écrivain Terry Pratchett de déclarer avec humour : « La science-fiction, c'est de la fantasy avec des boulons. »

Les références à un bagage culturel commun : le vocabulaire et les thèmes de la science-fiction font partie d'une culture familière au lecteur qui lui permet de s'y reconnaître.

Une définition de la *hard science fiction*, ou « *hard SF* », fut proposée par l'écrivain américain Allen Steele en 1992 : « La *hard SF* est une forme de littérature de l'imaginaire qui se construit autour de la science établie ou de son extrapolation prudente. » L'expression fut utilisée pour la première fois en 1957 par P. Schuyler Miller dans un compte-rendu de *Islands of Space* de John W. Campbell, publié dans la revue *Astounding Science Fiction*. Ce genre est représenté par exemple par les œuvres de Arthur C. Clarke, Stephen Baxter et Greg Egan.

Le voyage dans le temps peut être un genre à part entière, ou l'un des thèmes d'une œuvre. Ce genre affronte les problèmes liés aux paradoxes temporels, comme le paradoxe du grand-père, mais peut amener à des réflexions sur certains événements historiques lorsque, par exemple, un personnage crée l'histoire qu'il voulait en fait observer, comme dans *Voici l'homme* de Michael Moorcock. Le classique du genre est *La Machine à explorer le temps* de H. G. Wells.

L'uchronie prend comme point de départ une situation historique existante et en modifie l'issue pour ensuite imaginer les différentes conséquences possibles. Un exemple est *Le Maître du Haut Château* de Philip K. Dick.

L'appellation cyberpunk est apparue dans les années 80. Elle désigne un sous genre de l'anticipation, elle-même sous genre de la science-fiction, décrivant un monde futuriste de manière dystopique (négative). Le cyberpunk met souvent en scène un futur proche, avec une société technologiquement avancée (notamment pour les technologies de l'information et la cybernétique). Parmi les principaux écrivains cyberpunk, on peut citer William Gibson, et plus particulièrement de son roman *Neuromancien*, ou Neal Stephenson. Malgré sa date d'apparition, on peut inclure dans ce genre des publications bien antérieures aux années 80, telles que *Le Meilleur des mondes* d'Aldous Huxley, *1984* de George Orwell, *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury.

Les récits de *space opera* articulent leur intrigue autour de voyages interplanétaires ou interstellaires. Dans ces récits, les théories d'astrophysique croisent les protocoles des récits d'aventures maritimes et en reprennent généralement le lexique (vaisseau, flotte, etc.). Une part non négligeable de ces récits relève également de la science-fiction militaire. Ces récits, où la possibilité des déplacements à très longue distance est centrale, permettront le développement du thème d'empire interstellaire ou galactique.

Le *Space Opera* prend naissance à la fin des années 1920 avec les romans de l'auteur américain Edward Elmer Smith, notamment *La Curée des astres*, puis à une plus grande échelle dans *Triplanétaire* qui ouvrait le *Cycle du Fulgur*. Après la seconde guerre mondiale, le *space opera* deviendra un genre prisé de la télévision, avec des séries comme *Star Trek* (États-Unis) de Gene Roddenberry et *Cosmos 1999* (Angleterre) de Gerry Anderson. Pour le cinéma, le genre connaîtra un succès retentissant en 1977 avec le film *La Guerre des étoiles* (nommé récemment *A New hope*) (États-Unis) de George Lucas, premier volet de la trilogie originale *Star Wars*, puis quatrième volet

de l'hexalogie du même nom. En 1997, le film *Stargate* est à l'origine de la série *Stargate SG-1* (et de trois séries dérivées) qui connaîtront un grand succès populaire tout au long des années 2000.

Coté littérature, le genre se porte bien dans les années 2000 et 2010 avec des grands auteurs et des œuvres majeures au premier rang desquels Dan Simmons (cycles *Hypérion* et *Endymion*, *Ilium* et *Olympos*), Peter F. Hamilton (cycles *L'Aube de nuit*, *L'Etoile de Pandore*, *La Trilogie du vide*), Alastair Reynolds (cycle des *Inhibiteurs*) et David Weber (cycle *Honor Harrington*).

Les récits qui mêlent à des univers de *space opera* certains éléments typiques de la *fantasy* : magie, quête initiatique, atmosphère de conte. Ce genre peut réunir aussi bien les univers futuristes façon *Warhammer 40000*, où elfes et orques se battent à bord d'immenses machines de guerre, que d'autres plus étranges comme *Spelljammer*, où elfes, nains et humains explorent l'espace à bord de navires magiques, dépourvus de la moindre trace de technologie. Un cycle présentant les caractéristiques de la *space-fantasy* peut également évoluer en *planet-opera fantasy* (citons les cycles de *Ténébreuse* et la *Ballade de Pern* par exemple).

Les récits de *planet opera* ont pour décor une planète étrangère aux caractéristiques déroutantes et mystérieuses que les principaux personnages ont pour mission d'explorer et de découvrir sous tous ses aspects (faune, flore, ressources). La trilogie d'*Helliconia* en est l'exemple canonique.

L'Histoire de la science-fiction fait l'objet d'une version officielle, qui se ramène en général à des étapes standards : précurseurs, fondateurs, âge d'or, renouveau et diversification. Cette Histoire officielle est une simplification qui reflète mal la complexité du genre. Elle peut également occulter le fait que de nombreux aspects de l'Histoire de ce genre (comme les raisons sociales, économiques, culturelles de son développement dans tel pays) n'ont pas fait, ou très peu, l'objet d'études approfondies. Les études de la science-fiction en tant que littérature à part entière sont également peu nombreuses.

