

PROTÉA

théories
et pratiques
sémiotiques

volume 24 numéro 2
automne 1996

LES INTERFÉRENCES

COLLABORATEURS FRANCINE BELLE-ISLE SYLVIE BÉRARD

MAXIME BLANCHARD ARMELLE CHITRIT ANGELA COZEA

CATHERINE DHAVERNAS SHAWN HUFFMAN CATHERINE MAVRIKAKIS

NICOLAS MAVRIKAKIS CHANTAL NADEAU DANIEL VAILLANCOURT

HORS DOSSIER JAN BAETENS

ICONOGRAPHIE GENEVIÈVE CHICOINE présentée par Roy Hartling

PROTÉE paraît trois fois l'an. Sa publication est parrainée par le Département des arts et lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi. Ce département regroupe des professeurs et chercheurs en littérature, en arts visuels, en linguistique, en théâtre, en cinéma, en langues modernes, en philosophie, en enseignement du français et en communication. **PROTÉE** est subventionnée par le Fonds pour la Formation de Chercheurs et l'Aide à la Recherche, le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, la Fondation de l'UQAC, le Programme d'aide institutionnelle à la recherche (Fonds institutionnel de recherches), l'Institut de recherches technolittéraires et hypertextuelles et le Département des arts et lettres de l'UQAC.

Directeur : Jacques-B. Bouchard. Adjointe à la rédaction : Michelle Côté. Secrétaire à l'administration : Édith Chrétien. Assistant à la diffusion : Jean-Pierre Vidal. Assistant à l'administration : Rodrigue Villeneuve. Assistant à la rédaction : Fernand Roy. Responsables du présent numéro : Maxime Blanchard et Catherine Mavrikakis. Page couverture : Geneviève Chicoine, **Portfolio** 1994. *Sans titre*, 1994. Cibachrome.

Comité de rédaction :

Jacques-B. BOUCHARD, Université du Québec à Chicoutimi
Mireille CALLE-GRUBER, Queen's University
André GERVAIS, Université du Québec à Rimouski
Bertrand GERVAIS, Université du Québec à Montréal
Johanne LAMOUREUX, Université de Montréal
Richard SAINT-GELAIS, Université Laval
Jean-Pierre VIDAL, Université du Québec à Chicoutimi
Rodrigue VILLENEUVE, Université du Québec à Chicoutimi

Comité Conseil international :

François JOST, Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III)
Eric LANDOWSKI, École des Hautes Études en Sciences Sociales
(Groupe de recherches sémiolinguistiques)

Comité de lecture* :

Denis BELLEMARE, Université du Québec à Chicoutimi
Paul BLETON, Téluq
Marcel BOUDREAU, Université Laval
Enrico CARONTINI, Université du Québec à Montréal
Gilbert DAVID, Université de Montréal
Gabrielle FRÉMONT, Université Laval
Louisette GAUTHIER-MITCHELL, Université du Québec à Montréal
Jean-Guy HUDON, Université du Québec à Chicoutimi
Suzanne LEMERISE, Université du Québec à Montréal
Pierre MARTEL, Université de Sherbrooke

* La revue fait aussi appel à des lecteurs spécialistes selon les contenus des dossiers thématiques et des articles reçus.

ABONNEMENT (3 numéros/année)

TPS et TVQ non incluses pour la vente au Canada.

Mode de PAIEMENT : Chèque (tiré sur une banque canadienne) ou mandat-poste libellés en dollars canadiens.

INDIVIDUEL (version imprimée)

Canada : 29\$ (15\$ pour les étudiants)
États-Unis : 34\$
Autres pays : 39\$

INSTITUTIONNEL

Canada : 34\$
États-Unis : 44\$
Autres pays : 49\$

CHAQUE NUMÉRO (version imprimée)

Canada : 11,25\$ (6\$ pour les étudiants)
États-Unis : 13,25\$
Autres pays : 14,25\$

* le tarif étudiant n'est pas appliquée en kiosque

INDIVIDUEL (version électronique)

Canada : 12\$ (7\$ pour les étudiants)
États-Unis : 15\$
Autres pays : 15\$

INSTITUTIONNEL

Canada : 15\$
États-Unis : 17\$
Autres pays : 19\$

CHAQUE NUMÉRO (version électronique)

Canada : 7\$ (4\$ pour les étudiants)
États-Unis : 8\$
Autres pays : 9\$

Administration : PROTÉE, 555, boul. de l'Université, Chicoutimi (Québec), Canada G7H 2B1, téléphone : (418) 545-5011, poste 5396, télécopieur : (418) 545-5012.

Adresse électronique : protee@uqac.quebec.ca. Distribution : Diffusion Parallèle, 1650, boulevard Lionel-Bertrand, Boisbriand, Québec, J7E 4H4, (514) 434-2824. PROTÉE est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP). Les textes et illustrations publiés dans cette revue engagent la responsabilité de leurs seuls auteurs. Les documents reçus ne sont pas rendus et leur envoi implique l'accord de l'auteur pour leur libre publication.

PROTÉE est indexée dans Argus, Klapp, Ulrich's International Periodicals Directory, OXPLUS et dans le Répertoire de la vie française en Amérique. PROTÉE bénéficie également d'un site électronique – l'*Espace Protée* (<http://www.uqac.quebec.ca/dal/protee>) – à l'intérieur du *Site électronique international de sémiotique* (<http://www.uqac.quebec.ca/dal/semitique>). L'impression de PROTÉE a été confiée à l'Imprimerie LT Ltée de Chicoutimi.

Dépôt légal : Bibliothèque nationale du Québec, Bibliothèque nationale du Canada.

théories et pratiques sémiotiques



volume 24, numéro 2 automne 1996

Ce dossier a été préparé sous la responsabilité de Maxime blanchard et Catherine Mavrikakis

Présentation / Maxime Blanchard et Catherine Mavrikakis 5

L'INTERFÉRENCE RELUE ET VISITÉE / *Daniel Vaillancourt* 7

FRITURES AU 911 DE LA COMMUNICATION
ou l'interférence comme différend / *Catherine Mavrikakis* 15

SIGNE CARTOGRAPHIQUE : l'interférence théâtrale chez René-Daniel Dubois / *Shawn Huffman* 23

ESTHÉTIQUE SCIENTIFIQUE ET AUTOBIOGRAPHIQUE
dans l'œuvre d'Esther Valiquette / *Chantal Nadeau* 35

IMAGES de *Geneviève Chicoine* présentées par *Roy Hartling* 44

L'EMPIRE DE MADONNA : identification, fétichisme, subjectivité / *Maxime Blanchard* 53

COMME CHIENS ET CHATS.
Référence et in(ter)férences dans la dynamique identitaire science-fictionnelle / *Sylvie Bérard* 61

L'ABJECTION OU L'INTERFÉRENCE DU FONCTIONNEMENT IDÉOLOGIQUE
chez François Rabelais / *Catherine Dhavernas* 71

MUTATIONS ET INTERFÉRENCES DES CODES :
un exemple de dysfonction et de disjonction des sens au 18^e siècle / *Nicolas Mavrikakis* 79

CONFESIONS ET RÊVERIES CHEZ ROUSSEAU : l'inconjugué d'un texte ? / *Francine Belle-Isle* 87

DES BONHEURS CONTEMPORAINS DE L'ALLÉGORIE.
La poésie de Philippe Jaccottet / *Armelle Chitrit* 97

ADORNO ET LEVINAS : sur la communication et les « phénomènes
qui se désintéressent de la conservation de la vie » / *Angela Cozea* 103

Hors dossier

AU COMMENCEMENT N'EST PAS LA GENÈSE / *Jan Baetens* 113

RÉSUMÉS / ABSTRACTS 119

NOTICES BIOGRAPHIQUES 122



Geneviève CHICOINE, **Pavane** 1995. *Sans titre*.
Épreuve argentique et huile.

LES INTERFÉRENCES

L'interférence nous intéresse dans la mesure où, depuis la modernité, elle perturberait, déstabilisera, pervertirait un système donné ou une structure établie. L'interférence subvertirait le discours dominant, s'y superposerait, le contesterait en le maintenant, le parasiterait en l'utilisant. Elle disséminerait le rapport du signe à son référent, rendant ce signe difficilement reconnaissable en le plaçant ainsi dans le flou et la prolifération du sens.

Cependant, ce que nous voulons aussi ici, c'est remettre en question la valeur de subversion de l'interférence, qui vient consolider l'ordre et l'univocité du pouvoir. Comme Foucault l'a pensé, le mécanisme qui rend possible l'émergence de la subversion interférentielle dans l'espace public est aussi celui qui produit le carcan des lois et des règles d'émission des interférences. L'interférence comme dissidence n'est pas une donnée des systèmes.

C'est de la valeur subversive des modes de perturbation, d'immixtion, de paralysie et de transversalité des interférences dont il a été question dans l'élaboration de ce numéro.

Pour nous, il ne s'agit pas simplement d'étudier des systèmes à travers les siècles, mais bien de réfléchir à l'économie politique, sociale et culturelle des structures des discours. Cette tâche est pour certains dépassée, pour nous elle reste infinie. C'est pourquoi, nous persistons à l'inaccomplir ici, encore et maintenant.

*Maxime Blanchard
et Catherine Mavrikakis*

L'INTERFÉRENCE RELUE ET VISITÉE

DANIEL VAILLANCOURT

ABORDER la question de l'interférence n'est pas chose simple puisque cette notion suppose toute une scène, tout un contexte où sont mobilisés plusieurs agents, et qu'elle prend à revers une conception unitaire et pleine du sujet et des signes. Quand on parle d'interférence, on suppose des parcours brisés, des lignes rompues, des déplacements qui mobilisent et démobilisent l'usager des signes. Il s'agit en outre d'une notion qui a un passé relativement lourd dans le champ d'une sémiotique que l'on pourrait qualifier de classique, fondée sur le code et sur la communication, avec tous les problèmes méthodologiques que ces fondements peuvent occasionner au sein des études littéraires et ailleurs. L'interférence procède d'un champ lexical et d'une suite paradigmatique qui la doublent et l'accompagnent : il semble en effet difficile, en surface comme en profondeur, de traiter de l'interférence sans parler de réseaux, de bruits, de brouillage et de parasites.

Ainsi, pour bien en rendre compte, nous commencerons par effectuer un examen étymologique, qui nous permettra de suivre le parcours du terme dans les différents champs de savoir où il s'énonce. Nous considérerons ensuite la pensée de Michel Serres, qui a développé une position singulière et heuristique par rapport aux phénomènes interférentiels, les utilisant et les déplaçant dans le cadre de son « mode de circulation généralisée » des discours et des savoirs. Enfin, nous verrons, dans une situation de lecture donnée, comment l'interférence intervient et permet de reconfigurer un réseau de choix interprétatifs. Cette situation se produit quand, par exemple, un lecteur est aux prises avec le religieux dans le discours. Le lecteur est alors dans la position de faire jouer des cibles et des postures qui, de la croyance ou de la non-croyance, modifient la donne, jouant avec ce qui rompt et dédouble. Il doit en quelque sorte changer son régime identitaire afin d'abandonner une perspective unique et d'être enrichi par la « voix » interférente.

Avant d'entreprendre l'examen étymologique, il est cependant nécessaire de s'interroger sur la nature même de l'interférence : s'agit-il d'un état, d'une réalité describable dans au moins une de ses composantes, d'un phénomène ou d'un processus ? Il semble y avoir une première distinction à établir entre l'interférence

comme résultat, état, et l'interférence comme processus, stratégie. Quand on lit des textes sur l'interférence, on est vite frappé par la dimension pragmatique de celle-ci, par sa dimension de « verbe », manifestée par des expressions comme « faire de l'interférence », « interférer ». Le résultat importe moins que le mode d'action, comme si toute interférence impliquait une dynamique¹. Pourquoi ? Passons à l'examen étymologique...

PHILOLOGIE

Ce type d'examen – proche d'une attitude philologique – doit être justifié au sein d'une analyse sémiotique. Disons qu'il tire son origine de la généalogie foucaldienne (1971, 1982) qui ne consiste pas simplement à retrouver l'origine d'un terme, mais bien à dessiner un champ de forces sémantiques qui traversent l'amont et l'aval de son usage contemporain. Il s'agit de marquer les conditions de possibilité et d'impossibilité qui forment l'horizon sur lequel est activée l'énonciation du terme, et encadrent l'imaginaire culturel, soit, en définitive, de tracer le lieu d'une trajectoire tordue, inconsciente, apparaissant ainsi en excroissance par rapport à la positivité d'un terme². Le terme « interférence » est, en ce sens, d'emblée, intéressant puisqu'il suit un parcours qui, du 19^e siècle anglais, remonte à l'ancien français et au latin, s'impose dans le français contemporain au travers de différentes disciplines scientifiques, migrant d'une culture à l'autre, d'un savoir à un autre.

Le substantif « interférence » dérive du verbe « interférer » qui est lui-même un emprunt de l'anglais, traduisant « to interfere », un terme utilisé dans la physique postnewtonienne. Ce mot anglais provient lui-même d'un verbe de l'ancien français « s'entreférer », qui signifie « s'entrechoquer, se frapper l'un contre l'autre ». Le radical « férir », tel que dans l'expression « sans coup férir », découle du latin « ferire » : « frapper ». On remarquera ainsi que, contrairement à ce que l'on pense souvent, interférence ne provient pas de la même famille latine que la série de mots « inférence, référence, conférence, etc. », qui sont issus de « ferre », soit « porter ». Le

terme latin « ferire » s'emploie pour un grand nombre d'usages de l'action de « frapper » : comme *frapper la monnaie, frapper un ennemi, frapper à la porte*, etc.³. Ce geste de *frapper* consiste à imprimer une marque, à blesser autrui ou à donner un signal. Se frapper l'un l'autre, comme dans « *entreférer* », restreint évidemment le champ des applications du terme. Ce sens a été conservé de nos jours dans certains sports, comme au football, où *faire de l'interférence* signifie *faire de l'obstruction* : par exemple, frapper le receveur de passe au moment où il capte le ballon.

Dans la physique du 19^e siècle, c'est une façon de rendre compte du mouvement perturbatoire et turbulent des ondes, anticipant les collisions des particules du mouvement brownien. Cela dit, au sens strict de Young et de Fresnel, l'interférence est le phénomène découlant de la superposition de deux mouvements vibratoires de même nature. Dans ce sens, la notion de superposition efface de l'interférence la force de frappe mais n'en efface pas pour autant la notion de « bruit ».

La dimension « science physique » de cette notion de bruit se poursuit jusqu'à nous, notamment dans la cybernétique et dans les théories de l'information qui ont tenu un temps le haut du pavé dans le champ des sciences humaines. Au-delà de leurs incarnations métaphoriques, les notions de « bruit » et de « brouillage », corollaires du phénomène physique de l'interférence, sont en effet pensées en fonction de la téléphonie, des réseaux électriques et électroniques qui sont multiples, superposés et constitués en un modèle générique lié à des modèles subsidiaires. La cybernétique, à l'origine proche de la physique et d'une ingénierie mathématique, par l'entremise de la théorie des systèmes de Bertalanffy, prendra progressivement pied dans le monde de la biologie, quand on a pensé en tant que systèmes les organismes vivants. Ce déplacement est important pour notre propos au sens où les termes de parasite et de « parasitage », qui désignent l'intervention d'un être vivant étranger dans le fonctionnement d'un autre organisme vivant, seront à nouveau reconvertis et étendus en français aux bruits de la communication. Plutôt qu'un brouillage ou un bruit, la notion de

parasite évoque à la fois une réalité interférentielle, à savoir un trouble dans l'espace d'une relation, et à la fois l'« animalité » d'un ennemi infectieux et bactérien qui mine plus qu'il ne brouille. La conversion de la théorie de l'information, du physique au biologique, est évidemment une façon de considérer l'espèce animale ou humaine comme une machine et les machines comme des sortes d'« *homo symbolicus* »⁴.

Ainsi, l'interférence, de par ce qu'on pourrait appeler son destin et sa fatalité étymologiques, est de l'ordre du choc, de la violence. Interférer, c'est frapper, se frapper contre. Tous les autres termes afférents contiennent aussi cette notion de violence : bruit, parasite, brouillage sont autant de manifestations qui viennent engendrer une série de réactions : déranger, frustrer, affaiblir ou susciter la mésentente. On pénalise l'interférence dans les pratiques sportives, on la stigmatise chez les politiciens. Avoir du bruit sur une ligne téléphonique, voir se brouiller un écran télévisuel à un moment d'intérêt soutenu, avoir des parasites, être victime d'une phobie ou d'une obsession sont autant de cas de figure qui, de l'interférence, dessinent un portrait négatif : dans chacun des cas il y a de l'« agression ». Cela pourra nous pousser à ne pas développer ici un angélisme de l'interférence. Mais on remarquera que ces interférences négatives sont, jusqu'à un certain point, des interférences accidentelles : elles ne sont pas systémiques. On peut donc distinguer l'interférence qui a un statut systémique inévitable, qui constitue une sorte de supplément qu'il faut payer pour avoir droit à la communication, et l'interférence qui ne peut être gérée selon les mêmes paramètres.

Il y a un deuxième sens d'interférence, un sens figuré qui date du début du siècle : c'est le sens d'immixtion ou d'intervention. Interférer signifie alors « se mêler de, s'ingérer », et développe alors l'idée d'un dedans et d'un dehors. Le modèle implicite n'est plus dans ce sens celui de la ligne coupée ou démultipliée, mais plutôt le déplacement d'un point qui pénètre la circonference d'un cercle. L'interférence peut alors être considérée comme une dynamique qui met en scène des agents ayant le

pouvoir et d'autres agents qui développent un contre-pouvoir. Le sens figuré replace le terme dans une logique de l'ouverture. En effet, ce qui est interférent « fracture le cercle », « intervient de l'intérieur », « est mobilisé contre ».

Michel Serres écrit à propos de ce sens d'interférence :

[Cette] notion a l'avantage de comprendre le jeu des interrelations qui ouvrent les régions les unes aux autres, l'unité de corrélation [...] qui résulte de ce jeu, le transport en général et la difficulté de lui assigner une source autochtone. Elle restitue, enfin, l'image du réseau, laisse une ouverture indéfinie au champ global du savoir par intersections continuées. Mais elle ruine, à tout jamais, l'idée de référence. L'encyclopédie, non hiérarchique, est non centrée, ou a son centre partout.

(Serres, 1972 : 63)

Le propos de Serres vise la représentation épistémologique des sciences, ce mode de lecture tabulaire, « cartographiante », qu'il a popularisé au long de son œuvre, mais on y reconnaîtra un certain nombre de traits communs avec la deuxième acception d'interférence, soit le sens d'ouverture, de décentrement, et l'apparition à l'intérieur de la notion d'une force autochtone qui intervient et modifie la condition du réseau. Serres poursuivra en associant à l'interférence les notions d'intervention et d'interception.

Cependant l'interférence, dans cette perspective, suppose tout de même une violence au sens où toute frontière, toute délimitation, par son enfermement, inclut et exclut, au sens où tout plan est ultimement l'objet d'une négociation⁵. L'interférence avec ses conséquences heureuses ou funestes, avec sa vivacité de parasite, sa nécessité de bruit, peut devenir le lieu de mégastratégies systémiques. Par exemple, dans le monde médical, l'« interféron » est une protéine créée à partir d'une infection virale qui combat de l'intérieur certains virus et fait obstacle au développement de la maladie. Son utilisation constitue une façon très « négociante » de retourner le système contre lui-même, de calculer son intervention en ingérant ce qui sera d'autant plus significatif qu'il pourra maîtriser des désordres.

COMMUNICATION

Une théorie de l'interférence pose comme premier postulat implicite l'existence de la communication, soit la possibilité de la transmission d'une information. On est en droit de se poser la question de savoir si toutes les activités sémiotiques sont fondées sur la communication? Est-ce que lire un roman équivaut à faire une conférence ou à écrire un article? Pour des philosophes comme Michel Serres ou Francis Jacques (1982), la communication est le fondement de toute mise en discours, voire de toute activité cognitive. Mais, depuis les temps où on attribuait cet état de «bonheur sémiotique» à l'usager des signes, des conceptions plus opaques des usages langagiers et des activités cognitives ont vu le jour, laissant la place à des herméneutiques calquées sur la théorie des jeux, à des théories expressionnistes qui valorisent l'autoréflexivité et l'interprétance.

Les notions de bruit et de brouillage sont intimement associées à la notion de code, et à ses corrélats d'encodage et de décodage. Un concept comme le code ne suppose-t-il pas une philosophie rigide du langage où la transparence est plus importante que l'opacité? Autant de questions qui appellent des réponses *douloureuses* mais qu'il faut envisager, surtout si on s'engage dans ce qu'on nommera une esthétique de l'interférence: ce bruit que je lis, ce parasite que je traque sans qu'il me détraque est alors une stratégie poétique, un procédé qui m'est imposé de l'extérieur. Mais en quoi peut-il conserver sa fonction de bruit ou de parasite s'il est «contrôlable», s'il est clarifié et domestiqué? Le lecteur est dans une situation de double contrainte, coincé au niveau théorique et sur le plan pratique de la gestion des discours. Ces bruits sont-ils simulés? Quelle valeur a alors le simulacre? Est-il le reliquat d'une interférence ou est-il lui-même une interférence interférente? Et ainsi de suite.

Malheureusement, les réponses ne sont pas simples à construire. Mais une première précaution doit être prise à l'égard de la logique de la communication. Celle-ci, même si elle est le prix à payer, le prix fixé par Hermès l'interprète et le courtier, doit, au moins dans le cas de la lecture, être relativisée en fonction du

travail du sujet. C'est le sujet qui manipule le réseau, c'est lui qui «fait avec».

Sans vouloir par ailleurs rejeter trop rapidement la notion de code, force est de reconnaître que cette notion procérait d'une fascination, dans le cas d'un Eco par exemple, pour la machine qui fabrique des signaux, et que l'on se servait de ce fonctionnement pour en inférer analogiquement l'expérience humaine. Cette attitude a réduit considérablement le champ de la sémiotique et n'a pas pris en considération l'existence de sous-codes, d'idolecties, de singularités qui forment le support du sujet. Il faut maintenant définir les phénomènes, non plus en fonction de la transparence machinique de la communication, mais bien en fonction des jeux opaques de l'expression. L'enjeu est, bien sûr, de pouvoir être en mesure de décrire l'acte de lecture et les instances qui interviennent, à différents niveaux – expérientiels, éthiques, méthodologiques –, dans la saisie des signes en position de lecture. Ainsi l'interférence doit être pensée en fonction du silence qu'elle crée par l'émergence du «bruit» et en fonction du blanc de la rupture qu'elle inscrit dans la ligne. C'est une façon de calculer l'«étrangeté» du parasite dans la construction identitaire qui est supportée dans la lecture, afin de voir celle-ci comme un régime dynamique, et non comme un horizon fermé.

LA CARTOGRAPHIE DE MICHEL SERRES

Les travaux de Michel Serres offrent une posture singulière parce qu'ils présentent des modes de lecture, des méthodes de sériation qui font de l'interférence le lieu d'une attitude invitant le lecteur et le chercheur à se maintenir dans une logique de l'ouverture. Cela nous oblige à formuler les bases d'une pensée sérieuse qui s'articule, dans l'expérience, autour de la mémoire et de l'imagination de l'interprète. La perspective générale du «jeune» Serres est de proposer une nouvelle épistémologie fondée sur la géographie. Celle-ci s'organise autour du transport d'un concept d'un domaine à l'autre, de la circulation de l'information dans des réseaux réticulaires. Elle propose enfin une cartographie où les points de connexion, les nœuds, sont pensés comme des

aspérités mobiles. Si Serres privilégie les mathématiques et la lecture de Leibniz, son œuvre n'a cessé d'engranger au fur et à mesure de son déploiement différents savoirs et différentes disciplines où il retrouve des isomorphies entre, par exemple, la *mathesis* cartésienne et une fable de La Fontaine, entre la thermodynamique et la locomotive chez Zola. Il a, dans le deuxième *Hermès* et dans *Le Parasite*, défini de manière convaincante les jeux ouverts par le calcul et la prise en compte des phénomènes d'interférence. Un des premiers gestes qu'il pose dans la construction de son édifice conceptuel est de défier l'étymologie. En effet, il fait fi du «code» que devrait être l'étymologie afin de ne pas le laisser interférer sur son organisation argumentative. C'est d'emblée faire intervenir le «bruit» pour fonder la communication et prendre en compte ainsi un espace réflexif qui relativise une conception simpliste de la transmission de l'information. En ce sens, cette conception de la communication peut être utilisée pour rendre compte de l'interférence en situation de lecture. La communication, entendue au sens de Serres, ne reconduit pas une conception simplificatrice du signe et du message, parce que la théorie de Serres réfute la fixité du point, l'unidimensionnalité de l'élément sémiotique.

Comme on l'aura remarqué dans la citation que nous avons faite tantôt, l'entreprise de Serres repose sur l'opposition entre référence et interférence, dans le but évident de résister à la force d'attraction de la première quand elle est conçue de manière unitaire. Et cela devrait nous faire réfléchir sur la nature du signe. Selon Serres, une épistémologie de la référence renvoie à une conception statique qui pivote autour du point fixe de l'esthétique classique et du rationalisme cartésien. Au contraire, penser l'interférence serait penser la multiplicité des points et prendre en charge la vectorialisation, entendue ici au sens d'une tension de l'ici-ailleurs, de l'entre-deux des ensembles. Serres écrit qu'«il faut lire interférence comme inter-référence» (1972: 157), c'est-à-dire que la saisie d'un point interférent suppose la saisie du réseau dans sa totalité et l'intervention nécessaire d'une polyvalence allouée au point. Il ajoute: «Cela

signifie, sans doute, qu'un noeud dans le réseau est lui-même un réseau, comme un point est un cercle»⁶ (1972: 131).

Le philosophe utilise l'analogie de l'échangeur routier où le conducteur peut voir un ensemble de possibilités qui s'offrent à lui tout en occupant un point donné de l'ensemble, les routes se superposant les unes par rapport aux autres. La superposition – qui renvoie au phénomène physique – suppose des processus parallèles et concomitants. Par exemple, dans la situation de lecture qui nous intéresse et que nous avons évoquée, la reconnaissance du religieux suppose deux voies qui se frappent, s'entrechoquent, provoquant le dédoublement d'un espace et la nécessité de faire intervenir des cadres de référence qui, en apparence, s'excluent. Même si le projet de Serres demeure encyclopédique et qu'il vise, à sa façon, à refaire une table mobile, hétérogène et ouverte des savoirs – et que là n'est pas notre visée –, on doit lui reconnaître certains avantages et certaines avancées heuristiques. Entre autres choses, son élaboration théorique permet de définir l'interférence en fonction du champ sémiotique et des situations de lecture.

L'interférence devient une condition inévitable qui nous rappelle «l'état de tension et de mobilité potentielle»⁷ de tout signe. Le signe qui était pensé comme un point fixe, encastré dans un carré ou constituant le support d'un code, devient le site d'un brouillage, d'un «insu» que lecteur ou interprète doit utiliser. Serres écrit: «J'ai signalé l'existence de droit d'un non-savoir de la science, en tant que toute réflexion sur elle n'est qu'une réflexion de soi sur soi, n'est qu'une implication» (1972: 39). En transposant cette posture dans le monde de la lecture, on peut imiter l'inventeur de la cybernétique, Norbert Wiener, et établir un «calcul» probabiliste du bruit, ce bruit qui naît des signes bien ou mal lus, incertains au moment de leur saisie, pas du tout étanches dans leur sens.

L'avantage d'adopter une telle orientation est de valoriser l'aléatoire, ou son simulacre, et de faire d'un agent perturbateur le fondement d'une quête herméneutique. C'est de se plier à la dynamique de la précarité, l'enjeu étant de ne pas fantasmer la «réelle présence» ou le «vrai discours». C'est d'être en

mesure de se servir des interférences comme d'un outil qui ouvre l'acte interprétatif et dé-cristallise, met en réseaux certains présupposés de lecture. Enfin, penser ainsi l'interférence est une façon de prêcher contre une mystique de la transparence, contre « le rêve de la communication transparente ». C'est peut-être même ainsi une façon apophatique de penser la communication de telle sorte que, de la communication, il ne reste que ce qu'elle n'est pas. L'apophatique est cette théologie négative de Denys l'Aréopagite qui définit Dieu en ne disant pas ce qu'il est. C'est une nouvelle façon de se retourner contre ce qui semblait fonder le système.

INTERFÉRENCE ET RELIGIEUX

Cette technique peuple d'aventures les livres les plus paisibles. Attribuer l'Imitation de Jésus-Christ à Louis-Ferdinand Céline ou à James Joyce, n'est-ce pas renouveler suffisamment les minces conseils spirituels de cet ouvrage.

(J.L. Borges, *Pierre Ménard auteur du Quichotte*)

On considérera maintenant le problème plus spécifique de l'interférence de la dimension religieuse dans un acte de lecture, en faisant intervenir de manière positive ce qui brouille la lecture, ce qui oblige à la relecture et à l'intégration d'une autre voix. En général, la posture religieuse recèle, à première vue, un certain nombre d'interférences sur le discours comme tel, puisqu'elle interdit, relie, reconfigure, allégorise un contenu discursif en fonction d'un réservoir éthique et/ou dogmatique. Cette attitude procède de la sacralité supposée au discours. Elle se fonde d'emblée sur une mystique de la communication transparente au sens où elle pose que ce qu'on lit ce sont les paroles mêmes de Dieu ou de ceux qu'il a autorisés. C'est cette transparence qui motive l'émotion devant certaines scènes et l'interprétation de la valeur de certains mots. C'est une certaine façon d'oblitérer le signe par un efficace symbolique qui est le témoin d'une présence plutôt que l'élaboration autour d'une absence. Le passage complexe du signe au symbole se présente donc comme une activité porteuse d'interférences qui intercepte, jusqu'à un certain point, l'intelligibilité des

mots pour faire intervenir la dimension d'une force qui ne peut se concevoir comme étant absente ou de l'ordre du simulacre. La magie ne fonctionne pas autrement: on ne voit plus le dispositif, on n'a que l'effet d'une présence autre. Et cette force ne peut être «computée» de l'intérieur. La dimension religieuse, sur le plan sémiotique, repose sur une conception du signe où le présent et l'absent, le signe et le référent sont jusqu'à un certain point abolis dans l'expérience d'un au-delà.

Étudions d'abord une situation de lecture où le lecteur se situe à l'extérieur du monde qui lui est proposé. Dans cette situation de lecture, le support identitaire est d'une importance fondamentale. En effet, quiconque se situe hors de l'univers culturel musulman ne peut réellement comprendre pourquoi les *Versets sataniques* de Salman Rushdie sont si infâmes. D'un point de vue un peu ethnocentrique, on serait tenté de croire que l'interférence, le brouillage, provient du monde musulman, de l'un de ces intégrismes religieux qui, toutes religions confondues, font, et ce à juste titre, peur. La religion musulmane serait alors une source d'interférence en ce qu'elle ne permettrait pas la reconnaissance du «bon» type discursif, à savoir qu'il s'agit d'un discours fictionnel et non pas d'un discours d'usage. Un lecteur qui adopte une posture croyante⁸ ne peut reconnaître qu'un roman est un roman et qu'il y a dans ce texte une suspension des valeurs de vérité. Le système de représentation romanesque est invalidé par ce lecteur au profit d'une compréhension dogmatique qui ne peut accepter la teneur du discours. Ce serait une première possibilité.

Mais si on prend en compte l'interférence comme inter-référence, on se doit d'envisager une autre possibilité. Le lecteur qui se situe en dehors d'un système de croyance particulier subit aussi de l'interférence au sens où il n'est pas en mesure de faire agir ce système de références auquel il ne participe pas. Le texte devient lettre morte en ce qu'il n'est pas sérié par rapport au texte fondateur qu'est le Coran. L'ignorance de la religion musulmane dans laquelle est ce lecteur ne peut le mener à interpréter le discours comme chargé d'une valeur profanatrice. Cette

incompréhension ou cette impossibilité de construire une telle référence est tout aussi interférentielle que la première possibilité que nous avons envisagée. Elle est de l'ordre d'une interférence de premier type, vécue comme un brouillage qui dissimule et efface la circulation de l'information. Le « bruit et la fureur » qu'on prête à l'autre devient aussi inhibiteur quand on n'est pas en mesure de l'entendre et de lui faire jouer un rôle dans sa propre scène de lecture.

Ainsi, prendre en compte l'interférence n'équivaut pas simplement à identifier la première source du bruit mais à se coltiner avec ce bruit, à se donner la possibilité de pouvoir entendre ce qu'il révèle, à savoir l'énonciation d'une relation, et à s'en servir comme un écho qui rejette le lecteur aux limites de sa propre posture. C'est l'aspect « *inter* » de l'interférence, une zone où la traversée est nécessaire, où il y a de l'autre qui choque, s'immisce et transforme le parcours.

Si on évoque un deuxième exemple, plus près de la culture québécoise, donc à un niveau où l'ignorance est pour nous moins interférente, on peut mieux voir les diverses possibilités qui s'offrent à nous. En effet, quand un lecteur lit les écrits spirituels de Marie de l'Incarnation, il est à nouveau aux prises avec la dimension religieuse. Il est à nouveau confronté aux gardiens de la loi qu'il doit contourner, dépasser, voire transcender, mais d'une manière complexe. Ainsi, quand il lit, dans la relation de 1654, le prologue :

JÉSUS, MARIA, JOSEPH

M'ayant été commandé de celui qui me tient la place de Dieu pour me diriger dans ses voies de mettre par écrit ce qui me sera possible des grâces et des faveurs que sa divine Majesté m'a faites dans le don d'oraison qu'il lui a plu de me donner, je commencerai mon obéissance pour son honneur et sa plus grande gloire, au nom du suradorable Verbe Incarné, mon céleste et divin Époux.⁹

Le lecteur peut ignorer le seuil du discours, ce qui constitue les premiers éléments du système informatif, à savoir « JÉSUS, MARIA, JOSEPH ». Il peut considérer ces mots comme un en-tête qui n'a pas plus de valeur que les titres courants dans les traitements de texte. La dimension religieuse n'est pas prise en compte : elle n'interfère pas.

Ce n'est évidemment pas par ignorance qu'il agit ainsi, mais bien par réaction a-pathique ou anticléricale. Mais cette attitude aplatis le discours, efface son type discursif et neutralise une information dont le statut nécessite l'activation de plusieurs voies dans le réseau. C'est que la suite « Jésus, Maria, Joseph » est plus qu'une énumération de noms propres : ces noms-là dénotent le sacré. Ils sont ainsi inclus dans un rituel invocatoire, que ce soit sous forme de prière ou sous forme emblématique. Le texte s'ouvre sur une formule rituelle qui, comme préambule, fait émerger un régime d'intentionnalité qui diffère de celui du lecteur non croyant, « obligeant » celui-ci à installer dans sa lecture une position qui a un accès au sacré. La perspective d'un sujet croyant se fixe et se cristallise quant à elle sur ce régime et, en ce sens, elle vient interférer. Pour que l'espace du surnaturel existe, le lecteur non croyant doit « mimer » la position du sujet croyant. Il lui faut dès lors, pendant la lecture, identifier des zones où la présence du religieux entraîne une double lecture par la simulation de la position d'un sujet croyant. Le lecteur sera alors à même d'expérimenter le jeu des frontières quant à son adhésion, la manifestation d'une zone où il y a, pour lui, de l'intérieur et de l'extérieur.

Deux modes de fonctionnement rendent cette « mimétique » effective. Le premier se réalise en actualisant la position de l'énonciatrice. C'est la foi attribuée à Marie de l'Incarnation qui est posée comme condition de nécessité pour justifier ou même percevoir la valeur que revêtent les trois noms. Le lecteur, en reconstituant une « scène d'écriture », adopte un point de vue fantasmatique mais heuristique par rapport au texte qui devient page blanche, soit la page qui existe avant que ne soient inscrits les trois noms, ou avant que ne soit inscrit le reste du prologue.

Le deuxième mode de fonctionnement est plus économique et ne va pas aussi loin que le premier : l'inscription des trois noms permet au lecteur de supposer un espace sacré. L'intérêt de cela pour le lecteur non croyant est que cette attitude permet de ne pas bloquer les possibilités du texte et de le faire lire selon différents cibles afin de faire varier les points de

vue, de montrer l'écart entre les différentes perspectives, de dynamiser ainsi le résultat de la lecture. La dimension religieuse modifie la perspective du sujet non croyant mais, en même temps, elle l'oblige à tracer une autre voie, une autre ligne. En ce sens, la lecture croyante parasite la saisie du texte tout autant que la lecture non croyante le ferait. Ce n'est que dans la superposition de l'une sur l'autre que le discours devient mobile, pluri-référentiel.

Cela constitue un exemple d'acte de lecture qui fait intervenir un travail interférentiel, voire interréférentiel. Évidemment, cet acte est possible en autant que le sujet accepte de modifier le statut de sa lecture, ce qui, pour le lecteur dogmatique, qu'il soit croyant ou anticlérical, est une posture impossible. L'intérêt d'expérimenter une interférence, c'est-à-dire d'être un lecteur non croyant, est alors non seulement d'enrichir le texte mais de déplacer des cibles sur sa propre position de lecture et de se « faire visiter » en quelque sorte.

Dans la logique d'une épistémologie du sujet, le lecteur se doit de faire de cette altérité, de cette interférence, une stratégie, afin de modifier son régime identitaire. Ainsi, la position de lecteur non croyant que nous mettons de l'avant ne consiste pas à s'enfermer dans la polarisation croyant/non croyant. Pour les bénéfices de la lecture, dans le cas des discours religieux par exemple, il est plus rentable pour un lecteur de faire jouer simultanément les deux pôles afin d'établir un écart de perspectives. L'acte de lecture construit alors cet « échangeur routier » proposé par Serres qui fait que les postures de croyance et de non-croyance ne s'entrechoquent pas mais se superposent. L'« échangeur routier » et la circulation de l'information et des cibles de lecture font que le lecteur décide d'emprunter différentes avenues afin de ne pas prendre une direction irréversible, de ne pas atteindre un point de non-retour, où aucune interférence ne viendra modifier l'interprétation. C'est là, dans ce lieu multiple, au risque de la violence des dogmes et des contre-dogmes, qu'une « esthésie » de l'interférence doit mener...

NOTES

1. C'est d'ailleurs le caractère dynamique de l'interférence qui rend sa théorisation intéressante pour le champ sémiotique, dans la mesure où elle nous rappelle la nature dynamique et non statique, relationnelle et non équivalente du signe et de ses composantes.
2. La sémiotique a beaucoup à gagner en s'inspirant d'une attitude néophilologique et généalogiste, devenant attentive à la sémiogénèse de phénomènes culturels et discursifs, de formes ou de systèmes symboliques qui sont conçus dans leur diachronie, le déploiement de leur histoire dans le pli de la synchronie.
3. Cf. les articles « ferre » et « ferire », A. Ernout (1932).
4. On remarquera que pour le monde de l'information électronique, la notion de « virus » semble remplacer le « bruit » et inscrire une analogie biologique des systèmes immunologiques dans des espaces technologiques qui sont le propre d'une déshumanisation annoncée. Peut-on y voir une façon de reconfigurer le corps et la conduite dans un univers qui craignait sa disparition progressive ?
5. Cela nous ramène, de manière digressive, à l'opposition heuristique que Jane Jacobs fait dans son *Systems of Survival*, entre les Gardiens de la loi et les négociants, entre les utopistes qui planifient et construisent des républiques platoniciennes d'où sont exclus les poètes et les pragmatistes marchands qui « font-avec », qui en tirent le meilleur parti.
6. Ce type de reconduction du point au réseau ou du point au cercle rappelle le fonctionnement du signe peircien où un signe devient le fondement d'une autre triade.
7. Comme le rappelait le libellé de la conférence qui a donné lieu à cet article.
8. Il va sans dire que cette posture est une extrapolation hypothétique, une figure fictionnelle qui est plus heuristique que réelle.
9. Marie de l'Incarnation, *Écrits spirituels et historiques* (Dom Jamet, édit.), Solesmes, Abbaye de Solesmes, 1929.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BERTALANFFY, L. VON [1968]: *General System Theory; Foundations, Development, Applications*, New York, G. Braziller.
- BORGES, J.-L. [1957]: *Fictions*, Paris, Gallimard.
- CREW, H. [1900] : *The Wave Theory of Light; Memoirs by Huygens, Young and Fresnel*, New York, Johnson Reprints Corp.
- ERNOUT, A. [1932]: *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Paris, Klincksieck.
- FOUCAULT, M. [1971]: « Nietzsche, la généalogie et l'histoire », *Hommage à Jean Hyppolite*, Paris, P.U.F. ; [1982]: *L'Usage des plaisirs*, Paris, Gallimard.
- JACOBS, J. [1992]: *Systems of Survival. A Dialogue on the Moral Foundations of Commerce*, New York, Random House.
- JACQUES, F. [1982]: *Différence et Subjectivité*, Paris, Aubier-Flammarion.
- SERRES, M. [1972]: *Hermès II. L'interférence*, Paris, Minuit ; [1980]: *Le Parasite*, Paris, Bernard-Grasset.

FRITURES AU 911 DE LA COMMUNICATION

OU L'INTERFÉRENCE COMME DIFFÉREND

CATHERINE MAVRIKAKIS

Une science donnée a de moins en moins une existence hors de ses multiples liaisons avec les autres sciences [...]. Chacune se réfère à nombre d'autres, elle est à son tour référence pour les autres, de fait que l'unité réside dans ce jeu complexe du référé et du référant, que je nommerai, si l'on veut, interférence. (Serres, 1972 : 62)

La notion d'interférence a l'avantage de comprendre d'un coup le jeu des interrelations qui ouvrent les régions les unes aux autres, l'unité de circulation qui résulte de ce jeu, le transport en général et la difficulté de lui assigner une source autochtone. Elle restitue enfin, l'image du réseau et laisse une ouverture indéfinie au champ global du savoir par intersections continuées. Mais elle ruine, à tout jamais, l'idée de référence. L'encyclopédie, non hiérarchique, est non centrée, ou a son centre partout. (Ibid. : 63)

DE L'INTERFÉRENCE comme stratégie pour penser le trouble des systèmes et particulièrement des systèmes de signes, voilà ce dont il semble être question dans la modernité. S'il n'existe plus selon Serres de science-reine, ou de système englobant en son sein l'ensemble des sous-systèmes, faut-il en conclure que l'épistémologie est devenue la science du passage entre les disciplines et que le point de vue sur une totalisation de tous les ensembles ou systèmes est un lieu utopique où il n'y aurait rien encore à observer, puisque le passage et la traductibilité des systèmes les uns pour les autres restent un projet moderne non achevé et surtout inachevable?