De même que par un débat sans fin on tente de définir la science-fiction, ses historiens ne sont pas toujours d'accord sur les origines du genre, et c'est un poncif de l'histoire officielle de la science-fiction de rechercher dans les écrits les plus anciens les origines de ce genre. Ainsi, pour certains, cela commence très tôt avec les mythes et les religions. D'autres voient les *Histoires vraies*, de Lucien de Samosate, comme le premier ouvrage relevant du genre. Ses voyages extraordinaires auront une très longue postérité. Mais cette archéologie se heurte à une objection :

« L'erreur de tout historien de la science-fiction est de négliger qu'il ne peut y avoir de science-fiction (même baptisée « anticipation scientifique ») tant qu'il n'y a pas de sciences, et même de sciences appliquées. »

D'autres, c'est le cas de Brian Aldiss dans son essai *Trillion Year Spree*, considèrent que le premier roman de science-fiction n'est autre que le roman *Frankenstein* de Mary Shelley. C'est du moins le premier ouvrage dans lequel un auteur prétend créer une histoire fantastique qui ne relève pas de la pure fantaisie ou du surnaturel : « *The event on which this fiction is founded has been*

supposed, by Dr. Darwin, and some of the physiological writers of Germany, as not of impossible occurrence. »

Parmi les précurseurs sont souvent cités :

- Lucien de Samosate (125-192), *Histoire véritable*
- Thomas More (1478-1535), *Utopia*
- Francis Godwin (1562-1633), *Man in the Moon*
- Johannes Kepler (1571-1630), *Somnium*
- Cyrano de Bergerac (1616-1655), *Histoire comique des États et Empires de la Lune* et *Histoire comique des États et Empires du Soleil* (satiriques)
- Voltaire (1694-1778), *Micromégas*, (relate l'arrivée de géants provenant de Saturne et Sirius)
- Louis-Sébastien Mercier, *L'an 2440, rêve s'il en fut jamais*
- Mary Shelley, *Frankenstein*, 1818
- Edgar Allan Poe, *Aventure sans pareille d'un certain Hans Pfaall*
- C. I. Defontenay, *Star ou Psi de Cassiopée*
- Auguste Villiers de l'Isle-Adam, *Ève future* (apparition du premier androïde)
- Ievgueni Zamiatine, *Nous autres* (première œuvre dystopique, ou de contre-utopie)

L'histoire officielle de la science-fiction désigne deux pères fondateurs de la science-fiction moderne : Jules Verne avec *De la Terre à la Lune* en 1865 ou *20 000 lieues sous les mers* en 1870, et H. G. Wells avec notamment *La Machine à explorer le temps* (1895), *L'Homme invisible* ou *La Guerre des mondes*. Ces auteurs ne sont cependant que deux auteurs d'une époque qui voit fleurir de nombreux romans d'anticipation scientifique. Cette floraison est favorisée par l'alphabétisation de la fin du XIX^e siècle et le développement d'une littérature populaire diffusée par des revues.

- Edward Everett Hale, dont *The Brick Moon* et sa suite *Life on the Brick Moon*, mettent en scène le premier satellite artificiel ;
- le capitaine Danrit, qui explora les thèmes du militarisme, de la guerre et du colonialisme à travers le roman d'anticipation : *La Guerre de demain*, *La Guerre au XX^e siècle : L'invasion noire*;
- les frères Boex, qui écrivirent ensemble sous le pseudonyme J.-H. Rosny jusqu'en 1919 (avant de poursuivre leur œuvre séparément sous les noms de J.-H. Rosny aîné et J.-H. Rosny jeune). Ensemble, ils ont livré *Les Xipéhuz* et *La Mort de la Terre*. En 1925, J.-H. Rosny aîné crée le terme astronaute dans son roman *Les Navigateurs de l'infini* ;
- Edgar Rice Burroughs et son héros John Carter dans le *Cycle de Mars* ;

Parmi les auteurs d'environ trois mille "romans scientifiques" écrits en français entre 1860 et 1950, on signalera : Maurice Renard, Gustave Le Rouge, Léon Groc, Régis Messac (*Quinzinzinzi*), Jacques Spitz (*L'Œil du purgatoire*), Théo Varlet, Jean Ray et René Barjavel.

L'âge d'or. Si la science-fiction a vu le jour en Europe et s'est bien développée en France, au Royaume-Uni et en Allemagne, ce sont les États-Unis, entre 1920 et 1950, qui donneront au genre son « âge d'or ». Ce déplacement de l'Europe aux États-Unis peut s'expliquer par plusieurs facteurs : d'une part, la presse populaire en Europe est plus exposée à la censure liée aux publications pour la jeunesse ; d'autre part, la littérature, en France particulièrement, est fortement hiérarchisée entre une littérature distinguée et une littérature de masse.

Un autre facteur est l'industrialisation de la presse, qui permet des publications bon marché et à gros tirage. C'est à ce moment que se multiplient les revues spécialisées de science-fiction qui suivent la tradition des *pulps* (revues populaires de faible qualité et très peu chères). Citons parmi les premières du genre *Weird Tales*, née en 1923 ; *Amazing Stories*, née en 1926 ; *Wonder Stories*, née en 1929 ; *Astounding Stories*, née en 1930. Aux États-Unis, plus de 30 revues existeront simultanément. L'édition sous forme de livres des textes de science-fiction est plus tardive, et se manifestera plus particulièrement après la Seconde Guerre Mondiale, avec le livre de poche, et dans des pays dont l'industrie favorise ce type de format aux détriments de la revue, comme la France. Elle précède de peu la disparition de nombreuses revues.

Certains auteurs et critiques, comme Serge Lehman, voient cependant là une sorte d'« amnésie » frappant la production française. Dans l'anthologie *Chasseurs de chimères*, Lehman rassemble des textes tels que la nouvelle de J.-H. Rosny aîné, *Les Xipéhuz* (1897); l'épopée spatiale de Jean de La Hire, *La Roue fulgurante*, parue dans *Le Matin* en 1907; *La Découverte de Paris*, d'Octave Béliard, parue dans *Lectures pour tous*; le roman de Maurice Renard, *Le Péril bleu* (1912), racontant la rencontre avec une autre espèce; *Les Signaux du Soleil* (1943) de Jacques Spitz, etc. Le magazine *Sciences et voyages* publie ainsi plusieurs nouvelles au cours de la première moitié du XX^e siècle, tandis que le Prix Jules-Verne récompense divers auteurs de 1927 à 1933 puis de 1958 à 1963. Après la Seconde Guerre mondiale, la France découvrira la SF américaine, notamment sous l'influence de Boris Vian et Raymond Queneau.