On doit cependant se garder de penser que la multiplicité des points de vue est désormais une évidence, et que chaque système en tant qu'entité autonome trouverait sa raison d'être dans la totalité infinie du réseau.

Le point de vue de la totalité et non *sur* celle-ci n'est possible que par la spécialisation dans une discipline. L'humanisme traditionnel n'est possible que là, dans cette surspécialisation que l'ordre discursif du savoir connaît. Il n'y aurait pas de discipline posée d'avance de droit divin et qui surplomberait les autres savoirs, mais au contraire, dans chaque discipline particulière, le réseau qui se constitue avec les autres disciplines donnerait lieu à une autoréflexion. L'épistémologue est alors le spécialiste dans sa discipline, car il ne nous est plus possible de ne pas

penser aux autres sciences et à la totalité comme spécificité différentant d'une discipline à l'autre. Point de vue très restreint sur ce qui ne peut s'embrasser du regard. Seule totalité possible. Penser l'interférence, ce serait voir là où l'autre science, les autres sciences viennent traverser mon champ de recherches et comment ma spécificité discursive travaille l'espace de l'autre. Espace qui est découpé arbitrairement, inventé, sans cesse mouvant dans ces connexions et noeuds, puisqu'il ne saurait y avoir de science qui ne repense le réseau et qui n'en fasse partie intégrante. Pas d'en dehors du réseau.

Ici, il nous faut nous distinguer de Serres: le multispécialiste ne peut l'être qu'à partir de sa spécificité. Il n'y a pas comme le porte à penser Serres un site universalisant du multispécialiste ou encore de «chercheur babélier» (Serres, 1972 : 32) qui parle plusieurs disciplines. Babéliste de la recherche certes, mais le babéliste à l'intérieur d'une discipline donnée, d'une langue donnée. C'est ce que j'appellerais «l'effet James Joyce» de la science. Joyce écrit dans toutes les langues, mais il faut connaître l'anglais pour comprendre les diverses langues qu'il entend lui-même à partir de la spécificité de sa langue. C'est pourquoi s'installe trop souvent un véritable dialogue de sourds entre les disciplines, malgré le réseau des interférences et surtout grâce à lui. Et s'il y a communication entre disciplines, c'est que l'une d'entre elles fait encore (souvent économiquement) office de reine.

L'interférence est alors bien plus disjonction que conjonction, elle se présente comme mouvement de rupture et de pensée de cette rupture. Si Serres pense le moderne comme le traducteur, le voyageur, celui qui se déplace à travers les multiples réseaux, heureux de naviguer, de «surfer» au gré des interférences qui parsèment son voyage épistémologique, il faut peut-être avancer que le pluralisme décrit ainsi a fait son temps et que le savoir postmoderne est pris avec sa spécificité et sa différence dans le réseau des autres savoirs avec lequel il partage tant de choses. L'objet postmoderne n'est pas déterminé d'avance (jeté devant le scientifique, dans le sens étymologique du

terme), il est bien sûr pris dans le jeu du réseau mais il n'est pas davantage projet (comme l'appelle Serres), ce qui se constituera un jour, quand le progrès aura parlé. Il tiendrait plutôt de l'abject ou du rejet, *déjet* (de déjection), de ce qui fonctionne comme limite d'un champ discursif, comme déchet possible d'un système et comme possibilité d'appartenance à un autre système. Le travail du postmoderne est une réflexion sur les conditions d'appropriation de ce qui pourrait constituer les propres rejets d'un système donné. Interférences comme trouble du système et de ses limites qu'il faut pourtant constituer. Appropriation par les disciplines des lieux d'interférences, de ce qui pourrait tout aussi bien appartenir à un autre système. En ce sens, on peut faire un lien entre notre pensée de l'interférence et la pensée de Lyotard sur le différend. Un différend serait, selon lui,

[...] un conflit entre deux parties qui ne pourrait pas être tranché équitablement faute d'une règle de jugement applicable aux deux argumentations. (Lyotard, 1983: 9)

En fait, les sciences et les sciences humaines sont perpétuellement dans une situation où il y a différend. Ce différend est lié aux interférences qui apparaissent aux points d'intersection des disciplines et champs discursifs. L'appropriation par les divers domaines de recherches de ces lieux d'intersections et d'interférences se fait dans l'impossibilité pour une science-reine ou une discipline souveraine de trancher pour décréter laquelle des disciplines a raison sur un problème qui vit dans et malgré les interférences qu'il crée dans le champ de diverses disciplines. Comme l'explique encore Lyotard sur la question du différend, qu'une discipline agisse légitimement dans son appropriation de ce qui constitue son objet-déchet n'impliquerait pas que l'appropriation effectuée par une autre ne soit pas légitime. Le problème est alors celui de l'enchaînement (et non de la synthèse potentielle et future d'un réseau) qu'il est possible de faire entre les disciplines. En l'absence d'un genre de discours ou de science jouissant d'une autorité universelle pour trancher, pour régler les conflits et les interférences, l'enchaînement, quel qu'il soit, fait tort

à toutes les disciplines et ne peut jamais effacer les interférences, partager les territoires des disciplines une fois pour toutes, ou comme le pense Serres, créer des lieux de passage entre les disciplines par la traduction. Ce passage est impossible. Ou pour le dire autrement: aucune règle ne le détermine. Les interférences entre deux disciplines, langues, cultures ne peuvent que se maintenir. Le grand projet de traductibilité entre des ensembles différents est à repenser. L'interférence n'est plus complètement vue comme un point d'intersection et de communication, un passage, mais comme bruit qui ne peut s'interrompre, comme grincement entre les parties en présence. En sciences, mais aussi dans notre culture, il nous faut encore réfléchir sur la spécificité et ce, à l'ère de la mondialisation.

La nécessité d'en passer par le rôle de l'interférence dans le processus de la communication intervient ici. Si l'interférence est différend, et non potentiel passage, traduction (c'est-à-dire finalement rature, effacement d'elle-même et du bruit qu'elle crée), il nous faut alors repenser le rôle du différend, du conflit insoluble dans la communication. En effet, l'interférence a toujours été nécessaire pour penser la communication: avec les interférences, on est d'avance sur le grand réseau de la communication, puisque celle-ci est basée sur le dépassement des interférences, sur le consensus du langage qui surmonte l'arbitraire lexical et syntaxique et sur le présupposé qui veut que, malgré les conflits, les personnalités, les langues différentes, il soit possible de s'entendre. On s'entend donc en traversant des espaces interférentiels et la chambre d'écho des bruits sur la ligne du langage. L'interférence est à la base même du bien communiquer.

Forte de cette idée, j'ai choisi quelques exemples qui tenteront de préciser ce qu'il en est d'une pensée de l'interférence comme processus communicationnel. J'essaierai aussi de réfléchir sur l'existence d'une interférence qui veut sortir de la communication (ou qui pose celle-ci autrement). C'est-à-dire qui tente de mettre en jeu l'impossibilité d'un consensus de communication.

Exemple 1

BILL, MÉLINA OU COMMENT ENTRER EN CONTACT AVEC NOS MORTS, SANS INTERFÉRENCE

Il y a un peu plus d'un an, déjà, après l'annonce de la mort de Bill Readings, professeur au Département de littérature comparée de l'Université de Montréal, une étudiante exprima le souhait de rester en contact avec lui et elle eut l'idée de lui envoyer un message à son adresse électronique.

Pour cette étudiante, il ne s'agissait pas de ce que l'on voudrait voir à première vue, c'est-à-dire ne pas accepter la mort qu'elle savait et reconnaissait; il s'agissait plutôt, selon une interprétation classique de la communication, d'un processus de deuil, de préservation du réseau, de conservation de la ligne, du canal entre Bill et Mélina. Tout en sachant que Bill ne répondrait plus, plus jamais, Mélina espérait que Bill recevrait le message 5 sur 5. D'elle à lui, il y aurait contact, mais pas de communication, parce que pas d'interférence. Ce que la boîte électronique de Bill recevrait ou les prières, les mots que Mélina adresserait à Bill ne seraient jamais déformés par lui, par son interprétation; il n'y aurait plus de brouilles, de brouillage sur la ligne Mélina-Bill. Et Mélina, dès lors, établirait le canal de communication, dans la plénitude des signes.

Voilà pour le deuil, le contact avec ici-bas ou l'au-delà, ce qu'à la suite de Freud on appelle l'introjection: une façon de garder en soi le contact avec l'autre. Mais la communication moderne disparaît dans un tel processus.

Une théorie moderne de la communication pose que l'interférence, vue comme passage possible entre deux canaux, deux messages, ne peut jamais être éliminée une fois pour toutes. La communication est ce principe d'élimination de ce qu'elle ne peut que créer sans cesse. En ce sens, elle est perçue comme projet, toujours à venir. Promesse d'un consensus différé, donc jamais présent. La communication est toujours un projet et il ne saurait y avoir de moment où l'on est sur la même longueur d'ondes, sans interférence, car alors on ne communique plus, on communique.

Mais si l'on reprend l'exemple précédent du point de vue de l'interférence comme différend et de la communication comme conflit impossible à juger, on s'aperçoit vite qu'il importe peu de savoir si les messages sont reçus ou non par le destinataire. Ce n'est pas l'enjeu d'un tel exemple. Ce dont il serait question ici, c'est que quelque chose « demande » à être mis en phrases, et souffre du tort de ne pouvoir l'être à l'instant. Cette chose, dans cet exemple précis, est une parole qui enchaînerait sur la mort en tenant compte d'elle et de la brisure irrémédiable dans le contact Mélina-Bill.

Alors, les humains qui croyaient se servir du langage comme instrument d'une communication apprennent par ce sentiment de peine qui accompagne le silence [ici celui du destinataire] qu'ils sont requis par le langage, et cela non pas pour accroître à leur bénéfice la quantité des informations communicables dans les idiomes existants, mais pour reconnaître que ce qu'il y a à phrasier excède ce qu'ils peuvent phrasier présentement, et qu'il leur faut permettre l'institution d'idiomes qui n'existent pas encore. (Lyotard, 1983: 30)

L'interférence, non communicationnelle ici, serait le silence du langage qui montre le vide en lui et le vide laissé par la mort. Le problème réside dans le fait qu'il faut penser une parole qui ne fasse pas interférence (au sens communicationnel du terme) avec la mort, qui ne s'efface pas au profit d'une communication ou d'une réconciliation entre la vie et la mort. Seul le silence, comme question et non comme communion dans la mort, peut nous laisser entrevoir la place d'une telle interférence.

Deuxième exemple

SCHREBER, DIEU, LA PSYCHANALYSE ET LA PASSION DE L'INTERFÉRENCE

Un des cas les plus célèbres de Freud nous servira de deuxième exemple. En effet, c'est sur le désir d'interférence à la fois comme maintien du moi et de la *psyché* et à la fois comme désintégration *moïque* qu'il nous est possible de donner un bref aperçu du cas Schreber.

Monsieur Daniel-Paul Schreber, président de

chambre à la Cour d'appel de Dresde, fils de Daniel Gottlieb Moritz Schreber, illustre médecin et éducateur, petit-fils, arrière-petit-fils, arrière-arrière-petit-fils de juristes, avait la chance d'entendre la voix de Dieu. C'est du moins ce qu'il affirma dans ses *Mémoires*. C'est du moins ce qu'en pensa Freud dans le texte où il raconte le cas Schreber. Or, Dieu parlait à Schreber dans une langue bâtarde, un allemand très approximatif et ne finissait pas ses phrases.

Heureusement, Schreber, antenne, canal de Dieu, rétablissait la langue de Dieu, réglait, effaçait les interférences, traduisait et terminait les phrases formant le message divin et, ainsi, pouvait le transmettre aux autres quand il délirait. Interférence suprême de la voix de Dieu, Schreber éliminait toute interférence, y compris la sienne, pour que Dieu puisse parler à travers lui.

Dieu parlait à Schreber, comme il parle encore à beaucoup de fous, mais les fous ne communiquent pas. Ils sont la ligne de Dieu, le récepteur et l'émetteur. À tel point que si on essaie de leur parler, cela sonne occupé, ils sont sur une autre ligne. Et créer une interférence n'est pas chose simple. Les fous ne nous disent rien, si ce n'est une bouillie informe qui ne permet à aucun sens de jaillir. Schreber n'était donc que la prolongation logique de Dieu. En ce sens, ce n'est pas un énoncé que Schreber restituait, mais l'énonciation de l'énoncé provenant de Dieu, énonciation qu'il faisait sienne en y « répondant ». La voix de Dieu ne prend pas la peine d'articuler la chute des phrases et seul Schreber se sentait obligé d'articuler, de « restituer » une fin afin de produire un peu de sens. Ainsi, Schreber savait que pour lui le sens des énoncés de Dieu n'était possible que dans l'interférence qu'il constituait. Pourtant, il ne permettait pas à autrui de créer des interférences dans sa propre parole pleine.

Schreber subissait le harcèlement de Dieu qui le couvrait d'injures tronquées, d'onomatopées injurieuses, de jurons, de bouts de phrases qui ne signifiaient pas, pour Schreber, la haine ou la violence, mais qui étaient la parole divine.

Tout mot de Dieu n'accomplit que la fonction

phatique. Dieu ainsi se garde Schreber pour lui, car celui-ci ne peut plus communiquer avec autrui ou entendre une parole autre. Dieu occupe tous les circuits du standard Schreber et le circuit Schreber est carrément surchargé et risque de disjoncter.

Or, le prénom du père de Daniel-Paul Schreber est Dieu. En allemand (la langue de Schreber), «Gottlieb» : Dieu-amour. C'est donc à cause de Gottlieb que la ligne de Daniel est toujours occupée. Et si Daniel se féminise et espère l'émasculation, c'est encore à cause de «Gott», Dieu qui préfère le contact avec des personnes de sexe féminin.

Garder le contact avec le père, avec le nom de celui-ci, dans l'inarbitraire du nom parental, tel est le pari schreberien. Peu importe si Schreber ne communique plus avec personne, peu importe s'il devient fou, Schreber a gardé le contact avec son père.

La folie serait l'absence d'interférence dans le contenu d'un message constant qu'autrui nous destine. Contrairement à l'exemple précédent où Mélina était destinataire des messages entre Bill et elle, Schreber est destinataire et ne peut même pas interrompre la communication qui ne cesse de se faire. Cette ininterruption des messages au niveau temporel et l'impossibilité de créer du silence ou des interférences dans la communication font de Schreber un psychotique. Schreber, toutefois, n'est pas sans se rebeller contre cette situation.

Le projet schreberien devient vite celui de brouiller les voix émises par les rayons de Dieu. Schreber raconte à ce sujet :

À certains moments, pour m'en sortir, je ne pouvais plus rien faire d'autre en fin de compte que de parler tout haut ou de produire n'importe quel bruit, pour étouffer le caquetage des voix, délirant autant qu'impudique, et pour procurer de la sorte à mes nerfs quelques repos passagers. (Schreber, 1957: 118)

Daniel-Paul Schreber est réduit à faire du langage un bruit, un brouhaha afin de parasiter la langue provenant des voix. À Dieu, Schreber ne répond que par du vacarme. C'est pour cette même raison, ce désir d'arrêter le «dégoisage» de la voix de Dieu que le Président Schreber aime à jouer du piano :

Comme on ne peut tout de même pas jouer du piano sans arrêt, j'ai tout récemment (printemps 1900) fait acheter par ma famille une pendule à carillon et un harmonica à bouche (pour le jardin) et j'en tire le même effet. (Schreber, 1957: 118)

Daniel-Paul ici parasite le discours très structuré de Dieu afin de faire oublier à celui-ci les phrases qu'il a à débiter et le contraindre à exprimer enfin un sentiment authentique. Tout se passe ici comme si Schreber voulait se déplacer et introduire des mots-interférences ou des sons courts-circuits qui contaminent le processus incessant du contact divin. Dans ses moments de révolte, Schreber a voulu découvrir un principe de contagion et de détérioration du canal-dieu.

Or, c'est toute la langue qui va devenir le lieu d'une perpétuelle interférence, impossible à contrôler. Par l'homophonie, que Schreber va entendre dans tous les mots, la langue allemande part en morceaux, se disloque, tant du point de vue du signifiant que de celui du signifié, puisque d'une part le signifié se résorbe dans la matière du mot et que, d'autre part, le signifiant n'est jamais énoncé ou entendu une fois pour toutes, il reste toujours sujet à variations, modifications et altérations. Ainsi, on peut entendre : «Santiago ou Carthago, Chinesentum ou Jesus-Christum, Abendrot ou Athmennot, Ariman ou Ackerman, Briefbeschwerer ou Herr Prüfer schwört, etc.» (Schreber, 1957 : 175-176).

La langue devient tout simplement un tissu à partir duquel toute la trame du langage peut se défaire ; car, pour Schreber, les mots n'ont pas besoin de vraiment se ressembler phonétiquement : «Je l'ai déjà dit, écrit Schreber, il n'est pas nécessaire que l'homophonie soit absolue» (Schreber, 1957: 175). Si l'attaque et la finale de certains mots rappellent celles d'autres mots, on peut se demander ce qu'il reste de commun à «Briefbeschwerer» et «Herr Prüfer schwört», alors que Schreber entend ces deux énoncés comme très semblables au niveau du signifiant et du signifié. Certains sons, bien sûr, mais ce n'est plus seulement le signifiant ici qui permet de passer d'une formule à l'autre, le signifié resurgit comme passage

non dit et caché entre les deux énoncés. En d'autres termes, Schreber conçoit, par les voix, une langue où il existe des liens sans fin de détérioration entre les mots, entre les signifiants et les signifiés. Parler dans ce parasitage incessant du langage revient à entendre dans chaque mot la possibilité de toute la langue, tout en faisant de celle-ci une bouillie informe qui ne permet plus la communication. L'interférence est alors à son maximum, mais elle ne s'autodétruit jamais comme le veut le principe de communication. Elle est permanence du contact.

Le problème de Schreber est de ne pas pouvoir couper le contact, arrêter la folie émettrice de Dieu : c'est ainsi que les interférences qu'il produit ne peuvent être les bonnes, celles qui pourraient aussi conduire au silence. Schreber, au lieu de refuser d'être le récepteur, se met sur son canal récepteur à émettre des interférences qui pourraient parasiter, couvrir le langage de Dieu. Il est dans l'impossibilité de comprendre que l'interférence n'est communicationnelle que dans la mesure où elle peut couper le contact entre le destinataire et le destinataire, où elle est menace de mauvaise communication. Ici l'interférence n'a pas le pouvoir de couper la communication, pouvoir qui est à la base même de tout principe de communication. Évidemment, tout le bruit et les interférences du langage, qui devient dans sa totalité une pure interférence, ne sauvent pas Schreber de la folie. Il faudrait qu'il débranche Dieu de son circuit, mais cela Schreber n'est pas prêt à le faire.

Avec Schreber et la folie, on est à même de se rendre compte qu'une certaine psychanalyse et toute l'approche psychologique sont complètement tributaires des théories de la communication et de l'interférence, dans l'interprétation de la psychose et de sa différence avec la névrose. Le névrosé, non psychotique, est celui qui produit les bonnes interférences. Le psychanalyste serait celui qui permet aux interférences de devenir des passages communicationnels entre un destinataire et un destinataire. Et sa place de silence et de présence effacée, entre divan et fauteuil, devient le lieu même

de l'interférence qui s'effacera un jour (à la fin de la cure) et qui permettra au sujet de bien communiquer de soi à soi.

Une psychanalyse qui soit moins tributaire de l'interférence communicationnelle est-elle pensable ? Comment la psychanalyse peut-elle se repenser dans le contexte du différend et d'une théorie de l'interférence plus postmoderne où le psychanalyste n'est ni interférence dans sa pratique, ni navigateur, ni traducteur entre la psychose et la névrose dans ses théories ? Ne faudrait-il pas repenser alors les lieux d'interférence et voir que ce ne sont plus les mêmes qui opèrent ? La psychanalyse peut-elle abandonner la notion de communication moderne sur laquelle elle est basée ?

Exemple 3

ARTAUD, HUMPTY DUMPTY OU LA LITTÉRATURE MODERNE COMME INTERFÉRENCE

Antonin Artaud se retrouve interné en 1943 à Rodez, non sans avoir connu auparavant d'autres internements, notamment en 1937, au moment où il se disait le ventriloque de Dieu, un canal comme le Président Schreber.

Artaud proclame alors la disparition de son nom. Il ne veut plus signer à aucun prix.

Il est question en 1937, pour Artaud, de mourir à soi, de devenir le porte-parole de Dieu. Ainsi branché, Artaud reste fou.

En 1943, Artaud n'est plus seulement interprète simultané, canal de Dieu : il s'est mis à traduire. À traduire quoi ? Dieu dans un premier temps, et Lewis Carroll, très rapidement. Or Artaud avoue que le matin où il commence sa traduction d'*«Humpty Dumpty»*, il se remet à écrire.

Artaud va donc mieux. Il reste le canal d'autrui, mais le canal déformant, plein d'interférences d'autrui. En effet, sa traduction du chapitre «*Humpty Dumpty*» s'intitule «*Larve et l'Aume, tentative antigrammaticale contre Lewis Carroll*». Artaud ne respecte aucunement le texte de Carroll, il le malmène, le parasite. À preuve sa traduction en français du simple mot «*Jabberwocky*» - si important

chez Carroll – est la suivante: « neant oto notar nemo-
jurigastri- solrgultri- gabar uli- Barangoumti-oltar ufi-
sarang mumpti- sofar ami- zantar upto- Monar uni-
septfar esti- gonpar arak- alak eli » (Artaud, 1947 : 38).

Brouillage langagier, interférence déformante. Mais ainsi, en reprenant et en détruisant le corps textuel de Carroll, Artaud n'est plus seulement en contact avec Dieu ou un texte qu'il recevrait et émettrait sans interférence, il rouvre la question de son écriture et de sa signature. Il a envie d'écrire. Le mot « taraud » et le verbe « tarauder », formule anagrammatique du nom d'Artaud, sont présents dans la traduction de Carroll et agissent en 1943 comme des liens, des points de suture qui vont recoudre le tissu du nom d'Artaud effiloché en 1937.

Artaud offre son nom brouillé, mais c'est cette interférence dans son nom qui lui permet de retrouver celui-ci et de le faire réapparaître, de même que c'est le brouillage de la langue de Carroll qui va permettre l'écriture.

S'approprier la parole divine, pour la triturer, la faire sienne, la déformer, c'est là où commence le projet poétique chez Artaud.

Cette entreprise a été possible par une traduction altérante de la langue des autres et de celle de Dieu, et par un système constant d'interférences sur le français, puisqu'on sait qu'Artaud pratiquait la glossolalie. Ce n'est d'ailleurs pas seulement Carroll qu'Artaud traduira à Rodez: il y aura Poe et Heine.

Or l'écriture de la négativité, qui consiste à parasiter et à réinscrire l'entreprise textuelle d'autrui, ne se retrouve pas seulement dans l'œuvre d'Artaud. Comme le dit Simon Harel:

On peut l'envisager comme un problème socioculturel, comme un moment de crises des productions symboliques qui coïncide avec l'apparition d'une certaine modernité. La création n'est plus seulement associée au génie, à l'intelligence de la conscience individuelle. Elle s'ouvre largement aux discours contemporains qui bouleversent l'unité du cogito. (Harel, 1990 : 125)

En somme, la création rencontre diverses figures de l'altérité par lesquelles elle se trouve constamment à subir des interférences sans lesquelles elle

n'existerait pas. L'interférence dans la langue des autres serait l'apanage de l'écrit moderne. La glossolalie, perçue comme opération de parasitage d'une transparence du sens, répond aux mêmes critères que la traduction déformante ou l'anagramme. Elle brouille la langue, la déforme et crée une langue codée, cryptée, qui laisse entendre à Artaud quelque chose de sa propre langue qui, elle, n'existe que dans cette déformation.

La glossolalie, bien qu'elle soit associée souvent à la langue de Dieu (c'est le parler en langue divine des saints et des saintes du Moyen Âge), n'est pas une langue internationale. La glossolalie d'Artaud ne peut se comprendre que comme une production d'interférences sur le canal français. Ce n'est pas une simple scansion, un simple rythme régressif et plein. C'est une attaque de la langue française et si l'on voulait lire la glossolalie d'Artaud en anglais ou en russe, il faudrait la traduire, ce qui ne serait pas une mince affaire.

Ce n'est pourtant pas parce que la glossolalie d'Artaud conteste l'opération traduisante d'une langue à l'autre qu'elle n'est pas une déformation du français. L'interférence, à partir de 1943, chez Artaud, est un système de déformation du français. Artaud déforme la langue des autres, celle de Dieu mais surtout la langue française. Le travail d'Artaud est un appel à l'autre pour que celui-ci fasse exister un sens, pour qu'autrui ne soit pas seulement dans le contact des textes d'Artaud, mais soit branché sur la ligne de l'interprétation, même si celle-ci est déformante. Notre réponse au texte-appel d'Artaud ne peut être un simple contact. Nous devons, comme Artaud le fait pour le langage de Dieu, de Carroll, de Poe et pour sa langue maternelle, déformer le texte, le brouiller afin d'y faire jaillir de l'interférence et de l'autre. Même si ce qui est le résultat de l'interférence est incompréhensible.

Cet appel généralisé au décryptage, au brouillage, au débrouillage n'est pas étranger à toute une littérature, depuis Mallarmé, qui a été traduit en français correct (sans interférences modernes) dans maints ouvrages français.

On ne peut éviter d'entendre, dans la littérature du vingtième siècle, un grincement, un bruit au sens d'interférence qui sans cesse vient en quelque sorte brouiller le « mot » français, hanter le lexique et faire vaciller la syntaxe de la langue selon un rythme et une scansion dont la raison demeure indécidable. Quelque chose bouge et se déplace sans qu'on puisse lui assigner un lieu géographique ou rhétorique. [...] À tout moment on a l'impression d'avoir changé la langue ou d'être passé d'une langue à une autre, sans qu'il soit possible de dire en quoi ou comment. (Bensmaïa, 1987 : 126)

Mais cette impression de passage chez Artaud ne peut être assimilée à ce que Serres appelle la traduction dans la communication. Celui qui lit la glossolalie d'Artaud a le sentiment de passer dans une autre langue, mais sur laquelle il n'a aucune prise, aucun pouvoir, aucune capacité de traduire. Il doit interpréter sans savoir avec quelles règles le faire, car la langue dans laquelle il s'est aventuré est inexistante. L'interprétation ne peut être faite sur le mode de la traduction où les règles de passage entre les deux langues sont plus ou moins établies, mais elle est pensée comme différent avec le texte d'Artaud, différent qui ne peut être jugé, faute de règle, faute de connaissances sur la langue du texte. Entre le texte et son interprétation, il ne saurait y avoir de traduction, mais différent. Ce qui ne veut pas dire, bien sûr, qu'il est possible de dire n'importe quoi sur les textes d'Artaud. Il faut affirmer que les règles propres à parler de ses textes sont à déterminer à l'intérieur même de l'interprétation.

Interpréter dans ce cas-ci, c'est bien sûr produire de l'interférence, mais c'est aussi voir le texte comme un lieu d'interférences qui ne communiquent plus quelque chose que l'on peut comprendre à travers un réseau de références infinies, de traductions. Le traducteur, comme modèle interprétatif, n'est pas la clé d'une telle littérature: seul ici celui qui accepte la non-fidélité inhérente à sa tâche peut rendre compte d'un tel texte. L'horizon postmoderne de

l'interprétation ne saurait être la fidélité et la traductibilité d'un texte vers un autre. Le travail de brouillage de l'original se fait vers un système qui ne peut se comprendre qu'à partir d'un mode interférentiel avec lequel il n'est plus donné d'avance de trouver du sens à travers des passages, des renvois et des réseaux de communication.

EN GUISE DE CONCLUSION

L'interférence comme communication, passage, effacement d'elle-même au profit du sens, du moi, l'interférence comme projet, semble encore travailler nos espaces épistémologiques et nos modes de compréhension. Pourtant, il semble que, simultanément, une interférence comme interruption du passage, rupture, disjonction entre les systèmes soit en train de s'inscrire historiquement. La tentation devant une telle pensée de l'incommunicabilité des systèmes est de tomber dans un relativisme naïf ou de penser à une spécificité systémique autiste. Le devoir devant une telle intraductibilité des systèmes les uns dans les autres est de réfléchir sur les moyens de traduction, de passage, de liaisons et d'alliances qui ne sont pas donnés d'avance et qui doivent trouver à s'énoncer.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ARTAUD, A. [1947]: « L'Arve et l'Aume, tentative anti-grammaticale contre Lewis Carroll », *L'arbalète*, n° 12.
- BENSMAÏA, R. [1987]: « Traduire ou blanchir la langue », *Imaginaires de l'autre. Khatibi et la mémoire littéraire*, Paris, L'Harmattan.
- HAREL, S. [1990]: *Vies et morts d'Antonin Artaud. Le séjour à Rodez*, Longueuil, Le Préambule.
- FREUD, S. [1979]: « Remarques psychanalytiques sur l'autobiographie d'un cas de paranoïa », *Cinq Psychanalyses*, Paris, P.U.F.
- LYOTARD, J.-F. [1983]: *Le Différend*, Paris, Minuit.
- SCHREBER, D. [1957]: *Mémoires d'un névropathe*, Paris, Seuil.
- SERRES, M. [1972]: *L'Interférence*, Paris, Minuit.

SIGNE CARTOGRAPHIQUE: L'INTERFÉRENCE THÉÂTRALE CHEZ RENÉ-DANIEL DUBOIS

SHAWN HUFFMAN

Il vous faut une carte sous les yeux, encore que vous penserez que les cartes géographiques, qui sont pourtant d'une grande exactitude, ne disent pas la vérité. Quelque chose qui est écrit, mais qui vous ment.

N. Chaurette, *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues.*

ES CARTES GÉOGRAPHIQUES sont comparables à un théâtre à forte tendance mimétique. En effet, elles semblent dresser une image iconique qui « colle » directement à son contenu et qui investit la représentation d'une « réalité » apparemment incontournable. Par ce fait, les cartographes pratiquent un art presque théâtral, véhiculé par une série de « trucages » discrets conçus pour dissimuler le caractère construit de la représentation, car les cartes, comme le théâtre, cachent autant qu'elles révèlent.

La dramaturgie de René-Daniel Dubois met en relation avec le théâtre des cartes géographiques afin de révéler ce qui ne se trouve pas représenté. Par le biais de ce que je propose d'appeler un signe cartographique, concept qui sera développé au cours de cette étude, Dubois utilise les cartes et le théâtre pour faire l'exploration d'une série de paysages identitaires. Ces explorations mettent en contact l'indigène, représenté par la carte, avec son Autre, l'étranger. Précisons que ces rencontres ne sont pas effectuées dans le but de créer d'autres cartes plus comprises. Il s'agit plutôt de montrer le mensonge qui existe à l'intérieur de la représentation, voire de la possibilité même de la représentation. Pour ce faire, le dramaturge mise sur la théâtralité. En effet, celle-ci fournit un moyen de parcourir la carte et de faire apparaître une « scène » identitaire ponctuelle, tout en évitant de s'inscrire dans les « réalités » construites par la carte géographique. Par conséquent, le sujet investi de théâtralité, *a fortiori* un sujet de l'ici-maintenant, donne lieu à un phénomène d'interférence qui perturbe non seulement les représentations géographiques mais aussi le théâtre.

Le parcours que je propose dans cette étude¹ s'insère dans la trajectoire théorique ouverte par les études de Spivak dans le domaine de la politique

culturelle, études poursuivies avec plus ou moins de succès dans un paradigme sociosexuel par les *Queer theorists* américains. Spivak, dans « Subaltern Studies: Deconstructing Historiography », fournit les enjeux principaux. Selon le critique américain, celui qui se trouve dans une position de dominé est contraint à chercher sa représentation dans la langue et dans les textes (au sens large) du dominateur. Afin d'être en mesure de saisir les différences et les résistances qui se produisent dans le discours dominant, indices certains d'un discours « Autre », le dominé doit alors refuser toute identité, ce par quoi sa position critique serait ébranlée et récupérée dans le discours dominant (1988: 201-206). Que cette errance toujours en interférence constitue un outil idéologique efficace, cela est indéniable. Pourtant, cette même instabilité semble être à l'origine d'une crise représentationnelle chez le « dominé », surtout sur les plans identitaire et affectif, ce qui rend son projet politique foncièrement ambigu. Cette ambiguïté ressort dans le théâtre de René-Daniel Dubois.

Presque partout présent dans l'œuvre théâtrale duboisienne, le signe cartographique sert souvent de moyen, sinon d'objet d'enquête. Dans *Panique à Longueuil*, par exemple, l'auteur nous livre une mappemonde mythologique où un balcon à Longueuil devient la barque d'un Ulysse à la dérive ; ou encore, dans *Le Troisième Fils du professeur Yourolov*, le signe cartographique est mis à l'œuvre dans un des lieux de son trafic, soit l'aéroport. Le potentiel de mouvement qui y est investi sollicite un décollage mnémonique dans le temps et dans l'espace, déplacement qui équivaut à une quête pour comprendre la raison pour laquelle le personnage de Benoît s'est suicidé. Malgré cette persistance du signe cartographique, faute de pouvoir discuter de toutes ces pièces, j'ai choisi de privilégier dans cette étude deux pièces où le signe cartographique détient un rôle décisif dans la sémiotique théâtrale : la première, peut-être la plus accessible, certainement représentative, et de loin la plus connue : *Being at home with Claude*². Montée plusieurs fois, et portée à l'écran en 1992 par Jean Beaudin, cette pièce raconte l'histoire d'une

enquête policière qui tourne autour de Lui, un jeune prostitué qui a commis un meurtre, et de l'Inspecteur qui veut en connaître le mobile. Tout se passe à huis clos, à savoir dans les bureaux privés d'un juge, qui se trouve être un client du prostitué en question. La deuxième pièce, un mélange délirant de voix et de codes théâtraux, représente une topographie théâtrale infiniment plus contournée mais qui, encore une fois, raconte l'histoire d'une quête. Il s'agit de *26^{bis}, impasse du Colonel Foisy*³, pièce où le signe cartographique se situe au niveau abstrait de la théâtralité, le personnage de Madame (princesse russe travestie) étant l'unique légende grâce à laquelle on arrive à décrypter le code cartographique.

DÉPLIER LA CARTE

Le décor scénique de *Being at home with Claude* comporte « [u]ne géante carte de l'Île de Montréal, en couleurs » (11). Dominant la scène, cette carte semble renfermer à elle seule les deux notions opposées de l'étranger et de l'indigène, car bien qu'elle représente un espace délimité correspondant à une certaine homogénéité (on dira sans peine : « voilà l'île de Montréal »), elle nuance ce constat, les différences économiques, raciales, religieuses et linguistiques, pour n'en nommer que quelques-unes, étant clairement identifiées par les différentes couleurs. Par ailleurs, cette carte « géante », signe massif sous lequel la pièce se déroule, recèle aussi un élément temporel, la représentation spatiale qu'elle véhicule étant plus souvent qu'autrement reliée à une période historique assez précise⁴. Ainsi la carte de Montréal en 1640 ressemble très peu à celle de 1967, qui constitue le contexte temporel de *Being at home with Claude*. Or, cette année sert de jalon historique important dans l'histoire de Montréal puisque c'est l'année de l'Expo. En effet, cet événement s'insère dans la logique du signe cartographique parce que dans la pièce il y a deux fêtes : la fête officielle, celle à laquelle le personnage de l'Inspecteur, un représentant de la Loi, veut participer : « T'imagines-tu que j'aimerais pas mieux êt' en train d'faire la queue pour le pavillon du Japon » (17), et la fête non officielle, celle de la rue,

représentée par le personnage de Lui, ce « guidoune du Parc Lafontaine » (17), et les Américains ivres qui « [...] avaient ben du fun » (87). D'emblée, on pourrait croire que cette opposition est plutôt positive, renvoyant à la confrontation de l'officiel et du « carnaval » identifié déjà par Bakhtine dans *L'Œuvre de François Rabelais*⁵. Toutefois, dans le cas de l'Exposition, le « carnavalesque » demeure sous l'égide de l'officiel ; elle est foncièrement une mise en scène officielle de l'Autre où l'identité et la culture ne seraient que des produits de consommation.

De même, la représentation de l'île de Montréal sur scène crée un espace où l'officiel et le non-officiel se voisinent dans les confins d'une même représentation – la carte – et où la différence (représentée par les couleurs) fournit aux agents de l'officiel (représentés par l'Inspecteur) le moyen d'identifier ce qui est en dehors du Même et par la suite, de l'isoler, non seulement sur le plan de l'identité, mais aussi sur le plan du pouvoir. Ainsi, le personnage de l'Inspecteur s'oriente selon un système de ghettos identitaires lui permettant de cerner l'Autre tout en préservant sa propre identité : « Écoute-moi ben : ça fait cinq ans que des tit-culs comme toi, j'en vois dix par jour. Des fois, pluss. J'n'ai vu de tou'es sortes » (92). C'est une approche qui permet à l'Inspecteur de mener à bien son projet, qui consiste, en dernière analyse, à livrer la guerre (consciemment ou inconsciemment) à l'Autre révolté et à maintenir le *statu quo* symbolisé par la carte. Dans ce contexte, Lui fournira l'élément qui fera chanceler les configurations identitaires de l'Inspecteur et c'est le théâtre qui déclenchera cette remise en question puisque, même si *Being at home with Claude* est essentiellement une pièce réaliste, la façon dont elle commence et se termine souligne sa théâtralité :

Gong. Pleins feux. Tout est figé sur scène. Nouveau coup de gong, les acteurs se mettent en mouvement. Aussitôt : (17)

Après le premier gong, et quand l'éclairage illumine la scène, on voit ce *tableau vivant*, genre théâtral qui, en ce moment précis, reproduit la fixité de la carte affichée au mur, celle-ci étant illuminée par les « pleins

feux » (17). Ensuite vient le deuxième coup de gong, celui qui annonce le mouvement, cette errance qui caractérise le parcours de Lui et qui produira dans le signe cartographique une confrontation en interférence entre les représentations picturale et verbale. En effet, l'errance narrée dans la représentation verbale vient « parasiter » la représentation picturale pour dessiner un événement cartographique profondément troublant.

Dans 26^{bis}, il n'y a pas de figuration de carte sur la scène. Le signe cartographique se communique de façon beaucoup moins iconique, sa production étant plutôt de nature discursive. C'est le personnage de Madame qui nous fait voir la carte, qu'elle dessine avec des mots et avec du théâtre, tout en problématisant le lien qu'elle noue avec elle.

De prime abord, la scène n'est rien de moins qu'un *no man's land*, « [l]e plateau serait désert (ni décor ni accessoires), si ce n'était de Madame, étendue sur un récamier, qui fume en regardant monter les volutes » (7). Ce minimalisme scénique fournit la première indication que le terrain qui se dépliera devant le spectateur ne sera accessible qu'à travers sa conjuration par Madame. En effet, en réduisant certains systèmes théâtraux, celui du décor entre autres, le dramaturge réussit à concentrer la théâtralité dans le personnage de Madame. Elle est chargée de la responsabilité de « faire voir » aux spectateurs, ce « faire voir » étant justement, selon Eco (1977 : 110), ce qui définit le théâtre.

Mais qui est Madame au juste ? Elle est une étrangère, plus précisément une princesse russe en exil. Le premier indice de son statut d'étrangère serait son « hénaurme accent »⁶ (7) ainsi que les fautes de français de sa première réplique. Son extranéité est encore plus prononcée du fait qu'elle vient d'un ailleurs anachronique puisque le monde qu'elle avait connu, celui de la Russie tsariste, n'existe plus. Ainsi, le caractère allogène de Madame prend des allures hyperboliques ; non seulement est-elle étrangère, mais étrangère sans repère identitaire dans le monde.

Par ailleurs, pour ce qui concerne la sexualité, Madame est aussi « sans pays ». En plus de confondre

régulièrement les genres grammaticaux, elle est censée être jouée par un homme :

Sans vouloir donner à cette indication un caractère d'exigence vis-à-vis du metteur en scène, l'auteur tient à informer le lecteur de ce que le personnage de Madame a été écrit en l'imaginant joué par un interprète masculin. (xxvi)

Cette distribution ouvre immédiatement plusieurs trajectoires sociosexuelles, en particulier le travestissement, où une couche de signes « féminins » est posée sur un « fond » masculin, et l'androgynie, où les deux sexes s'unissent dans un même corps⁷. De plus, rappelons que le patron classique du théâtre est Tirésias, le devin aveugle qui a passé la moitié de sa vie comme femme et l'autre moitié de sa vie comme homme⁸. Pourtant, ce renvoi à la métathéâtralité serait anodin s'il n'était pas appuyé par un autre, encore plus parlant et auquel la scène initiale figée de *Being at home with Claude* fait écho. Rappelons que Madame nous adresse la parole étendue sur un récamier. Il s'agit bien sûr, d'une allusion à la *Madame Récamier* de David. La passion de celui-ci pour le théâtre est d'ailleurs bien connue, surtout pour le tableau vivant, sous-genre que le peintre a lui-même pratiqué⁹. La première impression de Madame est donc celle qui est transmise par un tableau vivant calqué sur une toile classique. Comme dans *Being at home with Claude*, le tableau vivant fige et concrétise momentanément la scène, faisant ainsi valoir la fixité dans le signe cartographique. En même temps, la stylisation du tableau vivant imprime au personnage de Madame une métathéâtralité qui met en relief les enjeux théâtraux, intertextuels et identitaires de la pièce. En un mot, *Madame* est un *corps théâtral*. Son accent, son identité sexuelle floue et le tableau vivant installent un contenu qui est, d'une part, étranger parce que dans les trois cas il est toujours question d'un ailleurs (linguistique, sexuo-mythique, visuel) qui se greffe à la fiction se dépliant sous les yeux des spectateurs et, d'autre part, théâtral, car dans ces mêmes systèmes les signes d'autoréférence et de théâtralité se répercutent abondamment. Madame est donc cette étrangère chargée de faire voir non

seulement la fixité de la carte, mais aussi la mobilité qui s'y insère en interférence, et ce par le seul biais de l'énonciation. Arrêtons-nous sur ces stratégies d'énonciation pour saisir les reliefs de la carte ainsi décrite par Madame sur scène.

La première indication de la mise en relief de l'énonciation, signalée par une perturbation dans la performance de Madame, est communiquée par sa réplique : « Déjà un blanc » (7). Ce « blanc » met à nu la technique du théâtre dans le théâtre en même temps qu'il accuse une performance imparfaite, trouée et lacunaire. En plus d'être une remise en question générale de la transparence performative au théâtre, la mémoire défaillante de Madame nous rappelle que c'est cette seule *performance* qui fournira la légende à partir de laquelle on peut suivre le fil de l'histoire dans ce terrain théâtral labyrinthique.

L'autoréflexivité dans le système d'énonciation se manifeste aussi dans l'enseignement critique d'un « langage » artistique théâtral. Il s'agit d'une leçon sur le fonctionnement de certaines techniques scéniques sur le plan de l'énoncé :

Vous savez pourquoi la main droite? Nooon, pas parce dans l'autre il tient le revolver!... Simplement parce que c'est la seule que vous voyez depuis la salle. Grands enfants! Vous croyez tout ce qu'on vous raconte... (8)

aussi bien que sur le plan de l'énonciation :

Le soleil? Le soleil???
J'ai si chaud. Qu'est-ce que c'est? Qu'est-ce que c'est, ce point jaune, sur la table?... Ça tourne... Je sens comme un grand puits qui m'attire. J'ai si chaud. Cette sueur. Cette spirale, devant mes yeux... Et ces nuages. Et ce galop de chevaux. Et ces visages grimaçants... Et ma vieille gouvernante, morte quand j'avais six mois, qui me tend une poupée... Tolia, c'est toi?
Oui, bon!, eh bien j'espère que vous avez saisi l'allusion: ceci est un flash-back: (15)

Cet apprentissage du « langage » théâtral fait se déplier la carte sur la scène, puisqu'il met en mouvement l'outillage perceptif nécessaire au spectateur pour saisir ce qui se passe en même temps qu'il met en lumière les procédés théâtraux à l'œuvre dans la

performance. En effet, il s'agit d'un dépliage qui est à la fois un produit (l'univers de fiction qui s'érite) et un processus (la manière dont ce monde se réalise, par le biais du théâtre). Le rôle réservé au spectateur, celui qui est en train de lire la carte, est donc de première importance, comme nous le verrons à la fin. Mais cette légende cartographique qu'est Madame s'avère problématique, car sa mémoire défaillante, signifiante dans une pièce dont le but est de se souvenir d'un amour perdu, de même que les signes de son étrangeté inscrivent un sujet positionné en interférence au carrefour d'un réseau d'itinéraires passionnels et théâtraux dont elle est aussi responsable. Elle est un guide, mais un guide explorateur, cartographe des lieux appartenant à un paysage d'affect et de mémoire.

TERRITOIRE/TRANSITOIRE

La carte, toujours présente sur scène dans *Being at home with Claude*, représente le rapport entre Lui et l'Inspecteur, celui-ci assuré de pouvoir fixer celui-là en termes d'espace et d'identité. On trouve ce motif d'embrayage, soit un investissement par rapport à l'espace-temps, et de débrayage, soit un désengagement par rapport à l'espace-temps, dans plusieurs systèmes de la pièce dont celui qui est relié à l'espace représenté et décrit. Dès le début, le système spatial représenté sur scène est mis en relief, toute l'action ayant lieu dans les quartiers d'un juge. Littéralement un huis clos, il s'agit d'un embrayage extrême sur l'espace, espace qui est censé d'ailleurs symboliser la justice ou les moeurs collectives d'une société. De plus, l'état de ces bureaux est particulièrement significatif; normalement l'endroit est bien rangé et l'«occupant habituel [...] le] considère comme son 'living-room'»; toutefois, «pour l'heure», il est «l'objet d'une invasion barbare» (12). Le désordre s'y installe parce que Lui s'installe.

Le motif d'embrayage et de débrayage se produit aussi dans l'espace décrit, c'est-à-dire celui de la ville, évoqué lors de l'enquête qui a pour but d'établir les détails du meurtre. Lui offre un vague parcours spatial sans but et sans arrêt, «[p]endant tout c'temps-

là, j'savais que j'marchais, mais j'm'en rendais pas compte» (21). L'Inspecteur doit cependant déterminer avec précision les déplacements de Lui:

L'INSPECTEUR

J'veux savoir où c'est qu't'étais. Qu'est-ce qu't'as faite? J'veux savoir pourquoi qu'tu l'as tué. J'veux savoir qui c'est qu't'es. J'veux savoir d'où c'est qu'tu viens et qu'est-cé qu't'as faite dans vie. Pis tout c'que j'arrive à t'faire sortir c'est des affaires qui matchent pas. Qui ont pas de bon sens. (37)

Lui répond: «Qu'est-cé qu'ça peut ben vous crisser, d'où c'est que j'viens?» (38). Cette question est de première importance. La carte affichée au mur encode la manière dont l'Inspecteur perçoit le monde; détaillée, compartimentée, elle lui permet de savoir ce qu'on trouvera dans tel ou tel endroit. Lui, toutefois, dépasse les bornes, il est une «individualité voyageuse» selon l'expression de Harel dans *Le Voleur de parcours*, individualité qui contribue «à la négation du terroir» (Harel, 1989: 71) opérée par la représentation picturale de la carte. Il est essentiel de comprendre que c'est bien le terroir qui est soumis à la négation et non pas le territoire, car *l'errance a lieu sur la même carte*. Lui s'insère en interférence sur la même carte, malgré le fait qu'il incarne le débrayage et se heurte aux efforts de l'Inspecteur pour le fixer. Lui lui dit: «Pourquoi vous voulez absolument mett' tou'es morceaux ensemble? Y'a quelqu'un qui est mort. Ça doit vous prend' un coupab'? Vous l'avez. Qu'est-cé qu'y vous faut d'pluss?» (72). Comprendre, c'est cela qu'il lui faut. L'Inspecteur essaie de comprendre ce qui s'est passé avec les outils qu'il possède. Lui va lui montrer cependant une autre possibilité, en dehors des catégories identitaires pronées par la carte fixée au mur.

Il s'agit d'un lieu non figuré, d'un nom non exprimable par la langue. Ce que Lui voulait protéger de l'Inspecteur est un repli dans la carte, une crypte affective recelant rien de moins que l'amour. Mais fatigué, n'en pouvant plus, Lui capitule:

LUI

[...] Pis lui. Dans ses yeux. À. À. À Claude, je l'ai vu, qu'est-cé qui a chaviré. Qu'est-cé qu'y a compris, d'un coup. Pis c'est

pour ça qu'on arrétait avant d'y'rir. C'est pour ça qu'on a arrêté quinze fois. [...] Pis ça s'pouvait pas qu'on reste enfermés comme des moines, les stores baissés, à vivre du grand amour. Pis ça s'pouvait pas qu'on r'trouve c'qui s'passait là, queuqu'menutes par mois, en passant l'rest' du temps à négocier avec tout l'monde. [...] On s'noyait. [...] pis j'nous voyais pus jamais r'sortir de chez eux. Jamais nous r'lever. (107-109)

Lui raconte un amour entre deux personnes originaires de deux milieux complètement différents : Claude était étudiant, politiquement engagé, et Yves était prostitué, indifférent au monde officiel. C'était un amour impossible, à cause de différences trop difficiles à surmonter. Et c'était cette vision étroite du monde, relatée par la carte, qui imposait ces différences. Il fallait donc trouver un moment, une suspension ou un délai, où ils pouvaient coexister. Tragiquement, c'est dans la mort que Lui découvre cet endroit : notons la mise en suspens de l'altérité, « j'ai entendu notre cri », suivie par la suspension de l'identité, « on s'noyait »¹⁰. Pour Yves et Claude, dans cet instant, la configuration du Même et de l'Autre communiquée par la carte s'écroule au profit d'une nouvelle économie qui valorise le Même, l'amour homosexuel en l'occurrence. Ainsi, le meurtre est une suspension, voire une préservation se situant dans l'unomique, ce non-lieu, ce non-temps, cette non-existence. Il s'agit donc d'une intrication qui se produit entre Claude et Yves, intrication « parfaite » mais fortement ambivalente, car d'une part, Claude doit mourir pour la réaliser, et d'autre part, elle est clinique et ne survit pas en dehors du creuset que représente l'appartement (ou sa remémoration). Par ailleurs, soulignons que le non-lieu relaté dans cette pièce, comme ailleurs dans la dramaturgie de Dubois, est relié au mode théâtral, ce genre essentiellement insaisissable¹¹. De fait, c'est le théâtre, mis en relief par l'aspect ritualiste de la pièce (les gongs), qui permet de nommer le « suspens » occasionné par le meurtre de Claude. Cet endroit s'appelle « Being at home with Claude » et se détache nettement de la cosmogonie de l'Inspecteur. Ce constat est appuyé par le système de noms et par le système langagier de

la pièce. En ce qui concerne les noms, rappelons qu'une des tâches de l'Inspecteur est d'identifier l'assassin, à commencer par son nom ; Lui répond, « Ça, oubliez ça, vous l'saurez pas » (18). Ainsi, tout au long de la pièce, même après avoir découvert le nom du prostitué, à savoir Yves, les *directives scéniques* continuent à faire référence à « Lui » ou à « l'Inspecteur ». Cette pratique soustrait Lui de la scène identitaire représentée par la carte affichée au mur, en même temps elle n'y inscrit que l'*identité officielle* de l'Inspecteur, plus précisément celle de sa profession. En revanche, dans la vie intime du prostitué, celle qui est représentée par la *notion de « Being at home with Claude »*, les protagonistes s'appellent Yves et Claude. En ce qui concerne le système langagier, rappelons que pour le francophone de Montréal, l'anglophone représente l'inconnu ou le grand Autre. Or, le titre, curieux parce qu'en anglais, signale l'*« étrangeté »* de leur amour, indicible selon la langue et la logique de la carte picturale :

LUI

Vous voyez? Vous voyez, y'a pas moyen. Comment ça s'fait qu'les mots font ça? Sont pas supposés. Hein? Y sont supposés dire qu'est-cé qu'on pense. [...] Ben d'abord, comment ça s'fait qu'chus fourré d'même? C'est simp', pourtant : j'veux dire. Comment ça s'fait qu'vous l'comprenez pas? Comment ça s'fait qu'ça fite pas? Dès qu'j'essaye d'en parler, on dirait que j'raconte un trip. (103-4)

Une indication révélatrice du pouvoir dérangeant de ce « non-lieu » se fait remarquer quand L'Inspecteur ressent le besoin, pendant une pause dans l'interrogatoire, d'appeler sa femme, c'est-à-dire de confirmer son identité, de maintenir le contact avec son monde antérieur. Justement, le téléphone « fait le pont », liant deux espaces qui se veulent homogènes (les bureaux du juge Delorme et la vie de l'Inspecteur). Malgré ces efforts, l'Inspecteur, un sujet en quête du savoir, un vouloir-savoir, ne peut pas échapper aux implications de l'errance du prostitué, surtout que l'Inspecteur est un personnage sensible, malgré lui. Lui fait remarquer les capacités de compréhension chez l'Inspecteur :

LUI

Êtes-vous capab' de comprend' ça? Oh oui, vous êtes capab'. Mais ça vous tente pas. Si vous acceptiez de comprend' ça, comment qu'vous feriez pour continuer à faire vot'job? Vous voyez, moi aussi, j'peux comprend'. (95)

L'Inspecteur peut donc dépasser les catégories offertes par la carte, mais cela lui pose un sérieux problème – il doit remettre en question sa propre identité et surtout sa position de privilège dans le paradigme identitaire prôné par la carte. Dans «Nietzsche, la généalogie, l'histoire», Foucault explique les enjeux du vouloir-savoir :

[...] le vouloir-savoir n'approche pas d'une vérité universelle; il ne donne pas à l'homme une exacte et sereine maîtrise de la nature; au contraire, il ne cesse de multiplier les risques; partout il fait croître les dangers; il abat les protections illusoires; il défait l'unité du sujet; il libère en lui tout ce qui s'acharne à le dissocier et à le détruire. [...] [I]l emporte avec soi un acharnement toujours plus grand; la violence instinctive s'accélère en lui et s'accroît; les religions jadis demandaient le sacrifice du corps humain; le savoir appelle aujourd'hui à faire des expériences sur nous-mêmes [...], au sacrifice du sujet de connaissance. (170-1)

Tout de même, l'Inspecteur semble avoir parcouru du chemin et c'est sur cette note d'espoir que la pièce se termine : «L'INSPECTEUR se lève. Prend les clés sur le bureau. Hésite un instant en se demandant s'il devrait remettre de l'ordre sur le pupitre du juge. N'en fait rien» (111).

La même praxis d'embrayage et de débrayage s'opère dans 26^{bis}, *impasse du Colonel Foisy*, utilisant cette fois-ci la technique du théâtre dans le théâtre pour s'inscrire. L'examen de cette pratique offre d'ailleurs une porte d'entrée dans cette pièce difficile d'accès. Cela ne veut pas dire cependant que l'embrayage et le débrayage soient non problématiques. En effet, une première difficulté dérive du fait que les deux processus se réalisent dans un seul endroit, chez le personnage de Madame ; il y a, d'une part, un embrayage entre Madame et le personnage de l'Auteur et, d'autre part, un débrayage

auquel Madame, en tant qu'«étrangère», est assujettie.

L'embrayage entre Madame et l'Auteur est confirmé par plusieurs parallèles tout au long de la pièce. Rappelons que le drame consiste en une pièce cadre, au présent, qui raconte l'histoire d'un personnage appelé l'Auteur, qui cherche à préserver sous forme d'Art les souvenirs d'un amour perdu en faisant appel à un personnage de théâtre. Insérée dans cette pièce, s'en trouve une autre dans laquelle le personnage de Madame est en train de répéter la pièce-souvenir de l'Auteur. Cette dernière, racontée au présent, relate l'histoire d'une princesse russe et de ses amoureux, parmi lesquels Gustav, son amant actuel, et d'anciens amants, évoqués par des retours en arrière (Tadzio – 1917, Carlos – 1927). Bien que tous les hommes dans la vie de Madame soient en quelque sorte une projection de l'ancien amant de l'Auteur, Joe Wyoming, il y a un lien privilégié entre Madame/Gustav et l'Auteur/Joe Wyoming¹², lien étayé d'ailleurs par le système temporel, les deux épisodes étant racontés au présent. Ce présent de l'histoire prend alors des dimensions hallucinantes quand, à la fin de la pièce, il «se confond» avec le présent réel de la performance, Madame faisant appel à un spectateur pour prendre la place de Gustav et la tuer. Or, cette substitution a pour résultat de mettre les mondes affectifs de Madame et de l'Auteur davantage en parallèle, car Gustav n'est pas revenu, pas plus que Joe d'ailleurs.

L'embrayage est aussi illustré par le fait que Madame rate ses répliques, par la faute de l'Auteur dit-elle, qui aurait tourné la page au mauvais moment (10). Poussant le lien à l'extrême, elle est même, à un moment donné, possédée par lui :

*Les yeux de Madame s'exorbitent.
Humilie-moi... Humilie-moi!!!* (28)

L'Auteur lui mettant des mots dans la bouche et Madame faisant un grand effort pour résister (29). C'est une projection déchaînée de l'Auteur qui cherche une stabilité, un «réel» (représenté tout au long de la pièce par le Wyoming, l'état natal de Joe) à travers les déambulations affectives et politiques de

Madame. Soulignons que l'Auteur possède aussi un affect ambulatoire: « Récemment rencontré amour de ma vie [...]. Plusieurs fois, déjà, vécu phénomène apparemment identique. Plus de deux cents... fois. Plus de deux cents... amours de ma vie » (18). Cet affect ambulatoire se transforme en un investissement libidinal de la part de l'Auteur dans son personnage Madame et dans « l'imaginaire » constitué par le théâtre dans le théâtre. Ainsi, il y a une rencontre du mode fictif (représenté par Madame) avec son Autre, le « réel » (représenté par l'Auteur), ce « tain, qui interdit la transparence et autorise l'invention du miroir » (Derrida, 1987: 31), miroir auquel Madame lancera ses boîtes à cigarettes, « sans l'espoir de jamais pouvoir aller constater ce qui se passe derrière... » (67).

On a déjà fait remarquer que Madame est un personnage en exil, privé de son lieu natal. Qui plus est, elle n'a pas de destination. Elle s'inscrit en interférence sur les endroits de l'affect et du souvenir, traduits tous les deux par différents renvois intertextuels, pour y inscrire *son passage* et non pas sa présence. C'est une errance que l'on voit d'ailleurs dans d'autres pièces de Dubois, comme par exemple *Adieu, docteur Münch*:

ALEX PARMENTIER

[...] Mais nous, mes frères, ceux comme moi, nous ne sommes pas « habitants »... Nous n'habitons nulle part... Nous n'avons même pas de nom. (34)

Bref, il s'agit d'un débrayage extrême. Tout est déplacement et théâtre : Gustav rencontré sur la Croisette, Tadzio dans une gare, le safari-photo, Carlos dans un café¹³. Ainsi, le théâtre est non seulement le véhicule (les retours en arrière, le tableau vivant qui s'anime) de Madame, mais aussi son produit, ce qui lui permet de parcourir et de préserver les souvenirs d'amour (dans le passé) en parallèle avec le désir d'un présent « réel » de l'Auteur, représenté par le Wyoming :

L'AUTEUR

Se souvenir.

Joe.

Te parler encore.

Tu m'avais dit.

Tu m'avais dit. Plus-que-parfait. Nom masculin. Grammaire, deux points, temps du verbe qui exprime à l'indicatif une action accomplie antérieurement à une autre action accomplie dans le passé. Exemple, il avait disparu quand j'arrivai. Exemple, il avait disparu quand j'arrivai. Plus-que-parfait. (45)

L'évocation du temps verbal rejoint la stratégie de débrayage, mais dans le système temporel cette fois-ci. Il faut rappeler ici que c'est Benveniste qui a si clairement identifié les relations de temps dans le verbe français. Le linguiste arrive à la conclusion que « [l]es temps composés [...] indiquent l'antériorité [...] et que] l'antériorité intralinguistique maintient le procès dans le même temps qui est exprimé par la forme corrélatrice simple » (1966: 247). Autrement dit, le temps composé, le plus-que-parfait en l'occurrence, tient sa valeur de sa relation avec un temps simple. Par conséquent, il ne peut pas s'inscrire directement sur l'axe de la diachronie, ce qui équivaut à un débrayage par rapport au temps (au sens large) et un embrayage par rapport au temps simple. Il y a sûrement un lien à faire avec la dépendance de l'Auteur par rapport à Madame pour fixer dans la fiction un événement antérieur à son présent, à son « temps simple ». La fiction, le « temps composé », accuse l'existence de son corrélat simple, le réel. Par ailleurs, le « plus-que-parfait » du personnage de l'Auteur renvoie à un lieu et à un amour « réel » et « plus que parfait », même s'il est fragmenté et en train de s'évaporer parce que contenu dans la mémoire, cette faculté aussi provisoire que le temps composé.

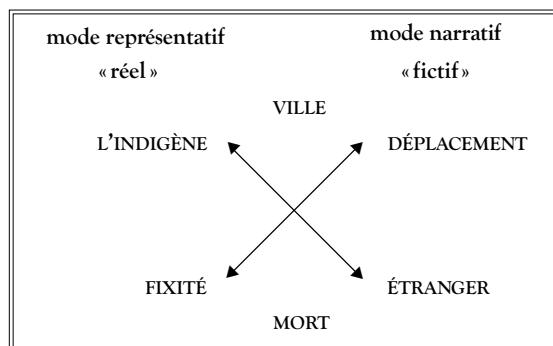
Le personnage de l'Auteur s'investit donc dans le personnage de Madame, dans toutes ses complexités, y compris sa conscience de fiction. L'embrayage et le débrayage représentent le va-et-vient affectif entre le souvenir préservé sous forme imprimée et l'émotion éprouvée à la remémoration par l'Auteur. Le personnage de Madame permet à l'Auteur de surgir dans différents lieux, dans différentes amours et dans différentes passions pour y inscrire en biais son propre passage.

Au-delà de la vision véhiculée par la carte, c'est cette autre possibilité engendrée par l'errance qui

s'ajoute à l'aménagement topico-affectif du signe cartographique. Plus exactement, le déplacement continual, relié à l'interférence, instaure dans le signe cartographique un vacillement épistémologique. Justement, c'est l'interférence qui donne lieu à la tension qui vient habiter le signe cartographique à la fin de chacune des pièces; en plus d'installer des perspectives instables et des points de repère flous, il fait surgir un questionnement ou une ouverture dans les huis clos instaurés par la pièce, surgissement que nous examinerons dans la dernière section de cette étude.

LE SIGNE CARTOGRAPHIQUE

L'examen de la carte picturale et de la carte discursive dans la première section, suivi de celui de l'interférence et de l'errance dans la deuxième, m'amène à tenter une synthèse afin de dresser le portrait du signe cartographique. Pour ce faire, j'aurai recours au carré sémiotique de Greimas, modèle qui arpente avec concision les tensions et les multiples interactions sémiques du signe en question. Rappelons que pour Greimas, le sens n'est pas donné, il est plutôt un construit et n'existe que dans la mesure où il fait partie d'une structure, celle des processus de la transformation du sens (1970: 15). Or, toujours selon lui, le carré sémiotique illustre la transformation de la cognition en narration et *vice versa* (1970: 158-160). Comme nous le verrons, la relation entre la narration et la cognition est de première importance dans les deux pièces à l'étude et le carré sémiotique que l'on peut tirer de celles-ci ressemblerait donc au schéma suivant:



Reprendons chacun des termes de ce carré. Du côté euphorique sont rangés « l'indigène » et la fixité. Dans *Being at home with Claude*, cette configuration est clairement communiquée par la vision dichotomique du monde telle que perçue par l'Inspecteur. Dans 26^{bis}, *impasse du Colonel Foisy*, cette configuration correspond au désir du personnage de l'Auteur de fixer Joe dans un Wyoming mythique mais « indigène », ce qui mettrait fin à son errance. Du côté dysphorique se rangent le déplacement et l'étranger. Dans *Being at home with Claude*, il s'agit de l'errance de Lui, celui-ci étant l'étranger qui fait contraste à la fixité associée à la *Weltanschauung* de l'Inspecteur. Cette errance, comme nous l'avons vu, accuse ce qui n'est pas représenté par la carte de « l'indigène » en s'immisçant en interférence sur celle-ci. De même, dans 26^{bis}, *impasse du Colonel Foisy*, c'est l'errance de Madame, étrangère elle aussi, qui se heurte à la fixité affective et identitaire représentée par le Wyoming. Son itinéraire se rapporte à une exploration de la tension entre le souvenir et le désir.

L'entrechoquement des côtés euphorique et dysphorique dans le signe cartographique résulte de la force d'une représentation identitaire doxique (la carte) à laquelle se greffe une nouvelle cosmogonie (l'errance), toujours en interférence, précisons-le. Dans *Being at home with Claude*, cet entrechoquement révèle ce qui est non représentable, voire indicible, selon les conventions de la carte de « l'indigène », soit l'amour homosexuel. Dans 26^{bis}, *impasse du Colonel Foisy*, il est plutôt question du désir de l'Auteur de « fixer » ses souvenirs amoureux (toujours homosexuels):

L'AUTEUR

[...] *La vie m'échappe. Les êtres m'échappent et je laisse tout échapper. Il n'y a que moi qui n'arrive pas à m'échapper. Misant sur une très hypothétique durée de l'imprimé, qui serait supérieure à celle de l'espoir ou du vécu, s'arroger le droit, que rien ne semble justifier, à une vague permanence.* (45)

L'errance fait surgir l'amour et le souvenir, et l'Auteur intervient pour rabattre cette exploration sur le « réel », représenté par le Wyoming, qui serait stable et fixe et

ce, encore une fois, pour tracer le passage homosexuel sur la carte doxique, la seule carte perçue comme légitime.

Le terme complexe du carré, représenté par « la ville », nous ramène à notre première assertion, soit que la carte dit non seulement « l'indigène » mais aussi l'étranger. De surcroît, ce n'est pas pour rien que les villes constituent les contextes de représentation des pièces à l'étude: Montréal, Paris, Bruxelles. C'est que la ville permet beaucoup plus facilement le voisinage que nous avons décrit dans le signe cartographique. De ce fait, elle sollicite l'interférence parce qu'elle consent à l'anonymat, cette évacuation d'identité qui permet de parcourir un terrain librement.

Le terme neutre est celui qui est le plus troublant dans le signe cartographique. Se référant à l'essai de Marin sur les utopies, *Utopiques: jeux d'espaces*, Jameson identifie ce terme comme processus, énergie, ou énonciation (1988: 80). Paradoxalement, dans le carré du signe cartographique, le terme neutre correspond à la mort, car chaque fois que l'on essaie de rabattre l'errance sur la fixité dans ces pièces, la mort en résulte. Bref, fixer l'étranger le tue. Nous avons déjà examiné la mort de Claude. Madame meurt, elle aussi, tuée par un spectateur. Cette mort est anticipée avant le fait même, par le biais du *strip-tease* de Madame:

MADAME

I will walk on the dancing floor. Raise my arms to the ceiling. All the lights will turn out. One. Two. All the spots on me! On me. Facing you. My white... My long white face, my purple eyes choking your throat. Strip. Then I will strip. Strip for you all alone, all these figures frozen in the middle of their actings like human beings. I will strip for you. Piece by piece. « Micha, the stripping iceberg». First my name. And then my silence. My silence, and this distance that lies between my name and my silence. My dizziness. My crazyness. (66)

Ce *strip-tease* finit par l'éclatement de la multiplicité ontologique et théâtrale négociée jusqu'alors par Madame, « I will pull myself into pieces, picked up by the check-room...clerk. (Constatant, simplement:) The last call, already» (67). C'est en tuant le « théâtre » à la

fin (le meurtre de Madame) que le personnage de l'Auteur exprime son désir que la déambulation représentée par Madame prenne fin. Cette fin est annoncée par « l'invasion » du réel sous la forme d'un spectateur, un réel qui, rappelons-le, est associé à Joe et au Wyoming. C'est dire que le désir de l'Auteur pour Joe se traduit par le désir d'arrêter le mouvement et de déboucher sur quelque chose de réel. C'est pour cela que Madame est tuée par un spectateur. Il est question de la conscription d'un être réel qui se substitue à un amant « réel » mais absent. Pourtant, en acceptant de tuer Madame, le spectateur devient Acteur; ainsi la pièce devient moins une tentative de cristalliser la réalité représentée par Joe qu'un témoignage de l'importance de celui-ci dans la vie de l'Auteur. Justement, c'est la fiction qui permet de mieux conserver le souvenir de Joe et d'exprimer la perte et l'exil affectif de l'Auteur, qui, lui, n'a pas de Wyoming, pas de Joe.

Revenons, cependant, au terme neutre de la mort, cette « énergie » ou « énonciation » qui possède aussi un pouvoir médiateur (Jameson, 1988: 87-88). D'abord, il faut préciser que ce n'est pas l'amour homosexuel en tant que tel qui est investi de fatalité. Au contraire, les pièces de Dubois témoignent d'une très réelle pulsion ou volonté de préserver une trace affective, en dépit des forces internes ou externes qui rayeraient l'homosexualité de la carte. Il est plus révélateur de considérer la mort, en tant que terme neutre, comme une médiation entre la fiction et la cognition, entre ces deux ordres ontologiques. Cette médiation est renforcée, d'une part, par la technique du théâtre dans le théâtre¹⁴ dans 26^{bis}, *impasse du Colonel Foisy* et, d'autre part, par le contexte judiciaire, avec tout le poids doxique qu'il représente dans *Being at home with Claude*¹⁵. Or, la mort de Claude et de Madame ne débouche pas sur une nouvelle réalité. Tout au plus pourrait-on évoquer une dystopie parce que dans l'état de choses représenté par le signe cartographique la fixité tue l'étranger. Il est vrai que, d'un point de vue critique et théorique, la mort permet de dévoiler le mensonge véhiculé par ces cartes. Qui plus est, les pièces de Dubois réalisent ce dévoilement de façon

accablante en utilisant les « textes » du dominateur pour représenter l'Autre. Toutefois, la mort représentée dans chaque pièce ne procure pas de changement épistémologique. Que faire une fois que le dominateur est dénoncé ? Le terme neutre suggère, je crois, une réponse à ce dilemme. Lieu de processus et d'énonciation, il sert de chaînon potentiel entre la fiction et la cognition, un chaînon qui synthétisera l'errance et la fixité. Cette synthèse, clairement présente dans les pièces à l'étude, renonce au projet purement théorique. Elle témoigne plutôt d'un espoir, à peine esquisisé, mais qui demande à (se) connaître et qui menace de surgir à tout moment dans une réalité qui accorderait cette connaissance. Tout de même, ce paysage potentiel reste essentiellement inconnu, peut-être s'agirait-il de « l'impasse noire » dont parle Madame : « Je veux voir l'impasse noire du monde et ne pas la voir » (50).

CONCLUSION

La carte est un signe polysémique renfermant au moins deux positions discursives : d'une part, elle indique « l'indigène » par les frontières qui organisent et délimitent l'espace selon les principes d'une idéologie dominante ; d'autre part, elle annonce « l'étranger », car les mêmes frontières érigent des barrières destinées à exclure tout ce qui se situe au-delà de cet espace. Ces bornes sont rarement étanches cependant, et l'étranger réussit souvent à s'immiscer dans l'état de choses représenté par la carte. Ce faisant, il devient un élément d'interférence *a fortiori* parasitaire, car il doit se servir de la même carte pour s'orienter dans un paysage qui ne lui est pas familier. L'étranger, cet « autre » qui dérange le *status quo*, se greffe alors sur les contours représentés sur la carte, temporairement certes, pour faire valoir un parcours identitaire qui refuse les représentations mimétiques et absolues agencées par « l'indigène ». Cette stratégie interférentielle fait partie des processus sémiotiques de la carte, donnant lieu à une tension entre le désir d'instaurer une représentation topico-historique stable et le rejet de cette fixité sous forme d'errance, de déplacement et d'exploration. Cette

tension révèle les opérations génératrices du signe cartographique et, explorée à la lumière du carré sémiotique de Greimas, laisse entrevoir d'autres intersections épistémologiques possibles. Située ainsi sur une fracture discursive et identitaire dont elle est elle-même la mise en scène, la carte génère de multiples reliefs foncièrement instables, résultat de l'interférence qui est intrinsèque à son signe. Ainsi, il est difficile de déterminer si l'interférence est une stratégie qui permet d'inscrire le passage de l'Autre, ou bien si c'est le symptôme d'un profond malaise identitaire chez cet Autre. Les pièces à l'étude ne proposent pas d'ailleurs de résoudre cette question et prennent fin toutes les deux sur une incontournable impasse synthétisée par la mort, le désir et le souvenir.

NOTES

1. Une première version de cette étude a été présentée lors du Colloque Interuniversitaire (Concordia, UQAM, Western, Toronto) à l'Université Concordia en 1994. J'aimerais remercier Mariel O'Neill-Karch, Paul Perron et Rachel Sauvé de leurs suggestions et commentaires. Je tiens aussi à remercier le CRSNC pour son soutien financier.
2. René-Daniel Dubois, *Being at home with Claude*, Montréal, Leméac, 1986. On y renverra dans le texte par la pagination.
3. René-Daniel Dubois, *26^{bis}, impasse du Colonel Foisy*, Montréal, Leméac, 1982. On y renverra dans le texte par la pagination.
4. Dans *Architecture and the Text : The (S)crypts of Joyce and Piranesi*, Jennifer Bloomer écrit : « Maps [...] exist in the interval between geography and chronology. They exist in the interval between reality and the ordered experience of it » (1993 : 102).
5. « À l'opposé de la fête officielle, le carnaval était le triomphe d'une sorte d'affranchissement provisoire de la vérité dominante et du régime existant » (1970 : 18).
6. Dubois pousse cette exploration de l'accent à des extrêmes joyciennes dans *Ne blâmez jamais les Bédouins*, la pièce qui suit chronologiquement *26^{bis}, impasse du Colonel Foisy*. Voir l'article d'Alvina Ruprecht, 1986, surtout p. 362-364.
7. Il est tentant d'affirmer, comme le fait Susan Sontag à propos du *camp* d'ailleurs, que le travestissement s'opère purement dans la structure de surface et qu'il est dépourvu d'un contenu (1966 : 277) ou d'un potentiel de tragédie (1966 : 287). Toutefois, le théâtre de Michel Tremblay, pour rester dans un paradigme fictif, nous sensibilise à la fois aux profondeurs que peut atteindre cette « couche » et à la tragédie potentielle du déguisement.
8. Puniton, selon T.S. Eliot (*The Wasteland*), pour avoir affirmé que la femme prend plus de plaisir dans la jouissance sexuelle que l'homme.
9. Bon nombre des toiles de l'artiste ont été transformées en tableaux

- vivants. Voir l'article de Stéphanie Carroll, 1990, surtout p. 259.
10. C'est moi qui souligne dans les deux cas.
11. Comme le fait remarquer de Toro, « [t]heatre, unlike the narrative, always occurs in a *hic et nunc* » (1995 : 20).
12. Dans son mémoire de maîtrise, Hélène Laliberté fait un recensement des parallèles entre les personnage de l'Auteur et de Madame. Voir surtout le deuxième chapitre.
13. Madame met en discours théâtralisé ses ébats sexuels : « Nous connûmes un orgasme simultané et les clients et le personnel et les patrons nous dédièrent une ovation debout. Je me souviens vaguement d'une dame pleurant à chaudes larmes, et d'un monsieur qui vient vigoureusement embrasser Carlos » (44).
14. La plupart des théoriciens ayant traité le théâtre dans le théâtre font remarquer la façon dont cette technique semble opérer un effet de réel. Comparez par exemple Elam (1980 : 90) et Ubersfeld (1982 : 115).
15. Dans *Provincetown Playhouse*, de Normand Chaurette, la mise en scène d'un procès judiciaire a aussi pour effet de souligner le caractère théâtral et provisoire de celui-ci. Autrement dit, la Loi perd sa valeur de Vérité et devient fictive voire mensongère, maintenue seulement par les forces du Pouvoir qui l'appuient.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BAHKTINE, M. [1970]: *L'Œuvre de François Rabelais*, Paris, Gallimard.
- BENVENISTE, É. [1966]: *Problèmes de linguistique générale*, tome 1, Paris, Gallimard.
- BLOOMER, J. [1993]: *Architecture and the Text : The (S)cripts of Joyce and Piranesi*, New Haven et Londres, Yale University Press.
- CARROLL, S. [1990]: « David and Theater », *Art in America* [mai], 199-206, 259-261.
- CHAURETTE, N. [1981]: *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, Montréal, Leméac ; [1982]: « Le Jeune Homme et la mort », dans *26^{bis}, impasse du Colonel Foisy* de R.-D. Dubois, Montréal, Leméac, vii-xxiv ; [1986]: *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues*, Montréal, Leméac.
- DELEUZE, G. et F. GUATTARI [1976]: *Rhizome*, Paris, Éd. de Minuit.
- DERRIDA, J. [1987]: *Psyché. Inventions de l'autre*, Paris, Galilée.
- DE TORO, F. [1995]: *Theatre Semiotics : Text and Staging in Modern Theatre*, trad. John Lewis, Toronto et Buffalo, University of Toronto Press [trad. de *Semiotica del teatro : del texto a la puesta en escena*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1987].
- DUBOIS, R.-D. [1982]: *Adieu, docteur Münch*, Montréal, Leméac ; [1982]: *26^{bis}, impasse du Colonel Foisy*, Montréal, Leméac ; [1986]: *Being at Home with Claude*, Montréal, Leméac.
- ECO, U. [1977]: « Semiotics of Theatrical Performance », *Drama Review*, vol. 1, n° 1, 107-117.
- ELAM, K. [1980]: *The Semiotics of Theatre and Drama*, Londres et New York, Methuen.
- ELIOT, T. S. [1972]: *The Wasteland and Other Poems*, Londres, Faber & Faber.
- FOUCAULT, M. [1971]: « Nietzsche, la généalogie, l'histoire », *Hommage à Jean Hyppolite*, Paris, P.U.F.
- GREIMAS, A.J. [1970]: *Du sens : essais sémiotiques*, Paris, Seuil.
- HAREL, S. [1989]: *Le Voleur de parcours*, Montréal, Le Préambule.
- JAMESON, F. [1988]: « Of Islands and Trenches : Neutralization and the Production of Utopian Discourse », *The Ideologies of Theory : Essays 1971-1986*, vol. 2, « The Syntax of History », Minneapolis, University of Minnesota Press, 75-101.
- LALIBERTÉ, H. [1994]: « Le Langage de l'espace dans *26^{bis}, impasse du Colonel Foisy et Le Printemps, Monsieur Deslauriers* de René-Daniel Dubois », Mémoire de maîtrise, Département des littératures, Université Laval.
- LESLIE, M. [1992]: « Mapping Out Ideology : The Case of Utopia », *Recherches Sémiotiques/Semiotic Inquiry*, vol 12, n° 1-2, 73-94.
- MARIN, L. [1973]: *Utopiques : jeux d'espaces*, Paris, Éd. de Minuit, coll. « Critique ».
- NAMASTE, K. [1994]: « L'Idéologème de genre et l'énonciation transsexuelle », *Protée*, vol. 22, n° 1, 81-88.
- RUPRECHT, A. [1986]: « Les Voix scéniques de René-Daniel Dubois : discours et postmodernité », *Canadian Drama/L'Art dramatique canadien*, vol. 12, n° 2, 360-371.
- SONTAG, S. [1966]: « Notes of Camp », *Against Interpretation*, New York, Delta, 275-292.
- SPIVAK, G. [1988]: « Subaltern Studies : Deconstructing Historiography », *In Other Worlds : Essays in Cultural Politics*, New York, Routledge, 197-221.
- ÜBERSFELD, A. [1982]: *Lire le théâtre*, Paris, Éd. Sociales.
- VAILLANCOURT, D. [1994]: « Paris, livre ouvert », *Protée*, vol. 22, n° 1, 31-39.

ESTHÉTIQUE SCIENTIFIQUE ET AUTOBIOGRAPHIQUE DANS L'ŒUVRE D'ESTHER VALIQUETTE

CHANTAL NADEAU

QUE SE PASSE-T-IL quand la technologie interfère avec la représentation esthétique du corps malade? Que se passe-t-il quand l'interférence devient la seule façon de signifier de manière tangible le corps séropositif? L'œuvre cinématographique d'Esther Valiquette foisonne de ces multiples interférences visuelles qui se substituent à la matérialité du sujet séropositif. L'interférence comme stratégie de représentation y devient un moyen de signifier l'espace du corps désincarné par la maladie. Usant de divers procédés narratifs et techniques, la cinéaste, dans une œuvre en trois temps, s'approprie l'image technologique pour filtrer une trace autobiographique marquée par le V.I.H..

Dans cet essai, je propose de retracer les divers marqueurs discursifs qu'emprunte Valiquette pour représenter son rapport à la maladie, et plus spécifiquement au sida. De l'obsession de la trace qui définit la peur de la mort à la matérialité de la voix comme élément nodal de représentation, sa trajectoire cinématographique se distingue par l'attente d'une rencontre avec l'autre. Mi-allégorique, mi-interprétative, l'approche artistique de la cinéaste est constamment hachée par les interférences technologiques dans la mise en forme du sujet sidéen. J'entends donc explorer comment ses films composent un espace narratif original pour articuler les liens entre art, science et autobiographie comme lieu du savoir du sujet «positif».

* * *

La toute première fois que j'ai vu *Le Singe bleu*, la bande sonore n'était pas encore tout à fait achevée. Il y avait seulement la voix d'Esther Valiquette, une voix monocorde, presque lasse, mais résolument portée par l'intensité des mots et l'étonnante pureté des images d'une Grèce idyllique. C'était fascinant, triste et touchant que d'écouter cette voix connue nous dire des sites inconnus. Engourdie par la fatigue du tournage et l'emprise de la maladie, sa voix n'en paraissait que plus fragile, plus limpide. Mais au-delà de l'émotion du moment, c'était aussi la première fois que, publiquement, pudiquement, sans garde aucune, elle laissait

percevoir à quel point la maladie gagnait du terrain.

Si son corps se dissimulait à nos regards, sa voix, elle, signait le corps absent. Pour nous, ses amis et collègues rassemblés pour un visionnement de travail à l'Office National du Film, ce moment fut un moment de grande intimité – une intimité que seule l'imminence des grands départs autorise¹. Testament, poème sur la mort et l'espoir perdu, essai esthétique sur la science, *Le Singe bleu* est une immense empreinte autobiographique que la cinéaste s'est plu à mouler à un présent «hanté» par un futur qui n'aura pas lieu. En ressort un sentiment d'urgence de dire, imaginer, souligner, sans jamais démontrer, appuyer, représenter. En fait, la seule représentation que se permet l'auteure, c'est celle de son propre rapport à la maladie. Une maladie si envahissante qu'elle «mécanise» le corps. C'est donc une image de soi où interfèrent les technologies visuelles que Valiquette livre au spectateur. L'expérience autobiographique dans l'œuvre de celle-ci convie à une rencontre fascinante avec l'art-science.

SUR LES TRACES DE L'AUTRE

Cette œuvre comporte deux vidéos et un film réalisés sur une période de trois ans. En 1990, elle dirige, monte et coproduit avec le vidéographe son premier vidéo *Le Récit d'A.* (1990, VHS, coul. 20 min., fr. et angl.), un documentaire/journal de bord explorant la trace que chacun, chacune laisse derrière soi. Dans *Le Récit d'A.*, elle utilise ses propres traces pour exprimer la fatalité d'une jeune génération dévastée par le sida, et celle d'une vie (la sienne) dépouillée de sa jeunesse. Véritable essai poétique², le vidéo se démarque par l'utilisation d'écrans technologiques pour filtrer le corps atteint par la maladie. Elle initie avec ce film une trame discursive qui sera présente dans ses prochains documents : une voix, la sienne, et un corps morcelé, médiatisé, celui de la maladie.

Ce qui fait l'originalité de ses productions, que ce soit *Le Récit d'A.* ou *Le Singe bleu* (1993), ou encore le difficile *Extenderis* (1993), c'est la façon dont la cinéaste réussit à composer une représentation du

virus qui se superpose à celle de son corps, à adopter la trajectoire du virus comme un code d'accès à sa propre image. Ses vidéos et son film témoignent de cette difficulté de représenter l'irréprésentable.