Le support de parution périodique (revue, *pulp*) a fortement marqué le genre. Le format et la périodicité ont fait que beaucoup de nouvelles et de courts romans (*novellas*) ont été écrits. Les œuvres longues n'étaient que le fait des auteurs les plus célèbres et paraissaient par épisodes, ce qui n'était pas sans conséquences sur le texte puisque les auteurs devaient s'y adapter.

De ces premiers magazines spécialisés ont émergé la plupart des principaux écrivains classiques de science-fiction : Howard Phillips Lovecraft, Isaac Asimov, Frank Herbert, Ray Bradbury, Arthur C. Clarke, Frederik Pohl, Robert A. Heinlein, Alfred Bester, A. E. van Vogt, Clifford Donald Simak, Theodore Sturgeon, etc.

La science-fiction n'échappe pas non plus à l'influence du nazisme (voir Science-fiction et nazisme). Cette période fut aussi marquée par l'émergence du cinéma, né en 1895. Celui-ci se tournera très tôt vers la science-fiction et le fantastique, avec *Le Voyage dans la Lune* de Georges

Méliès et les films de l'expressionnisme allemand, comme le *Nosferatu* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*) de F.W. Murnau et *Metropolis* de Fritz Lang. Parmi les films majeurs de cette période, on peut citer *Frankenstein* (James Whale), *King Kong* (Merian C. Cooper et Ernest B. Schoedsack), qui étonna par ses effets spéciaux, *Le Jour où la Terre s'arrêta* (*The Day the Earth Stood Still*, Robert Wise, 1951 — qui réalisera plus tard le premier *Star Trek, le film*) et *Planète interdite* (*Forbidden Planet*, Fred M. Wilcox). Mais il ne faut pas oublier une production plus populaire mais aussi emblématique, caractérisée (avant l'ère de la télévision) par les *serials*, films découpés en épisodes, dont les héros s'appelaient *Flash Gordon* (1936, 13 épisodes) ou *Buck Rogers* (12 épisodes).

La bande dessinée ne fut pas en reste, avec l'explosion des *comics* comme *Buck Rogers* et *Flash Gordon*, et ceux qui sont consacrés aux super-héros (*Superman*, *Batman*, *Wonder Woman* (de la *DC Comics*), ou bien encore *Spider-Man*, *les Quatre Fantastiques*, *les X-Men* (de la *Marvel*)).

En France, de 1953 à 1962, les publications *Artima* développèrent ce genre dans des publications de kiosque, avec des histoires originales (*Meteor*, *Atome Kid*), et des traductions de matériel britannique (*La Famille Rollinson dans l'espace*) ou américain (*Aventures Fiction*, *Sidéral*, etc.).

Depuis les années 1960-1970 émerge une science-fiction différente, moins narrative, influencée par la contre-culture et les sciences humaines. Elle porte un regard critique sur notre société et propose souvent une réflexion sur les problèmes contemporains (écologie, sociologie, rôle des médias, sexualité, drogues, rapport au pouvoir, aux nouvelles technologies, à l'histoire). Elle est ancrée dans son temps et ses problématiques, tout en restant œuvre d'évasion. Elle sert aussi d'exutoire comme le fut *La Guerre éternelle* de Joe Haldeman, roman dans lequel l'auteur exorcise sa guerre du Viêt Nam. Cela n'empêche pas les éditeurs de continuer à publier une science-fiction purement distractive.

La science-fiction a également exploré d'autres voies à travers l'expérimentation stylistique. Au Royaume-Uni, la *New Wave* est née autour de Michael Moorcock et sa revue *New World*. Brian Aldiss et J. G. Ballard, dont le roman *Crash* est un bon exemple des recherches formelles poursuivies par cette école. Judith Merrill a popularisé le genre aux États-Unis, sans toutefois employer le terme *New Wave*. En France, Michel Jeury s'est inspiré du *Nouveau Roman* dans *Les Singes du temps* et *Le Temps incertain*.

Depuis lors, la science-fiction est un genre riche et diversifié. Elle mêle des œuvres de grande qualité (et a gagné ses lettres de noblesse littéraires avec des auteurs comme Ray Bradbury) à de la « littérature de gare ». Parmi les auteurs contemporains, on peut citer entre autres Orson Scott Card, Dan Simmons, Iain M. Banks, Alastair Reynolds ou encore Peter F. Hamilton.

Les sous-genres, évoqués au début du texte, se sont aussi multipliés et de nouveaux continuent d'apparaître.

La science-fiction a aussi étendu son essor géographiquement, bien au-delà des États-Unis. On a vu, par exemple, une « nouvelle vague » de science-fiction française dans les années 1970 (avec, entre autres, Pierre Pelot (alias Pierre Suragne), Jean-Pierre Andrevon, Gérard Klein (également responsable de la collection *Ailleurs et Demain* des éditions Robert Laffont, qui a beaucoup fait pour donner à cette littérature ses lettres de noblesse), Michel Jeury, Philip Goy, Dominique Douay, Pierre Bordage et Ayerdhal ou encore Philippe Ebly (pour les enfants et adolescents des années 1970 et 1980). Et aussi René Barjavel qui excelle dans ce domaine. On compte aussi de nombreux auteurs de talent dans les pays de l'Est (rarement traduits en français) avec à leur tête le Polonais Stanislas Lem (Stanisław Lem) et les frères russes Arcadi et Boris Strougatski.

Si en France les revues spécialisées n'ont jamais joué un rôle de premier plan, comme aux États-Unis, elles n'en existent pas moins. Parmi les principales, on peut citer *Galaxies*, *Bifrost*, *Fiction*, *Khimaira*, *Lunatique*, *Science fiction magazine*, *Solaris*, *Univers*.