Puisque le virus est un mutant qui *squatte* le système immunitaire, s'adapte et pirate le code génétique, sa représentation n'en est que plus subjective. Teresa de Lauretis résume très bien la dimension du dilemme du sujet en quête de sens et d'espace lorsqu'elle pose la question : «what can be seen»?³. Cette quête de l'autre dans *Le Récit d'A.* et dans *Le Singe bleu*, c'est aussi une question sur l'éthique à l'heure où le sida fauche l'identité.

J'avais d'abord vu cette impossibilité de se mettre en scène chez Valiquette comme un refus de confronter la réalité d'un corps en mutation, d'un corps envahi par le virus du sida. Mais c'est en regardant de plus près son travail le plus expérimental, *Extenderis*, que j'en suis venue à comprendre que la réalité, pour elle, ne pouvait se saisir que dans son rapport à la science et à la technologie. Les images d'elle-même que nous abandonne la cinéaste, c'est celles que lui renvoie le discours médical. Les scanographies de son cerveau et les images d'ordinateur certifiant la chute implacable des cellules T4 confrontent le regard à une représentation clinique du corps positif.

En ce sens, *Le Récit d'A.*, *Le Singe bleu* et *Extenderis* nous rappellent à quel point le discours sur le sujet à l'ère du sida transite par l'espace technologique. Valiquette réussit à démontrer que les modes d'autoreprésentation s'inscrivent dans une nouvelle esthétique scientifique où science et art se combinent dans une même iconographie. Utilisant l'animation, l'ordinateur, les transferts visuels aussi bien que les documents d'archives, elle étire, compresse, intègre tout aussi bien les images clichés de l'art dans la représentation de la perfection humaine (*Le Récit d'A.*), que les étonnantes possibilités de l'animation assistée par ordinateur (*Extenderis*, *Le Singe bleu*) pour traduire son expérience⁴.

Le sida ayant été diagnostiqué chez elle à l'aube des années 1990, Valiquette s'est très tôt mesurée à

l'inconfort d'une maladie qui confine à la marginalité. Un inconfort d'autant plus vif qu'elle n'était pas homosexuelle, n'était pas une activiste, n'était pas noire, n'était pas ce qu'il convient d'appeler une « autre sociale ». Femme, hétérosexuelle, blanche, elle a eu une rencontre très ambiguë avec l'altérité. Et je crois que tous ses films témoignent de ce malaise d'être autre, de cette difficulté à occuper une position sociale qui, pour elle, résulte d'une « catastrophe » humaine. Sidéenne, mais étrangère à la communauté qui est le plus durement touchée, celle des homosexuels, Esther Valiquette, préférant le langage esthétisant de l'art-science, construit ses propres références au sida loin de l'art engagé et politique des cinéastes activistes tels les John Greyson, Anne Golden, Laurie Lynd. Qui plus est, elle a exploré un terrain encore vierge dans la tradition du cinéma de femmes au Québec et au Canada, voire même aux États-Unis. Son approche de la forme et de la mise en discours révèle un désir d'établir la voix à la croisée de la tradition expérimentale du film d'auteure et du document autobiographique tel que développé par l'expérience filmique des femmes.

Ce qui rend sa démarche d'autant plus intéressante, c'est l'hybridité des formes discursives qu'elle utilise. Alors que la tradition du cinéma de femmes s'est construite sur la revendication politique de l'espace domestique comme lieu privilégié de l'expérience, alors que beaucoup de films traitant du sida et réalisés par des cinéastes gais ont réarticulé cet espace intime pour confronter l'altérité du corps malade⁵, elle choisit quant à elle les sites extérieurs et l'immensité froide des lieux publics pour révéler l'intimité de sa condition de femme sidéenne. En ressort une image très souvent déstabilisante pour la spectatrice. En vain, on s'accroche à cette voix, à ces images qui nous voilent le sujet, interfèrent avec l'identité. Mais en perturbant la structure référentielle traditionnelle du documentaire, celle de l'immédiateté du sujet qui est parlé, *Le Récit d'A.* et *Le Singe bleu* établissent de nouvelles règles d'énonciation pour permettre de reconnaître, malgré les nombreux voiles, le sujet qui parle et qui est

parlé : Esther Valiquette.

Historiquement, cela a toujours été un enjeu fondamental pour les féministes de poser la question des rapports entre savoir et science, les liens entre ceux qui détiennent et contrôlent le savoir et celles qui, finalement, s'en voient exclues – une exclusion trop souvent motivée par des questions de sexe, de sexualité, ou encore de race. La façon dont la science et le savoir sont produits, selon un modèle unique respectant les conventions de l'explication totalisante et nécessairement linéaire, a été fortement critiquée par les mouvements artistiques et critiques postmodernes des années 80, mais aussi auparavant par les théories féministes et les mouvements identitaires des minorités raciales et sexuelles.

Nul doute qu'à l'ère de l'épidémie du sida, les rapports entre science et savoir s'imposent plus que jamais comme politiques, en plus de perpétuer les frontières traditionnelles entre hommes et femmes, entre hétérosexuelles et gaies. Si certaines théoriciennes féministes ont posé la question des rapports entre maladie, corps sexué et sujet féminin dans les modèles de représentation du sida (Cindy Patton, Linda Singer, Paula Treichler⁶), peu d'entre elles se sont intéressées aux alternatives de mise en discours préconisées par les sujets atteints. La crise épidémique de sida a fait éclater de façon prodigieuse l'urgence d'explorer et de revoir les rapports entre le savoir biomédical et l'individu en tenant compte des conséquences politiques bien sûr, mais aussi de la dimension éthique et humaine d'une telle tragédie sociale. Et c'est précisément cette démarche que je reconnaissais dans l'œuvre que j'analyse ici : une réflexion sensible entre l'esthétique scientifique et la dimension personnelle, rattachée à sa propre condition de femme vivant avec le sida.

Plus précisément, c'est par l'utilisation du simulacre technologique que Valiquette parvient à s'immiscer dans son propre texte. La voix qui nous parle est bien celle du sujet, mais le corps qui se dévoile n'est signifié que par les signes de séropositivité filtrés par de multiples écrans qui construisent tout autant de murs de protection entre,

d'une part, elle et le spectateur et, d'autre part, elle et le virus. L'appareil technologique devient alors un réservoir de signes et de codes que l'auteure et le spectateur partagent, un lieu de connaissance qui ne tarde pas à s'imposer comme la marque ultime d'une reconnaissance de soi. La façon dont elle pirate la science dans ses films lui permet d'examiner sa propre relation à l'Histoire, tout en liant la quête de l'origine des civilisations et celle de la découverte scientifique à l'accident.

L'accident est certes la figure représentationnelle privilégiée par Valiquette pour symboliser son rapport à la maladie et la perte de soi. L'accident devient le mode langagier pour désigner la catastrophe. Elle use de la métaphore de la catastrophe naturelle pour construire un sens à une existence contaminée par le V.I.H.. Car il y a toujours une part de hasard qui échappe aux déterminants sociaux. À l'époque du diagnostic de sa maladie, les femmes représentaient encore une portion marginale des victimes du sida au Canada et aux États-Unis, les homosexuels formant alors le groupe ciblé par toutes les études statistiques conduites par les gouvernements, et notamment par les CDC (Centers for the Diseases Control and Prevention) aux États-Unis. Ce n'est que tout récemment que les études font mention d'un déplacement démographique majeur dans l'évolution de la maladie qui se traduit par une augmentation des cas de sida chez les femmes en Amérique du Nord⁷. Dans un tel contexte, où le sida est perçu comme la maladie des autres, comment l'accident fait-il sens?

Paula Treichler, dans «AIDS, Homophobia, and Biomedical Discourse: An Epidemic of Signification»⁸, souligne la difficulté de faire abstraction de la métaphore dans une représentation sociale du sida. Treichler insiste:

No matter how much we may desire, with Susan Sontag, to resist treating illness as metaphor, illness is metaphor, and this semantic work – this effort to «make sense of» AIDS – has to be done. Further, this work is as necessary and often as difficult and imperfect for physicians and scientists as it is for «the rest of us».⁹

Esther Valiquette s'est battue sans relâche durant cinq ans et demi contre le V.I.H. et ses terribles caprices. Plutôt que de faire du sida «une affaire de sexe», elle a choisi d'explorer les possibilités esthétiques et poétiques de l'histoire, de la génétique et de l'autobiographie. Son œuvre s'impose pour faire du corps transformé par la technologie biomédicale un site d'investigation. Ses films évacuent ainsi toute sexualisation du corps et, du coup, refusent de limiter la maladie à une responsabilité individuelle. En reconnaissant dans la maladie les signes ingrats de la tragédie et de l'accident, elle impose une allégorie sur la mort qui force le regard de la spectatrice à rencontrer des lieux chargés par la mémoire. La Californie, le désert, la Grèce ne sont pas des lieux mythiques, mais des lieux où elle vient retrouver des traces.

Poussée par une mémoire à construire, elle adopte alors le ton intimiste de la caméra, sillonnant des traces autres pour mieux dessiner les siennes. Ce long travail migratoire a duré trois ans, trois ans au cours desquels elle a finalement réconcilié le passé et le futur, trouvant dans le présent la trace du devenir. Ses films déploient en plusieurs temps une fascination croissante, pour celle qui doit vivre le sida, à comprendre, dire et se représenter les traces et les marques laissées par le V.I.H. à l'intérieur de son propre corps. Ainsi, petit à petit, du *Récit d'A. au Singe bleu*, la place du «Je» devient un lieu de reconnaissance. Ce corps autrefois autre est désormais le sien et il devient le témoin immédiat d'une rencontre entre la maladie et l'histoire. Mais plutôt que de montrer le corps, c'est la voix qu'elle mettra de l'avant: elle laissera sa trace en renouant avec la tradition orale pour témoigner du passé et du présent.

LA VOIX DU CORPS

À travers la trajectoire de cette œuvre, on peut facilement voir le passage d'un intérêt social et historique pour l'Autre, avec un grand A (Andrew Small) vers une profonde réflexion sur sa propre lutte contre le décompte final. Ainsi, chaque image de son

premier vidéo, *Le Récit d'A.* constitue une onde de choc. Le choc du soleil et du désert de l'Ouest américain pour celle qui vient du froid et de la neige; le choc de l'inconnu; le choc d'être mise en marge. Mais plus encore, le choc de se retrouver face à face avec un virus qui ne lui appartient pas.

Dès le début de son projet sur *Le Récit d'A.*, elle a refusé de livrer son corps au regard. La peur du stigmate, la peur d'être reconnue, la peur tout simplement de dire «Je» motivaient une trajectoire qui colle plutôt aux traces des autres. Le titre du vidéo évoque d'ailleurs la double intention de nommer la maladie et le corps qui la contient comme étant extérieurs à elle. Si la cinéaste, dans la séquence d'ouverture, avoue dans un même souffle que cette histoire «C'est le récit d'Andrew, le récit de l'autre, le mien», la position d'énonciation adoptée par l'auteure suggère plutôt qu'Andrew est le seul sujet porteur du poids du virus.

Le film force à une rencontre avec un territoire, la Californie, envahi par les ravages du sida. En laissant Montréal derrière elle, à l'automne 1990, Valiquette avait en tête de produire une étude ethnologique en interviewant des hommes «gais» de la Californie qui étaient encore en vie après qu'on eût diagnostiqué leur séropositivité plusieurs années auparavant. Elle a réalisé près de 30 entrevues, pour finalement ne conserver que la voix d'Andrew, voix qui, pour elle, sera le messager de ses propres espoirs face à un futur amputé. Andrew, celui qui se battait avec le V.I.H. depuis 8 ans, Andrew, celui qui avait cessé de compter les morts autour de lui, Andrew serait donc celui qui donnerait mots à ses propres peurs, à son désir de lutter contre le virus.

Le vidéo dès lors ne sera plus cette vision naïve d'une maladie choc placardée de façon sensationnaliste par les médias, comme les images cartes postales de San Francisco en ouverture semblent vouloir le suggérer. Au contraire, la cinéaste se glisse dans les traces d'Andrew, laisse son témoin rendre compte de son passage à travers l'épidémie. La cinéaste filtre, met à distance, interfère avec toute référence autobiographique, que ce soit par les images

du scanner ou par la voix d'Andrew, ou encore par l'emprunt à Susan Sontag et Edmond Jabès de discours révélateurs de son propre émoi et désarroi face à la maladie¹⁰. Son désarroi n'en est que plus apparent, me semble-t-il, car ces paroles très poétiques laissent des traces un peu trop visibles et ne se fondent pas à l'urgence des paroles d'Andrew. Le fait que Valiquette lise à voix haute les textes reproduits sur l'écran crée un curieux effet d'éloignement. La nature solennelle, presque académique des vers de Jabès, poète de la mort, et les passages tant cités de l'essai de Sontag, *Le Sida et ses métaphores*, rendent encore plus sourde sa voix. Ici, on a presque l'impression qu'elle disparaît dans le fleuve des mots qui ne sont pas les siens.

En outre, les traces humaines, qui lui sont si chères, sont définitivement masculines : l'histoire d'Andrew, le corps de Marcel. Elle s'approprie tout au long du film la voix et le corps masculins pour témoigner de sa propre rencontre avec la maladie. Sa position est ambivalente car elle hésite entre le désir de figer dans un tableau vivant les signes éminents d'une maladie en pleine évolution – la superposition des images de Marcel en bleu à celles du scanner – et celui d'abandonner son identité pour laisser dire Andrew. Une des seules concessions à sa propre visibilité survient vers la fin du récit quand, tout doucement, elle dit brusquement : «Un an plus tard, j'ai rappelé Andrew. Il va bien. Moi aussi». La cinéaste sort alors de l'ombre et cesse d'occuper la position de l'ethnologue explorateur pour devenir le témoin de sa propre histoire. Le long plan fixe à la fin où elle s'éloigne dans le désert, dos à la caméra, avant de se retourner, à la limite de l'espace où elle peut encore être reconnue, atteste de cette timide intrusion dans l'espace de l'autre.

LA RENCONTRE AVEC L'AUTRE

Déjà avec *Le Récit d'A.* Esther Valiquette avait choisi de traiter le virus comme un lieu archéologique de recherche, comme un lieu de savoir pour comprendre sa rencontre avec l'accident. Avec *Le Singe bleu*, délaissant la côte californienne, les bains de

boue et les rues de San Francisco, elle se lance à l'assaut de l'île de Santorin et de ses gouffres archéologiques, cherchant dans le regard du singe bleu le lieu de sa propre existence.

Le Singe bleu fut conçu comme une allégorie poétique sur la mort. Certains analystes ont salué dans le film la quintessence de l'autoportrait¹¹. Mais pour moi le film est d'abord et avant tout une réconciliation. D'abord une réconciliation avec le passé et la perte, et puis une réconciliation avec ses propres espoirs perdus. En ressort un féroce plaidoyer pour le présent, d'autant plus intense que ce présent nous est livré sans l'ombre d'une âme humaine.

Alors que *Le Récit d'A.* se rattachait à la vie, à la durée, *Le Singe bleu* nous confronte à la fin d'une civilisation – celles des Minoens –, à la peur de l'accident et à la crainte de l'oubli. C'est en réalisant toute la puissance de la catastrophe de cette civilisation engloutie sous des mares de boues volcaniques et dans les eaux de la mer Égée qu'Esther Valiquette réalise la force du virus et sa capacité phénoménale de se reproduire.

Elle use encore ici de la technologie pour créer un discours autoréférentiel. Dans une série de séquences animées par ordinateur, la cinéaste recrée en effet le mouvement du rétrovirus V.I.H., tout en décrivant sa trajectoire. Ici, le travail de vulgarisation scientifique est non seulement une façon pour elle d'apprivoiser le discours médical, mais également un stratagème pour se mettre en scène. Elle reprend d'ailleurs à deux occasions les images de scanners qu'elle avait déjà manipulées dans *Le Récit d'A.* À la simulation numérique, Valiquette oppose la gestuelle des archéologues. S'opposent ainsi l'image du rétrovirus et celle de la découverte d'une civilisation. Si l'une révèle les ravages destructeurs d'un micro-organisme vivant, l'autre reconstruit la vie, le mouvement des deux marquant pour Valiquette l'obsession de la mémoire dans la construction de l'histoire.

Puisque la mémoire est un lieu de connaissance, la cinéaste s'attache à défricher la sienne sur les fondations d'une légende: celle du singe bleu, maître du temps. Cette légende que des fresques

reconstituent, elle en fait sa feuille de route. Dans le regard du singe bleu, elle retrouve le choc de la découverte : celui du premier contact avec l'autre. Si ce premier regard séduit et fascine, il traduit aussi la peur de la perte, de l'abandon. Conquérant du temps, le singe bleu s'est effacé avec la catastrophe. Par analogie, Valiquette usurpe la position du singe bleu, et lie sa propre fin à celle de la civilisation minoenne. Si certains pourraient voir là une prétention de la part de la cinéaste, pour ma part j'y discerne plutôt la difficulté constante qu'elle a eue à imaginer la mort tout au long de sa maladie. La découverte du singe bleu lui a enfin permis de projeter son présent dans la matérialité de l'épidémie. Sa trace autobiographique est liée au regard du singe bleu, à l'espace de cette grotte perdue. Pour elle, le silence du passé donne finalement voix à la réalité de sa condition présente.

Si l'Autre dans *Le Récit d'A.* avait les traits d'Andrew Small, l'autre dans *Le Singe bleu* a le visage d'Esther elle-même. L'altérité signifie alors la fin d'une quête et le renoncement à une trajectoire identitaire tout en ombre. Le long monologue vers la fin du film, lorsqu'elle consent finalement à parler de sa fatigue, révèle plus que n'importe quoi d'autre ce qu'elle ne pouvait combattre mentalement et physiquement. Lorsqu'elle laisse échapper le mot «fatigue», c'est tout le poids de l'abandon qui resurgit à travers les ruines de l'île de Crète. Sa voix égrène sans pudeur les mots tant refoulés, alors que sa chambre d'hôpital vide, filmée en noir et blanc, s'allonge sous nos yeux:

La fatigue. La fatigue c'est ce combat qui s'essouffle, l'honnêteté de reconnaître ce qui est vain. La fatigue, c'est avoir sa grande solitude et la regarder une fois pour toute, et commencer à dire «je», calmement. La fatigue, c'est la passion qui se dérobe et fait place à la curiosité tranquille.

La fatigue, c'est aussi le pardon du hasard, la reconnaissance de l'accident, le calme devant la tragédie humaine. Vivre et mourir. Contempler l'utile et l'inutile comme une nature. La complexité est émouvante.¹²

Mais quel est le regard que je porte sur son œuvre dans le contexte des films et vidéos traitant du sida?

Son film et ses vidéos ne représentent pas son corps dans différents lieux, espaces – politique, publique ou domestique –, mais soulignent à quel point ces espaces sont vides de son propre corps. Les scènes d'hôpital dans *Le Singe bleu* font apparaître des lieux aseptisés, moins pour montrer combien insensibles et froids sont ces espaces cliniques, que pour signifier à quel point elle, Esther, n'a jamais appartenu et n'appartiendra jamais à ces lieux.

L'espace de l'autre pour la cinéaste était un espace à connaître, à mater, à occuper. Son désir de comprendre la progression du virus dans son sang était aussi une façon de défier les sacro-saints priviléges de la médecine et de s'approprier enfin le contrôle sur sa propre destinée. *Extenderis*, son film le plus art-science, m'apparaît aujourd'hui le plus personnel dans la mesure où elle y explore la structure unique de l'ADN comme une signature personnelle : la sienne. En voyant et revoyant son œuvre, on en arrive à comprendre que, plus elle accumulait d'informations sur le virus, sur l'histoire, sur les autres civilisations, plus elle se donnait de possibilités d'imaginer son corps comme « positif ». Elle a utilisé la technologie comme on revêt un masque : comme une métaphore autobiographique. Et c'est seulement parce qu'elle ne montrait pas son corps comme corps sexué – que ce soit biologiquement ou socialement – qu'elle a été capable de dire « Je » à la toute fin du *Singe bleu*.

Quête des origines, *Le Singe bleu* est aussi une dramatique et touchante réconciliation avec le présent. Comme plusieurs personnes luttant contre les ravages du sida, la course folle contre le temps était devenue pour la cinéaste le seul espoir qui permet aux choses d'être. Repousser constamment la dernière heure, effacer la distance entre ici et là-bas. Tromper l'échéance une fois de plus, en espérant le miracle. Elle était attirée, magnétisée par le passé, par cette légende du singe bleu, prête à jurer qu'en laissant une trace, on pouvait trouver son passage à travers la vie... même par accident. Après *Le Singe bleu* et *Extenderis*, elle a cessé graduellement de se projeter dans le futur, regardant sereinement vers le passé pour vivre son

présent, se rappelant qui elle avait connu, ce qu'elle avait dit ou vu, rattrapant enfin son siècle et sa propre dimension... malgré la déchirure. Elle avoue dans *Le Singe bleu* :

Dans un moment où les détachements seraient de mise, c'est l'attachement à la vie que je ne concède pas; aux choses et aux êtres qui ont habité mon existence... Je confesse un attachement inconditionnel et généreux pour le futile, le précaire, le fragile, l'éphémère qui a peuplé ma vie... pour ce qui a été aimé.

J'avoue pourtant un regret: car si la douleur a brisé l'innocence, le verbe « aimer » n'en a pris que plus de gravité.

L'innocence dont elle parle, c'est l'illusion d'une lumière qui s'en va. En revoyant la luminosité qui se dégage du *Singe bleu*, on pense tout de suite à *Blue*, de Derek Jarman (Grande-Bretagne, 1993). Un écran bleu, d'une pureté irréprochable, voile le regard alors qu'une bande-son avec la voix de Jarman lisant des extraits de son journal emplit la salle¹³. Je me souviens encore à quel point la vue de cet écran d'un profond dénuement m'avait émue. La voix de Jarman résonnait étonnamment puissante et juste à mes « yeux »; juste comme la voix d'Esther qui, dans le plan fixe de la fin du *Singe bleu* – un plan qui évoque la douceur d'une nature morte –, murmure : « la complexité est émouvante ».

La complexité qui l'émeut, c'est celle du gouffre gigantesque entre la raison et l'accident. Si la raison soulève les passions de l'activisme, la cinéaste a choisi, elle, de comprendre le rapport à la maladie sous la forme de l'accident. La vision parfois universalisante, voire humaniste du cycle des civilisations qui se dégage de ses films n'est pas sans susciter un certain agacement. L'imagerie technologique est sans cesse opposée à un mise en forme idéalisante de la nature. On croit alors entendre une célébration de l'essence humaine et de la création, au détriment d'un discours plus social et culturel sur le sida. On aimerait le propos plus politique, plus provocant. Mais juste au moment où la nature se fait trop envahissante, opaque au regard, Valiquette pratique quelques brèches dans sa propre structure narrative pour incorporer les traces sociales et actuelles de l'épidémie. Les images

d'une manifestation d'ACT-UP à Montréal défilent sous nos yeux, témoins muets de ce que la catastrophe a pris les dimensions de la planète. La caméra s'acclimate à l'ambiance froide de la chambre d'hôpital tant abhorrée. Un peu de terrain est cédé à la maladie ; voix et corps semblent se rejoindre dans une étreinte fragile.

Valiquette a choisi l'immensité du désert (*Le Récit d'A.*), le territoire protégé des ruines (*Le Singe bleu*), le code personnalisé de la structure de l'ADN (*Extenderis*) pour signifier sa propre trace. Chacun des films est ainsi porteur d'un autoportrait esquissant un «art science» susceptible de révéler une identité usurpée par l'épidémie du sida. Mais c'est toutefois l'allégorie de la science qui lui permet de se voir, de se concevoir dans un corps malade.

Extenderis, son tout dernier vidéo, est peut-être la référence autobiographique la plus percutante qu'elle a produite. Dans ce vidéo expérimental (5 min. coul.), elle poursuit son désir de lier science et art dans sa recherche esthétique et autobiographique. Le plus hermétique de tous ses films, *Extenderis* apparaît paradoxalement comme celui qui incarne le mieux le projet de l'artiste. Construit comme un psaume éclaté, le vidéo se veut une quête hallucinante sur l'origine de l'humanité et les possibilités archivistiques de l'ADN. La structure de l'ADN est alors offerte comme un aveu, une ultime concession à l'autobiographie. Mais ce n'est pas uniquement en tant qu'objet de la représentation que la cinéaste offre son identité, mais aussi en tant que sujet construisant et interférant sur les codes historiques et sociétaux qui marquent le destin de l'humanité.

Dans *Extenderis*, elle brouille les discours en s'appropriant la position du scientifique, de celle qui cherche, énonce des vérités. L'image est furtive, mais saisissante : elle se représente derrière un microscope, examinant son propre sang, décodant et piratant la représentation de son code génétique¹⁴. Comme l'archéologue, elle cherche les pièces manquantes, trafiquant les signes pour reconstituer son histoire. Du coup, la cinéaste complète sa quête de l'autre en plongeant sans concession dans la complexité de son

corps contaminé. C'est de la position de celle qui vit, cherche, contrôle le savoir qu'elle laissera finalement une trace.

* * *

Ce parcours autobiographique à travers les vidéos et le film d'Esther Valiquette est également le fruit de mon propre engagement critique et intellectuel envers son œuvre. Paradoxalement, c'est au moment où elle a commencé à parler de désengagement et de fatigue, au moment même où dans sa rencontre avec l'autre elle apprenait à dire «je», que j'apprenais à dire «tu».

Esther est décédée le 8 septembre 1994, à la Maison d'Hérelle, laissant non seulement une trace bien nette et lisse, mais aussi un trou aux dimensions du disque de Festos. J'ai écrit une toute première version de ce texte alors que la progression de sa maladie venait de franchir une étape ultime. Atteinte alors du syndrome de démence, elle n'avait plus qu'une mémoire étiolée à explorer¹⁵. Les mots, humbles, se sont offerts comme un hommage à celle qui s'en va, tout en sachant qu'elle est encore là. Eve K. Sedgwick, dans «White Glasses»¹⁶, évoque ce sentiment étrange de souligner l'œuvre de quelqu'un, de célébrer l'être cher et la finitude d'une vie qui n'est pas encore achevée, de présumer que nos actions sont dictées par l'imminence d'une mort en suspens... . Le rapport d'Esther Valiquette avec l'autre est aussi le mien avec elle. Deux trajectoires autobiographiques se croisent ici; toutefois, la véritable rencontre n'aura lieu qu'à titre posthume.

Dans sa quête de l'autre, elle cherchait surtout à éviter une confrontation directe avec sa propre image. Paradoxalement, la cinéaste ne pouvait se résoudre à s'extraire du discours et de l'espace visuel... Jouant avec l'idée que la maladie devient le corps, elle s'est permis alors de créer diverses situations autoréférentielles dans lesquelles la technologie allait jouer un rôle de premier plan. De même qu'elle faisait l'apprentissage de la technologie médicale et vidéographique, de même cette image interférée allait constituer son identité à l'écran... rendant futile,

sinon tautologique, toute trace réelle d'elle-même.

Mais, aussi, par un curieux retournement, ou peut-être comme ultime exemple de l'interférence technologique comme mode d'autoreprésentation, Valiquette réconcilie, à travers sa trajectoire cinématographique, nature et technologie. De l'interférence des codes entre le désert de Death Valley et les scanographies, entre les sites archéologiques de la Grèce et les images assistées par ordinateur de la structure de l'ADN, Esther Valiquette se construit une image de soi, de sa propre trace, qui souligne la complexité du rapport à la maladie et à la mort. Comme si, à l'inévitable du savoir biomédical, elle avait voulu opposer une poésie de l'image « technologisée » comme ultime signature du corps.

Je remercie Joy Van Fuqua pour son constant support intellectuel et affectif durant la rédaction parfois difficile de cet article, de même que Marie-Louise Nadeau et Serge Boucher pour leur amitié et réconfort.

NOTES

1. Curieusement, J.-C. Marineau évoque le même moment dans son analyse du Singe bleu (« *Le Singe bleu* : un film d'Esther Valiquette », *Parachute*, janv. fév. mars 1993, n° 69, p. 40). Marineau parle alors d'une « étrange impression de manque et de solitude ». Je ne vois pas ce moment comme celui d'une solitude et d'un manque, mais plutôt comme un moment d'immense dépouillement.
2. *Le Récit d'A.* s'est mérité le prix du public au défunt Festival International des films et vidéos de femmes de Montréal, « Silence, elles tournent ! ». Le vidéo fait maintenant partie de la collection permanente du Musée d'art contemporain de Montréal.
3. T. de Lauretis, « Guerilla in the midst : women's cinema in the 80s », *Screen*, vol. 31, n° 1, 1990, p. 6-25.
4. *Le Singe bleu* a reçu de nombreuses distinctions, dont le prix du meilleur documentaire 16 mm à La Mondiale de films et vidéos (Québec), le prix Normande-Juneau (meilleur court métrage documentaire) au 11^e Rendez-Vous du cinéma québécois, la Clé d'Argent au 17^e Festival International de Lorquin (France) et enfin le Génie du meilleur court métrage, section documentaire, à la remise des

prix de l'Académie Canadienne du Cinéma et de la Télévision, en 1993.

5. Je pense ici notamment à C. George (DHPG *Mon Amour*, É.-U., vidéo, 1989) et T. Joslin et P. Friedman (*Silverlake Life : The View From Here*, film et vidéo, 1993).
6. Voir C. Patton, *Inventing AIDS*, New York & Londres, Routledge, 1990, ainsi que *Last Served? : Gendering the HIV Pandemic*, Londres, Taylor & Francis, 1994 ; L. Singer, *Erotic Welfare : Sexual Theory and Politics in the Age of Epidemic*, Londres, Routledge, 1993 ; et deux articles de P. Treichler, « Beyond Cosmo : AIDS, Identity, and Inscriptions of Gender », *Camera Obscura*, n° 28, 1992, p. 21-76 ; et « AIDS, Gender and Biomedical Discourse : Current Contests for Meaning », dans E. Fee et D.M. Fox [édit.], *AIDS : The Burdens of History*, Berkely, University of California Press, 1988, p. 190-234. Cette liste est loin d'être exhaustive.
7. Les derniers chiffres fournis par le Centre for Disease Control à Atlanta (CDC) démontrent clairement que même si dès les années 1985-86, on savait que les femmes constituaient un groupe à risque (suite notamment aux études sur la transmission verticale, c'est-à-dire de la mère à l'enfant), ce n'est que depuis deux ans que l'on note une augmentation substantielle des cas de sida rapportés chez les femmes aux États-Unis et au Canada. Alors qu'entre 1981-1987, l'augmentation a été de 8%, entre 1993-1995, les cas enregistrés ont progressé de 18% chez les femmes seulement (source : *CDC Morbidity and Mortality Weekly Report*, 24 nov. 1995, vol. 44, n° 46, p. 849). Et la tendance se généralise maintenant partout à travers le monde alors qu'en Afrique et en Asie, les femmes constituent le groupe où le taux d'infection croît le plus rapidement.
8. P. Treichler, « AIDS, Homophobia, and Biomedical Discourse : An Epidemic of Signification », dans Crimp, Douglas [édit.], *AIDS : Cultural Analysis, Cultural Activism*, Cambridge, Massachusetts, London, England, The MIT Press (An OCTOBER Book), 1993, p. 31-70.
9. *Ibid.*, p. 34.
10. Valiquette récite des passages tirés de S. Sontag, *Le Sida et ses métaphores*, Paris, Christian Bourgeois, 1989 (trad. de l'anglais par B. Matthieu) et E. Jabès, *Le Livre des marges*, Paris, Éd. Fata Morgana, 1975.
11. Voir la critique de J.-C. Marineau dans *Parachute*, de même que celle de P. Dubois, « Le centre et la périphérie : réflexions autour de trois films québécois récents », *24 Images*, n° 66, avril-mai 1993, p. 59-62.
12. Le texte intégral du *Singe bleu* a été publié dans la revue *Trois* (3), vol. 8, n° 3, printemps-été 1993, p. 93-103.
13. *Blue* (Grande-Bretagne, coul., 1993). La narration est aussi produite par J. Quentin, N. Terry et T. Swinton.
14. Il est intéressant de noter que le cinéaste John Greyson, dans *Zero Patience* (Can. 1991, 120 min.) utilise aussi l'image du sujet sidéen regardant son sang à travers le microscope. Dans un hilarant dialogue entre Zero (allusion directe au patient zéro) et Madame HIV, Greyson remet en question la sacro-sainte mythologie entourant l'origine de l'épidémie.
15. « Arty Science and AIDS : The Work of Esther Valiquette », *Console-ing Passions : Television, Video and Feminism*, Tucson, Arizona, avril 1994. Communication non publiée.
16. E. Kosofsky Sedgwick, « White Glasses », dans *Tendencies*, Durham, Duke University Press, 1993, p. 252-266.

Images de Geneviève Chicoine

PAR ROY HARTLING

IL EST RAFRAÎCHISSANT de contempler une œuvre qui ne manque pas de stratégie et dans laquelle on retrouve une sensualité émouvante. Geneviève Chicoine observe les formes traditionnelles et les techniques visuelles d'ombre et de lumière ainsi que celles de la forme et de l'espace, mais elle n'est jamais satisfaite de la seule compréhension visuelle de la forme.

Son œuvre est comme le spectacle d'un acrobate sur la corde raide, entre la pourriture et la vitalité.

Même lorsque le sujet dont elle traite est morbide, on éprouve la sensation que Chicoine prend un plaisir malicieux à englober et à couvrir ses images de peinture. Elle trouve le moyen de marier l'imperturbable réalisme de la photographie au plaisir palpable de la peinture. Elle nous taquine en jouant entre ce qui est caché et ce qui est dévoilé.

Son œuvre renferme les contradictions qui existent entre la photographie et l'art. La photographie, dans son rôle de narrateur de l'apparence, semble quelque peu incongrue lorsqu'elle est placée à côté de l'œuvre d'art « classique », cette dernière étant en principe le résultat d'un artifice. Chicoine embrasse cette dichotomie et s'en sert comme une stratégie. Outre le plaisir que cela procure, ce qui nous frappe c'est l'exubérance avec laquelle Chicoine traite le corps. Dans ses images, tout est plus arrondi ou plus ondulé, plus sombre ou plus vil que dans la réalité.

À la fin, c'est son lyrisme hyperbolique qui rend l'œuvre de Geneviève Chicoine tellement attirante.

Geneviève Chicoine est titulaire d'un baccalauréat en criminologie de l'Université de Montréal. C'est en 1993 que l'art photographique s'est imposé à elle. Depuis le début de sa recherche artistique, c'est la représentation du corps qui la fascine, surtout le corps fragmenté – tronc, visage, sexe. Elle a participé à diverses expositions : **Consumptibilis Corpus** à Saint-Hilaire (1993) et à Montréal (1994) ; **Portfolio** (1994), **Pavane** (1995) et **Oeuvres choisies** (1996) à Montréal.



Huile II 1996.
Épreuve argentique et huile.



Pavane 1995. *Sans titre.*
Épreuve argentique et huile.



Pavane 1995. *Sans titre*.
Épreuve argentique et huile.



Nu masculin 1995. *Sans titre.*
Cibachrome.



Pavane 1995. *Sans titre*.
Épreuve argentique et huile.



Huile II 1996.
Épreuve argentique et huile.



Huile II 1996.
Épreuve argentique et huile.



Pavane 1995. *Sans titre.*
Épreuve argentique et huile.

L'EMPIRE DE MADONNA : IDENTIFICATION, FÉTICHISME, SUBJECTIVITÉ

MAXIME BLANCHARD

ET SI JE COMMENÇAIS par une digression. Jusqu'à tout récemment, j'ai eu des doutes sur la pertinence de ce travail. Discuter de mon rapport amoureux à Madonna m'a semblé tout à coup indécent, trop révélateur, ridicule – ceci confirmé par des réactions d'incrédulité. Je dis « jusqu'à tout récemment », avant que je ne lise *Madonna : érotisme et pouvoir* (Dion, 1994). Que certains essais de ce recueil aient été incapables de penser la culture populaire en dehors du cliché, de la vulgarité et d'un élitisme réactionnaire ne m'a pas étonné.

*You just keep on
pushing my love
over the borderline*

Que certains essais aient été des pamphlets sans imagination, homophobes, misogynes, racistes et essentialistes écrits contre Madonna ne m'a pas surpris outre mesure. Il y en a eu d'autres. Mais justement : « il y en a eu d'autres », d'autres attaques estomaquantes de violence. L'immolation de Madonna m'est apparue comme le signe d'un *backlash*, d'une guerre contre toute incursion en dehors du canon, contre les « *exagérations* » théoriques de certains intellectuels (études culturelles, féministes, francophones, gaies et lesbiennes, etc.): comme le symptôme d'une limitation des sujets légitimes de la pensée. Comme on dit en langage populaire, je l'« ai pris personnel ».

Un scène inaugurale ou un déclenchement: *Borderline*, 1984. Les débuts de Madonna, mon adolescence, excitation indescriptible. *Fan, aficionado, inconditionnel, groupie*. Comprendre mon obsession, la travailler, la justifier. Longtemps, Madonna n'a été qu'un exergue dans mon travail académique, que la musique écoutée pendant l'écriture. Politiser, intellectualiser, réfléchir le plaisir, l'intuition. Madonna me fait signe, j'obéis.

À l'instar de Wayne Koestenbaum (1993), je poursuis un désir qui n'a apparemment rien à voir avec le génital. En effet, quels sont les rapports entre l'objet de ma vénération et mon désir homosexuel? Mon obsession inscrit et répète une histoire d'amour entre gais et divas. Ainsi, ce texte pose ambitieusement et problématise la question de l'identification, du sujet homosexuel qui s'identifie,

*Can't you hear my
heartbeat / For the
very first time*

de l'identité du sujet qui lit et investit politiquement des signes. Mon travail se comprend comme une longue interférence, une lettre passionnée et compromettante ouverte par un indiscret, invasion du public par le privé, superposition d'identités «contradictoires» (consommateur, gai, universitaire), intervention théorique dans le populaire, contestation du hiérarchique.

Roland Barthes (1957) a permis l'étude de la culture dite «de masse» sous la forme du mythe défini comme parole, message et forme suggestive.

You put this in me / So now what, so now what ? Le mythe dérive d'un système préalable, le langage, dont il dispose pour créer un métalangage, sorte de commentaire sur l'origine du culturel et du social. Le mythe fonde l'idéologie des classes dominantes.

Cette définition rapide et simplifiée du mythe suppose une culture populaire suspecte, accusée de servir la «Norme bourgeoise» (Barthes, 1957: 8). Dès lors, la seule attitude responsable à adopter consiste à dénoncer l'exploitation des masses et à encourager les alternatives. Ainsi, parce que je suis un intellectuel, je devrais résister à Madonna qui «fait trop d'argent» et dont la popularité apparaît pour le moins embarrassante. Que faire alors de mon plaisir (coupable)? Richard Dyer (1995) réconcilie ses convictions socialistes et son goût pour le *disco* lorsqu'il réalise l'importance de la récupération du *showbiz* comme stratégie de survie de la culture gaie. Par ailleurs, ce n'est pas parce que Madonna profite du capitalisme qu'elle en fait la promotion; le capitalisme produit et génère Madonna, mais qui peut contrôler absolument l'expérience madonnienne de l'auditoire, qui peut prévoir? Il y a une part impondérable d'anarchique et de dérèglement dans le libre marché et on peut présumer de l'intelligence, de la capacité de résister, d'une certaine partie de l'auditoire. Madonna est une artiste qui travaille dans les limites du capitalisme; ce qui la rend intéressante, c'est justement le public qu'elle choisit d'interroger. Je sais: elle s'enrichit de cette façon... Quand cessera-t-on de véhiculer cette

conception débile de l'artiste pauvre et méconnu, de l'artiste parce que pauvre et méconnu?

Il y a de l'espoir. Je ne suis ni collabo, ni complice, ni spectateur passif. Car le caractère fondamental du mythe, «c'est d'être *approprié*» (Barthes, 1957: 204). Je pervertis un usage, je fais mien, j'usurpe: je peux lire. «Le mythe a un caractère impératif, interpellatoire [...], c'est moi qu'il vient chercher [...]. Le mythe «me somme», m'oblige «à reconnaître le corps d'intentions qui l'a motivé», «histoire individuelle», «confidence», «appel véritable» (*ibid.*: 210).

M'approprier du mythe, de Madonna, m'inscrire. Je suis plus qu'un «consommateur», je suis un «producteur du texte» (Barthes, 1970: 10), j'interfère. Il y a possibilité autobiographique. Je suis «en train d'écrire» (*ibid.*: 11). Mais qui est ce «je» qui «s'attribue[e] des signifiés», qui se «pourvoit d'une durée biographique» (*ibid.*: 74)? «[C]onfiguration incivile, impersonnelle, achronique, de rapports symboliques»? «[P]luralités d'autres textes, de codes infinis» (*ibid.*)? Oui, tout ça. Je ne suis pas un «sujet innocent, antérieur au texte» et le texte n'est pas écrit «avant que je lise» (*ibid.*: 16): rapport de réciprocité, (re)constitution mutuelle. Ainsi je passe: «nomination en devenir», «approximation inlassable» (*ibid.*: 17).

L'identification, dit Judith Butler (1993), est un moment désiré, attendu, la mise en scène fantasmatique d'un événement (d'un temps) qui ne vient jamais. Ce phantasme veut supprimer la distinction entre le sujet désirant et l'objet de désir, veut remplir une brèche et contrôler la dispersion, veut créer un espace dans lequel le sujet occupe de multiples positions. L'identification aboutit à un «je» centralisateur et rassurant, à une fiction grammaticale. L'identification répond impérativement à la perte de l'autre par une rencontre fantasmatique. La perte s'incorpore, «résolue», mais le sujet se déplace: l'identification est toujours à recommencer.

Diana Fuss décrit également l'identification

comme une compensation routinière pour la perte de l'objet aimé (1995). L'identification, reconnaissance et méconnaissance de soi, organise et permet l'identité, mais complique également la relation du soi à l'autre, du sujet à l'objet, de l'intérieur et de l'extérieur, du privé et du public. L'identification empêche ainsi l'identité ontologique, même si elle crée commodément l'illusion d'une stabilité identitaire. Freud, comme le souligne Fuss, distingue l'identification (désir d'être l'autre) et l'objet sexuel (désir de posséder l'autre). Le désir pour un sexe se confirme par l'identification avec l'autre sexe ; désirer et s'identifier, en même temps, avec quelqu'un reste une impossibilité théorique¹. Par exemple, selon Freud, il ne peut y avoir d'appartenance identitaire homosexuelle, l'homosexualité étant antisociale, amour narcissique de soi. J'interfère : mais qui est «je» ? Mes identifications sont à la fois érotiques, intellectuelles et émitives (Fuss, 1995 : 2) : contradictoires. «Je» désire «qui» ? Supposons que je m'approprie Madonna et que je veuille posséder, disons, Hugh Grant... qu'en dirait Freud ? Au premier abord, je confirme son schéma en séparant identification avec un sexe et sexualité avec un autre. Mais j'inverse, je confonds : je devrais m'identifier à Hugh Grant et sexuellement désirer Madonna, comme le ferait le sujet mâle freudien typique. Je m'identifie – «narcissiquement» ? – à une diva, comme beaucoup d'homosexuels. Cette identification me socialise comme homosexuel dans des lieux de flirt, bars, discos, où ces divas sont adulées de façon communautaire par des sujets partageant le même désir.

Madonna est devenue récemment le mannequin vedette des publicités de Gianni Versace. Ces photos publicitaires de Madonna paraissent généralement dans des revues «feminines». L'une de ces images, pourtant, fut publiée dans *Details* (mars 1995), un magazine «masculin». Cette photo montre Madonna en robe de lamé mauve, les cheveux blond platine, très maquillée, renversée dans un escalier, comme après une chute, tenant dans la main droite une pomme entamée, nouvelle Ève et fruit défendu.

Pourquoi Versace choisit-il de publier une telle image dans *Details*, un magazine lu par des hommes, et je le présume cavalièrement, majoritairement homosexuels ? Une autre pub de Versace, parue quelques mois plus tard dans *Out* (octobre 1995), un magazine gai et lesbien, montre un jeune homme musclé, nu et dissimulant son sexe avec un slip Versace... Madonna, Ève postmoderne, condamnée pour sa sexualité, superposée à la supermasculinité d'un Adam contemporain... Quelle origine ? Versace espère vendre des slips aux gais en les appâtant avec un beau garçon, mais s'imagine-t-il que tous les gais s'achètent des robes du soir ? Ici, les deux photos s'entrecroisent dans mon imaginaire. Le sexe du garçon est caché, ma curiosité insatisfaite, et la mascarade (lacanienne, phallique) de Madonna sert de relais. Madonna «performe» le phallus, l'objet de désir, ses paillettes et ses talons hauts. Madonna exerce une fascination sur les gais parce qu'elle révèle, stratégiquement, dans le plaisir, le désir dans sa crudité et sa violence phalliques : par son artifice, par sa féminité spectaculaire. Le désir s'exproprie, se transfère, se plastifie (Butler, 1993 : 61) d'une image à l'autre, sa source contestable, momentanément déplacée : Madonna ou le mannequin ? Il y a stratification, décalque, trace : nue, Madonna est le *pin-up* ; travesti, le *pin-up* est Madonna. L'ultraféminité de Madonna réagit à l'idéal masculin, en fait son référent. Madonna s'entoure souvent de magnifiques danseurs et le désir qu'ils provoquent se reporte sur elle, centre d'attraction. Madonna incorpore le *pin-up*, le cannibalise, le sacrifie et lui rend hommage, comme dans la scène primaire des fils tuant le père. Madonna ne dit-elle pas : «I'm a gay man trapped in a woman's body»². Madonna se charge d'homoérotisme, devient métaphore : se substitue à l'un pour l'autre, donne accès, conducteur de désir, catalyseur, remémoration. Madonna complète mon «je», supplément de l'objet aimé qu'elle invoque par sa performance : moment fantasmatique, mise en scène, où je désire le *pin-up*, où je suis la star, où j'ai le phallus, où je suis comme une femme, en une identification totale.

*All on my own / I don't need anyone
this time / It will be mine / No one
can take it from me / You'll see*

Freud admet que le fétiche est simplement un substitut pour le pénis perdu de l'enfance. Le fétiche relaie le pénis de la mère en lequel le petit garçon a cru sous la forme du pied, de la chaussure, de la fourrure ou du velours, de sous-vêtements : perversion sémiotique, autour d'un signe. Dans son vidéo *I Want You*³, une reprise avec *Massive Attack* de la célèbre chanson de Marvin Gaye, Madonna traite magnifiquement du fétiche, « interfère » dangereusement la conception freudienne. Madonna incarne le fétiche, fétichisée par/pour le fan gai qui l'adore, et s'y pose en fétichiste, deux impossibilités selon Freud : l'homosexualité et le féminin ne coïncident pas avec le fétichisme.

Dans *I Want You*, deux trames s'entrecoupent et se doublent : Madonna se languit et espère le téléphone de l'aimé(e), Madonna chante dans l'embrasure d'une porte. Pour meubler l'attente, Madonna utilise divers objets, secours menaçants (Derrida, 1967 : 207). Le fétiche madonnien, comme un supplément derridien, se met *à la place de* (*ibid.* : 208). Madonna écrit et restaure la présence de l'autre par une certaine absence (*ibid.* : 204), par de proliférants fétiches, signes d'un référent récusé. Le premier plan s'ouvre sur un luxueux appartement en désordre, parsemé d'objets. Madonna apparaît furtivement dans une glace, puis sort de la salle de bain portant une robe à motif léopard garnie de dentelle noire : Madonna, objet parmi tant d'autres, revêt littéralement le fétiche. Dans un verre d'eau, elle laisse tomber un de ses faux cils, gros plan : le corps se morcelle et devient « blason » (Barthes, 1970 : 120). Madonna se couche dans un lit, après avoir éteint la lumière : confirme l'espace sexuel. La caméra fixe un somptueux lustre de cristal au plafond. Un plan subséquent, pris par derrière, montre la main de Madonna et le lustre en point de fuite : la main détachée semble prête à saisir le lustre qui pend comme un sexe. Au lieu de cela, Madonna substitue, s'empare d'une camisole qu'elle respire, fétiche oublié par un amant. Madonna, le visage à demi couvert par la camisole, a les larmes aux yeux ; les larmes font écho au diamant de son nez, puis au lustre. Les larmes deviennent cristal, pierre

précieuse, faux cils dans verre d'eau ; le sexe est une camisole, un lustre, Madonna. Fétiches et douleur se conjuguent. Tout s'objectifie, accaparé dans l'espace madonnien, inventorié vers un nouveau corps total, vers un sujet unique (*ibid.* : 121) : celui de l'aimé incorporé en Madonna. Madonna triture la camisole, l'enfile. Madonna, elle-même fétiche, accède ainsi à l'autre, à l'identification et, faisant corps avec le fétiche, à la cohérence subjective.

Madonna tourne le dos à l'audience, assise sur le lit *sans la camisole*. La caméra s'attarde sur ses pieds nus, sur ses chaussures. Madonna, maintenant debout, ramasse des objets, met de l'ordre, achève la stabilisation identitaire. Alors qu'elle se penche, la caméra montre un énorme livre ancien, sous un sac Chanel : sur la tranche, on peut lire *Negro...* Gros plan des pieds de Madonna en talons hauts, puis plan de Madonna devant un amoncellement de coûteuses chaussures. Madonna se fragmente en luxueux objets (de désir) : sac, innombrables chaussures, livre précieux, etc. Le téléphone noir sonne, interrompt, mauvais numéro. Le téléphone *Negro*, phallus de l'amoureux, de l'autre, déçoit et interfère l'identification. L'homme noir, dit Fanon dans *Peau noire, Masques blancs* (1952), est un pénis fétichisé par l'imaginaire blanc. Madonna fétichisée, c'est-à-dire illusoirement unifiée, est maintenue dans son désir d'identification par le téléphone qui la rappelle au phallus noir de l'autre, à ce qui manque doublement.

Madonna tourmentée, essaie de luxueux vêtements (certains avec l'étiquette), collectionne les œuvres d'art qui ponctuent le clip, retourne continuellement à la camisole fétiche. Madonna se caresse le ventre dans la salle de bain. L'image se brouille. Le téléphone sonne, Madonna décroche, raccroche immédiatement, décroche à nouveau. Madonna a saboté sa relation à l'autre. L'appel vient, elle le refuse. Il n'y a pas de communication, mais interférence. Madonna se roule sensuellement sur le lit, seule. La musique s'arrête, la trame du clip devient subitement unique. Madonna élit le signe, se supplée au phallus de l'autre, « autarcie pure »

(Derrida, 1967 : 221). Madonna se désidentifie d'une position saturée de douleur (le téléphone est juxtaposé au verre d'eau où tombe le cil). Elle perd son rapport à l'autre, son identité, au profit d'activités fétichistes narcissiquement investies. Le désir est narcissique, miroitant, pourtant l'identité se trouve dans le discours de l'autre (Silverman, 1983 : 196). Pour réussir son identification, Madonna reproduit le désir. Madonna spéculle, obtient la chose en se frustrant d'elle (Derrida, 1967 : 221-222), en se procurant par procuration le signe qu'elle tient à distance et qu'elle maîtrise (*ibid.* : 223). Madonna s'affecte « soi-même d'une autre présence, [...] s'altère soi-même » (*ibid.* : 221). Madonna, en différant la fin, devient le mirage et la chimère de l'identification, chérit le signe, enchaînée au désir, enchaînement de désirs, offerte et dérivée (*ibid.* : 226), chantant au seuil, linteau, intermédiaire, « entre l'absence totale et la plénitude absolue de la présence » (*ibid.*). Madonna remplit l'espace du désir – cette brèche qui forme le sujet dans son rapport à l'objet de désir (Kaplan, 1993 : 152-153).

If I take you from behind / Push myself into your mind « Are fans sujets? » demande pertinemment Wayne Koestanbaum (1993 : 26). On pose beaucoup

l'urgente question du sujet ces jours-ci. Il devient politiquement impossible d'éviter le sujet et, pour reprendre une formule de Jean-Luc Nancy, il s'agit désormais d'identifier le sujet (1990 : 96). Entre « subjectivité » et « identité », j'alterne, l'une répondant à/de l'autre.

Madonna est au cœur des questions d'intentionnalité, d'agence et de droit d'auteur qui sous-tendent les notions de subjectivité et d'identité. Madonna a été traitée de marionnette manipulée, puis de « control freak » et de manipulatrice, entre l'absence complète et la présence absolue. La subjectivité madonnienne fluctue entre la vulnérabilité et la décision. Madonna déconstruit cette notion de sujet, on l'a assez dit, par ses métamorphoses, par « son refus de choisir entre identité et autre » (McClary, 1990 : 11). Dans le très autobiographique *Truth or Dare*, Madonna « se

performe ». Avec *Sex*, elle offre son corps en spectacle. Madonna contredit une subjectivité qui suppose une vérité identitaire, profonde sous les artifices, à épingle comme un papillon : il y aurait une vraie Madonna qui souffre sous tout ce *glamour* et cette provocation. Madonna donne le change : avec *Bedtime Stories*, elle se met en scène comme une star seule au sommet, malheureuse en amour, comme une survivante. Son dernier disque, *Something to Remember*, une collection de ballades, la présente comme virginal, sage, vêtue de blanc, mature : humanisée. Non pas que je doute de la sincérité de Madonna. Mais cette subjectivité, ce recentrage identitaire, cette vraie nature, est *aussi* une suite logique, un rôle à jouer, un changement dans sa carrière d'artiste, ce que l'on attend d'elle. Madonna prend certes des positions, réservoir des poses comme dit Barbara Kruger, mais reste contrôlée par le pouvoir qui la produit.

Je comprends le sujet comme un effet du discours (Silverman, 1983 : vii) et du pouvoir, produit par une matrice (Butler, 1993 : 10). Le sujet est une fiction écrite dès le stade du miroir, à partir de fragments assemblés vers une signification (Silverman, 1983 : 150 et 199) : identification de soi, histoire sédimentaire (Butler, 1993 : 74), bricolage de moments discursifs multiples et contradictoires. Benveniste voit dans le sujet une réciprocité entre le « je » et le « tu » (ou « vous »), ce que Derrida appelle la *différance* : altérité, trace, la relation à soi (1967 : 100). « Je », dit Judith Butler, me précède et m'excède, mais sans lui, sans elle, je ne peux parler (1993 : 226), je ne peux répondre à la question « qui? ». « Qui » est une place, un lieu sans cesse évacué, exproprié, un point de passage, un carrefour ; « je » demeure irréductible à l'autre, à « tu »⁴ et ne peut être totalisé et fermé par (et à) l'identité. Pour Derrida, si le sujet identifié relève d'un calcul politique ou, comme dit Butler, d'un nécessaire investissement fantasmatique (1993 : 99), il doit rester indécidable (Derrida, 1967 : 108) et problématique. En bref, la subjectivité se compose de plusieurs fragments identitaires discursivement « suturés » (Butler, 1993, 192).

Avec *Human Nature*⁵, Madonna contre-attaque. «I'm not your bitch don't hang your shit on me» scande-t-elle dans cette chanson. Madonna vêtue d'une combinaison de cuir noir brillant, les cheveux tressés comme ceux des petites filles africaines-américaines, exécute sur un fond blanc une chorégraphie compliquée avec des danseurs et danseuses, eux aussi vêtus de noir, tous issus de «minorités» ethniques. Le *clip* emprunte une esthétique sadomasochiste et fétichiste, est ponctué d'innombrables allusions à l'homosexualité. Madonna chevauche les identités, au centre de la diversité, s'exécute dans la marge. Tous ont la possibilité de se reconnaître en Madonna qui se place au milieu des discours; tous peuvent s'identifier à l'autre à travers une Madonna métaphorique. Les paroles de la chanson s'organisent autour de «I» et «you»: Madonna accuse. Cependant, une partie de cette audience (ne) se reconnaît (pas) dans les propos de Madonna et se range à ses côtés. Madonna devient le lieu du combat, du ralliement contre le pouvoir conservateur. Madonna énonce la critique, mais son «je» se compose du «je» de tous ses *fans* réjouis de la réplique. Madonna est cette subjectivité disponible, possible, ouverte, réceptacle, rencontre, une position d'où «je» parle. Madonna prend forme par une performance subjective (par sa mise en discours, stade du miroir), «je» (son *fan*) vit avec acuité une expérience identitaire. Mais voilà une arme à double tranchant. Madonna, signifié politique investi d'une mission, a été critiquée notamment parce qu'elle s'approprie des éléments des cultures gaies et noires. Pour les essentialistes gais et noirs, Madonna ne peut citer ces identités sous prétexte qu'elle ne leur «appartient» pas... Madonna volerait, plagierait, comme si l'identité était réductible à une transcendance. L'identité tient du témoignage, d'une écriture par/de l'autre, mobilité, projection. Par ailleurs, il me semble un peu étrange de reprocher à Madonna de s'approprier la culture gaie (et noire) quand la culture gaie s'est si avidement approprié Madonna et a généré un tel culte autour de la star.

De nombreux gestes de la chorégraphie de *Human Nature* évoquent des moments célèbres de la carrière de Madonna, dépeinte comme une suite de citations, d'identités endossées et répétées à souhait. L'identité est faite de répétitions, concentrées dans un agent. La citation est en ce sens théâtrale, performative, parce qu'elle rend hyperboliques les conventions discursives (Butler, 1993: 235). Madonna joue des codes en tant que «perspectives de citations», mais ne les respecte pas comme structure «unitaire, architecturée, finie» (Barthes, 1970: 27). «You tried to shove me back inside your narrow room» chante Madonna qui n'entre pas dans les cubicules du *clip*, qui n'y reste pas. Le code identitaire de Madonna se définit comme «bribe», «tronçon», «réseau coupé et effacé», «mouvements» et «inflexions», comme une danse syncopée. L'identité éclatée est celle du «déjà lu, vu, fait, vécu» (*ibid.*: 28), sans origine. Madonna est tiraillée, ligotée, prise de contorsions, dominée par la caméra, mais à la fin du *clip*, seule sur une chaise, elle interrompt la musique pour dire: «Absolutly no regrets». Il y a silence et Madonna boxe, puis rit. Madonna reprend le contrôle, prête à se battre, à poursuivre la performance malgré l'adversité. Madonna émerge parce qu'elle résiste, parce qu'elle joue le discours. «Would you feel better if I was...?» «Would it sound better if I were a man?» murmure-t-elle.

Madonna et ses danseurs vêtus de noir proposent une nouvelle subjectivité, lieu d'inscriptions et de citations. Sur un fond blanc et vide, crayons et styles, ils écrivent et se disséminent. Le blanc de *Human Nature* se divise en cubicules vides: contenu blanc et contenu vide, contenu violent. Madonna transforme en métaphores, occupe, noircit. Il n'y a plus de «sens propre» (Derrida, 1972: 290); «un blanc ouvert au carré, blanc qui s'écrit, se noircit de lui-même, faux vrai sens blanc, sans blanc» (*ibid.*: 293). L'identité est une «trace redevenue présence (ou signe) [...] inséparable du désir (de réappropriation ou de représentation)» (*ibid.*: 291).

* * *

Love / Inside of me

Terminer en abordant, de plein front, la question, les brûlantes questions. Pourquoi Madonna?

Pourquoi penser Madonna? Pourquoi aimer (à la vie, à la mort) Madonna?

Dernièrement, j'ai été invité à parler des particularités de mon rapport à Madonna lors d'une discussion sur la relation « personnel/politique/théorique ». Comme pour moi l'intérêt se trouve dans la barre oblique qui unit par un biais et coupe violemment ces termes, j'ai impassiblement et le plus sérieusement du monde parlé d'amour: incantation, ellipse, ironie, mièvrerie. Les obsessions représentent le capital intellectuel le plus durable, ai-je dit (Kosofsky Sedgwick, 1985). Il n'y a, ultimement, qu'à percer ou trahir mon secret et qu'à vivre ma passion, ai-je ajouté (Derrida, 1993 : 60 et 71).

Mon appropriation théorique et émotive de Madonna me place au milieu d'une polémique qui remet en question le rôle de l'intellectuel depuis l'avènement du sémiotique (dont les « études culturelles » et poststructuralistes sont les héritières directes). À gauche comme à droite, on m'accuse de jouer au compliqué, de parasiter, de travailler sur des niaiseries, d'être un privilégié de l'institution, de maîtriser un jargon, d'accumuler du capital savant, de ne pas militer sur les barricades, de porter artificiellement mon attention sur le langage, etc. L'anti-intellectualisme a la vie dure.

La théorie dépasse : les bornes, l'immédiat, le bon sens. La résistance à la théorie voile une peur du langage à propos de lui-même (P. de Man, 1986 : 12). L'effrayant métalangage. L'anti-intellectualisme, le rejet de la théorie, est une sorte d'homophobie, une crainte du même sur lui-même.

En tant qu'homosexuel, il est important de m'inspirer, de m'affirmer chaque fois que l'occasion se présente, dans une société qui m'oblitere. De retourner l'insulte. De traquer et de valoriser le langage et le texte. De dépasser. L'homosexuel se pose en lecteur de signes (Beaver, 1981 : 104-105), assailli de milles signes, sémioticien, théoricien forcé d'interpréter, de réfléchir, sans cesse, partout, pour

avoir sa part de la représentation. L'homosexuel lit, excessivement, pour exister. Ainsi va la survie du théorique, qu'il soit sémiotique, poststructuraliste ou marxiste : « homosexualité », étude d'un même et d'une différence, dépassement, résistance.

« Une "tante" peut mener très loin », affirme Kristeva (1994 : 34). Madonna me permet de penser mes contradictions. Madonna est l'empire des signes, le Signe : l'expression de mon imaginaire « incorporé » (*ibid.* : 209) que je déchiffre, alors que je crée mon identité. Comme Proust, Madonna exprime la violence de la/ma marginalité, mais bâtit un/mon monde, avec grâce (*ibid.* : 211). Avec beaucoup de grâce, avec beaucoup de style. Car l'homosexualité, l'homosexuel, n'est pas un sujet, mais un style⁶.

Condensation, éblouissement, Madonna sera ma « *capacité hallucinatoire* » de « reproduire en imagination mes impressions perdues, désirées » (Kristeva, 1994 : 263). De transformer l'intelligence vers le style (*ibid.*), de chercher inlassablement l'origine et le temps de mon homosexualité, de ma vérité, de mon amour.

NOTES

1. Freud cité par Fuss, 1995 : 11.
2. Citée par M. Rettenmund, 1995 : 72.
3. *I Want You*, E. Sebastian réal., avec Madonna, Motown, 1995.
4. J. Derrida, « *Eating Well* », 1967 : 107.
5. *Human Nature*, J.-B. Mondino réal., avec Madonna, Maverick, 1995.
6. Barthes cité par R. Martin, 1993 : 282.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BARTHES, R. [1957] : *Mythologies*, Paris, Seuil ; [1970] : *S/Z*, Paris, Seuil.
- BEAVER, H. [1981] : « Homosexual Signs (In Memory of Roland Barthes) », *Critical Inquiry*, vol. 1, n° 8.
- BENVENISTE, É. [1974] : *Problèmes de linguistique générale*, vol. 1, Paris, Gallimard.
- BUTLER, J. [1993] : *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of « Sex »*, New York, Routledge.
- DERRIDA, J. [1967] : *De la grammatologie*, Paris, Minuit ; [1972] : *La Dissémination*, Paris, Seuil ; [1993] : *Passions*, Paris, Galilée.
- DYER, R. [1995] : « In Defense of Disco », *Out in Culture: Gay, Lesbian and Queer Essays on Popular Culture*, J. Creekmur, K. Corey et A. Doty (dir.), Durham, Duke University Press.
- DION, M. (dir.) [1994] : *Madonna : érotisme et pouvoir*, Paris, Éd. Kimé.
- FANON, F. [1952] : *Peau noire, Masques blancs*, Paris, Seuil.
- FREUD, S. [1975] : « Fetichism », *Complete Psychological Works* (J. Strachey, trad.), vol. XXI, Londres, Hogarth Press.
- FUSS, D. [1995] : *Identification Papers*, New York, Routledge.
- KAPLAN, E.A. [1993] : « Madonna Politics : Perversion, Repression, or Subversion? Or Masks and/as Mastery », *The Madonna Connection*, Cathy Schwichtenberg (édit.), San Francisco, Westview.
- KOESTENBAUM, W. [1993] : *The Queen's Throat : Opera, Homosexuality and the Mystery of Desire*, New York, Vintage.
- KOSOFSKY SEDGWICK, E. [1985] : *Between Men : English Literature and Male Homosocial Desire*, New York, Columbia University Press.
- KRISTEVA, J. [1994] : *Le Temps sensible : Proust et l'expérience littéraire*, Paris, Gallimard.
- NANCY, J.-L. [1990] : « “Eating Well”, or the Calculation of the Subject : An Interview with Jacques Derrida », *Who Comes After the Subject*, E. Cadava, P. Connor et J.-L. Nancy (dir.), New York, Routledge.
- MAN, P. de [1986] : « The Resistance to Theory », *The Resistance to Theory*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- MARTIN, R. [1993] : « Roland Barthes : Toward an “Écriture Gaie” », *Camp Grounds : Style and homosexuality*, D. Bergman (édit.), Amherst, University of Massachusetts Press.
- MCCLARY, S. [1990] : « Living to Tell : Madonna's Resurrection of the Fleshy », *Genders*, n° 7 (ma traduction).
- RETTEMUND, M. [1995] : *Encyclopédia Madonnica*, New York, St. Martin's Press.
- SILVERMAN, K. [1983] : *The Subject of Semiotics*, Oxford, Oxford University Press.

COMME CHIENS ET CHATS

RÉFÉRENCE ET IN(TER)FÉRENCES

DANS LA DYNAMIQUE IDENTITAIRE SCIENCE-FICTIONNELLE

SYLVIE BÉRARD

Putain d'univers de Schrödinger, grommela la femme en se passant une main dans les cheveux. On ne sait jamais tant qu'on n'y a pas regardé, pas vrai? On ne sait jamais qui ce sera, qui vous attend là-bas...

Pat Cadigan, *Les Synthétiques*, tome II, p. 169

LE CHAT de Schrödinger sait-il lire? Le pourrait-il, lirait-il de la SF pour autant? Comment alors parviendrait-il à concilier son encyclopédie de chat terrestre avec les référents identitaires science-fictionnels stupéfiants? Tentons une petite expérience. Mettons-lui entre les pattes *Demain les chiens* de Clifford D. Simak, scellons sa cage d'acier comme l'aurait fait l'auteur de *Die Naturwissenschaften* (Schrödinger, 1935: 323-338), imaginons que notre *felis sapiens* a le cœur à lire de la SF et tentons de prévoir si, lorsqu'on ouvrira à nouveau sa geôle, il aura consenti, le temps d'une lecture, à se prendre... pour un chien¹.

Bien sûr, l'exemple est spectaculaire. Simak, dans *Demain les chiens*, scelle un contrat de lecture plutôt singulier en instaurant un narrateur et un narrataire à l'identité canine. En effet, si l'*incipit* est, selon la définition canonique qu'en a donnée Duchet, « cette limite où le texte se met en jeu, où s'échangent monde et parole, vivre et dire, nécessité et "liberté", où le choix se décide, conjointement, d'un ailleurs et d'un ici, et le profil d'un sens, dans le suspens des autres » (1984: 248), celui du roman de Simak initie un jeu conjectural et à la conjonction de deux mondes, de plus en plus inquiétant à mesure que progresse la lecture. Notre pauvre chat domestique lit, et nous à sa suite :

Voici les récits que racontent les Chiens quand le feu brûle clair dans l'âtre et que le vent souffle du nord. La famille alors fait cercle autour du feu, les jeunes chiots écoutent sans mot dire et, quand l'histoire est finie, posent maintes questions:

On ne peut donner à ces questions de réponse catégorique. Les hypothèses ne manquent pas, ni les théories, ni les suppositions les mieux fondées, mais rien de tout cela ne constitue véritablement une réponse. Dans le cercle de famille, plus d'un conteur a dû recourir à l'explication classique: il ne s'agit là que d'un conte, l'Homme n'existe pas et non plus la cité, et d'ailleurs ce n'est pas la vérité qu'on recherche dans une légende mais le plaisir du conte. (Simak, 1953: 5)

Or si les Chiens majuscules se racontent les histoires que voici, et si l'humain tel qu'on le connaît a disparu de la face du monde, qui est ce narrataire implicite avec lequel on risque de s'identifier durant les 306 prochaines pages de l'édition française sinon un chien?

Une question surgit, toutefois: pourquoi dicter ses lectures au chat de Schrödinger plutôt que, disons, au chat du Cheshire? Tout simplement parce que son maître nous enseigne à nous méfier des modèles. Ceux-ci, souvent flous, peuvent fort bien être en conjonction fausse, simulée ou provisoire avec le monde réel, tout comme ils peuvent être en disjonction imperceptible ou camouflée à dessein par rapport à celui-ci: «That prevents us from so naively accepting as valid a "blurred model" for representing reality» (Schrödinger, 1935). Cependant, la faiblesse intrinsèque du modèle apparaît comme un mal nécessaire dont on ne peut faire l'économie si l'on veut, comme les théoriciens de la physique quantique naissante qu'alerte Schrödinger par cet article de 1935, élaborer un système de prédiction un tant soit peu opératoire.

Par ailleurs, Schrödinger fait remarquer au passage qu'un système est en constante transformation, et que cette transformation risque, parfois, de résulter de la lecture même du système. Pour que l'expérience se réalise comme elle se serait réalisée dans le monde réel, il faut que, d'une part, toute possibilité d'interférence du chat avec le système – le roman, dans le cas qui nous occupe – soit écartée et que, d'autre part, toute possibilité d'interférence de l'observateur-trice – le nous rhétorique de ce texte – avec le système chat/roman soit aussi éliminée. Or les théories contemporaines nous ont appris qu'il n'y pas de lecture sans interférence puisqu'un texte n'existe que/se modifie simplement par sa lecture², mais aussi parce que la notion de lecture neutre est une abstraction commode, un modèle qui n'a évidemment que peu à voir avec le monde naturel et la lecture empirique.

Ainsi, les approches féministes de la lecture, dans le sillage des travaux de Judith Fetterley, ont depuis

longtemps établi que, devant la quintessence masculine d'un sujet (discursif, narratif), la lectrice ne peut que se sentir dépossédée, exclue non pas tant parce qu'on lui refuse toute représentation, mais parce qu'on lui interdit de prétendre en quelque manière à l'universalité qu'on prête volontiers au sujet masculin (Fetterley, 1991 : 492-501). Bien que cette approche gagne (et ait gagné dans des études publiées depuis) à être nuancée par la question du consentement plus ou moins conscient à telle consommation culturelle en dépit de tels irritants, elle a tout de même le mérite d'avoir nommé cet inconfort d'une lecture qui ne se réalise pas d'un point de vue dominant (que ce soit sur le plan sociosexuel, racial, culturel, etc.) et d'avoir suggéré que les femmes, en tant que lectrices, lisent autrement, ne serait-ce que parce qu'elles ont au monde un tout autre rapport. L'emploi, depuis les premières lignes du présent article, du couple lecteur-lectrice pour désigner l'actant de la lecture, appelé ailleurs lecteur et postulé comme neutre, a pu en faire sourciller plus d'un; il sert simplement ici à traduire l'ambivalence de la position de lecture et à ne pas faire passer pour neutre une notion qui ne serait, bien souvent, que connotée masculinement.

Umberto Eco, dans ses travaux, fait d'ailleurs montre de prudence quant à la correspondance entre lecteur empirique et lecteur modèle. Son schéma des «niveaux de coopération textuelle» (1985 : 93), modèle des «mouvements coopératifs [potentiels] du lecteur d'un texte écrit» (*ibid.* : 88), représente lui-même une lecture idéale s'élaborant selon un jeu complexe d'interférences entre différents paliers textuels et contextuels et faisant circuler lecteurs et lectrices des structures discursives aux structures idéologiques en passant par les structures narratives et actancielles, dans un processus plus dynamique que hiérarchique (nous schématisons). Dans une étude récente, Richard Saint-Gelais a même dédoublé cet éventail de superpositions multiples des niveaux en postulant une interférence entre les régimes de lecture narratif et discursif, menant à la notion de récit transreprésentatif (1994 : 266-274) et complexifiant du même coup ce tissage interférentiel marquant la lecture d'un texte.

Cependant, même si l'on s'en tient à un niveau plus discursif, on constate que, au fil de la lecture, lecteurs et lectrices sont appelés à formuler une série d'hypothèses plus ou moins complexes (des abductions) quant au monde se formant et se transformant au gré de la manifestation linéaire du texte. Compte tenu de ce modèle, comment le référent identitaire science-fictionnel se construit/déconstruit-il sinon par un habile jeu d'inférences-interférences du monde naturel du lecteur et de la lectrice en regard du monde fictif *en construction* – de «l'univers possible», dirait Umberto Eco (1986: 42). Bien sûr, toute lecture s'élabore plus ou moins suivant ce modèle; cependant, la science-fiction, avec sa forte propension à représenter des mondes qui n'ont que peu à voir avec l'univers du lecteur ou de la lectrice, se révèle comme un cas d'espèce.

Therefore, when one utters /this is a man/, we have to decide whether one says that this is a rational animal, a mortal creature, or a good example of virility, and so on. Likewise, /this is not a man/ can mean either "this is not rational" or "this is not mortal", depending on whether the sentence is about a monster produced by Doctor Frankenstein or about an angel. (Ibid.)

C'est quand la science-fiction se met en frais de construire un référent identitaire le plus étranger possible par rapport au monde du lecteur et de la lectrice, que s'observent évidemment les interférences les plus nébuleuses, certes, mais aussi les plus fructueuses. Et quant la SF s'élabore selon une dynamique identitaire à la fois éprise de binarisme sociosexuel et tentant de s'en extirper, elle nous ramène à l'essence des oppositions qui marquent (encore!) la grande encyclopédie de l'humanité. De ce point de vue, la notion d'interférence s'avère une notion fort productive. Proche voisine phonétique de l'inférence qui désigne cette opération logique de vérification d'une proposition grâce au lien qu'elle entretient avec d'autres propositions présumées vraies, l'interférence, par laquelle une proposition *adverse* vient annuler une proposition déjà admise, ou par laquelle une proposition (redondante) vient amplifier une même proposition, révèle ainsi tout son pouvoir

social fait de contestation et de renforcement... tout comme son potentiel destructeur indéniable.

Du point de vue de la lecture *au féminin*, nous pourrions aborder la question de l'interprétation de l'identité science-fictionnelle et voir par exemple comment l'identité féminine peut entrer en contradiction avec un monde dont les actants discursifs et narratifs sont souvent posés comme masculins – et où se sont longtemps établis des référents identitaires d'une espèce inédite alors même qu'était conservée une division sociosexuelle reflétant les divisions en place à la même époque. Il semble surtout intéressant de voir combien la science-fiction, par l'interférence mutuelle de l'univers possible et de l'univers naturel, tantôt en phase, tantôt en *opposition de phase* (pour rester dans l'isotopie de l'interférence), construit un référent identitaire dynamique et déstabilise toute lecture tentant de se conforter dans une position aux prétentions universelles. Replongeant aux sources étymologiques du terme, on a vite fait de constater que l'interférence n'est plus uniquement ici ce phénomène électromagnétique résultant de la superposition de deux vibrations de même longueur d'onde s'annulant ou s'amplifiant mutuellement, mais bien l'action d'*interferire*, littéralement de frapper entre, d'introduire une brèche, une marge. Une *interférence*?

L'INTERFÉRENCE ORDINAIRE DE LA SCIENCE-FICTION

La science-fiction est donc un genre littéraire dont les conditions nécessaires et suffisantes sont la présence et l'interaction de la distanciation et de la connaissance, et dont le principal procédé formel est un cadre imaginaire, différent du monde empirique de l'auteur. (Suvin, 1977: 15)

Cette notion de distanciation cognitive, que Darko Suvin importe en partie du *Verfremdungs Effekt* brechtien, implique donc discursivement une adhésion partielle aux référents familiers et aux modèles dominants, puisqu'il faut avoir été dans l'ordre symbolique pour pouvoir prendre ses distances avec ce dernier et pour que cette distance soit en

quelque manière perceptible et opératoire. L'utopie, dit Darko Suvin, a fait bon usage d'une variante de la distanciation en introduisant un observateur représenté comme le pur produit de son époque, faisant irruption dans une société parallèle fonctionnant selon un système idéal. Dans l'optique d'une mise en place d'un référent identitaire sexuel ou *sexual*³, force est de constater que la science-fiction a souvent et longtemps évacué ce paradigme – ou, lorsqu'elle s'en est préoccupée, a privilégié les variations sur les dimensions sexuelles au détriment de celles qui touchent les dimensions *sexuelles* – mais que cette attitude a tendu à s'inverser ou du moins à s'équilibrer avec la (re)montée du féminisme et des expérimentations textuelles science-fictionnelles, à la fin des années soixante.

La SF en phase ou la nécessaire conjonction

Dans différentes productions science-fictionnelles, aux beaux jours des « pulps » consacrés au genre (durant la période allant de 1920 à 1950 à peu près), il est courant de représenter des rôles sociosexuels à peu près en conformité avec ceux qui sont en place dans la société, que l'action se déroule dans un univers où évolue un être au potentiel exceptionnel (*The World of A*, d'A.E. Van Vogt⁴), ou bien où l'intelligence artificielle est rendue possible (*I, Robot*, d'Isaac Asimov⁵), ou encore dans un univers où le genre humain se dirige vers une autre phase de son évolution (*Childhood's End*, d'Arthur C. Clarke⁶). Le référent identitaire est alors bifide, tantôt de l'ordre du Même, tantôt de l'autre de l'Autre, ce dernier se divisant à son tour en Autre conjonctif et Autre disjonctif.

Ainsi, dans *À la poursuite des Slans*, les deux mutants, des « Slans », c'est-à-dire des Autres physiquement, moralement et intellectuellement supérieurs aux êtres humains, sont présentés également comme un homme et une femme *normaux*, avec les besoins qu'on prête volontiers aux hommes et aux femmes: chacun est l'âme sœur de l'autre, Il veut la protéger, Elle rêve de lui faire un enfant. « C'était une *Slan*! § Et lui aussi était un *Slan*! »⁷, autant dire la nouvelle Ève et le nouvel Adam dans ce monde

cruel et non *slan*! C'est du moins ce qu'on peut inférer à partir d'un scénario connu et des données textuelles, et compte tenu du fait que c'est le seul personnage sentimentalement compatible avec le héros à croiser dans le roman jusque-là! Les rapports sociosexuels sont ainsi évoqués :

C'est un cas particulier, Jommy. Toute notre vie, nous avons vécu seuls dans un univers hostile. C'est une joie sans pareille, pour nous, que de trouver enfin une âme sœur et nous aurons beau, par la suite, rencontrer tous les Slans du monde, ce ne sera pas la même chose. Nous allons partager nos espoirs et nos doutes, les dangers et les victoires. Et surtout, nous allons créer un enfant. Tu vois, Jommy, je me suis déjà faite tout entière à un nouveau mode de vie. N'est-ce pas cela le véritable amour?

(Van Vogt, 1954: 161)

Par cet exemple, toute proportion gardée puisqu'il faut bien maintenir dans son contexte d'émergence la production science-fictionnelle (les possibles identitaires des années quarante ne sont pas ceux des années quatre-vingt par exemple), on constate que, par-delà l'évolution humaine préfigurée, l'être humain peut se rattacher à des invariants sociosexuels sécurisants avec, à la base, la complémentarité des référents (et des sèmes) « homme » et « femme ». Bien que, sur d'autres plans, le roman contredise une certaine idéologie en place à l'époque (le racisme exterminateur nazi, par exemple), discours fictionnel et discours social se confortent l'un l'autre sur le plan des rapports de sexe, amplifiant ainsi le modèle hégémonique: le couple et la famille sont des données stables et ce ne sont pas quelques mutations génétiques qui en viendront à bout. Au bout du compte, un homme est un homme, une femme est une femme...

La SF en opposition de phase ou une disjonction qui vous veut du bien

La *fabula* amoureuse, comme c'est le cas parfois dans d'autres genres tels que le roman policier, accompagne volontiers la trame science-fictionnelle, même si on ne lui réserve généralement que la portion congrue. Dans le cycle du *A* de Van Vogt⁸,

toutefois, la *fabula* amoureuse potentielle, toujours entre deux êtres aux caractéristiques exceptionnelles, s'avère entrer d'une certaine manière en disjonction avec les modèles sociaux. Dans ce roman, l'auteur tente d'instaurer une sorte de logique floue (*fuzzy logic*, reposant sur un principe de probabilités plutôt que sur un principe binaire) fondée sur le non-aristotélisme korzybskien : « elle n'avait pas encore reçu l'entraînement philosophique non-A et, en conséquence, elle possédait encore des techniques fixes de réaction » Van Vogt, 1990: 173-174). Suivant en quelque sorte cette logique singulière, mais en disjonction (relative !) par rapport aux modèles sociaux familiers, cet échange entre la reine Strala et le héros Gosseyn à la fois évoque *À la poursuite des Slans* et se démarque de ce dernier par sa teneur plutôt acide :

— Ma chérie, vous ne pouvez vous échapper. Vous êtes ma fiancée à partir de maintenant, ma future femme, avec tout ce que cela implique. Vous êtes destinée à passer le reste de votre vie avec moi.

Les yeux de ce visage si parfait revinrent se fixer sur lui.

— Je suppose, dit-elle presque sèchement, qu'il doit y avoir une explication à votre approche si catégorique. (*Ibid.*: 523)

L'éternel féminin serait-il donc ici battu en brèche ?

La SF a ses lois

Ce dernier exemple introduit une nuance complémentaire dans cette série d'interférences intervenant dans la construction du référent science-fictionnel. Les « prévisions et promenades inférentielles » (Eco, 1985: 93), qu'importe qu'elles soient ou non confirmées, sont assurées à la fois par les ressources textuelles et par les ressources intertextuelles. Si, à la fin du roman, Elle et Lui se retrouvent en vis-à-vis dans une grande pièce, et puisque cela se passe ainsi ailleurs dans les différents sites où s'exprime l'ordre symbolique, il est à prévoir qu'on assistera à une réconciliation amoureuse.

*Pour hasarder des prévisions qui aient une probabilité minime de satisfaire le cours de l'histoire, le lecteur sort du texte. Il élaboré des inférences, mais il va chercher ailleurs une des prémisses probables de son propre enthymène. (*Ibid.*: 154)*

On n'amorce certes pas la lecture d'un roman sans un certain bagage encyclopédique, et dès la lecture d'un second roman on profite déjà de certaines données intertextuelles. Il y a donc fort à parier que le lecteur ou la lectrice de SF ne soient pas vierges de toute culture science-fictionnelle.

By the time you get to wherever it is you are when the simplest or most complex story reaches you over whatever distance through time and space from whatever context was there for verification, you have already learned on your own enough about chairs, rooms, fathers, mothers, kitchen tables, the racial situation in America, interviews, critics, and writers to make a whole bevy of complex codic judgments, even if absolute veracity or sufficient exhaustiveness are not among them. (Delany, 1994: 55)

Par conséquent, cette dynamique interférentielle entre le référent du monde naturel et celui du monde possible (un monde où, nous dit le *Petit Robert*, on peut fort bien rencontrer le référent imaginaire que constitue une licorne) s'accompagne également d'un jeu dialectique entre les motifs, *topoi*, scénarios et *fabulas* science-fictionnels conventionnels et le texte en tant qu'événement singulier.