La littérature de science-fiction a généré une importante activité : du fait de sa publication relativement marginale, elle a très tôt suscité la création de formes d'institutionnalisation qui lui étaient refusées par la littérature « distinguée » et la critique littéraire source de légitimité. Des communautés d'initiés se sont créées : l'expression *fandom* de la science-fiction ou *fandom SF* fait ainsi référence à la communauté de gens dont l'un des intérêts principaux réside dans la science-fiction, ces personnes étant en contact les uns avec les autres en raison de cette passion commune. La notion de *fandom* est donc associée à celle de subculture, dont la spécificité "science-fictionnesque" a été interrogée par des acteurs de ce domaine, tels Gérard Klein ou Philippe Curval.

Des prix littéraires ont aussi été créés, d'abord par les amateurs de science-fiction, puis par des éditeurs qui ont marqué une professionnalisation du genre. Les plus importants de ces prix sont les prix Hugo et Nebula pour les États-Unis et pour la France le Grand prix de l'Imaginaire et le prix Rosny aîné.

D'après certaines enquêtes, le lectorat de la science-fiction serait majoritairement composé de garçons, collégiens ou lycéens. Des études sociologiques plus rigoureuses suggèrent en revanche que le genre n'est pas le critère dominant, la SF étant, à l'école, la littérature privilégiée des bons élèves et issus de milieux aisés de même que ses lecteurs adultes disposent d'une éducation supérieure à la moyenne, technique ou non.

Cours 10.

Littérature francophone

Le colonisation française se fit sur le principe de l'assimilation. Avec un tel passif, les nègres francophones sentent le besoin de montrer ce qu'ils sont, d'assumer leur négritude. Leurs cultures ont été niées. Dans les années 30, C. Lévi Strauss, L. Frobenius, Marguerite Nied, forment une nouvelle approche anthropologique, et montrent que l'on ne peut pas comparer une culture à une autre. La culture est l'ensemble des réponses apportées aux contraintes de la nature. La pensée, avant 1930, considérait trois états: les peuples civilisés, occupant le territoire greco latin et judeo chrétien, les barbares, pas totalement inhumains, occupant le pourtour méditerranéen, et les sauvages, au delà de ces limites.

Contexte de l'écriture de Cahier d'un retour au pays natal, où apparaît pour la première fois le terme de "négritude". Aimé Césaire est né en 1913, il fut député maire de la Martinique, il est actuellement encore maire, c'est l'inventeur du concept de négritude, lancé dans les années 20 en France, avec le Sénégalais L. S. Senghor et le guyanais L. G. Damas. Le Cahier d'un retour au pays natal, est publié pour la première fois en 1939 dans la revue "volonté", il va être édité en 1943 avec une préface d'André Breton, et publié seulement à la fin de la guerre aux éditions Présence africaine. Hormis la littérature orale, il existe une littérature negro africaine anglaise, française et espagnole.

La naissance de cette littérature en France est fixée en 1921, avec la publication de Babouala, par René Maran, fonctionnaire français en Oubangui Chari (actuelle République centrafricaine). C'était une période où le travail forcé était important. Par ce roman, il dénonce les abus de la colonisation, il veut montrer que les nègres ont une culture et identité propre. Le roman va recevoir le prix Goncourt, cela fait scandale et R. Maran est viré de l'administration. Ce livre est considéré comme point de départ de la littérature negro africaine française.

Le développement de celle-ci s'est nourri de plusieurs influences. Le mouvement qui a le plus influencé est celui de W.E.B. Dubois qui écrit en 1905 *Ames noires*, dans le contexte d'une Amérique raciste: "Je suis un nègre et me glorifie de ce nom".

Le mouvement de la negro renaissance, avec Langston Hughes, Claude McKay... Ils vont revendiquer l'appartenance à la société américaine et leur identité noire; "moi aussi, je suis l'Amérique". Le "come back to Africa". Mouvement de retour en Afrique et fondation du Liberia avec M.A. Garvey.

Le relativisme culturel: Marguerite Meed. Les plus connus sont: L. Frobenius, C. Lévi Strauss, M. Delafosse. La société elle-même est un fait de culture, il n'y a pas de société sans culture. La culture étant l'ensemble des modifications apportées aux questions de la nature.. Il n'y a pas de société sans culture et chaque culture est originale. Le relativisme culturel, s'oppose au

diffusionisme, foyer unique de culture qui s'est diffusée dans le monde. C'est pourquoi la colonisation s'est faite civilisatrice.

A l'époque, africains et antillais commencent à être envoyés en France, et les intellectuels à la sorbonne, où ils sont mis face à un racisme ordinaire, à travers de textes notamment.

Leo Frebennuis écrit une histoire de l'Afrique noire, publiée en 1930. Il veut montrer que l'Afrique a une civilisation, et que celle ci peut donner des leçons à l'occidentale. "Civilisé jusqu'à la moelle des os, l'idée du nègre barbare est une invention de l'Europe".

André Gide fait un voyage au Congo, ce qu'il voit est pire que ce que disait René Maran. Révolté, il publie son carnet de voyage, "si l'inintelligence caractérisait le nègre, il y aurait alors fort peu d'européens".

Un fait historique est important, c'est la première révolte noire victorieuse, de Saint Domingue devenue Haïti, en 1804. C'est là que naît la première littérature noire de contestation, avec le docteur Pria-mas et Jacques Roumain, qui ont fondés le mot indigéniste, précurseur de la négritude.

Le contexte permet une prise de conscience et l'affirmation par les africains de leur identité. Leur premier mode d'expression est le journal, le plus célèbre est "*légitime défense*" (1932), créé par trois personnes: Etienne Lero, Jules Maunerot et R. Menil, se réclamant du communiste et dénonçant fortement la colonisation et l'aliénation des antillais. Ce complexe racial, cet aliénation allant jusqu'à la honte de leur origine. La littérature antillaise était de la décalcomanie, imiter pour qu'on puisse écrire le poème sans penser que c'est un noir qui l'a écrit. Littérature en décalage d'avec la réalité. Césaire se fache et dit que la Martinique n'est pas un bouquet de fleurs, une carte postale; et cette image n'est pas seulement la faute des français, mais aussi des antillais. L'idéal était le mariage mixte, pour éclaircir la race. Frantz Fanon "*Peaux noires, masque blanc*".

Légitime défense est publié le premier juin 1932, et est interdit le jour même, c'est un coup de tonnerre.

En 1934, un autre journal va naître, d'orientation plus culturelle que politique, avec Ousman Diop et Aloune Diop, deux Sénégalais.

En 1947, naît le journal *présence africaine* qui a pour fondateur Aloune Diop et dont le premier rédacteur en chef est Aimé Césaire. Le journal veut faire l'inventaire des valeurs nègres de culture.

Avant la naissance de celui ci, la négritude était un mouvement presque uniquement politique. Le journal veut aller au delà du concept de l'époque de la négritude, non seulement le dire, mais montrer que celle ci a une culture :pratiquer la négritude positive. En 48, il y a la publication de l'anthologie de Senghor. Des blancs participent aussi au mouvement, elle est présentée comme un humanisme concret. Toutes les races appartiennent à l'humanité, et on ne peut en exclure aucune. Les personnes les plus reconnues y participent : Sartre, Gide, Camus, Dr Rivet, Breton, Théodore Monod. En 1949, c'est la naissance des éditions de Présence africaine.

Deux faits d'une grande importance vont marquer le continent africain : la traite négrière et la colonisation.

La traite a duré officiellement 4 siècles. Les premiers négriers sont les Arabes. On estime à 25 millions le nombre des nègres arrivés sains et saufs en Amérique, et que pour un nègre arrivé, quatre sont morts durant le trajet. Le passage obligé est l'île de Gorée, au large du Sénégal. La traversée se fait dans des conditions épouvantables, morts et suicides. Les négriers choisissaient des hommes valides, dans la 25^e année, ainsi que les jeunes femmes, c'est une véritable saignée dans la population.

Au début, on exploitait les indiens, et quand il n'y en eut plus, on alla chercher les noirs.

La traite négrière a été un traumatisme violent, sans précédent dans l'histoire.

Les africains déportés, pour résister culturellement dans ces conditions difficiles pratiquèrent le culte de la mémoire. Littérature, poésie de la mémoire, ou la traite tient une grande place.

La traite n'a pas été l'œuvre du seul blanc, elle a été rendue possible à cette échelle par la complicité de roitelets noirs, d'où la rancœur de certains noirs américains envers les africains.

Les antillais ont très mal accueilli la négritude, mouvement de révolte contre Césaire : *le Discours antillais* d'Édouard Glissant. Pour eux, cela fait trois ou quatre siècles qu'ils ont quitté l'Afrique, ils réclament plutôt de l'antillanité. Une autre génération, avec Chamoiseau, Confiant, Barnabé, qui ont écrit ensemble une *Eloge de la créolité*. Se réclamant nègres, français et indiens.

Plus on s'éloigne de Césaire, plus le nègre s'estompe.

Césaire dit : j'accepte mes origines, mais que vais-je en faire ?

La conséquence de la traite négrière est l'aliénation et l'acculturation.

Il y eut beaucoup de révoltes et de marronnages (fuir le maître et aller dans la forêt). De nombreuses révoltes vont échouer parce qu'elles sont mal organisées. La révolte de Tamango, racontée par Mérimée : après avoir vendu ses frères, il a été embarqué comme esclave contre sa volonté. Il organisa une révolte et massacra tout l'équipage *le Temps de Tamango* de Boubacars Boris Diop.

La grande révolte victorieuse est celle de Toussaint Louverture à Haïti.

CRPN : quête identitaire, reconstruire une identité perdue.

Dans le Discours sur le colonialisme, Césaire est extrêmement violent.

Elle est souvent schématisée par trois M ou trois C : Missionnaire, marchand, militaire, ou Colonisation, christianisation, civilisation.

Le colon, prédateur, est méprisant. L'Angleterre, la France, l'Allemagne, la Belgique et le Portugal envahissent totalement l'Afrique.

À la conférence de Berlin, en 1885, ils découpent l'Afrique arbitrairement, sans se préoccuper des invraisemblances, ces frontières existent encore à 95%.

Deux préjugés étaient à la base de tout :

- L’Afrique est une table rase sur laquelle on peut tout construire, donc apporter la civilisation est une bonne chose.
- Il n’y a pas chez les africains de sentiment national.

Les premiers accueils étaient favorables, puis il s’est dessiné des résistances jusqu’aux indépendances. La conquête française est arrêtée en 1886, puis en 1900.

Les deux grands résistants furent Sammory en Afrique de l’ouest et Chaka en Afrique du sud. Chaka est présenté comme le Napoléon noir, c’était un conquérant. Ce sont des gens qui vont avoir une grande importance dans la production littéraire africaine.

L’usage du mot « littérature francophone » ou « écrivain francophone » aboutit à un effet paradoxal, contraire au but recherché. L’expression "littérature francophone " qui est censée rassembler toute la littérature écrite en langue française est devenu un mot qui divise. En effet, au fil du temps il ne désigne que les œuvres d’écrivains francophones autres que français de France (venant des Antilles, d’Afrique noire, de Belgique, du Liban, du Maghreb, du Québec, de Suisse etc.) c’est pourquoi certains préconisent de dire « Littérature ou écrivain de langue française ».

La littérature française (Alphonse Daudet, Gustave Flaubert, entre autres) fait partie de la littérature francophone, mais on a tendance à considérer comme « écrivains francophones » des auteurs de nationalité française provenant des départements d’outre-mer ou territoires d’outre-mer, comme Aimé Césaire ou Édouard Glissant, alors que curieusement à l’inverse d’autres écrivains qui n’ont pas la nationalité française, ou ne sont pas nés français (Samuel Beckett, Irlandais, ou bien Eugène Ionesco, Roumain, par exemple) furent d’emblée considérés comme des auteurs français, au rayon de littérature française.