Il faut d'ailleurs noter que le corpus science-fictionnel n'est pas divisé en son centre par une frontière nette séparant les textes au référent disjonctif des textes au référent conjonctif ! Dans un texte donné, le référent (identitaire) science-fictionnel se construit plutôt en un mouvement oscillatoire, où le monde possible s'oppose et se coule tour à tour aux fluctuations du monde naturel. Revenant à *La Fin du* *À* *le temps de désamorcer* une impression semée plus tôt, on constate, tout comme Jacques Goimard qui résume ainsi les tout débuts du cycle, que le parcours narratif est plein d'imprévus :

Examinons l'intrigue sous cet angle. Gosseyn arrive en ville avec de faux souvenirs, programmés par le meneur de jeu, et sans savoir ce que ledit meneur de jeu attend de lui (il ignore même son existence). Pourtant quelque chose attire l'attention des traîtres qui s'emparent de lui, le torturent (pour lui faire dire ce qu'il sait !) et finalement le tuent. Dans tout autre roman, ce serait extrêmement grave; pas ici: il revient à la vie sur Vénus dans un nouveau corps. (Goimard, 1990: xxxvii)

Qu'à cela ne tienne, la belle reine Strala, celle-là même qui avait semblé éconduire le fougueux héros, finit par capituler de manière conventionnelle bien que décrite non sans humour : « comme devait le faire une mère qui n'avait pas suivi de cours de Sémantique générale, elle l'étreignit » (Van Vogt, 1990: 525). Cela, d'ailleurs, fera dire au héros, dans une allusion tout à fait cynique aux niveaux référentiels évoqués dans ces pages : « C'est le triomphe d'un niveau de réalité sur un autre... » (*ibid.*).

NOUS TRAVERSONS PRÉSENTEMENT UNE ZONE DE TURBULENCE

Dans un texte donné, disait-on, le référent (identitaire) science-fictionnel se construit grâce à l'interférence de forces équivalentes, tantôt semblables, tantôt contraires. L'œuvre de James Tiptree Jr est exemplaire à ce titre. Sous plusieurs aspects, d'un point de vue identitaire (identité de l'auteure, identité du genre, identité discursive), ce corpus s'inscrit à la fois en concordance et en rupture par rapport au référent science-fictionnel *attendu* et s'avère en ce sens plutôt subversif.

La conjonction trompeuse

Si, à l'instar de l'auteur qui postule un Lecteur Modèle, « le lecteur empirique, en tant que sujet concret des actes de coopération, doit lui aussi se dessiner une hypothèse d'Auteur en la déduisant justement des données de stratégie textuelle » (Eco, 1985: 80), ce lecteur (ou cette lectrice) ne ressort pas indemne de la traversée d'une production de SF côté femmes. En effet, si l'on en juge par la présence marquée des signatures masculines sur les rayons SF des librairies, l'identité n'est en pleine conjonction avec l'Auteur Modèle que lorsqu'elle profite d'un référent réel masculin. À ce propos, l'histoire tragi-comique de James Tiptree Jr (Alice Sheldon) est révélatrice, comme le décrit Élisabeth Vonarburg :

Cet auteur à nom masculin est apparu tel un météore dans la SF des années 70, où il a régné pendant une dizaine d'années, au tout premier rang. Après quoi il s'est avéré que c'était... une

femme. Et une féministe de surcroît, qui avait dû bien s'amuser avec les commentaires portés sur son œuvre par les critiques persuadés de sa masculinité. (1985: 11)

Considérant que prendre connaissance des données paratextuelles c'est aussi, un peu, amorcer la lecture d'un texte³⁰, le jeu interférentiel marquant l'identité de l'auteure est plein de conséquences et n'est pas très différent du jeu marquant l'identité référentielle. Inférer, à la lecture d'un nom sur une page couverture, que l'énonciateur d'un texte de SF est d'identité masculine, c'est aussi, un peu, le présumer en conjonction avec la réalité empirique statistique de la science-fiction où les auteurs dominant nettement. S'inscrire comme énonciatrice de science-fiction, mieux, révéler tardivement une identité féminine jusque-là camouflée sous une étiquette masculine, c'est contribuer à la dynamique interférentielle identitaire de la science-fiction.

Chez Tiptree, ce premier travail de brouillage du référent s'accompagne généralement d'interférences marquant la construction du référent textuel. Ainsi, sa nouvelle « Women Men Don't See » exploite un tissage habile de lieux communs du genre science-fictionnel où se trouve, encodée, une critique sociale pour le moins virulente. Appelés tout d'abord à adhérer à cet univers science-fictionnel virtuellement invisible jusqu'à l'irruption des extraterrestres (dont le modèle social séduira tant le personnage féminin qu'elle décidera de les suivre avec sa fille), les lecteurs et lectrices se retrouvent balayés par une onde contraire où la « femme » au référent conventionnel marqué par une réification est bientôt remplacée par une image forte et positive alors que le référent « homme », jadis dominant, acquiert une portée pratiquement tératogène :

We survive by ones and twos in the chinks of your world-machine... I'm used to aliens. ...She'd meant every word. Insane. How could a woman choose to live among unknown monsters, to say goodbye to her home, her world? (Tiptree, 1990: 148)

Comme le fait remarquer Cranney-Francis, le film n'est pas déjà vu, Fenton, le héros « does not get the "girl" »,

and he does not understand why she and her daughter have gone off with the aliens» (1990: 37). Deux référents se rencontrent ici: celui d'une société parfaite... où les hommes dominent et où les femmes, parfaitement heureuses, se soumettent, et celui d'une société *si peu parfaite* que les femmes préfèrent partir avec des extraterrestres plutôt que de demeurer dans ce système. Peut-il s'agir de la même société?

Dans «Houston, Houston, Do You Read?», le discours misogyne, portion extrême du discours dominant, est représenté de façon presque caricaturale, jusqu'à un revirement final semblable au précédent. Dans cette nouvelle, un équipage croyant être revenu sur la Terre qu'il a toujours connue découvre peu à peu à ses dépens qu'il a atterri sur une version bien singulière de son monde d'origine. À la lecture de cette nouvelle, le lecteur et la lectrice, persuadés d'abord d'avoir affaire à un référent familier, finissent par constater que le monde possible n'a ici que peu à voir avec leur propre monde. Le discours est d'une rare violence – et que les hommes aient été soumis à leur insu à l'action d'un sérum de vérité ne fait qu'amplifier les implications d'un tel discours :

“Stop staring”, he says hoarsely. “One fucking more word, you’ll find out what big mouth is for. Oh, man, a flagpole. Like steel. [...] Bitch, this is your lucky day”. He is baring her breasts now, big breasts. Fondling them. “Two fucking years in the ass end of nowhere”, he mutters, “shit on me will you? Can’t wait, watch it – titty-titty-titties –”. (Tiptree, 1978: 214)

Comme dans le texte qui précède, mais de manière plus marquée puisque le référent de «Terre» s'avère en presque totale disjonction avec le référent qui nous est familier (pensons, notamment, que les hommes y ont été rayés de la surface du globe), le discours construit un référent ambigu, où «l'inquiétante étrangeté» le dispute aux lieux communs. Encore une fois ici, alors que le référent «femme» tendait à être relégué dans l'altérité par le discours du personnage masculin, l'aspect générique en est revendiqué en fin de parcours, déstabilisant du même coup le référent familier «être humain» et, par ricochet, le référent «homme» :

“Just tell me”, he says to Lady Blue, who is looking at the bullet gashes, “what do you call yourselves? Women’s World? Liberation? Amazonia?”

“Why, we call ourselves human beings”. Her eyes twinkle absently at him, go back to the bullet marks. “Humanity, mankind”. She shrugs. “The human race”.

The drink tastes cool going down, something like peace and freedom, he thinks. Or death. (Ibid.: 226)

La disjonction apparente

Dans les quelques exemples évoqués plus haut, on assiste à des phénomènes apparentés. Un référent est posé comme familier puis, insidieusement, il bascule dans une virtualité proprement science-fictionnelle: un homme est peut-être un homme mais il est aussi un monstre, une femme est peut-être une femme mais elle est également un être humain; la société patriarcale n'est pas nécessairement idyllique, une société matriarcale peut bien n'être pas qu'un stade passager; etc. La portée politique de telles interférences est indéniable; comme le dit Judith Butler :

To understand “women” as a permanent site of contest or as a feminist site of agonistic struggle, is to presume that there can be no closure on the category and that, for politically significant reasons, there ought never to be. That the category can never be descriptive is the very condition of its political efficacy. In this sense, what is lamented as disunity and factionalization from the perspective informed by the descriptivist ideal is affirmed by the anti-descriptivist perspective as the open and democratizing potential of the category. (1993: 221)

Dans «Your Haploid Heart», Tiptree inscrit la question identitaire dans la représentation d'une race où, en alternance, les générations asexuées donnent naissance à des individus sexués qui s'unissent pour donner vie à une nouvelle génération d'individus asexués (d'où l'appellation «haploid»: ne contenant qu'un stock simple de chromosomes, par opposition à la nature diploïde de l'espèce humaine). Le référent familier est d'entrée de jeu mis en doute puisque la nouvelle consiste en une enquête sur l'identité humaine (sexuellement compatible) d'une société

extraterrestre. Par cette métaphore où les gamètes mâles et femelles atteignent la taille d'individus viables (véritables ovules et spermatozoïdes à dimension humaine!), l'auteure pose un regard critique sur notre propre société où la sexualité semble parfois se dérouler hors du corps – puisqu'ici la moitié asexuée est aussi la classe dirigeante. Cette division à la fois *sexuale* et sexuelle alternative suggère également que la perception binaire masculin/féminin n'est qu'un réflexe acquis et factice puisque les deux voyageurs ont *vraiment* perçu du masculin et du féminin dans la couche de la population pourtant asexuée. De plus, cette proposition identitaire se double d'un regard sur la composante androgyne de notre propre société :

Only in dreams do we ever see beings who are literally all male or all female. The most virile human man, the most seductive woman is, in fact, a blend. But the Flenni are the pure expression of one sex alone – overwhelming, irresistible.

(Tiptree, 1978: 37)

Cependant, le brouillage des référents identitaires n'est pas là où on l'attendrait. L'inférence « Et si les Esthaans étaient asexués? » est récupérée dans un questionnement plus vaste. En effet, dans ce texte, l'auteure détourne la configuration identitaire masculin/féminin qui ne devient qu'une sous-catégorie au sein d'un système identités sexuées/identités asexuées, relativisant du même coup tout système référentiel à logique binaire⁹.

En outre, la lecture de ce texte, surtout si elle fait suite à la lecture d'autres textes du corpus de Tiptree, met en relief une attitude de lecture singulièrement science-fictionnelle, soupçonneuse à l'extrême dans le jeu de ses inférences. Peu d'indications en effet, et encore moins dans la version originale anglaise, sont données quand au sexe du narrateur. Ce n'est donc d'abord que par inférence, à partir de notre connaissance de la vie et de la SF qu'on suppose que le héros est un homme, en dépit du fait qu'on lui prête des caractéristiques potentiellement neutres : « Like me, he's beardless » (Tiptree, 1978: 3); « middle-aged, monogamous noncharismatic types like me » (*ibid.*) ; et

le discours de Pax, son acolyte, n'est certes pas là pour nous fixer quant à l'identité de Ian : « “Aye aye, sir!” Pax grinned » (*ibid.* : 4), souriant peut-être pour souligner la bonne blague qu'il est en train de nous faire en nous faisant passer le narrateur pour un homme. En outre, certains clins d'œil font perdurer l'ambiguité : « Well, I'll know more after I see the women » (*ibid.* : 7); « But have I seen women? » (*ibid.*). Or, cette hésitation est pleine d'implications, notamment quant à certains termes qui n'ont pas la même connotation selon qu'ils apparaissent dans le discours d'un homme ou d'une femme : « no matter if they [...] look like the girl next door » (*ibid.* : 5); « “Gurrrrl children”, he growls » (*ibid.* : 35). En fait, les rares allusions à peu près précises au sexe du narrateur n'apparaissent que tardivement et ne le déterminent que par association : « I can take Molly's name out of the file marked Widows » (*ibid.* : 36); et cette tirade, dans la conclusion :

The image of Molly's face comes finally to comfort me. Molly who can love and live, who will greet me amoung our children. I must remember, I think drowsily, to tell her how good it is to be a diploid sporozoön... (*ibid.* : 38)

C'est ainsi qu'une encyclopédie science-fictionnelle plus ou moins vaste correspond à un type particulier de lecture (et à des lectures potentiellement divergentes : même sachant que Ian, le personnage de « Your Haploid Heart » a une épouse et qu'ensemble ils ont des enfants, en l'absence d'information directe on peut continuer de s'accrocher à un référent Ian non masculin).

Conjectures

Ce cas montre bien combien une lecture science-fictionnelle empreinte de suspicion peut y trouver du matériel discursif douteux, c'est-à-dire ambigu. Alors que la lecture de SF est souvent conviée à s'appuyer sur un référent conjonctif présumé pour aboutir à un référent révélé disjonctif (à la fois en phase et en opposition de phase, en fait, puisque le référent science-fictionnel est un vampire qui a besoin d'une pincée de terreau natal pour s'épanouir),

l'accoutumance à la SF crée une attente quant au référent, une hésitation constante face à celui-ci.

In science fiction the undecidable (or the deconstructable) is always organized around this question: Is the particular phrase you're trying to read closely a piece of information telling you about the fictive subject, or is it a phrase telling you about the object structure of the fictive world? (Delany, 1994: 183)

Voilà pourquoi, sans doute, la lecture de SF s'avère parfois soupçonneuse, en particulier peut-être quant au référent identitaire. Le lecteur et la lectrice de SF, qui en ont vu d'autres dans le répertoire science-fictionnel, développent-ils un talent particulier à débusquer des informations identitaires où se déroule la double hélice d'un référent ambivalent, à la fois familier et inédit? La science-fiction est-elle un lieu privilégié pour se départir des préjugés identitaires un peu trop tenaces et stagnants en mettant constamment en relief la relativité du monde réel comme construction (également) discursive? Si la lecture amorcée dans cet article a quelque valeur en tant que modèle, en dépit de la prudence exprimée dans les premières pages, sans doute est-il possible de répondre par l'affirmative aux deux questions.

* *
*

Évidemment, les brèves analyses esquissées ici ne rendent que partiellement compte de la complexité du jeu inter(ré)férentiel intervenant dans toute production de SF. Il aurait fallu distinguer de manière plus nette les niveaux de coopération intensionnelle (les hypothèses formulées à partir du texte) des niveaux de coopération extensionnelle (les coopérations élaborées à partir de connaissances externes), de même qu'il aurait été judicieux de qualifier/quantifier le type d'interférences intervenant à chacun des niveaux du schéma de la coopération textuelle appliquée à la science-fiction. Au seul niveau de la construction du lecteur-narrataire modèle science-fictionnel, comme on l'a vu en évoquant *Demain les chiens*, il y aurait d'ailleurs fort à dire: non

seulement celui-ci est-il souvent postulé de manière implicite comme non humain (sinon, il est trompeusement semblable à l'humain d'ici-maintenant), mais il est aussi posé, à un niveau plus pragmatique, comme jouissant d'une compétence science-fictionnelle minimale permettant à l'auteur de s'accommoder de certains raccourcis cognitifs pratiques.

La présente étude a tout de même permis de mettre en relief une caractéristique particulière du référent science-fictionnel, qu'on a souvent tendance à schématiser (voir les innombrables études thématiques de la science-fiction¹⁰), voire à caricaturer sans le définir véritablement. L'observation des référents identitaires sociosexuels conjonctifs et disjonctifs chez Van Vogt, et surtout l'analyse sommaire du référent sociosexuel chez Tiptree montrent bien le jeu des interférences référentielles identitaires en œuvre dans la science-fiction; il s'agit véritablement d'in(ter)-férences dynamiques par lesquelles se met en place un référent ni réel ni virtuel mais à la fois l'un et l'autre, simplement science-fictionnel.

Un problème, toutefois, reste entier: le chat de Schrödinger a-t-il lu le roman de science-fiction qu'on lui tendait comme une perche? S'il l'a lu, en tout cas, il s'est construit un référent canin proprement schrödingerien, c'est-à-dire paradoxal, à la fois virtuel et naturel, à la fois intenable et tenace le temps d'une lecture. On se prend à imaginer que le chat de l'histoire soit, en fait, une chatte.

Laisse tomber Schrödinger. Coucou, Pandore, comment va ta migraine?

Pat Cadigan, *Les Synthétiques*, tome II, p. 342-343

NOTES

1. C'est tout de même moins cruel que l'expérience originale. En effet, pour illustrer la différence entre le modèle et le monde naturel, Erwin Schrödinger imagina, rappelons-le, cette expérience. La survie d'un chat soigneusement enfermé dans un cubicule d'acier dépend d'une infime quantité radioactive qui risque à tout moment de libérer un électron déclenchant ainsi une réaction en chaîne qui provoquera la mort du chat... mais qui peut aussi demeurer très stable pour quelque temps encore (une chance sur deux, en fait). (Afin de ne pas introduire

- une variable inutile dans l'expérience, le chat ne peut entrer en contact avec ces éléments.) Si l'on veut prévoir ce qui adviendra dans l'heure qui suit, il faut élaborer un calcul où apparaîtra un amalgame de chat mi-mort, mi-vivant. Or le monde naturel prévoit qu'un être vivant ne peut combiner les deux états simultanément. Le modèle inclut donc une abstraction commode : au bout d'une heure, le chat sera mort ou bien vivant!
2. « Il n'est plus rare d'entendre : toute lecture, dès ses étapes en apparence les plus triviales, est un travail effectué sur un texte » (R. Saint-Gelais, 1994: 28).
 3. Sexe et gender sont renommés identité sexuelle et identité sexuelle par Guy Bouchard : « L'adjectif "sexual" renvoie à la distinction entre les sexes lorsqu'elle n'a pas de connotations spécifiquement sexuelles. On peut en dériver les notions d'identité sexuelle (équivalent de l'anglais "gender" permettant d'éviter l'ambiguité des mots "genre" et "générique" en français) et de sexualisation (processus d'acquisition d'une identité sexuelle que les stéréotypes décrètent "masculine" ou "féminine") ». Cf. G. Bouchard, 1990: 5-42.
 4. A.E. Van Vogt, *The Word of A*, 1945-1970, trad. franç. *Le Monde du non-A* (1953), 1990.
 5. I. Asimov, *I, Robot* (1950), trad. franç. *Les Robots*, 1967.
 6. A.C. Clarke, *Childhood's End* (1954), trad. franç. *Les Enfants d'Icare*, 1978.
 7. A.E. Van Vogt, *Slan* (1940-1968), trad. franç. *À la poursuite des Slans*, 1954, p. 154.
 8. Ce cycle comprend *Le Monde du non-A*, *Les Joueurs du non-A*, *La Fin du non-A*.
 9. En fait, cette nouvelle est beaucoup plus complexe que ce que l'évocation sommaire que j'en fais ici peut laisser suggérer. À titre d'exemple, les Esthaans (asexués) chassent les Flennis (sexués) sans merci surtout parce qu'ils veulent que la Fédération humaine leur accorde le statut d'humains et qu'ils savent bien que cette particularité de leur mode de reproduction les en empêchera.
 10. Voir par exemple I. et G. Bogdanoff, 1976.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ASIMOV, I. [1967]: *Les Robots*, Paris, J'ai Lu.
- BOGDANOFF, I. et G. [1976]: *Clefs pour la science-fiction*, Paris, Seghers.
- BOUCHARD, G. [1990]: « Androgynie et utopie », L. Pelletier et G. Bouchard (édit.), *Féminisme et androgynie : Explorations pluridisciplinaires*, Sainte-Foy, Faculté de philosophie, coll. « Les Cahiers du GRAD », n° 4, 5-42.
- BUTLER, J. [1993]: *Bodies that Matter. On the discursive limits of « sex »*, New York, Routledge.
- CLARKE, A.C. [1978]: *Les Enfants d'Icare*, Paris, J'ai Lu.
- CRANNY-FRANCIS, A. [1990]: *Feminist Fiction. Feminist Uses of Generic Fiction*, New York, St. Martin's Press.
- DELANY, S. [1986]: « Toto, We're Back ! », *Cottonwood Review*, n° 38-39, été/automne, repris dans *Silent Interviews. On Language, Race, Sex, Science Fiction, and some Comics*, Hanover, Wesleyan University Press, 1994.
- DUCHET, C. [1971]: « Pour une socio-critique ou variations sur un incipit », *Littérature*, n° 1, février, repris dans J. Pelletier (édit.), *Le Social et le littéraire*, Montréal, Les Cahiers du département d'études littéraires, 1984, 245-255.
- ECO, U. [1979]: *A Theory of Semiotics*, Bloomington, Indiana University Press ;
- [1985]: *Lector in fabula ou La Coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, coll. « Figures » ;
- [1986]: *Semiotics and the Philosophy of Language*, Bloomington, Indiana University Press.
- FETTERLEY, J. [1977]: « Introduction. On the Politics of Literature », *The Resisting Reader*, repris dans R. R. Warhol et D.P. Herndl (édit.), *Feminisms. An Anthology of Literary Theory and Criticism*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1991, 492-501.
- GARBER, E. et L. PALEO (édit.) [1990]: *Uranian Worlds: A Guide to Alternate Sexuality in Science Fiction, Fantasy and Horror*, 2^e éd., Boston, G.K. Hall.
- GENETTE, G. [1987]: *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- GOIMARD, J. [1990]: « Préface », *Les Portes de l'éternité* (comprenant le cycle du Non-A et le cycle des *Marchands d'armes*), Paris, Presses de la cité, coll. « Omnibus ».
- SAINT-GELAIS, R. [1994]: *Châteaux de pages. La fiction au risque de sa lecture*, LaSalle, Hurtubise HMH.
- SCHRÖDINGER, E. [1935]: *Die Naturwissenschaften*, trad. par J.D. Trimmer, « The present situation in Quantum Mechanics : a Translation of Schrödinger's "Cat Paradox Paper" », *Proceedings of the American Philosophical Society*, n° 124, 323-338.
- SIMAK, C.D. [1953]: *Demain les chiens*, Paris, J'ai Lu.
- SUVIN, D. [1977]: *Pour une poétique de la science-fiction*, Montréal, Les presses de l'Université du Québec, coll. « Genres et discours », n° 3.
- THREADGOLD, T. et A. CRANNY-FRANCIS (édit.) [1990]: *Feminine, Masculine, and Representation*, Winchester, Allen & Unwin.
- TIPTREE, J. Jr [1969]: « Your Haploid Heart », *Analog Science Fiction*, septembre, repris dans *Star Songs of an Old Primate*, New York, Ballantine Books, 1978 ;
- [1973]: « The Women Men Don't See », *The Magazine of Fantasy and Sciencefiction*, repris dans *Her Smoke Rose Up Forever*, Sauk City, Arkham House Publishers, 1990 ;
- [1976]: « Houston, Houston, Do You Read », *Aurora : Beyond Equality*, repris dans *Star Songs of an Old Primate*, New York, Ballantine Books, 1978.
- VAN VOGT, A.E. [1953]: *Le Monde du non-A*, Paris, Gallimard, repris dans *Les Portes de l'éternité* (comprenant le cycle du Non-A et le cycle des *Marchands d'armes* ainsi qu'une préface de J. Goimard), Paris, Presses de la cité, coll. « Omnibus », 1990 ;
- [1954]: *À la poursuite des Slans*, Paris, J'ai Lu ;
- [1984]: *La Fin du non-A*, Paris, J'ai Lu, repris dans *Les Portes de l'éternité*, 1990.
- VONARBURG, E. [1985]: « Les femmes et la science-fiction », *Canadian Woman Studies/Les cahiers de la femme*, vol. 6, n° 2, 9-11.

L'ABJECTION OU L'INTERFÉRENCE DU FONCTIONNEMENT IDÉOLOGIQUE CHEZ FRANÇOIS RABELAIS

CATHERINE DHAVERNAS

L'UNIVERS de François Rabelais acquiert son caractère hétérogène par un processus d'appropriation globalisante d'éléments appartenant à des niveaux idéologiques différents¹. En effet, la dynamique tensionnelle rattachant les pôles incompatibles de ces niveaux interfère avec toute tentative de lecture idéologique univoque. Confrontée au statut énigmatique de l'œuvre, la critique ne semble pouvoir se mettre d'accord sur un nombre de plans, à savoir : À qui est destinée l'œuvre ? Quel en est l'élément unificateur ? Quelle est sa visée idéologique ?

À partir de la position prise par Bakhtine, de la théorie de « l'abjection » de Kristeva et de la conception du roman de Benjamin, nous tenterons de réexplorer ces trois questions dans l'espoir de libérer notre analyse du débat bilatéral qui place Rabelais, soit du côté de l'idéologie dominante des humanistes, soit du côté de la culture populaire qui lui répond en interférant avec elle. L'imaginaire rabelaisien rassemble un réseau de signes apparemment incompatibles pour les rattacher au même objet de signification : le rôle que joue, dans l'ensemble de cet univers humain, l'exploration ostentatoire de ce que Kristeva appelle « les ténèbres dérisoires de l'abject ». C'est à travers cette exploration que l'écriture rabelaisienne vise, selon nous, l'anéantissement du « sens » des niveaux idéologiques particuliers, figés dans leur opposition, qu'elle met en scène et en échec à la fois.

Nous l'avons dit, l'œuvre de Rabelais est, avant tout, caractérisée par son hétérogénéité : sa tendance « non littéraire » (Bakhtine, 1993 : 9) apparaît comme intruse dans l'idéologie régnante. Or, cette facette, boudée par le canon, et récupérée par l'analyse de la culture populaire que Bakhtine entreprend, recèle – selon ce dernier – tout le mérite de Rabelais. La difficulté de définir la place de l'œuvre au sein de l'histoire littéraire réside dans le tiraillement entre ces deux visées incompatibles.

Si l'œuvre de François Rabelais s'adressait exclusivement à une élite sociale, tel que le conçoit l'interprétation humaniste, que faire des éléments populaires ? Peut-on les envisager comme simplement subordonnés à une « idiosyncrasie [...] de l'auteur » (Bakhtine, 1993 : 71), alors que le texte entier en est imprégné ? Si, au contraire, cette œuvre se réclamait de la culture populaire exclusivement, comme

le prétend Bakhtine, peut-on en réfuter cette qualité, marquante également, qu'en est l'humanisme, dès lors incompatible avec la position décrite par Bakhtine?

Avec la question du destinataire, c'est le problème du point de vue qui surgit: où se situe l'auteur par rapport à ses propos? Vers quel point d'origine leur possible disparité converge-t-elle? Peut-on, par la suite, attribuer à ce réseau hétérogène une idéologie particulière? C'est autour de ces trois problématiques que se propose de procéder notre analyse de *Pantagruel* et de *Gargantua*, problématiques déterminantes quant à la lecture de l'œuvre, et qui laissent émerger les lieux de confrontation où des signes idéologiques opposés mettent en question toute tentative de lecture univoque.

Revenons donc à la question du destinataire. Rabelais s'adresse à son auditoire par le biais du prologue. Dans *Pantagruel*, c'est avant tout à l'élite que se voit destinée l'œuvre. Cependant, alors que sont peu à peu décelées les différentes vertus des chroniques, son public s'élargit:

Aultres sont par le Monde [...] qui, estans grandement affligez du mal des dentz, après avoir tous leurs biens despenduz en médecins sans en rien profiter, ne ont trouvé remède plus expédition que de mettre lesdictes Chronicques entre deux beauxx linge bien chaulx et les appliquer au lieu de la douleur [...]. (Rabelais, *Pantagruel*, p. 37)

Nous passons donc de la fonction de divertissement, destinée à une élite, à un rôle curatif par rapport auquel l'acte de lecture est négligé. Cette fois, l'œuvre n'établit aucune distinction sociale: il revient à chacun d'y puiser, car il s'agit d'un lieu d'*assouvissement de tous, chacun selon ses besoins propres*. Si bien que le récit, relevant le défi des médecins, apaise les «vérolez et goutteux», impuissants devant les effets ravageants de leur maladie:

Mais que diray je des pauvres vérolez et goutteux? O, quantes foys nous les avons veu, à l'heure que [...] les dentz leur tressailloient comme font les marchettes d'un clavier d'orgues [...], et que le gosier leur escumoit comme à un verrat que les vautres ont acculé entre les toiles! Que faisoient-ils alors? Toute leur consolation n'estoit que de ouyr lire quelque page dudit livre. (Ibid.)

Les chroniques atteignent ici le *summum* de leur vertu, offrant au mourant un dernier espoir de «consolation», et ce au sein d'un réalisme grotesque empreint du «caractère non officiel», comique, propre à Rabelais. Or, en deçà du burlesque «populaire», où «goutte» et «vérole» ne renvoient qu'à de «joyeuses maladies», quel rôle pareille dédicace peut-elle jouer? Si Rabelais la reprend lors du prologue de *Gargantua*, sans doute ne s'agit-il pas d'un hasard:

Beueurs tres illustres, et vous, Verolez tres precieux, – car à vous, non à aultres, sont dediez mes escriptz.

(Rabelais, *Gargantua*, p. 55)

Le travail acharné de la critique, qui a cherché à résoudre «une espèce de code, de cryptogramme» (Bakhtine, 1993: 71) recouvrant les écrits rabelaisiens, révèle la complexité sémiologique de l'œuvre. En effet, «renfermant un système d'allusions à des événements ou à des personnages déterminés de l'époque» (*ibid.*), le réseau signifiant agence diverses citations et anecdotes intégrales, travesties ou purement fictives. Celles-ci s'affrontent et s'entrecroisent, ouvrant simultanément de potentielles voies et minant tout effort d'en privilégier une aux dépens des autres. Par ce va-et-vient entre comique et sérieux est établie une équivalence entre les domaines, de même que l'aplanissement des niveaux sociaux sollicités par la diversité inhérente du discours. Et cette dé-hierarchisation interférentielle a pour effet de miner tout effort d'emprise idéologique, à travers de perpétuels glissements.

Selon Bakhtine, l'élément hétérogène et le réalisme grotesque, provenant tous les deux de la fête populaire, permettent de trancher avec certitude à l'égard de l'idéologie rabelaisienne². Or, la fête populaire, de nature contestataire dans la mesure où elle s'oppose à l'ordre établi, est dotée d'un optimisme visant «une rénovation sur de meilleurs principes» (Bakhtine, 1993: 16). Sa gaieté, ses tendances scatologiques centrées sur le corporel et le ton sérieux que revendique l'officiel font du texte un lieu d'interférence. Certes, la culture populaire anime en grande partie l'univers rabelaisien. Cependant, si elle

doit, à elle seule, déterminer l'unité du texte, que dire de la lettre de Gargantua renvoyant aux «vues des humanistes sur l'instruction» (*Pantagruel*, chap. VIII), que dire de l'Abbaye de Thélème qui, décrise à la fin de *Gargantua*, est clairement réservée à une élite sociale? Le texte s'oppose à une lecture qui voudrait trancher sur son univers hétérogène. Rabelais impose, en effet, à la culture officielle les signes revendicateurs du populaire contestataire; par ce geste même, il réfute également l'idéologie populaire en tant que telle, en la faisant affronter, à son tour, l'élitisme humaniste.

Notre hypothèse, selon laquelle Rabelais renonce à l'une et l'autre de ces tendances idéologiques, se fonde sur le fait que l'univers rabelaisien de signes, érigés et dynamités simultanément, s'avère lieu d'interférence où est remis en question l'ordre préétabli. Ainsi libéré de son emprise, peut-il inscrire la solitude singulière qu'est la «non-appartenance» du sujet de l'écrit. Revenons donc aux prologues qui témoignent de l'hétérogène ralliant le «haut» sérieux et le «bas» comique. De quel côté placer les «Beuveurs», «Verolez et goutteux»? Tout en reconnaissant le ton burlesque, Auerbach y perçoit une intention d'ordre plus grave:

Certes, dans les dernières phrases de son Prologue, Rabelais tourne à nouveau en ridicule toute interprétation profonde, mais il est hors de doute [...] qu'il a voulu dire sur ses intentions quelque chose qui lui tenait à cœur. (Auerbach, 1994: 283)

Auerbach identifie ainsi l'effet interférentiel de la voix narratrice qui, par sa franchise, diffère du ton burlesque et se détache de l'ensemble du récit. Semblable en ceci à Bakhtine, il attribue une valeur libératrice à la construction rabelaisienne, laquelle se défait du péché originel et du jugement dernier. Le monde de Rabelais se réclame donc de ce qu'on peut appeler l'optimisme bakhtinien, selon lequel «l'homme se réjouit [...] des fonctions de son corps» (Auerbach, 1994: 280). Or, cet optimisme manque de conviction par rapport aux propos plus «graves», qui indiquent une certaine résignation de l'écrit face à l'existence. L'écrit s'inscrirait dès lors comme «refuge

et réconfort» (*Pantagruel*, p. 37) au sein d'un monde imaginaire qui «nous enseigne que les choses qui nous effraient peuvent livrer leur secret» par la littérature (Benjamin, 1987: 169). L'univers de *Pantagruel* et de *Gargantua*, seule «consolation» des «verolez» et «goutteux», rejoindrait les vertus du «conte de fées» dont parle Benjamin:

Là où il était malaisé de trouver un bon conseil, le conte féerique a su le donner; là où la détresse était la plus grande, c'est lui qui fut le mieux en mesure de porter secours à l'homme. (Ibid.)

Là donc où le médecin, face à la réalité irréversible des «verolez», échoue, où le monumental savoir, symbole de l'Humanisme, atteint sa limite pour sombrer dans la bêtise, l'écrit prend la parole. Ainsi, en se déployant, l'écrit agence cet univers interférentiel de signes contradictoires accusant un manque inhérent à l'être, et caractérisé par l'image de la soif inextinguible qui envahit l'œuvre. On y découvre le fonctionnement du langage qui le constitue: un réseau de signifiants empreints d'autorité, circulant sans pouvoir coïncider avec quelque objet, soit un système de signification essentiellement vidé de sens. Et ce manque, symptôme de la face cachée de l'existence, est celui produit par l'abjection de l'être et occulté par la bienséance des idéologies sociales.

À un moment où la non-appartenance acquiert une certaine plausibilité, il semble particulièrement propice de tenter la récupération de l'œuvre rabelaisienne à l'écart du débat idéologique dont nous avons parlé. En passant par le registre symbolique de l'abjection chez Kristeva, nous tenterons de la situer sur un axe solitaire à l'écart des courants de son époque; ceci nous permettra d'éviter de réduire l'œuvre à un système idéologique particulier, pour la laisser se déployer à partir des champs signifiants qui brouillent sa visée.

Selon Kristeva, l'abjection est ce à partir de quoi le sujet se constitue. C'est-à-dire qu'avant de se définir, le sujet est indifférencié de ce qui l'entoure. En tant que non-sujet, il est assimilé au monde des objets environnants. Ainsi, pour être, le sujet doit se poser, se situer, par rapport au monde autour de lui. Et,

pour ce faire, il doit se distinguer. Avant même d'être, pour avoir un domaine propre, il doit détourner l'*im-propre*: «Avant d'être comme, "je" ne suis pas, mais sépare, rejette, ab-jecte» (Kristeva, 1980: 21). Le sujet établit donc un territoire – son territoire – en rejetant ce qui s'avérera le «non-moi» :

Lorsque cette peau à la surface du lait, inoffensive, [...] touche les lèvres, un spasme [...], de l'estomac, [...] crispe le corps, [...] la nausée me cambre, contre cette crème de lait, et me sépare de la mère, du père qui me la présentent. De cet élément, signe de leur désir, «je» n'en veux pas, «je» ne veux rien savoir, «je» ne l'assimile pas, «je» l'expulse. Mais puisque cette nourriture n'est pas un «autre» pour «moi» qui ne suis que dans leur désir, je m'expulse, je me crache, je m'abjecte dans le même mouvement par lequel «je» prétends me poser. (Ibid.: 11)

En expulsant, en s'expulsant, le sujet se divise et se pose, délimitant par là sa non-appartenance. De la même façon, à la fin du récit, Pantagruel, littéralement pénétré par «la corruption des hommes», tombe malade et doit rétablir le territoire du «moi» par un spasme purgatif :

Pantagruel se parforce de rendre sa gorge, et [...] les mist dehors [...] et par ce moyen fut guéry et réduit à sa première convalescence. (Pantagruel, p.427)

Cette délimitation de l'*im-propre* par l'abjection de l'intrus qui interfère avec le bien-être *propre* donne lieu à une frontière entre «dedans» et «dehors». Le territoire du *moi* se définit donc à partir d'un rejet, lequel détermine le «non-moi» – soit, tout ce qui s'oppose à «je» et qui, en tant que tel, est *ab-ject*. Pour Pantagruel, le monde des hommes, monde faussement délimité par des symptômes idéologiques, est oppriment. Les limites convenues des diverses idéologies indiquent, pour le sujet, les lieux d'interférence, lui imposent l'appropriation de dimensions appartenant au *non-moi*, et par là le contraignent à une identité préalablement conçue qu'il déborde de par son *être*. Le territoire du «je» se trouve dès lors «bordé d'abject» (Kristeva, 1980: 13). Chez Pantagruel, le refus abjectant à l'égard de l'idéologie détermine la frontière *moi/non-moi*. Or, l'abjection

n'est pas un mouvement préconçu, déterminé par un processus réfléchi logique. L'abject ne se présente pas au sujet en tant qu'objet identifiable.

De l'objet, l'abject n'a qu'une qualité – celle de s'opposer à je. Mais si l'objet, en s'opposant, m'équilibre dans la trame fragile d'un désir de sens qui, en fait, m'homologue indéfiniment, infinitivement à lui, au contraire, l'abject, objet chû, est radicalement un exclu et me tire vers là où le sens s'effondre.
(Ibid.: 9)

Dorénavant, il est peu surprenant de voir rattachés à un même objet divers signifiants contradictoires marquant une tendance à la fois récusante et adhérante. Chez Pantagruel, ces mouvements oppositionnels se manifestent à l'égard de l'univers où il baigne. Et ce statut contradictoire de l'abject résulte de la distance irrécupérable entre le sujet et son refoulement original symbolisé, entre autres par la soif hyperbolique des personnages rabelaisiens.

Nous avons vu que le mouvement d'expulsion à l'origine du sujet délimite un espace séparant «l'abject de ce qui sera [le] sujet et ses objets». Il s'agit là du refoulement dit «primaire», précédant «le surgissement du moi», de ses objets et de ses représentations. Ceux-ci, à leur tour, tributaires d'un autre refoulement, le «secondaire»,

[...] ne viennent qu'a posteriori sur un fondement déjà balisé, énigmatique, et dont le retour sous forme phobique [...], ou plus généralement et de manière plus imaginaire sous forme d'abjection, nous signifie les limites de l'univers humain.

(Ibid.: 18)

Alors que le refoulement primaire est symptomatique de l'aube du sujet – dans l'exemple de «cette peau à la surface du lait», Kristeva disait, plus haut: «Mais puisque cette nourriture n'est pas un "autre" pour "moi" qui ne suis que dans [le] désir [des parents], je m'expulse, je me crache, [...]» –, le refoulement secondaire s'installe, à la suite du premier, au sein du social et a pour rôle de préserver le sujet des menaces de l'Interdit. En désignant l'Interdit, il structure l'univers social et assure le bien-être collectif. L'ordre qu'il proclame ainsi maintenir lui vaut une confiance

a priori incontestable, qui le dispense d'afficher ses raisons quant à la désignation de cet Interdit.

Ainsi, le sujet, dépassé et impuissant sous l'effet impénétrable de l'abjection, réagit *malgré lui* à partir d'un mécanisme dont l'origine s'est obscurcie avec le passage du temps, mais qu'il reconnaît comme établissant et assurant son « être » contre la menace « extérieure ». Insaisissables, inexplicables, les symptômes de l'abject apparaissent ainsi vides de sens. L'abjection, ultime défense du « je » contre ce qui menace son identité, surgit dès lors comme un *rappel* – rappel de l'*être* du sujet qui se distingue de tout ce qui s'avère « autre ». Or, rappelé qu'il « est », sous l'effet écrasant de l'abjection, le sujet peut appréhender ce rappel de deux manières : ou bien, percevant en l'abjection un mécanisme immuable, autodéterminé et essentiel à *ma* conservation, je peux *me soumettre* « en toute tranquillité » au pouvoir de son *affect* ; ou bien, l'abjection s'avérant pour « moi » un mécanisme qui, à *me* traverser comme *affect*, dépasse *mon* entendement et par là m'indigne, elle devient *symptomatique d'interférence*. J'y trouve lieu d'examiner ma propre inconséquence³, car elle vient interférer en mon être même. Ainsi, si j'accepte l'abjection comme processus « allant de moi », elle me rassure en m'abritant et me préservant d'un monde menaçant. Par contre, si l'abjection me trouble, elle soulève une question difficile : qui est ce « je » qui m'indique l'interdit là où je ne peux ni le percevoir, ni le concevoir ?

Tout en se détournant, écoeuré, apeuré, « cet élan, ce spasme, ce saut, est attiré vers un ailleurs aussi tentant que condamné » (Kristeva, 1980 : 9). Voici l'enjeu contradictoire qui interfère avec la conséquence unitaire du sujet et surgit sur le plan de l'écrit chez Rabelais, là où le grotesque scatologique est à la fois gaieté festive⁴ et mort⁵, tous deux ralliés à un comique de la démesure.

Alors qu'il a été question jusqu'ici de l'abjection du sujet, il s'agira de constater que celle-ci s'étend également à l'échelle de l'organisation sociale.

Reprendons Kristeva :

L'abject nous confronte [...] à ces états fragiles où l'homme erre dans les territoires de l'animal. Ainsi, par l'abjection, les sociétés

primitives ont balisé une zone précise de leur culture pour la détacher du monde menaçant de l'animal ou de l'animalité, imaginés comme des représentants du meurtre et du sexe.

(Kristeva, 1980 : 20)

La société est ainsi fondée sur un territoire dont l'abject, comme pour le sujet, désigne la ligne de démarcation. L'abject, inconcevable et par là insensé, requiert donc l'intervention de « l'imagination » qui, chez Rabelais, entraîne l'enjeu interférentiel de signifiants contradictoires au sein de l'institution religieuse : emblème de la vertu, son autorité y est également caractérisée par une violence impitoyable⁶ et un penchant charnel aigu⁷. L'interférence des oppositions vient rompre le lien entre l'objet et ses signifiants.

Rabelais, qui puise ses propos dans des domaines incompatibles, se les approprie et les expulse du seul et même geste qu'est l'écrit, tout comme l'individu qui se pose dans un mouvement paradoxal. S'il incorpore le cru populaire, diamétralement opposé à l'idéalisme humaniste, il ne s'agit pas d'un parti pris pour cet élément populaire, contraint par le courant dominant, comme le prétend Bakhtine. L'équilibre de l'opposition est maintenu avec une telle rigidité qu'il ne peut être subverti au profit d'un pôle particulier. Si nous prétendons à l'abjection comme prémissse de l'écriture, c'est qu'elle s'inscrit, au contraire, à l'encontre de toute idéologie ; car toute idéologie implique un certain ordre, une structuration logique, antithétiques de l'abjection. Alors que l'écrit s'établit en tant que singularité, et par là se pose comme lieu même d'interférence où s'affrontent les divers systèmes du monde venant signifier pour et au sein de l'être. Insaisissable, glissant hors de portée de tout effort d'assimilation, le processus d'agencement de l'écrit romanesque rejoint le statut du sujet dans la mesure où les deux sont, selon la formule benjaminaise, « sans commune mesure » .