Prise dans cette acception, la littérature francophone (c’est-à-dire, en langue française hors de France), hormis le cas de la Suisse et de la Belgique, se développe tout d’abord à la suite de l’émigration des Français au XVIII^e siècle qui s’installent notamment au Québec. Autre cause, la colonisation au XIX^e siècle en Algérie et aux XIX^e et XX^e siècles, dans les colonies françaises et belges. Le classement peut être lié à des questions idéologiques et peut avoir à faire avec des histoires de discrimination. C’est aussi dans la mesure où la francophonie est une histoire politique, fortement liée à celle de la décolonisation.

Des auteurs ont tenté, dès les années 1930, une approche linguistique mêlant le français à leurs langues d’origine, tel le grand poète malgache Jean-Joseph Rabearivelo, ou encore le martiniquais Aimé Césaire. Mais le modèle d’écriture est resté longtemps celui de la France, bien qu’aujourd’hui, on ne compte plus les auteurs vraiment originaux qui se sont émancipés de ce modèle, notamment à partir des indépendances des années 1960.

De plus en plus d’auteurs, ayant vécu dans plusieurs pays, ou étant d’origine multiple, sont difficiles à classer par nationalité. À titre d’exemple, on peut parler de littérature *guadeloupéenne* (pour l’œuvre de Myriam Warner-Vieyra), ou *haïtieno-québécoise* (pour Émile Ollivier).

L'écrivain Carlos Alvarado-Larroucau, français, né en Argentine, explique que *Ce qui définit la littérature francophone, ce n'est pas la nationalité de l'écrivain ni son lieu de résidence, c'est la tension dans l'usage de la langue, d'où l'usage de « littérature de langue française »*. La richesse d'une telle œuvre, c'est qu'elle emploie la langue française, mais ne parle pas de la France. Et il explique que la littérature dite francophone a un lien important avec les Études post-coloniales ; il perçoit une certaine intention de dépolitisation de ces littératures dans le fait de vouloir les assimiler à un univers littéraire indéfini. Cet auteur estime infructueuse toute tentative visant à produire des définitions réductrices de la littérature, et pourtant il trouve le débat enrichissant et productif, voire nécessaire. Assia Djébar, pour sa part, souligne qu'en tant qu'écrivain de langue française, elle pratique plutôt une *franco-graphie*, écrivain donc *francographe*. *Ecrire d'abord, et quelle que soit la langue...* précise-t-elle dans son poème, « Pour quelle vérité... » Cependant, au-delà des polémiques, le prix Nobel de littérature 2008, Jean-Marie Le Clézio, fait entendre sa voix et se dit pour une parole conciliatrice, pour mitiger les conflits : Le Clézio ne conçoit pas d'opposition entre les deux appellations – français, francophone – et se définit justement comme un écrivain « français, donc francophone ».

L'œuvre d'Albert Camus ou de Marguerite Yourcenar nous rappelle que la nationalité n'est pas la seule façon de distinguer et de classer un auteur. c'est pourquoi si son œuvre est écrite en langue française, certains suggèrent d'utiliser les termes « littérature de langue française » et « écrivain de langue française ».

Le Clézio conçoit la littérature comme « un bon moyen de comprendre le monde actuel », et c'est peut-être là que doit effectivement se situer le débat : l'affirmation du prix Nobel poursuit un questionnement ouvert par de nombreux écrivains qui, quel que soit leur pays d'origine, écrivent en français, et militent pour une littérature ouverte sur le monde, contre les dérives de la mode française et parisienne de l'autofiction. C'est en ce sens qu'il faut lire le manifeste intitulé *Pour une littérature-monde en français* signé par de nombreux écrivains, dont Le Clézio. Considérant que les dérives de la littérature française contemporaine peuvent amener les écrivains à la mode à privilégier une littérature narcissique, essentiellement tournée vers le "moi" de l'auteur et ses petits maux, les signataires du Manifeste considèrent au contraire que la littérature ne peut laisser passer cette chance de l'ouverture aux grands bouleversements que vit le monde et à la description de territoires qui, pour être parfois lointains, n'en sont pas moins habités par des hommes et femmes qui vivent et parlent le français.

Dans le sillage de grands auteurs comme Ahmadou Kourouma, Sony Labou Tansi, Hector Bianciotti, Amin Maalouf ou Tahar Ben Jelloun, une nouvelle génération, classée comme écrivains francophones a vu le jour dans le sillage des indépendances et de la décolonisation. Bien qu'ils entretiennent un rapport de contestation et de dé-construction avec les catégorisations du monde francophone, surtout avec un sentiment de jacobinisme linguistique, des auteurs aussi divers que

Alain Mabanckou, Prix Renaudot 2006, Victor N'Gembo-Mouanda, Tanella Boni, Alioune Badara Coulibaly, Monique Agénor, Raphaël Confiant, Patrick Chamoiseau, Éric Essono Tsimi, ou Boualem Sansal parmi d'autres auteurs d'une réelle originalité, ont effectué un travail remarquable sur la langue française. En effet, ils y ont apporté les inflexions de leurs langues et de leurs imaginaires, de leurs histoires encore à exhumer. Il est intéressant de suivre l'évolution de cette littérature qui trace des voies nouvelles et fortes dans une langue revisitée en profondeur dont il faudra tenir compte, en vue d'une réflexion sur les catégorisations francophones.

Aimé Césaire

Aimé Fernand David Césaire est un poète et homme politique français, né le 26 juin 1913 à Basse-Pointe (Martinique) et mort le 17 avril 2008 à Fort-de-France (Martinique). Il est l'un des fondateurs du mouvement littéraire de la négritude et un anticolonialiste résolu.

Aimé Césaire faisait partie d'une famille de sept enfants. Son père, Fernand Césaire, était administrateur, gérant d'un planteur de Basse-Pointe, puis après concours nommé au bureau des impôts comme contrôleur des contributions, et sa mère, Éléonor Hermine, était couturière³. Son grand-père paternel, Fernand Césaire, après des études à l'école normale supérieure de Saint-Cloud⁴, fut professeur de lettres au lycée de Saint-Pierre et le premier instituteur noir en Martinique et sa grand-mère, contrairement à beaucoup de femmes de sa génération, savait lire et écrire, aptitudes qu'elle enseigna très tôt à ses petits-enfants. De 1919 à 1924, Aimé Césaire fréquente l'école primaire de Basse-Pointe, commune dont son père est contrôleur des contributions, puis obtient une bourse pour le lycée Victor-Schoelcher à Saint-Pierre (lycée qui été déplacé à Fort-de-France après l'éruption de la Montagne Pelée en 1902. En septembre 1931, il arrive à Paris en tant que boursier pour entrer en classe d'hypokhâgne au lycée Louis-le-Grand où, dès le premier jour, il rencontre Ousmane Socé Diop à la Sorbonne puis Léopold Sédar Senghor dans les couloirs du lycée Louis-le-Grand, avec qui il noue une amitié qui durera pendant plusieurs années.

Au contact des jeunes Africains étudiant à Paris, notamment lors des rencontres au salon littéraire de Paulette Nardal, Aimé Césaire et son ami guyanais Léon Gontran Damas, qu'il connaît depuis la Martinique, découvrent progressivement une part refoulée de leur identité, la composante africaine, victime de l'aliénation culturelle caractérisant les sociétés coloniales de Martinique et de Guyane.

En septembre 1934, Césaire fonde, avec d'autres étudiants antillo-guyanais et africains (parmi lesquels Léon Gontran Damas, le Guadeloupéen Guy Tirolien, les Sénégalais Léopold Sédar Senghor et Birago Diop), le journal *L'Étudiant noir*. C'est dans les pages de cette revue qu'apparaîtra pour la première fois le terme de « Négritude ». Ce concept, forgé par Aimé Césaire en réaction à l'oppression culturelle du système colonial français, vise à rejeter d'une part le projet

français d'assimilation culturelle et à promouvoir l'Afrique et sa culture, dévalorisées par le racisme issu de l'idéologie colonialiste.

Construit contre l'idéologie coloniale française de l'époque, le projet de la Négritude est plus culturel que politique. Il s'agit, au-delà d'une vision partisane et raciale du monde, d'un humanisme actif et concret, à destination de tous les opprimés de la planète. Césaire déclare en effet : « Je suis de la race de ceux qu'on opprime ».

Ayant réussi en 1935 le concours d'entrée à l'École normale supérieure, Césaire passe l'été en Dalmatie chez son ami Petar Guberina et commence à y écrire le *Cahier d'un retour au pays natal*, qu'il achèvera en 1938. Il lit en 1936 la traduction de l'*Histoire de la civilisation africaine* de Frobenius. Il prépare sa sortie en 1938 de l'École normale supérieure avec un mémoire : *Le Thème du Sud dans la littérature noire-américaine des États-Unis*. Épousant en 1937 une étudiante martiniquaise, Suzanne Roussi, Aimé Césaire, licencié ès lettres, rentre en Martinique en 1939, pour enseigner, tout comme son épouse, au lycée Schœlcher.

La situation martiniquaise à la fin des années 1930 est celle d'un pays en proie à une aliénation culturelle profonde, les élites privilégiant, avant tout, les références arrivant de la France, métropole coloniale. En matière de littérature, les rares ouvrages martiniquais de l'époque vont jusqu'à revêtir un exotisme de bon aloi, pastichant le regard extérieur manifeste dans les quelques livres français mentionnant la Martinique. Ce doudouisme, dont des auteurs tels que Mayotte Capécia sont les tenants, allait nettement alimenter les clichés frappant la population martiniquaise.

C'est en réaction à cette situation que le couple Césaire, épaulé par d'autres intellectuels martiniquais comme René Ménil, Georges Gratiant et Aristide Maugée, fonde en 1941 la revue *Tropiques*. Alors que la Seconde Guerre mondiale provoque le blocus de la Martinique par les États-Unis (qui ne font pas confiance au régime de collaboration de Vichy), les conditions de vie sur place se dégradent. Le régime instauré par l'Amiral Robert, envoyé spécial du gouvernement de Vichy, est répressif. Dans ce contexte, la censure vise directement la revue *Tropiques*, qui paraîtra, avec difficulté, jusqu'en 1943.

Le conflit mondial marque également le passage en Martinique du poète surréaliste André Breton (qui relate ses péripéties dans un bref ouvrage, *Martinique, charmeuse de serpents*). Breton découvre la poésie de Césaire à travers le *Cahier d'un retour au pays natal* et le rencontre en 1941. En 1943 il rédige la préface de l'édition bilingue du *Cahier d'un retour au pays natal*, publiée dans la revue *Fontaine* (n° 35) dirigée par Max-Pol Fouchet et en 1944 celle du recueil *Les Armes miraculeuses*, qui marque le ralliement de Césaire au surréalisme.

Surnommé « le nègre fondamental », il influencera des auteurs tels que Frantz Fanon, Édouard Glissant (qui ont été élèves de Césaire au lycée Schoelcher), le guadeloupéen Daniel Maximin et bien d'autres. Sa pensée et sa poésie ont également nettement marqué les intellectuels africains et noirs américains en lutte contre la colonisation et l'acculturation.

En 1945, Aimé Césaire, coopté par les élites communistes qui voient en lui le symbole d'un renouveau, est élu maire de Fort-de-France. Dans la foulée, il est également élu député, mandat qu'il conservera sans interruption jusqu'en 1993. Son mandat, compte tenu de la situation économique et sociale d'une Martinique exsangue après des années de blocus et l'effondrement de l'industrie sucrière, est d'obtenir la départementalisation de la Martinique en 1946.

Il s'agit là d'une revendication qui remonte aux dernières années du XIX^e siècle et qui avait pris corps en 1935, année du tricentenaire du rattachement de la Martinique à la France par Belain d'Esnambuc. Peu comprise par de nombreux mouvements de gauche en Martinique déjà proches de l'indépendantisme, à contre-courant des mouvements de libération survenant déjà en Indochine, en Inde ou au Maghreb, cette mesure vise, selon Césaire, à lutter contre l'emprise béké sur la politique martiniquaise, son clientélisme, sa corruption et le conservatisme structurel qui s'y attache. C'est, selon Césaire, par mesure d'assainissement, de modernisation, et pour permettre le développement économique et social de la Martinique, que le jeune député prend cette décision.