L'abjection, elle, n'a pas de limites ; elle se déplace et ne se laisse nommer, saisir ou définir. Relié à la bienséance des humanistes, l'objet (l'univers humain) auquel renvoie l'écriture a également pour signe le

populaire scatologique. Aux tendances abstraites du savoir humaniste se voit rattaché le concret corporel du populaire, tous deux constitutifs du statut contradictoire de l'homme. Citons ici l'exemple du débat philosophique entre Panurge et « l'Angloys » (*Pantagruel*, chap. VIII), qui décident de communiquer par gestes puisque les matières de discussion sont à tel point ardues qu'elles excèdent la vertu limitée des paroles. Le combat, édifié à un degré de savoir exceptionnel, sombre simultanément à un niveau de bêtise paradoxale où l'on retrouve le mécanisme interférentiel qui, à toute voie tracée d'avance, en oppose une *autre* :

Thaumaste, de grand hahan, se leva, mais en se levant fist un gros pet de boulanger, car le bran vint après, et pissa vinaigre bien fort, et puoit comme tous les diables. [...] A quoy Panurge tira sa longue braguette avecques son floc, et l'estendit d'une couldée et demie, et la tenoit en l'air de la main gauche, [...] puis commença secouer sa belle braguette, la monstrant à Thaumaste. (Pantagruel, p. 277)

Bas populaire et haut humaniste se retrouvent ainsi réduits à un non-sens scatologique commun. Alors que, d'une part, sont proclamés les mérites vertueux du savoir⁸, de l'autre, est systématiquement souligné son emploi niais, voué à la bêtise humaine : « le récit, [...] disloqué sous l'effet de ce dispositif, [...] contradictoire » (Kristeva, 1980: 174) retrouve sa cohérence dans la permanence de l'abjection, laquelle, nous l'avons vu, abolit toute revendication idéologique.

Reprenons : le sujet éprouve le faire de l'abjection comme interférence du moi. Mouvement paradoxal qui le fait fuir tout en l'attirant, l'abjection s'avère *indéterminable*. De par son impossibilité de se situer dans l'entre-deux, le sujet contrarie tout effort de cohérence. Être contradictoire, il « se lance alors dans une course aux identifications » (*ibid.* : 60) à laquelle se donne précisément l'écriture rabelaisienne. Assimilant et rejetant, en même temps, le grotesque scatologique de la culture populaire et le savoir idéaliste des humanistes, cette course les oblige à s'intégrer, tous deux, à la tracée hétérogène et

indomptable de l'écrit. Alors que l'indéchiffrable trajet de cette écriture se constitue à partir de pôles incompatibles, qu'il confond, sa lecture s'avère, à son tour, incohérente, plurivoque, impossible « à partir du moment où la raison essaie de globaliser, d'unifier, de totaliser » (*ibid.* : 209). Ce donc, à moins de reconnaître le faire de l'interférence comme dynamique même de l'écriture, qui l'assimile dès lors au processus de l'abjection :

Comme si l'écriture [...] ne s'autorisait que de s'affronter à ce « tout autre » de la signifiance ; comme si elle ne pouvait être que de faire exister comme tel ce « tout autre » afin de s'en écarter mais aussi d'y puiser sa source ; comme si elle ne pouvait naître que de ce face-à-face. (Ibid. : 174)

Or, pourquoi écrire dans l'interférence alors que la voie des systèmes de signification ordonnés et réconfortants meuble le quotidien ? Nous avons vu que l'ordre sur lequel repose la tranquillité subjective et sociale est un artifice, une construction conventionnelle précaire dont le rôle est de canaliser et d'ensevelir l'abject dans l'oubli de l'interdit. Et ce afin de produire une identité prévisible et commune à tous, c'est-à-dire de réduire l'être à un objet prédéterminé en lui imposant les divers signes chargés de le signifier. Cette « canalisation » s'effectue par l'entremise de structures sociales pourvues à cet effet, lesquelles, rattachées au domaine religieux chez Rabelais, « mangent la merde du monde, [...] et comme machemerdes l'on les rejette en leurs retraitz » (*Gargantua*, p. 147).

Si nous proclamons ces structures du refoulement secondaire « absolues », c'est par peur de l'interdit, par instinct de survie et besoin du prévisible. S'ensuit dès lors que « tout engagement politique » qui « assoit le sujet dans une illusion socialement justifiée – est un garde-fou » (Kristeva, 1980: 160). De même toute écriture, toute lecture univoques, telles celle des humanistes ou celle de Bakhtine, qui s'inscrivent dans une « idéologie » particulière, se contraignent elles-mêmes à adopter une forme illusoire, un ordre artificiel, (pré)établi.

L'interférence de l'idéologique opérée par l'écrit

cherche ainsi à réconcilier l'abject au cheminement de l'être. En résulte donc le dynamitage des diverses structures sociales dont les fondements dévoilés se révèlent éphémères. Devant cette prise de conscience, l'être, s'il est résigné à aborder son abjection, doit renoncer aux voies décevantes de toute idéologie pour se retrouver face au «surplus» interférentiel de son être. Et cette confrontation est abordée par Gargantua dans une quête acharnée du meilleur «torche-cul», fièrement applaudie par son père. Contrairement aux structures idéologiques niant son existence, Gargantua aborde l'abject de front pour lui reconnaître un rôle dans l'univers humain :

Il n'est [...] poinct besoing torcher cul, sinon qu'il y ayt ordure; ordure n'y peut estre si on n'a chié; chier doncques nous fault davant que le cul torcher. (Gargantua, p. 147)

C'est donc sur les symptômes d'interférence que se penche précisément le texte en quête de l'interdit présocial fondateur de l'être. Ce faisant, Gargantua remonte à l'aube du sujet, où l'abject indissociablement lié au moi est le préalable nécessaire de son avènement. Pour être, l'individu en quête de sens doit donc rompre avec la façade artificielle bien que réconfortante de la convenance et assumer son sort à l'écart du collectif. Muni de son «garde-fou», le rire, qui lui permet d'explorer les ténèbres «dériosoires» de l'abject, l'écrit rabelaisien se tourne donc vers cet Interdit.

Une fois la bêtise devenue le point culminant du savoir, l'affliction des vérolés, sur laquelle insiste la dédicace du récit, problématise la vision optimiste d'Auerbach selon laquelle l'homme se réjouit «de sa propre existence, des fonctions de son corps, des forces de son esprit» (Auerbach, 1994 : 280). La maladie, interférence de la mort dans la vie, menace les structures du social qui, face à celle-ci, ne peuvent plus maintenir l'ordre qu'elles prescrivent. C'est ainsi qu'elles perdent leur signification. Les vérolés incarnent donc l'ultime solitude devant le non-sens désespéré d'une existence douloureuse que le social, effrayé, ne sait plus secourir, et de laquelle, par conséquent, il se détourne.

Seule la littérature leur ouvre une voie d'accueil. Car l'écrit est la seule voie réellement solitaire de l'être, lui permettant de reconnaître son abjection par «une traversée des catégories du Pur et de l'Impur, de l'Interdit et du Péché, de la Morale et de l'Immoral» (Kristeva, 1980 : 23), auxquelles il est enchaîné. L'écriture ainsi animée par la dynamique interférentielle de l'abjection ne se laisse pas approprier par quelque idéologie fixe : elle se pose, ici et là, par rapport et en retrait de «l'autre», c'est-à-dire du social. En tant que quête de l'être, la littérature se heurte aux structures de signification pour se donner un «sens» propre. Dans sa quête, et à l'instar des propos de Benjamin, pour qui «le lieu de naissance du roman est l'individu solitaire» (Benjamin, 1987 : 150), l'écrit – «sens d'une vie» (*ibid.* : 166) – ne se résume à rien d'autre que lui-même. Face à toute tentative d'emprise idéologique, il demeure site perpétuel d'interférence.

NOTES

1. Le terme d'idéologie est entendu ici dans le sens qui se dégage du travail de M. Bakhtine sur *L'Œuvre de François Rabelais*.
2. « Le défaut principal des études rabelaisiennes menées actuellement à l'étranger, résulte de leur ignorance de la culture populaire ; elles tentent d'insérer l'œuvre de François Rabelais dans le cadre de la culture officielle. [...] C'est la raison pour laquelle les études rabelaisiennes se montrent incapables de saisir ce qu'il y a d'essentiel dans l'œuvre de Rabelais. [...] Rabelais est l'héritier, le couronnement de plusieurs millénaires de rire populaire. Son œuvre est l'irremplaçable clé donnant accès à l'intelligence de la culture populaire dans ses manifestations les plus puissantes, profondes et originales » (Bakhtine, 1993 : 470 ; nous soulignons).

3. C'est-à-dire qu'en tant que sujet abjectant, ne comprenant et ne concevant le pourquoi de cette abjection, je ne m'y reconnaiss pas, je ne me reconnaiss plus.

4. « O belle matiere fecale que doivoit boursouffler en elle !

Après disner, tous allerent pelle melle à la Saulsiae, et là, sus l'herbe drie, dancerent au son des joyeux flageolletz et douclces cornemuzes tant baudement que c'estoit passetemps celeste les veoir ainsi soy rigouller » (*Gargantua*, p. 85).

5. « Soubdain print envie à Pantagruel de pisser, [...] et pissa parmy leur camp, si bien et copieusement qu'il les noya tous et y eut déluge particulier dix lieues à la ronde. Et dist l'histoire que, si la grand jument de son père y eust esté et pissé pareillement, qu'il y eust eu déluge plus énorme que celluy de Deucalion : car elle ne pissoit foys qu'ille ne fist une rivière plus grande que n'est le Rosne et le Danouble » (*Pantagruel*, p. 365).

6. « [Frère Jean] [...] mist bas son grand habit et se saisit du baston de la croix [...] long comme une lance [...]. Ainsi sortit en beau sayon, mist son froc en escharpe et de son baston de la croix donna sy brusquement sus les ennemys, [...] sans dyre guare, qu'il les renversoyt comme porcs, frapant à tors et à travers, à vieille escrime.

Es uns escarboilloyt la cervelle, es autres rompoy bras et jambes, es aultres deslochoyt les spondyles du coul, es aultres demoulloyt les reins, avalloyt le nez, poschoyt les yeulx, fendoyt les mandibules,

enfonçoyt les dens en la gueule, descrouilloyt les omoplates, sphaceloyt les greves, desgondoit les ischies, debezilloit les fauilles [...]. Croiez que c'estoyt le plus horrible spectacle qu'on veit onques » (*Gargantua*, p. 243).

7. « [...] fut ordonné que les paulvres beaux pères ne se despouilleroyent plus devant le monde, mais en leur sacristie, mesmement en présence des femmes : car ce leur seroit occasion du péché » (*Gargantua*, p. 235).

8. Dans la lettre de Gargantua à Pantagruel, par exemple : « Parquoy, mon filz, je te admoneste que emploie ta jeunesse à bien profiter en estudes » (*Pantagruel*, p. 127).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

AUERBACH, E. [1994] : *Mimésis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard.

BAKHTINE, M. [1993] : *L'Œuvre de François Rabelais*, Paris, Gallimard.

BENJAMIN, W. [1987] : « Le Narrateur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov », *Rastelli raconte*, Paris, Seuil, 143-178.

KRISTEVA, J. [1980] : *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil.

RABELAIS, F. [1993] : *Gargantua*, Paris, Gallimard ;

[1993] : *Pantagruel*, Paris, Gallimard.

MUTATIONS ET INTERFÉRENCES DES CODES: UN EXEMPLE DE DYSFONCTION ET DE DISJONCTION DES SENS AU 18^e SIÈCLE

NICOLAS MAVRIKAKIS

AU 18^e SIÈCLE, bien que les grammairiens et philosophes aient parfaitement conscience de la relation arbitraire qui unit le signe à son référent, la recherche d'un signe et d'une langue naturels demeure une des grandes utopies. Cette recherche semble une nécessité intellectuelle car, comme nous le fait remarquer D. Wellbery, pour les penseurs du 18^e siècle: «Arbitrary signs open a gap between signifier and signified, a gap which interferes with the efficacy of the representation» (1984: 192). Dans cette perspective, la logique interne et particulière du signe arbitraire semble alors mettre en danger la compréhension de la logique réelle du monde.

Apparaît alors le mythe d'un langage universel, originel, naturellement lié au monde qui nous entoure et logiquement uni au fonctionnement des Idées¹. La *lingua adamica* de Leibniz en est un exemple. Plusieurs penseurs essayeront de classer les langues selon une échelle historique évolutive. C'est ce que fera Vico en Italie dans sa *Scienza Nuova* (1725). Les langues contemporaines n'échapperont pas à ce système. Diderot, dans sa *Lettre sur les sourds et muets* de 1751, voulait trouver, dans la structure de la langue française, des signes des «avantages [de celle-ci] [...] sur la plupart des langues anciennes et modernes» (Diderot : 134). Pour Diderot, l'ordre de construction grammaticale de la phrase (places du substantif, du verbe et de l'adjectif) en français refléterait bien un ordre naturel d'appréhension et de préhension du monde. Cet ordre naturel d'énonciation du monde se marquerait même dans l'ordre d'énonciation des adjectifs, ceux qui correspondent au sens de la vue devant se dire avant ceux qui font référence au toucher, car chez un «[...] homme qui verrait un corps pour la première fois [...] l'œil serait frappé d'abord [...] le toucher s'approchant ensuite [...]» (*ibid.* : 136). La mise en ordre du langage se ferait donc en fonction d'une hiérarchie des sens.

Les théoriciens du langage voulaient aussi classer les différents types de langage (poésie, littérature, peinture, sculpture...) toujours selon la capacité de ceux-ci à reproduire naturellement notre expérience du monde. Dans cette voie s'inscrit le célèbre *Laocoön* de Lessing, paru en 1766, «lequel [dit Goethe] nous a arrachés à la passivité de la contemplation en nous ouvrant les champs libres de la pensée»². Cet ouvrage, trop souvent perçu comme étant seulement une étude des spécificités

propres de la peinture et de la poésie, se voulait aussi une tentative de démonstration de la supériorité de ce dernier moyen d'expression. Là encore, les limites du système sensoriel jouent un grand rôle. Chaque différent type de langage trouverait sa pureté dans les propriétés du sens avec lequel il aurait le plus d'affinité. À travers la notion de la spécificité des genres langagiers – qui, on le comprendra, dépasse l'opposition poésie-peinture pour déboucher sur la question des genres littéraires ou des genres d'écriture propre à chaque discipline – surgit la problématique de la limite des systèmes langagiers. Cette question est donc aussi celle de la limitation des moyens d'expression. Le siècle, à travers ces interrogations sur le signe, s'intéressa donc aux questions des catégories et des frontières langagières. Finalement, nous pouvons donc voir comment, en ce siècle, la réflexion sur les différents arts est liée aux études sur le fonctionnement du signe et des discours qui permettent de comprendre le monde.

Le 18^e siècle aurait donc recherché ouvertement une classification, une hiérarchisation et une mise en ordre des systèmes langagiers. Cette recherche se serait faite en fonction d'une prétendue logique naturelle dans la perception du monde et dans le fonctionnement des Idées. Dans ce texte, nous souhaitons montrer comment cette question de la limite des langages se constitue plutôt sur un désir de parasitage, de mélange et surtout d'interférence. Ainsi l'esthétique, l'art, les théories sur la représentation et l'histoire de l'art de l'époque néoclassique se basent sur la notion d'interférence plutôt que sur celles de pureté, d'authenticité, de véracité ou de naturalisation des codes représentationnels. De telles interférences langagières iraient même jusqu'à rendre illisibles les codes représentationnels, précipitant parfois leurs destinataires ou destinataires dans un état de cécité ou de surdité. D'ailleurs, comme nous allons le voir, les théories sur les représentations sont, au siècle des Lumières, liées à une réflexion sur la surdité et la cécité.

En outre, nous croyons que pendant ce siècle les arts et l'histoire de l'art furent au cœur des théories

langagières et représentationnelles ainsi qu'au cœur du questionnement sur la limite des genres et des disciplines. Vu l'importance que nous donnons à l'histoire et à la théorie des arts dans cette réflexion sur les limites des langages, nous croyons approprié de devoir interroger le fonctionnement du discours qui se nomme « histoire de l'art » et qui trouve justement un de ses fondements principaux dans la seconde moitié du 18^e siècle.

Première partie: 20^e SIÈCLE ET SURDITÉ De quelle histoire de l'art parle-t-on?

Avant tout, une question: pourquoi le néoclassicisme? Pourquoi soulever la question de l'esthétique néoclassique, *maintenant*? À cause de l'époque actuelle?

Ces questions peuvent sembler étonnantes, l'histoire de l'art (lieu d'où nous parlerons principalement) ne justifiant pas souvent ses motivations. Elle se donne la mémoire comme raison. Elle ne réfléchit donc que rarement les implications politiques *actuelles* de certains de ses choix *dans son processus de remémoration*. Nous entendons, ici, le politique évidemment dans le sens large du terme, c'est-à-dire celui du fonctionnement du corps dans l'espace social. L'histoire de l'art oublie aussi, parfois, les implications politiques et sociales que l'œuvre *pouvait* avoir à son époque: c'est-à-dire ce que voulait faire le texte ou le tableau. Nous ne disons pas que l'histoire de l'art se refuse à inscrire dans son corpus l'histoire politique ou l'histoire sociale. Bien au contraire, l'histoire de l'art aime prouver, corroborer son propos à partir d'une certaine histoire politique ou d'une certaine histoire de la société (et non à partir d'une histoire sociale de l'art). Cela est si vrai que nous pouvons nous demander pourquoi certains universitaires souhaitent être considérés comme des *historiens de l'art*, plutôt que comme de simples *historiens*. La réponse à cette question réside certainement dans la valeur symbolique culturelle et esthétique attachée à la pratique de l'histoire de l'art. Ce que se refuse à faire l'histoire c'est d'analyser comment les codes, les représentations, les images, les

systèmes qui « donnent à voir », l'art, discutent, inscrivent le politique et le social dans leur champ de compréhension et de réflexion du monde. On laisse donc, trop souvent, un tel matériau d'étude à la nouvelle histoire de l'art, à la sociologie de l'art ou à la sémiologie de l'art. Des problématiques comme celle des *interactions* entre l'œuvre et ses spectateurs – ce que l'on pourrait appeler la pragmatique de l'œuvre – sont encore trop perçues comme des réflexions qui sont venues enrichir récemment la vision que l'on peut avoir d'une œuvre. Elles ne sont pas encore perçues comme les questions premières que pose l'œuvre d'art. La même chose pourrait être dite à propos de l'utilisation en histoire de l'art de la psychanalyse ou de la sémiotique. Un exemple de cette attitude est la remarque d'Antoine Schnapper dans le *Catalogue de l'exposition David* qui s'est tenue en 1990 :

À l'occasion de l'exposition, plutôt que de sonder les reins et le cœur de David à l'aide des instruments souvent meurtriers des sciences humaines, nous avons voulu, en bons positivistes, continuer la chasse aux documents [...].

(1989: 15-16; c'est nous qui soulignons)

Ce débat n'est certainement pas nouveau, et on s'étonnera, à juste titre, que je souhaite y revenir encore alors que la nouvelle histoire de l'art n'a plus à se justifier. Pourtant, pour me permettre de répondre à la question première que j'ai posée tantôt, c'est-à-dire « Pourquoi le néoclassicisme ? », je dois traiter d'abord de la question « Pourquoi et comment l'histoire de l'art ? ». Car, comme nous allons le voir, la lecture du néoclassicisme – période qui serait prétendument à la source d'une histoire de l'art documentaliste – peut nous permettre d'analyser l'art et l'histoire de l'art. C'est-à-dire ?

Il y aurait eu, en histoire de l'art, d'une part une tradition de documentaliste qu'il faudrait continuer et, d'autre part, des ajouts, venant des autres disciplines des sciences humaines, qui viendraient mettre la pagaille dans ce système de remémoration qui ne fait *que* documenter le passé. Ces ajouts feraient interférence avec le cours naturel du discours historique sur l'art. Ceci est la vision des historiens

de l'art conservateurs, qui se refusent à réfléchir sur les implications des changements intellectuels. Par ailleurs, il y a la vision des historiens de l'art plus libéraux, plus comparatistes. Pour ceux-ci, il y aurait une nouvelle histoire de l'art en devenir, un projet à réaliser ou qui serait peut-être déjà un peu réalisé et qui donnerait à l'œuvre un sens second, un sens plus profond, plus conscient politiquement, ou, en tout cas, plus conscient de l'autonomie du langage de l'œuvre d'art. Il s'agit d'une histoire de l'art que l'on me permettra de qualifier de moderne. Une des preuves de cette modernité est sans nul doute le désir de certains historiens de l'art, ou critiques d'art, d'aller chercher dans le 19^e siècle ou dans le 18^e siècle des éléments de départ d'une évolution qui justifierait les artistes du 20^e siècle. Tout ceci est fait sans discuter du fonctionnement du retour, de l'emprunt, de l'écho, du reflet, et surtout de l'interférence. Dans le domaine des arts, une telle attitude se dévoile dans la conscience historique du travail de Greenberg qui aurait achevé au 20^e siècle le travail de Lessing entre autres, grâce à son « *Towards a Newer Laocoön* », paru en 1940. La vision évolutive des langages ne serait donc pas morte...

Il faut certes prendre garde de se laisser imposer cette opposition pratique entre une discipline traditionnelle bien délimitée et de nouvelles approches qui viendraient y mettre la pagaille. Comme si l'histoire de l'art était une pratique très différente, dans le fond, de la sociologie ou de la sémiologie de l'art ! Pourtant la pragmatique de l'œuvre est une question fondamentale de l'art et de l'histoire de l'art. L'étude de l'art comme signe est aussi essentielle. Cette opposition est pratique, car elle permet à la nouvelle histoire de l'art de s'appuyer sur des disciplines déjà reconnues dans l'université, mais elle ne permet pas d'examiner le fonctionnement par discipline. Heureusement, tout le débat des études culturelles à l'heure actuelle se fait dans cette perspective. Il y a une attitude « anti-discipline » dans les études culturelles, qui remet en question des préconceptions de la tradition de l'histoire de l'art. Et c'est ce type de questions que devrait se poser la

nouvelle histoire de l'art. L'histoire de l'art serait-elle vraiment, dans tous les sens du terme, une *discipline*, une *mise en ordre*, une *délimitation*?

La nouvelle histoire de l'art se doit de remettre en question cette délimitation. Elle doit donc examiner le non-systématique, l'éparpillement, l'interférence. Cet aspect non disciplinaire doit interpeller la pratique de l'histoire de l'art, ses instruments d'analyse, mais aussi ses objets d'étude, puisque toute grille d'analyse prédétermine, jusqu'à un certain point, l'objet étudié. Ceci afin de rendre à l'objet d'étude ce que l'on pourrait nommer son étendue pragmatique. Il ne s'agit pas ici de remplacer l'exhaustivité limitée d'une certaine histoire de l'art par une exhaustivité plus large et plus politique, ni d'augmenter la quantité d'information portée par le médium «art». Il ne s'agit pas de penser l'art comme une information à retrouver et à retransmettre dans son entièreté, dans sa pureté non affectée par le regard de l'analyste. Au contraire il faut énoncer l'art comme une information qui résiste à sa communication.

La nouvelle histoire de l'art n'est pas une amélioration, une augmentation de la quantité d'information ou de la qualité de signification de l'œuvre d'art par rapport à l'ancienne histoire de l'art, comme le serait la fibre optique par rapport au câble électrique.

Cette nouvelle histoire de l'art doit prendre en charge ce qui résiste à la communication. Par conséquent, elle se doit d'analyser comment le visible s'organise par rapport à ce que l'on ne peut voir. Elle doit aussi étudier comment fonctionnent les représentations qui essaient de se dérober à la vision.

Dans cette optique le travail de Michael Fried est très intéressant puisqu'il traite d'invisibilité. Pourtant, malgré le titre de son livre (*La Place du spectateur*), les idées de Fried énoncent plus l'invisibilité du spectateur devant le tableau (invisibilité qui s'organise en relation avec la supravisibilité de l'œuvre, jusqu'à permettre au spectateur de se promener dans celle-ci) que le travail de distanciation, d'aveuglement réalisé par l'œuvre.

Comme le fait remarquer Bryson, dans le travail de Fried «an apparent exclusion of the viewer [...] in fact serves to admit the viewer into the pictures world» (1984: 49).

Ce type de regard sur l'œuvre d'art met le spectateur en pleine possession de celle-ci. Le spectateur est alors dans la capacité de comprendre l'œuvre, d'avoir accès à sa vérité non théâtrale qui réside dans certaines attitudes des sujets représentés ainsi que dans une certaine utilisation du médium pictural. Décrise ainsi, *La Place du spectateur* est alors une position de pouvoir. Mais l'œuvre «is unlike the consoling picture of the channel of transmissions (from A to B: from painter to viewer) which painting might sometimes seem, and perhaps always promises, to be» (Bryson, 1984: 49). La peinture est donc plutôt une promesse de visibilité, d'explication du monde par le visible et par le regard; promesse qui ne serait pas tenue.

Le profil épistémologique de l'histoire de l'art serait donc à examiner. Nous souhaitons soulever une question chère à Foucault: la question de l'«enchevêtrement des effets de pouvoir et de savoir», c'est-à-dire l'histoire de l'art comme question politique. Toute structure langagière énonce une manière d'envisager le langage comme pouvoir.

Comment l'œuvre arrive-t-elle à se soustraire, et à soustraire la *représentation qu'elle montre*, au regard du spectateur alors qu'elle est entièrement soumise à sa vision? Si une telle chose est possible - ce que nous croyons - alors la question est de savoir *pourquoi* l'œuvre agit ainsi sur son spectateur? Quelles sont les vertus d'une telle disparition?

Deuxième partie: LE NÉOCLASSISME
Une problématique intéressante grâce à la postmodernité?

Faut-il reprendre la pensée, en apparence paradoxalement, de Lyotard et sa logique inversée? Étant donné que lorsqu'on est moderne on est déjà postmoderne, serait-on prémoderne lorsqu'on est postmoderne?

Notre époque ferait donc retour. S'agit-il d'un de ces retours à l'ordre? L'architecture postmoderne a

repris les codes classiques, ce qui n'est pas sans rappeler une esthétique de droite ou même d'extrême droite. La peinture postmoderne en revient à la figuration, à des formes visibles et lisibles que certains qualifieraient de réalistes, même si ce mot est un des plus galvaudés et des plus inutilisables.

Plus exactement notre époque fait retour sur le retour. Elle questionne ce qui revient. Il s'agit presque d'une anamnèse, d'un retour sur un passé qui nous aurait marqués mais dont nous aurions perdu des éléments. Cette situation est d'autant plus intéressante que certains, tel Baudrillard, voient notre époque comme un moment de remise en question des systèmes de communication et d'échange de codes artistiques (ou non artistiques). Nous sommes au moment où des systèmes de communication comme le *clip*, Internet, la télévision ou (pourquoi pas?) le téléphone, la radio, le microsillon et le disque compact sont critiqués très négativement comme constituant une perte, comme une fragmentation, une distanciation par rapport au réel ainsi que par rapport au corps. Le corps et le monde qui nous entourent auraient été mieux traités, mieux énoncés dans des systèmes de représentation plus anciens. Cette critique vient autant de la droite qu'étrangement, parfois, d'une certaine gauche. Alors, il est peut-être bon de voir comment des systèmes langagiers plus anciens dialoguaient avec leurs utilisateurs, diffuseurs et récepteurs.

Troisième partie : 18^e SIÈCLE ET AVEUGLEMENT

L'oreille a ses préférences, la main ses traces et ses plis ; l'œil, qui a parenté avec la lumière, ne supporte que son présent. Ce qui permet à l'homme de renouer avec l'enfance et de rejoindre la permanente naissance de la vérité, c'est cette naïveté claire, distante, ouverte du regard. D'où les deux grandes expériences mythiques où la philosophie du 18^e siècle a voulu fonder son commencement : le spectateur étranger dans un pays inconnu et l'aveugle de naissance rendu à la lumière. (Foucault, 1963 : 23)

Pourquoi cet intérêt au 18^e siècle pour la cécité ?

Paulson, dans son livre *Enlightenment, Romanticism, and the Blind in France*, nous donne quelques pistes à

cet égard. Paulson répond à cette question en expliquant que la cécité et sa guérison sont pour les philosophes des métaphores de la compréhension du monde. Le Siècle des Lumières, en effet, a cru éclairer des questions restées alors dans l'obscurité. Mais je crois que la cécité ne sert ici la pensée *que* par un au-delà d'un regard aveuglé par les habitudes religieuses, sociales ou par l'imbécillité. La cécité sert aussi, tout comme la surdité, dans son *en deçà*. Il serait faux de penser que le 18^e siècle cherche vraiment à dépasser le stade de cet aveuglement. Dans le domaine de l'histoire de l'art, ce point de vue serait difficile à prouver. Il existe, en effet, une phrase célèbre de Winckelmann (1789 : 381) qui dit que les œuvres antiques ne nous donnent à voir qu'un morceau de ce qu'elles étaient, mais que, si on avait le choix de les voir entières, on refuserait une telle opportunité, la perte créant une émotion plus grande. Le 18^e siècle cherche donc une vérité et une émotion des systèmes représentationnels, non pas dans le meilleur fonctionnement des sens, mais plutôt dans le dysfonctionnement et dans la disjonction de ces sens. Un exemple de cette attitude réside dans la pensée de Diderot qui, dans sa *Lettre sur les sourds et muets* vante les mérites de la surdité. Par exemple, Diderot dit se boucher les oreilles au théâtre, à la grande surprise de ses contemporains, afin de mieux juger de la qualité du jeu des acteurs.

Foucault à propos du regard clinique nous dit :

Le regard qui observe se garde d'intervenir : il est muet et sans geste. L'observation laisse en place ; il n'y a rien pour elle de caché dans ce qui se donne. Le corrélatif de l'observation n'est jamais l'invisible, mais toujours l'immédiatement visible, une fois écartés les obstacles que suscitent à la raison les théories, aux sens de l'imagination. Dans la thématique du clinicien, la pureté du regard est liée à un certain silence qui permet d'écouter. Les discours bavards des systèmes doivent s'interrompre. [...] Le regard s'accomplira dans sa vérité propre et aura accès à la vérité des choses, s'il se pose en silence sur elles ; si tout se tait autour de ce qu'il voit. (Foucault, 1963 : 25)

Il est intéressant de noter que Lessing qui publie son *Laocoön* en 1766 a lu et commenté la *Lettre sur les*

sourds et muets de Diderot parue en 1751, elle-même répondant au texte *Des beaux-arts réduits à un même principe* de l'abbé Batteux paru en 1746. Il n'est pas question ici d'établir un *terminus a quo* et un *terminus ad quem* de l'évolution ou de la filiation d'une certaine idée, mais plutôt de montrer comment une certaine idée des sens et de l'art est poursuivie par plusieurs penseurs au cours du 18^e siècle. Ceci, afin de présenter comment cette idée se trouve à exister sous plusieurs facettes, comment cette idée se métamorphose. En effet, il est intéressant de voir qu'une réponse de Diderot sur la question du *ut pictura poesis* se fait à partir d'une discussion sur l'importance de l'existence des sourds et des muets pour les entendants et les parlants. Cette réponse de Diderot se fait aussi à partir d'une analyse de la morale sociale que véhiculent le langage et les représentations en général. Cette discussion de Diderot à son tour se trouve reformulée par Lessing pour établir les fondements d'une théorie sur la spécificité et la hiérarchie des arts. Ainsi donc la *Lettre sur les sourds et muets* se trouve au cœur d'une réflexion sur les arts. Si on ajoute à cela le fait que Diderot lie sa *Lettre sur les sourds et muets* à sa *Lettre sur les aveugles* (1749), on s'aperçoit qu'il y a là un réseau d'idées qui lie la définition des arts à une réflexion sur la dysfonction des sens.

On pourrait voir dans le travail de Diderot une attitude pragmatique, métaphorique, pour contourner une contestation plus directe envers l'Église et son obscurantisme ou envers l'aveuglement de certaines personnes au 18^e siècle. Cependant, je crois qu'il s'agit d'un phénomène plus profond. Il importe de mettre en place une structure et en même temps sa dysfonction. Si ce n'est pas d'ailleurs l'inverse. Les textes de Diderot sont à cet égard fascinants. Et ceci, d'autant plus qu'ils s'inscrivent largement dans cette attitude «antidiscipline» que j'évoquais plus tôt. En effet, Diderot écrit ses lettres à la limite de plusieurs genres littéraires et même à la limite du genre philosophique. Lettres, récits, constats, dialogues amoureux, pensées philosophiques, réflexions sémiologiques et linguistiques se mélangent dans

celles-ci. Elles ont d'ailleurs été considérées comme désordonnées, désorganisées³. Qui plus est, Diderot y écrit, bien souvent, son incapacité à dire, à voir et à entendre. Par exemple, il commence sa *Lettre sur les aveugles* en racontant comment il n'a pu assister à une cruciale opération de la cataracte. Celle-ci, pourtant, semble avoir été une des principales motivations de la rédaction de la lettre. Diderot, dans ces lettres, comme souvent dans ses autres écrits, met en scène une incapacité à rendre compte, d'une manière directe, des expériences auxquelles il se réfère. L'écriture semble toujours le diriger vers des digressions. Naturellement, son discours se referme sur une opacité de l'écriture, sur l'impossibilité pour celle-ci de rendre compte simplement du monde. On le comprendra, les lettres sont une mise en scène pour faire ressentir l'incapacité qu'ont les signes, par leur identité propre, à rendre compte de l'expérience sensorielle du monde.

Quatrième partie : LE MALAISE NÉOCLASSIQUE

Basé sur un regard épuré des autres sens

Il y a au 18^e siècle une fascination pour un regard clinique qui fonctionne en deux étapes. Celles-ci, étonnamment, correspondent aux deux étapes du fonctionnement non théâtral des peintures décrites par Michael Fried. Le problème chez Fried est de savoir si, comme Foucault, il arrive à prendre une distance critique envers cette illusion d'authenticité et de vérité portée par le regard clinique. La première étape du système clinique décrit par Foucault consiste à mettre à distance l'objet étudié, et ceci sans aucune intervention de l'œil qui regarde. La deuxième étape consiste à posséder l'objet étudié, à le parcourir de bout en bout. C'est, si je puis dire, une naturalisation de l'art et du signe pictural. Ce signe n'est pas le lieu de l'artifice, de l'affection. Le signe existe dans son entièreté, dans sa vérité, mais surtout il s'ouvre entièrement à nous, il ne nous résiste plus. Le 18^e siècle se pose la question des limites d'un signe naturel qui ne résisterait plus au sujet qui l'énoncerait.

Ce type de réflexion – qui préoccupe les théoriciens de ce siècle – nous semble être lié à la

question suivante: peut-on sortir de soi-même (dans tous les sens de ce terme) pour pouvoir se voir en train de voir, pour évaluer sa propre justesse de regard ainsi que la pertinence des codes utilisés pour transmettre l'expérience ressentie? Peut-on surtout se voir en train de ne pas voir? Peut-on en tant que sujet se faire éclater, pour être en dehors de la morale habituelle et en dehors des habitudes de perception? Comment échapper à la morale et aux habitudes perceptives en majorité héritées par l'intermédiaire d'un langage contrôlé par la religion et par l'absolutisme royal? Est-il aussi possible de sortir des limites des codes du langage utilisé?

Condillac, dans *l'Essai sur l'origine des connaissances humaines, ouvrage où l'on réduit à un seul principe tout ce qui concerne l'entendement humain* (1746-1754), répond à cela : « Nous ne sortons jamais de nous-mêmes; et ce n'est que notre propre pensée que nous apercevons ». Quant au Laocoon – qui selon Lessing ne peut pas vraiment crier malgré le fait qu'il se fait dévorer par un serpent – il n'est pas, non plus, hors de lui-même. Il est prisonnier des limites de son code d'énonciation: la sculpture. Le 18^e siècle croit que les langages, quels qu'ils soient, sont des prisons, des frontières impossibles à traverser. Pourtant on continue de rêver à un langage naturel qui serait à la fois lui-même et à la fois identique à la nature décrite par lui.

Ce siècle est souvent perçu comme à l'origine d'une recherche sur la spécificité et l'autoréférentialité du signe linguistique et des codes artistiques. De là serait née la modernité. Il nous apparaît au contraire comme étant aussi à l'origine de l'énonciation d'un désir, celui de trouver un moyen de dépasser des limites. Pendant ce siècle, ce qui caractérise le fonctionnement du signe et des représentations artistiques ou sociales c'est la volonté de ceux-ci de se transformer, d'interférer avec d'autres codes ou avec d'autres systèmes de représentation.

Les idées sont-elles formées à partir des sensations extérieures reçues par nos sens ou seraient-ce plutôt le monde et nos sens qui se constituent à partir d'une idée interne? Les signes se soumettent-ils à la logique

du monde extérieur ou au contraire risquent-ils d'exister de par leur propre logique interne? Peut-on alors avoir confiance en eux? La morale vient-elle de nos sens (un aveugle a-t-il honte de sa nudité?) ou dicte-t-elle aux sens une manière de ressentir? Comment fonctionne la communication entre les mondes extérieur et intérieur au corps pensant? Voilà le genre de questions qui hantent des penseurs comme Condillac, Batteux, Diderot ou même Lessing.

La réponse que le 18^e siècle apporte à ces questions – qui sont encore pertinentes à l'heure actuelle, entre autres dans le travail de Robert Morris – se retrouve chez Lessing. Pour celui-ci la vérité du monde perçu surgit dans la dialectique, dans un système binaire, dans un entre-deux, dans un va-et-vient, dans une présence-absence et non dans une image, dans une représentation fixe qu'il nomme *image symbole*. Lessing se méfie de ces images symboles. C'est d'ailleurs pour cela, comme le fait remarquer Gombrich (1984: 24-49), que le *Laocoon* est une mise en garde contre les excès des arts visuels qui ne servent que le plaisir, qui limitent l'imagination et qui en même temps peuvent entraîner l'imagination à imaginer ce qui n'est pas là. Christian Grave, en 1769, disserta sur le *Laocoon*. Voici ce qu'il en écrit:

Thoughts are determined to some degree by their signs and that which would have seemed doubtful or even incorrect to us, if expressed simply or plainly, strikes us in the more appropriate and illuminating designation we have given it as true and evident. In this way, the soul is often blinded by its own light.

(Cité par Wellbery, 1984 : 99 ; c'est nous qui soulignons)

C'est donc dans la dysfonction des sens et dans la délimitation des codes propres à ces sens que peut se conserver une éthique du signe. L'oreille n'est pas l'œil, donc l'oreille et l'œil n'ont pas le même code. Mais cette disjonction des sens entraîne une nécessaire dysfonction momentanée de ceux-ci et cette dysfonction empêche certains dérapages. La vue n'est pas l'ouïe, donc la vue, pour conserver sa vérité, doit faire taire l'oreille. Si on ajoute à cela l'attitude de Diderot qui entreprend une réflexion sur chaque sens par sa négation, sa privation, on s'aperçoit que la

dysfonction des sens est au cœur des réflexions du Siècle des Lumières. Cette dysfonction, ce déchirement presque sublime du corps néoclassique, peut nous expliquer les étranges réactions des gens de cette époque devant certaines œuvres. Rappelons le commentaire d'un spectateur du *Marat assassiné* peint par David: « Il est difficile d'en soutenir longtemps la vue, tant l'effet en est terrible » (cité par Verbraeken, 1973: 71).

Pour être au plus proche de l'œuvre antique fragmentée, faut-il être soi-même morcelé? Pour être au plus proche de la peinture, de la sculpture, de la littérature ou de la poésie, il faut soi-même mettre son corps dans un état de morcellement, de réception sensorielle et d'énonciation linguistique qui nous oblige à choisir entre le visuel et l'oral. Voilà le mythe de la spécificité qui hante le 18^e siècle. Il a évidemment fait fortune. Apparaît alors à cette époque l'idée d'un corps émotionnel qui pleure, qui crie, qui se crispe, qui défaillie et qui ainsi dépasserait une autre limite, celle de la classe sociale (noblesse, bourgeoisie, prolétariat...). Autre mythe que celui d'un corps tourmenté indifférent à l'argent et aux classes sociales. Les larmes sont-elles toujours de même nature?

NOTES

1. Sur cette question d'un langage naturel voir J. Kristeva, 1981 : 168-189.
2. Phrase citée par H. Damisch dans son avant-propos au *Laocoön* de Lessing (1990 : 9).
3. À propos de l'écriture désordonnée de Diderot, voir l'introduction de Y. Belaval à la *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient* (Diderot, 1978 : 7-8) ainsi que l'introduction de J. Chouillet à la *Lettre sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent* (Diderot, 1978 : 111-122).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BRYSON, N. [1984]: *Tradition and Desire, From David to Delacroix*, Cambridge, Cambridge University Press.
- DIDEROT, D. [1978]: *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient* (1749), *Œuvres complètes*, tome IV, Paris, Hermann ; [1978]: *Lettre sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent* (1751), *Œuvres complètes*, tome IV, Paris, Hermann.
- FOUCAULT, M. [1963]: *Naissance de la clinique : une archéologie du regard médical*, Paris, P.U.F.
- FRIED, M. [1990]: *La Place du spectateur*, Paris, Gallimard.
- GOMBRICH, E. [1984]: *Tributes, Interpreters of our Cultural Tradition*, Oxford, Phaidon.
- GREENBERG, C. [1985]: « Towards a Newer *Laocoön* » (1940), dans *Pollock and After*, New York, Haerper & Row.
- KRISTEVA, J. [1981]: *Le Langage, cet inconnu*, Paris, Seuil.
- LESSING, G. [1990]: *Laocoön* (1766), Paris, Hermann.
- PAULSON, R. [1985]: *Enlightenment, Romanticism, and the Blind in France*, Cambridge, Cambridge University Press.
- SCHNAPPER, A. [1989]: « David, ses critiques et ses catalogues », *Catalogue de l'exposition David*, Paris, Éd. de la réunion des musées nationaux.
- VERBRAEKEN, R. [1973]: *Jacques-Louis David jugé par ses contemporains et par la postérité*, Paris, L. Laget.
- WELLBERRY, D. [1984]: *Lessing's Laocoön, Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason*, Cambridge, Cambridge University Press.
- WINCKELMANN, J. [1789]: *Histoire de l'art chez les anciens*, Paris, Barrois et Savoye.