En 1947 Césaire crée avec Alioune Diop la revue *Présence africaine*. En 1948 paraît l'*Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*, préfacée par Jean-Paul Sartre, qui consacre le mouvement de la « négritude ».

En 1950, il publie le *Discours sur le colonialisme*, où il met en exergue l'étroite parenté qui existe selon lui entre nazisme et colonialisme. Il y écrit entre autres choses :

« Oui, il vaudrait la peine d'étudier, cliniquement, dans le détail, les démarches d'Hitler et de l'hitlérisme et de révéler au très distingué, très humaniste, très chrétien bourgeois du XX^e siècle qu'il porte en lui un Hitler qui s'ignore, qu'Hitler l'habite, qu'Hitler est son démon, que s'il le vitupère, c'est par manque de logique, et qu'au fond, ce qu'il ne pardonne pas à Hitler, ce n'est pas le crime en soi, le crime contre l'homme, ce n'est pas l'humiliation de l'homme en soi, c'est le crime contre l'homme blanc, c'est l'humiliation contre l'homme blanc, et d'avoir appliqué à l'Europe des procédés colonialistes dont ne relevaient jusqu'ici que les arabes d'Algérie, les coolies de l'Inde et les nègres d'Afrique [...] »

S'opposant au Parti communiste français sur la question de la déstalinisation, Aimé Césaire quitte le PC en 1956, s'inscrit au Parti du regroupement africain et des fédéralistes, puis fonde deux ans plus tard le Parti progressiste martiniquais (PPM), au sein duquel il va revendiquer l'autonomie de la Martinique. Il siège à l'Assemblée nationale comme non inscrit de 1958 à 1978, puis comme apparenté socialiste de 1978 à 1993.

En 1966, Césaire est le vice-président du Festival mondial des Arts nègres à Dakar.

Aimé Césaire restera maire de Fort-de-France jusqu'en 2001. Le développement de la préfecture de la Martinique depuis la Seconde Guerre mondiale est caractérisé par un exode rural massif, provoqué par le déclin de l'industrie sucrière et l'explosion démographique créée par l'amélioration des conditions sanitaires de la population. L'émergence de quartiers populaires constituant une base

électorale stable pour le PPM, et la création d'emplois pléthoriques à la mairie de Fort-de-France furent les solutions trouvées pour parer à court terme aux urgences sociales de l'époque.

La politique culturelle d'Aimé Césaire est incarnée par sa volonté de mettre la culture à la portée du peuple et de valoriser les artistes du terroir. Elle est marquée par la mise en place des premiers festivals annuels de Fort-de-France en 1972, avec la collaboration de Jean-Marie Serreau et Yvan Labéjof, puis la mise en place d'une structure culturelle permanente grâce à l'installation au Parc Floral de Fort-de-France et dans les quartiers, pour la première fois en Martinique d'une équipe professionnelle autour de Yves Marie Séraline missionné pour cette tâche, à partir d'août 1974. En 1976, à partir des fondations de l'équipe de l'office de la culture provisoire, ce sera la création officielle du Service Municipal d'Action Culturelle (SERMAC) dirigé par Jean-Paul Césaire, qui par le biais d'ateliers d'arts populaires (danse, artisanat, musique) et du prestigieux Festival de Fort-de-France, met en avant des parts jusqu'alors méprisées de la culture martiniquaise. Le Sermac est dirigé depuis quelques années par Lydie Bétis. Cette même année, il reçoit Léopold Sédar Senghor son ami et président du Sénégal à Fort-de-France.

Son *Discours du colonialisme* fut pour la première fois au programme du baccalauréat littéraire (épreuve de lettres en Terminale) en 1995, avec le *Cahier d'un retour au pays natal*.

Aimé Césaire s'est retiré de la vie politique (et notamment de la mairie de Fort-de-France en 2001, au profit de Serge Letchimy), mais reste un personnage incontournable de l'histoire martiniquaise jusqu'à sa mort. Après le décès de son camarade Senghor, il est resté l'un des derniers fondateurs de la pensée négritudiste.

Jusqu'à sa mort, Aimé Césaire a toujours été sollicité et influent. On notera sa réaction à la loi française du 23 février 2005 sur les aspects positifs de la colonisation qu'il faudrait évoquer dans les programmes scolaires, loi dont il dénonce la lettre et l'esprit et qui l'amène à refuser de recevoir Nicolas Sarkozy. En mars 2006, Aimé Césaire revient sur sa décision, à la suite de la médiation de Patrick Karam, et reçoit Nicolas Sarkozy puisque l'un des articles les plus controversés de la loi du 23 février 2005 a été abrogé. Il commente ainsi sa rencontre : « C'est un homme nouveau. On sent en lui une force, une volonté, des idées. C'est sur cette base-là que nous le jugerons. »

À la suite de cette rencontre Patrick Karam obtiendra du ministre de l'intérieur Nicolas Sarkozy qu'il agisse pour donner le nom Aimé Césaire à l'aéroport de Martinique.

Durant la campagne de l'élection présidentielle française de 2007, il soutient activement Ségolène Royal, en l'accompagnant lors du dernier rassemblement de sa vie publique. « Vous nous apportez la confiance et permettez-moi de vous dire aussi l'espérance ».

Rétrospectivement, le cheminement politique d'Aimé Césaire apparaît étrangement contourné, en contraste avec la pensée de la négritude qu'il a développée par ailleurs. Tour à tour assimilationniste (départementaliste), indépendantiste et autonomiste (sans que l'on sache précisément ce qu'il entendait par là), Césaire semble avoir été davantage à la remorque des initiatives prises par les

gouvernements métropolitains (en matière de décentralisation tout particulièrement) qu'un élément moteur de l'émancipation de son peuple. Il restera sans doute dans les mémoires comme le « nègre fondamental » et comme l'un des grands poètes de langue française du XX^e siècle, mais non comme un chef politique ayant véritablement influencé son époque.