CONFESSES ET RÊVERIES CHEZ ROUSSEAU : L'INCONJUGUÉ D'UN TEXTE ?

FRANCINE BELLE-ISLE

Alors, la Surveillance reculera au fond d'un ciel indifférent et calme; les Signes s'effaceront; il ne restera qu'un Regard indéfiniment sensible et toujours convié à la confidence; un regard merveilleusement ouvert aux choses mais qui ne donne d'autre signe de ce qu'il voit que l'expression tout intérieure du plaisir d'exister.

Michel Foucault, Introduction aux *Dialogues*.

Hélas, je ne suis pas Rousseau. Mais formant ce projet d'écrire sur moi et le drame que j'ai vécu et vis encore, j'ai souvent pensé à son audace inouïe. Louis Althusser, *L'Avenir dure longtemps*.

Louis Althusser, *L'Avenir dure longtemps.*

QUELLES CONDITIONS extrêmes et jusqu'à quel point de chute peut-on soutenir le paradoxe d'une écriture de relâche et d'abandon, quand par ailleurs il reste entendu qu'il ne s'agit d'aucune façon de renoncer au travail des mots, mais bien de reporter cette libération du verbe au plus près d'une tâche impossible à accomplir? Poser cette question pourrait sembler une pure gratuité d'esprit et la réponse relever du simple rappel des lois et des contraintes symboliques. Reconduire l'interrogation, cette fois dans l'intime du texte de Rousseau, trouve cependant forme plus troublante: pourquoi *Les Réveries du promeneur solitaire*¹ sont-elles un texte inachevé²? Quelles interférences - si interférence il y a - viennent empêcher que la «résignation» (*Réveries*, p. 996) chez Jean-Jacques, cet affranchissement de «l'inquiétude de l'espérance» (p. 997), fasse œuvre complète et le retienne en ce lieu de création libre où ses «idées» peuvent enfin «suivre leur pente sans résistance et sans gêne» (p. 1002)?

J'emploie ici *interférence* au sens très exact du terme, l'interférence se situant au point précis où deux mouvements se superposent dans la contradiction et se font ainsi, dans leur rencontre même, mutuelle ingérence. Le brouillage est alors total, son impact inscrit dans une parfaite simultanéité des effets : nul moyen sûr de distinguer le familier de l'intrus, le régulier de l'intermittent, le nécessaire du contingent. Dans la logique d'un discours de conscience, sur le carré sémiotique

de Greimas par exemple, pas de situation plus embêtante que celle-là! Comment, en effet, établir la série des oppositions – fussent-elles davantage de l'ordre de la contradiction que de la contrariété – quand l'opposition n'obéit plus aux règles *normales* qui régissent le temps et l'espace en parcours repérables et nommément situés? Pour une sémiologie de l'inconscient cependant, les choses sont ici plus faciles, pour une fois nettement plus *abordables*. Car si la névrose obsessionnelle des discours arrive à très bien s'accommoder d'une ambivalence dialectique, *interférant* selon un rythme d'alternances savamment distribuées, et conforme en cela aux modèles éprouvés des systèmes les plus opératoires, il devient beaucoup plus difficile d'ouvrir les codes de la doxa aux interférences spontanées et immédiates que l'ambivalence *naturelle* de la structure perverse met en place, quand il s'agit non plus d'osciller entre deux tendances contraires, mais bien de s'immobiliser en un point d'équilibre précaire dans l'instant de leur possible réconciliation. Cette ambivalence du contact et de la proximité, bien plus que de l'écart et de l'éloignement, c'est celle du texte de Rousseau, pervertie dans ses affectations, portée au compte d'un désaveu sans faille, qui fait se côtoyer au plus près de leur incompatibilité «confessions» et «rêveries», comme si le trauma d'une écriture de combat et de justification ne pouvait trouver sa fin que dans la lumière fantasmée d'une écriture de paix et de contemplation. Et cela, sans antécédence de cause à effet, dans le maintien d'une simultanéité absolue: *entre* trauma et fantasme, et *dans* cet intervalle aussitôt refermé que suture leur plus étroite concomitance. Si les *Rêveries*, en effet, ne pouvaient pas être autre chose qu'un *travail* inaccompli, précisément parce que pour la première fois dans la vie de Jean-Jacques «un *plein* calme est rétabli dans [son] cœur» (p.997; c'est moi qui souligne) et qu'alors, pour la première fois aussi, il voit son écriture s'immobiliser d'étonnement – «l'étrange état où je suis», la «situation si singulière», insiste-t-il tout à coup (p. 1000) – à même cette *absence d'interférence* qui le laisse enfin «tranquille», mais en même temps sans voix?

«Rentré en lui-même», «enlacé de lui-même», «replié sur son âme» (p. 1002-1042-1079) – ces formules de la bonté reviennent dans l'œuvre de Rousseau comme un leitmotiv, couplées la plupart du temps à la position contraire de l'*expansion naturelle* de son être, lui qui est né «le plus sociable et le plus aimant des humains» (p. 995), ce qui l'a livré depuis toujours aux embûches que la malveillance de ses semblables invente pour son malheur –, Jean-Jacques dans son ultime retraite rejoue son *rêve* de s'abandonner enfin à la douceur de «jouir de [son] innocence» et «d'achever [ses] jours en paix» (p. 1001). Rendu à une solitude dont il essaie de se convaincre qu'elle est maintenant sans amertume, cette fois tout entier disponible aux fantaisies d'une imagination libérée, il choisit pourtant de retarder encore le moment de la bonté et, dans une analepsis symptôme de répétition compulsive, marque la première occurrence du *rêve* dans le texte de tous les attributs d'une *permanence passée* qui a tout du cauchemar:

Depuis quinze ans et plus *que je suis dans cette étrange position, elle me paroît encore un rêve. Je m'imagine toujours qu'une indigestion me tourmente, que je dors d'un mauvais sommeil, et que je vais me réveiller bien soulagé de ma peine en me retrouvant avec mes amis. Oui, sans doute, il faut que j'aye fait sans que je m'en apperçusse un saut de la veille au sommeil ou plutot de la vie à la mort. Tiré je ne sais comment de l'ordre des choses, je me suis vu précipité dans un cahos incompréhensible où je n'aperçois rien du tout, et plus je pense à ma situation présente et moins je puis comprendre où je suis.* (p. 995. C'est moi qui souligne)

Étrange destin que celui-là, recouvert de tous les effets d'un «mauvais sommeil» qui empêche le repos là même où il se trouve supposé, repos barré à l'instant précis qui en donne le signe, qui aussi le contre-signe – l'autorise et l'interdit à la fois, donc le *désavoue* – et le place du même coup en position d'interférence, en situation reconnue de non-lieu. Cet état d'agitation, sorte de tiraillement continu entre la suffisance de soi et l'ouverture au monde, Jean-Jacques n'arrive jamais à le nommer autrement que dans l'ambiguïté reconduite

de ses polarités contradictoires, déplaçant sans arrêt les termes de son discours selon un art du contrepoint qui rend impossible tout entendement univoque. Quand on y regarde de près, il faut bien convenir qu'il n'y a guère que certaines plages textuelles, très repérables dans leur caractère d'exception – dont la *Cinquième promenade* constitue l'exemple par excellence – qui échappent, et de façon extemporanée encore, à ce mélange. La plupart du temps, cette vie de cauchemar est de fait sentie comme une mort, mais une mort qui n'en finit plus de prendre effet – un repos sans cesse troublé par des « restes diurnes » angoissants qui rendent la vie qui s'accroche insupportable et mortifère –, une interminable agonie qui déchire par des pulsions antagonistes, qui transforme le meilleur des hommes en spectre de lui-même et fait de Jean-Jacques un mort vivant :

Pouvois-je dans mon bon sens supposer qu'un jour, moi le même homme que j'étois, le même que je suis encore, je passerois, je serois tenu sans le moindre doute pour un monstre, un empoisonneur, un assassin, que je deviendrois l'horreur de la race humaine, le jouet de la canaille, que toute la salutation que me feroient les passans seroit de cracher sur moi, qu'une génération toute entière s'amuseroit d'un accord unanime à m'enterrer tout vivant? (p. 995-996. C'est moi qui souligne)

Le paysage brossé ici est bien celui d'un cauchemar. Il en a la vision d'horreur et d'incrédulité, le caractère de complète énormité qui provoque la résistance et rend l'acceptation des images du rêve impossible. Véritable trauma, qui brouille l'entendement jusqu'à l'insensé des choses, qui fait « s'absenter la vraie vie » et installe son simulacre comme l'*interférence* scandaleuse que vient créer une existence fracturée. Sorte de « délire » – le terme est chez Rousseau un mot clé, connoté négativement certes mais toujours dans une sorte de fascination respectueuse –, qui fait Jean-Jacques se tourmenter en des « agitations » continues et qui le rend dans le regard des autres étranger à lui-même. C'est à cette situation infernale, à ce *mauvais rêve* que la bonne rêverie pourrait lui permettre d'échapper, du moins dans l'espérance que lui donne son fantasme, une rêverie dès lors rendue à toutes ses

qualités de ravissement et d'extase, aussi d'expérience rare et précieuse, *excursus* miraculeux vers la réconciliation bienheureuse. On pourrait alors croire que c'est à la vie réinventée que Jean-Jacques va être reconduit par la grâce de cette rêverie, dans cet espace où « la vie est là, simple et tranquille », mais non, c'est à la paix de la mort, à sa quiétude définitive qu'il aspire, dans une sorte d'abandon des choses où enfin « tranquille au fond de l'abyme », il sera « impassible comme Dieu même » (p. 999).

Dans son introduction aux *Rêveries du promeneur solitaire*, Marcel Raymond a noté le caractère essentiellement *passif* de « cette étrange survie qui rapproche Rousseau de la mort » (p. LXXXIX), et qui du coup invalide, du moins partiellement, la rêverie comme activité consciente de l'esprit, défense mise en place contre des affects pénibles dans l'idée, vainue et chimérique, de pouvoir y échapper, et la rapproche donc du rêve nocturne comme production d'images involontaires³. Jean-Jacques, en effet, ne voit pas la rêverie comme simplement la fuite logique hors d'une réalité intolérable, comme la conséquence fatale d'une résistance au trauma d'existence – une lutte de la vie pour la vie en quelque sorte –, mais aussi et surtout comme un appel vers le vide, un étrange désir d'aller bien au delà d'un bien-être de circonstance. Dans l'*Émile*, il souligne déjà les avantages de bonheur qu'il y aurait à pouvoir détacher la vie de la mort – sorte de désinfection des pulsions –, alors que du même souffle il en rappelle aussitôt l'impossibilité, dans un étourdissant paradoxe ne permettant plus de distinguer en quels lieux distincts l'une et l'autre des pulsions trouvent leurs assises respectives :

Tout homme qui ne voudroit que vivre vivroit heureux; par consequent il vivroit bon; car où seroit pour lui l'avantage d'être méchant?

Si nous étions immortels nous serions des êtres très misérables. Il est dur de mourir, sans doute; mais il est doux d'espérer qu'on ne vivra pas toujours, et qu'une meilleure vie finira les peines de celle-ci. (t. IV, p. 305-306)

Dans la troisième des *Lettres à Malesherbes*, Jean-Jacques cette fois situe l'opposition dans l'intime de lui-même

en signalant la constitution bien particulière de son âme, portée à convertir toute forme d'espérance en désillusion certaine, comme si la vie ne pouvait perdurer que d'un malentendu irréductible :

Ô si dans ces momens quelque idée de Paris, de mon siecle et de ma petite glorie d'auteur venoit troubler mes reveries, avec quel dedain je la chassois à l'instant pour me livrer sans distraction aux sentimens exquis dont mon ame etoit pleine! Cependant au milieu de tout cela je l'avouë, le néant de mes chimeres venoit quelquefois la contrister tout à coup. Quand tout mes reves se seroient tournés en realités ils ne m'auroient pas suffi; j'aurois imaginé, revé, désiré encore. Je trouvois en moi un vuide inexplicable que rien n'auroit pu remplir; un certain elancement du cœur vers une autre sorte de jouissance dont je n'avois pas d'idée et dont pourtant je sentois le besoin. Hé bien Monsieur cela même etoit jouissance, puisque j'en etois penetré d'un sentiment tres vif et d'une tristesse attirante que je n'aurois pas voulu ne pas avoir.

(p. 1140. C'est moi qui souligne)

Inutile d'essayer de démêler quels mouvements pulsionnels seraient venus s'ajouter ici pour faire interférence à des mouvements inverses préalables, tellement l'antinomie affective s'impose comme contrainte nécessaire et absolue, là depuis toujours dans une parfaite perversion des lois de la contradiction. Interférence à l'origine donc. *Naturel oxymore.*

C'est pourquoi il m'a toujours semblé abusif de réduire le conflit libidinal du texte de Rousseau à une banale affaire de paranoïa – à moins peut-être de rendre à la paranoïa sa pleine valeur psychotique et de lui restituer alors tous les traits mélancoliques dont elle est aussi porteuse –, si l'on ne prend pas la peine de bien peser ce qu'il en est de ce difficile rapport à l'Autre dont les marques ne reconduisent pas toutes au simple désir de s'en voir affranchi. La *Seconde promenade* est à cet effet convaincante, en même temps qu'elle se trouve à remettre les *Rêveries* dans le droit fil de l'écriture de Rousseau, leur enlevant dans l'œuvre ce caractère d'exception qui résiste mal à une analyse textuelle un peu sérieuse. Alors qu'elle s'ouvre sur le projet heureux de décrire les douces contemplations

de la rêverie, qu'elle y voit l'occasion de renouer enfin avec l'état de nature – « ces heures de solitude et de méditation sont les seules de la journée où je suis pleinement moi et à moi sans diversion, sans obstacle, et où je puisse véritablement dire être ce que la nature a voulu » –, elle va très vite organiser sa diégèse contre l'accomplissement de désir de son énonciation et présenter l'interférence des événements du monde comme le décret signé de quelque volonté transcendante :

Mais toutes les volontés, toutes les fatalités, la fortune et toutes les révolutions ont affermi l'œuvre des hommes, et un concours si frappant qui tient du prodige ne peut me laisser douter que son plein succès ne soit écrit dans les decrets éternels. Des foules d'observations particulières soit dans le passé soit dans le présent me confirment tellement dans cette opinion que je ne puis m'empêcher de regarder désormais comme un des secrets du Ciel impénétrables à la raison humaine la même œuvre que je n'envisageois jusqu'ici que comme un fruit de la méchanceté des hommes. (p. 1010)

On aurait tort de ne voir ici que l'exacerbation d'une paranoïa dont les exigences nouvelles porteraient à faire de l'Autre persécuteur une figure de toute-puissance divine, celle-ci transformant sa victime en martyr désigné et lui conférant du même coup un statut héroïque. Bien plus que l'inscription du trait maniaque, c'est l'accomplissement d'une obligation nécessaire qui trouve à s'affirmer là, de l'extérieur cependant et sous le signe de la forclusion, dans l'arrêt d'une fatalité impénétrable mais quand même reconnue personnellement comme signifiant absolu :

Cette idée, loin de m'être cruelle et déchirante me console, me tranquillise, et m'aide à me résigner. [...] Dieu est juste; il veut que je souffre; et il sait que je suis innocent. Voila le motif de ma confiance, mon cœur et ma raison me crient qu'elle ne me trompera pas. Laissons donc faire les hommes et la destinée; apprenons à souffrir sans murmure; tout doit à la fin rentrer dans l'ordre, et mon tour viendra tot ou tard.

(p. 1010. C'est moi qui souligne)

C'est donc sur la souffrance acceptée comme interférence fondamentale que se ferme la *Seconde*

promenade. Une souffrance devenue mode de vie – le mode même de la vie en société –, preuve que les données de l'existence se conjuguent en des forces opposées et contradictoires, faisant du tumulte et de l'anarchie non pas des perturbations d'inconvenance ou de hasard, mais des états de fait dont il serait mal venu d'ignorer le caractère inéluctable. L'espérance d'une vie de paix et de béatitude, aussitôt déçue puis reportée presque sereinement *ad infinitum*, vers des horizons qui se rapprochent forcément de la mort – Rousseau a soixante-cinq ans –, court du début à la fin de la *Seconde promenade*, en constant déplacement et comme sans prise véritable, signe de l'interférence douloureuse qui grève inévitablement le rapport à l'Autre et rend la vie interdite de jouissance.

Exemplaire d'un mouvement libidinal récurrent dans l'œuvre de Rousseau, mouvement tout entier immobilisé entre l'élan et le retrait et mettant la vie toujours dans l'ombre de la mort, la *Seconde promenade* situe les *Rêveries* à leur juste place, dans le sillage même des *Confessions* – « les promenades qui suivirent le projet d'écrire la suite de mes *Confessions* » (p. 1003) –, et reprend, quelque dix ans plus tard, pour le déplier sur plusieurs pages le motif extrêmement condensé qu'esquissait déjà en une phrase le début des *Confessions* : « J'étois né presque mourant » (p. 7). Étrange façon, en effet, de commencer une autobiographie que d'en signaler aussitôt l'impossibilité, ou plus justement de marquer sa diégèse d'un retard pris sur son effacement. Métaphore extrêmement significative, chargée d'un poids de finalité qui précipite la vie dans sa biffure immédiate, la formule est reconduite quasi telle quelle dans la *Seconde promenade*, cette fois après réflexion méditative et comme conclusion évidente : « J'étois fait pour vivre, et je meurs sans avoir vécu » (p. 1004). Bien loin de s'affranchir des angoisses avouées dans les *Confessions*, les *Rêveries* ne feront rien d'autre que redire en écho le sentiment d'une existence toute perçue comme *accidentelle*, dont non seulement certains événements pourraient troubler le cours normal, mais dont toutes les péripéties sont à mettre d'emblée au compte de l'interférence. À une différence

près cependant, et importante : alors que les *Confessions* vont organiser leur récit autour du trauma que constitue cette essentielle turbulence, les *Rêveries* vont plutôt construire leur parcours en fonction du fantasme qui permet d'en supporter la réalité bouleversante.

Du trauma au fantasme, d'un impossible à admettre au désir inconscient d'y arriver quand même, comme on le sait, il n'y a qu'un pas. Mais, ce qu'on sait moins, cela vaut en un sens parfaitement réversible. Du fantasme au trauma aussi. Étant entendu qu'il ne faut pas tant ici se faire l'idée d'un passage de l'un à l'autre, mais bien plutôt d'un accès à l'un dans l'autre et réciproquement, sans détermination fixe, dans la libre circulation des investissements et contre-investissements du psychisme. Cela veut dire, et ce n'est pas rien, qu'il ne faut pas faire trop vite mauvais sort à ce qui a l'air d'être haïssable, le trauma, au profit heureux de son dépassement dans une mise en scène de fiction, le fantasme. Il n'est pas sûr du tout que le drame à finir soit ici affaire menée sans retour possible sur la question, et qu'à finir précisément il n'autoriserait pas alors son deuil interminable. Le fantasme, en effet, n'est pas libération pure du trauma, il n'en fait pas l'économie, bien au contraire. Il le porte encore, comme une croix devenue glorieuse, celle qui au jour du triomphe rappelle pourtant la passion dont elle reste à jamais le signe. À sembler paradoxale et proprement *impossible*, et il est clair qu'elle l'est aussi, cette posture du fantasme est, dans l'inconscient, parfaitement cohérente puisqu'elle fait seulement apporter réponse positive à la *complicité* implicite que le trauma demande à entretenir avec sa négation même. Si le trauma *horrifie* la réalité, la fait en quelque sorte basculer dans le réel impensable, il la *marque* aussi du coup d'une indéfectible présence, la rendant *comme-ça-nécessaire*, inéluctable dans l'avenir du sujet, imposant des comptes mais levant dans le fantasme l'obligation d'avoir à les payer. Si donc le fantasme réinvente une réalité supportable, la remet dans le circuit du discours et de la représentation symbolique, il ne peut cependant le faire qu'en

imaginant le trauma de son lieu propre, comme condition essentielle à la figuration d'un désir de contrebande, le seul désormais possible pour le sujet et le seul aussi à pouvoir donner sens à sa jouissance.

Trauma des *Confessions* et fantasme des *Rêveries*. Pour n'être plus à mettre au compte d'une opposition dont les possibilités de conciliation dialectique passeraient par un parcours en étapes successives et programmées, mené en vue d'une performance finale ciblée dès le départ, une différence entre les deux ouvrages n'en reste pas moins sensible, une différence de ton et de rythme bien plus que de sujet ou de thème, dont il convient maintenant d'essayer de voir de quoi elle est faite au plan narratif et discursif. Ce qui est sûr, et c'est d'évidence même, il faut éviter d'accorder quelque crédit que ce soit au cliché traditionnel qui veut que les *Confessions* soient un texte de narration et les *Rêveries* un texte de description. Ce diagnostic ne résiste même pas à une lecture de surface et, à moins d'épurer certains passages en les isolant de leur contexte immédiat, on est obligé de constater – et ce aussi bien dans les *Confessions* que dans les *Rêveries* – que non seulement ces deux catégories de discours, tels que définis séchement par la nomenclature canonique, sont assez équitablement distribuées d'une œuvre à l'autre, mais que c'est précisément l'arbitraire de leur distinction formelle qui s'avère ici inefficace, pire, fallacieuse. Si l'écriture de Rousseau montre une chose, c'est bien que la parole, qu'elle soit de défense ou d'abandon, ne passe pas par des modes discursifs préétablis en fonction d'une nosologie commode et sécurisante, mais qu'elle s'établit sur des écarts et des variations qui relèvent seulement de la sémantique propre au texte qu'elle est en train de construire. Texte qui ne doit ses différences qu'à la dynamique interne qui le commande, et non à des conventions de principe qui viendraient l'organiser de l'extérieur et en faire une sorte de *patchwork* plus ou moins réussi. Au delà donc d'une comptabilité mesquine à tenir des événements racontés et des impressions décrites – comme si la vitesse dite narrative pouvait sérieusement se mesurer en périodes de pointe et en temps de repos –,

comment se compose des *Confessions* aux *Rêveries* le texte de Rousseau et qu'est-ce qui, spécifiquement, en règle le débit discursif?

Trauma des *Confessions*, ai-je dit. Celles-ci se présentent, en effet, comme un corps d'œuvre marqué de coups, dont le tissu autographique, fragile et précaire, est sans cesse menacé de déchirures profondes et n'échappe à la destruction que par la grâce de miracles répétés. Chaque événement ou presque de l'histoire de Jean-Jacques est porté au compte de l'extraordinaire, de l'horrible ou de l'incroyable, et si quelque situation heureuse se glisse parfois dans la trame d'une vie de misère, c'est toujours à l'ombre plus ou moins inquiétante d'une prolepsis ravageuse. Un exemple parmi tant d'autres, mais essentiel: À la fin du *Livre V*, alors qu'il est déjà dans la pensée du *Livre VI* – le seul qui s'ouvre sur une diégèse heureuse – et qu'il s'apprête à décrire le séjour aux Charmettes où il va connaître avec Madame de Warens « le court bonheur de [s]a vie » et goûter « les paisibles mais rapides momens qui [lui] ont donné le droit de dire [qu'il a] vécu » (p. 225), Jean-Jacques ne peut s'empêcher d'en court-circuiter les effets bénéfiques en les annonçant comme *forcément* éphémères et déjà effacés :

A quoi tint-il que cette précieuse crise n'amenât le bonheur du reste de ses jours et des miens? Ce ne fut pas à moi, je m'en rends le consolant témoignage. Ce ne fut pas non plus à elle, du moins à sa volonté. Il étoit écrit que bientôt l'invincible naturel reprendroit son empire. Mais ce fatal retour ne se fit pas tout d'un coup. Il y eut, grace au Ciel, un intervalle; court et précieux intervalle! qui n'a pas fini par ma faute, et dont je ne me reprocherai pas d'avoir mal proffitté.

(p. 222-223. C'est moi qui souligne)

Non seulement le bonheur est ici appelé à finir avant même de s'être inscrit dans l'espace autographique, mais il est la conséquence involontaire d'une « crise » maladive – la crise nerveuse et mélancolique qui atteint Jean-Jacques et le laisse dépendant des bons soins de Maman –, crise qui, d'ailleurs, deviendra aussi dans sa rechute la cause de l'éloignement des Charmettes et de la venue du malheur: littéralement

pris à serre dans l'eau d'une infortune *congénitale*, c'est bien au trauma d'existence que fait directement allusion l'épisode du séjour à Chambéri, comme le dit le texte sans équivoque en ramenant le conflit aux intérêts des forces de vie et de mort. *Vivre le bonheur* est un fantasme encore impossible dans les *Confessions*, la mort seule est digne d'en être la terre d'accueil :

Enfin je tombai tout à fait malade. Elle [Madame de Warens] me soigna comme jamais mère n'a soigné son enfant, et cela lui fit du bien à elle-même, en faisant diversion aux projets et tenant écartés les projetteurs. Quelle douce mort, si alors elle fut venue ! Si j'avois peu goûté les biens de la vie, j'en avois peu senti les malheurs. Mon ame paisible pouvoit partir sans le sentiment cruel de l'injustice des hommes qui empoisonne la vie et la mort. J'avois la consolation de me survivre dans la meilleure moitié de moi-même; c'étoit à peine mourir. (p. 221)

Comment s'étonner alors qu'en dépit de son désir de faire arrêt sur l'image de sa félicité et de lui donner le plus grand espace possible de narration, Rousseau ne puisse guère voir comment la retenir longtemps vivante dans le champ de son écriture :

Momens précieux et si regrettés, ah recommencez pour moi votre aimable cours; coulez plus lentement dans mon souvenir s'il est possible, que vous ne fites reellement dans votre fugitive succession. Comment ferai-je pour prolonger à mon gré ce récit si touchant et si simple; pour redire toujours les mêmes choses, et n'ennuyer pas plus mes lecteurs en les répétant que je ne m'ennuoyais moi-même en les recommençant sans cesse? (p. 225)

Dans les *Confessions*, il n'y a pas de place sûre et permanente pour le bonheur : dans le regard contrarié des autres, il est condamné à mourir, preuve qu'il n'a pas non plus le droit de durer aux yeux de Jean-Jacques⁴. La vie ne peut s'inscrire que douloureuse, traversée d'injustices et de scandales, battue de peine et d'amertume, surface offerte aux violences de toutes sortes, en attente d'elles, comme si l'ouverture au monde devait nécessairement passer par la répétition du modèle traumatique. Dans le texte des *Confessions*, cela s'écrit selon un schéma discursif invariable : bien insérée entre un préambule et un épilogue, qui s'emploient à garantir le climat affectif dans lequel elle

fait irruption, une scène toujours remarquable, théâtralisée à l'extrême, s'impose comme événement bouleversant et décisif dans l'histoire du sujet narrateur. À reprendre inlassablement cette formule pour rendre compte de son existence, Rousseau indique déjà que *l'interférence* née du trauma n'est pas simple accident de parcours, intrusion fortuite d'un corps étranger là où il n'a pas à être, mais qu'elle est destinée à devenir le *lieu commun* d'une vie tout entière de confusion et de méprise.

Fantasme des *Rêveries*, ai-je ajouté. Dans le prolongement même du trauma d'existence des *Confessions*, et jusqu'à sa lente et difficile intégration dans le corps textuel qui tente maintenant d'en abréagir les affects intolérables. Il n'est donc pas étonnant de retrouver, surtout dans les deux premières *promenades* mais aussi là et là au détour des autres, les mêmes accents de plainte et de révolte qui courent tout au long des *Confessions*, les mêmes constats désespérés, la même accablante désolation. Et pourtant, de cette misère, quelque chose se calme peu à peu, s'adoucit, s'abandonne, non pas d'une résignation définitive, mais plutôt d'une accoutumance au malheur qui rend malgré tout la vie plus supportable. Dans une progression toute en reprises et en zigzags va s'organiser en parallèle le fantasme qui permet à la vie *interférente* de renouer avec la transparence de la mort.

Il n'y a qu'à constater la différence de traitement apportée à l'affaire Marion, des *Confessions* à la *Quatrième promenade*, pour comprendre le changement de tonalité qui résulte à faire basculer le trauma dans le fantasme. Alors que les *Confessions* présentent l'épisode comme un drame *indicible*, dit quand même mais une fois pour toutes, les *Rêveries* viennent rechercher l'événement, comme le « grand crime » qu'il est encore, mais pour l'intégrer cette fois dans une réflexion morale sur le mensonge et la vérité. Convoqué certes comme cause et source de cette *rêverie philosophique*, comme le rappel insistant d'un acte répréhensible, il n'est plus cependant qu'un fait du passé, qu'un *exemple*, si grave puisse-t-il être, qu'une illustration fameuse, utile à la compréhension de la

thèse délicate que Rousseau est maintenant en train de soutenir et qui l'exorcise en partie de son mal. Le matériel historique, qui se ramassait en une scène extrêmement condensée dans les *Confessions*, est ici disséminé partout dans le texte – on peut le mesurer à même les nombreuses récurrences de contenu et d'expression – et sert bien davantage à cimenter l'argumentation qu'à signaler une circonstance de vie exceptionnelle. Dans la *Quatrième promenade*, s'ajoutent à l'affaire Marion, en contrepoids et donc comme effets de catharsis, deux autres souvenirs dont il est précisé qu'ils ont été écartés des *Confessions* parce qu'ils risquaient de mettre l'accent sur les « heureuses qualités » dont était aussi doué le cœur de Jean-Jacques. Comme si là le récit refusait encore de se laisser distraire du trauma et d'en alléger la lourdeur au bénéfice d'une possible consolation. Il est clair que le rythme discursif de la *promenade* est, lui, touché de ces modifications: non plus saccadé et discontinu, plein de soubresauts et de ruptures, mais plus régulier, souvent presque paisible, il traduit l'apaisement du conflit, qui reste bien sûr un lieu de souffrance mais travaillée de l'intérieur, en même temps qu'il installe le malheur dans la logique des choses et en fait le lot normal de l'existence.

La *Seconde promenade*, quant à elle, constitue ici encore une belle représentation de cette évolution affective. Tout à fait rêvée autour de la thématique habituelle de méfiance et de persécution, elle garde pourtant un ton étonnamment calme – la « résignation » des *Rêveries* est de fait une baisse d'excitation psychique due au travail du deuil, inaccompli sans doute mais présent quand même – et s'achève dans la parfaite sérénité de qui ne compte plus que sur la mort. C'est peut-être dans cette *promenade* qu'on a l'exemple le plus frappant du nouveau style de Rousseau, où les faits et les images s'entremêlent avec aisance, où narration et description ouvrent l'une sur l'autre et forment une trame unique. L'épisode du chien danois – soi-disant figure privilégiée de la paranoïa de Rousseau – et l'étrange histoire de Madame d'Ormoy, qui alimentent les réflexions désabusées de Jean-Jacques et le ramènent

encore à l'idée du complot universel, n'ébranlent cependant pas le texte du choc traumatique des *Confessions*, mais trouvent naturellement leur place, avec une rare économie de moyens :

Mon après-midi se passa dans ces paisibles méditations, et je m'en revenois très content de ma journée, quand au fort de ma rêverie j'en fus tiré par l'évenement qui me reste à raconter. J'étois sur les six heures à la descente de Menil-montant presque vis-à-vis du galant jardinier, quand [...]. (p. 1004)

À se comparer, entre autres, à « l'horrible tragédie » du noyer de la terrasse racontée dans les *Confessions*, l'accident du chien danois, malgré les conséquences autrement plus graves qu'il a entraînées et dont le récit d'ailleurs entend témoigner, a dans le tissu du discours presque l'air d'une bagatelle. Quant aux intrigues et manigances de Madame d'Ormoy, une phrase suffit à les introduire: « Un autre événement vintachever de troubler ma tranquillité » (p. 1007). C'est peu pour porter dans l'écriture les grands symptômes d'une crise aiguë de paranoïa!

Je ne cherche pas à nier le complexe de persécution de Jean-Jacques, je ne dis pas qu'il est absent des *Rêveries* – ce qui ferait de celles-ci un texte à part dans l'œuvre de Rousseau, alors qu'au contraire je le vois précisément dans le sens de la continuité –, j'essaie seulement de montrer que, du trauma au fantasme et réciproquement, s'il y a transformation, il n'y a pas rupture. Dans les *Rêveries*, la vie n'est pas moins misérable que dans les *Confessions*, elle est simplement *reconnue* comme telle, dans le sacrifice du scandale au profit d'une situation qui reste sans doute hors du commun, mais qui *pour soi* devient la norme. Plus que cela même: le constat d'ouverture de la *Neuvième promenade* – « Le bonheur est un état permanent qui ne semble pas fait ici bas pour l'homme » (p. 1085) –, ajouté après coup comme un rappel insistant, reprend un motif développé dans la *Cinquième promenade*, qui jette un éclairage particulier sur le rapport équivoque que Jean-Jacques entretient avec le bonheur. La citation est un peu longue mais elle est importante :

J'ai remarqué dans les vicissitudes d'une longue vie que les

époques des plus douces jouissances et des plaisirs les plus vifs ne sont pourtant pas celles dont le souvenir m'attire et me touche le plus. Ces courts momens de délire et de passion, quelques vifs qu'ils puissent être ne sont cependant et par leur vivacité même, que des points bien clairsemés dans la ligne de la vie. Ils sont trop rares et trop rapides pour constituer un état, et le bonheur que mon cœur regrette n'est point composé d'instans fugitifs mais un état simple et permanent, qui n'a rien de vif en lui-même, mais dont la durée accroît le charme au point d'y trouver enfin la suprême félicité.

(p. 1046. C'est moi qui souligne)

Si Jean-Jacques touche ici à son rêve d'avoir enfin accès à la « suprême félicité », puisqu'il dit y avoir goûté souvent à l'île de Saint-Pierre, il n'en demeure pas moins qu'il en dénie finalement l'assurance puisqu'il ferme la *Cinquième promenade* aussi sur l'aveu de ne pas pouvoir retenir indéfiniment la permanence bienheureuse : « Le malheur est qu'à mesure que l'imagination s'attiedit cela vient avec plus de peine et ne dure pas si longtemps » (p. 1049). Le paradoxe fait donc retour, cette fois du fantasme au trauma, puisque non seulement les « trop rares et trop rapides » bonheurs de l'existence se voient ici éjectés hors du rêve origininaire, mais sont aussi ramenés à des « momens de délire et de passion » qui les projettent directement du côté de l'accident et du trauma. Le « plaisir qui passe » n'est pas celui que retient le souvenir, parce qu'il laisse le cœur « inquiet et vuide » et qu'il « fait regreter quelque chose avant, ou désirer encor quelque chose après » (p. 1046). Comment alors « le bonheur qui dure », le seul à en valoir la peine, pourrait-il se faire récit autrement que dans la mémoire projective de l'écriture ?

« Comment dire ce qui n'étoit ni dit, ni fait, ni pensé même, mais goûté, mais senti, sans que je puisse énoncer d'autre objet de mon bonheur que ce sentiment même » (*Confessions*, p. 225) ? Sinon dans

une rêverie *inachevée* – qui revient à l'ombre de la mère sur le temps béni des Charmettes –, parenthèse ouverte à nouveau mais cette fois non refermée, véritable *prolepse d'expression* qui reconduit le récit jusque dans l'éternité de la mort.

NOTES

1. Les références au texte de Rousseau renvoient à l'édition de la Pléiade et, à moins d'indication contraire, au tome I des *Œuvres complètes*.
2. Trois mois séparent le début de la rédaction de la *Dixième promenade* – la dernière de fait, celle qui précisément demeure inachevée –, commencée à Paris le 12 avril 1778, ce jour de « Pâques fleuries » du dimanche des Rameaux, de la mort subite de Rousseau survenue à Ermenonville, le 2 juillet de la même année. Quand le 2 mai, il remet à Moulton, son exécuteur testamentaire, les manuscrits des *Confessions* et des *Dialogues*, il retient en sa possession le texte des *Rêveries*, dont seules les sept premières ont été par lui recopiées au propre. Il ne s'agit pas de sauter aux conclusions trop rapidement et de voir là le signe certain de son renoncement à inscrire l'ouvrage dans le corps de son œuvre. Contentons-nous simplement d'y lire une hésitation à homologuer un texte dont peut-être l'enjeu n'est pour lui plus tout à fait aussi clair.
3. Rousseau ne fait pas de réelle différence entre les deux termes, employant facilement l'un pour l'autre dans leur sens commun d'« imagination délivrante », faisant donc se résorber le rêve dans la rêverie. Mais curieusement, il semble très souvent dénier cette résorption par le rappel immédiat des paradigmes du nocturne au sein même du rêve éveillé. Que ce retour, explicite ou implicite, de la rêverie aux qualités « passives » du rêve puisse se faire éventuellement par le biais du *cauchemar* indique assez à quelles énormes ambiguïtés nous avons affaire ici.
4. Ce n'est pas mon intention dans cet article d'aller jusqu'à l'interprétation analytique, mais je laisse le soin au lecteur d'apercevoir, ne fût-ce qu'en filigrane, les effets de sens à tirer de ces aveux d'ambivalence, quand on les rapproche de la toute première confidence des *Confessions* : « [...] je naquis infirme et malade ; je coûtai la vie à ma mère, et ma naissance fut le premier de mes malheurs » (p. 7). Quand on naît malade, qu'on paie sa vie de la mort de sa mère, on est arrimé pour toujours à sa propre misère. Quand on est malade, que cela donne le bonheur d'avoir enfin une mère, on est forcé de prendre la mort à son compte.

DES BONHEURS CONTEMPORAINS DE L'ALLÉGORIE

LA POÉSIE DE PHILIPPE JACCOTTET

ARMELLE CHITRIT

SI L'ALLÉGORIE nous permet de vérifier point par point le développement d'une prédication insinuée, elle procède en plus du nombre, puisqu'elle se développe non pas en un point mais en plusieurs, de sorte qu'elle marque la distance du temps en se disséminant elle-même comme figure, attendant traductions et passages, non pas pour réduire cette distance, mais pour renouer avec ce qu'elle a de vrai.

L'application allégorique supporte, voire exige (selon Fontanier), que le thème posé soit *tu*¹. Par exemple : «J'aime mieux un ruisseau qu'un torrent débordé» (Boileau). L'allégorie sur le style qui est présente dans ce vers tiendrait ici de cette cohérence interne (dans l'isotopie de l'eau, métaphorique du style) qu'on ne peut repérer que relativement aux autres éléments du texte ou du contexte, dans la frontière où se noue et où se code l'énigme qui nous fait procéder aux interférences nécessaires. C'est alors que ce qui se dit des formes d'eau peut également être évoqué à propos du style. Le système d'équivalence peut ainsi reposer sur une idée reçue, une association cognitive ou linguistique, codée d'avance (le renard = la ruse; la tortue = la lenteur, etc., pour quelques allégories que l'âge classique aura rendues célèbres).

Plus proche de nous poétiquement, l'allégorie moderne comme système d'équivalence tiendra d'une prédication insolite : il faudra qu'elle soit codante sinon parlante... Cependant, puisque l'insolite, par définition, ne peut se répéter pour plusieurs éléments en application de l'ensemble A vers l'ensemble B, il faudra, pour que l'allégorie moderne garde son efficacité poétique, qu'elle se fragmente ou se disperse, pour non plus désigner la vérité d'une chose ou d'une expérience, mais pour nous mettre en rapport de façon intermittente avec l'«inquiétante étrangeté» de cette expérience, apparue sous les traits du tangible et du visible, pour nous inviter à partager sans danger quelque chose de l'ordre du vertige et de l'insaisissable. En ce sens, l'allégorie moderne nous demande plutôt de reculer en nous-mêmes pour chercher les termes d'une équivalence, que le poète aura semés, comme on sème à tout hasard des cailloux, dans l'hypothèse un jour de pouvoir se retourner... Notons que le processus de désignation de l'allégorie moderne ne vaut que pour le moment poétique soumis, lui aussi,

comme le sujet, à la dispersion et à l'effacement. En ce sens, l'image ne joue que comme direction métonymique d'un ensemble à l'autre. Une dynamique de retrait devient nécessaire au mûrissement des équivalences, comme la composante de l'*autre* dans tout exercice de traduction. L'allégorie moderne ne matérialise pas la dichotomie des registres pour argumenter « scientifiquement » une situation critique. Elle signifie plutôt la frontière autrement insensible entre les mondes. Elle tisse cette charnière dans l'intimité du regard, par les allées et venues, qui nous font participer à cette expérience de l'insaisissable. Par conséquent, si l'allégorie classique donne un sens plein, cherche à s'appuyer sur la cohérence interne des ensembles respectifs, avec une transparence justifiant le dépistage immédiat des interférences, il n'en va pas de même dans un contexte contemporain où l'absence de tout appui est au contraire assumée par un mouvement constant de traduction que le poème inaugure entre les deux bords de son procès, à l'image d'une interférence aussi nécessaire que l'ombre ou que l'inconscient à notre lumière.

L'approche que je tenterai ici de « Et moi maintenant... »² et de « Chacun a vu un jour... »³, deux poèmes de Jaccottet mettant en scène la lumière, s'inscrit dans le contexte plus large d'une interrogation sur la façon dont certains poètes recourent aux figures officielles telles que l'allégorie pour en troubler le pouvoir, lorsqu'ils se trouvent devant quelque chose de plus grave qui vient frapper la beauté du poème d'une violente ironie et embrouiller, dans une certaine mesure, l'efficacité du langage en nous postant devant l'ineffable. Ce que le poète peut alors traduire prend qualité d'interférence, à cause d'un certain sens de l'anonymat, du fait que ce pouvoir échappe apparemment à toute forme de récupération et n'en constitue pas moins un champ prolifique d'interrogations. Il n'est donc pas vain d'essayer d'entrevoir quelque vérité, de soupçonner, dans le brouillage, un bruit révélateur qui, comme une gangue, nous séparerait tant bien que mal de la mémoire involontaire, de l'inouï, de l'indicible ;

quelque chose comme un écran ou une série d'écrans qui serait aussi le respect de cette distance devenue nécessaire à l'avènement du regard et du langage ; ou encore une distance reconnue implacable qui les aura rendus tous deux nécessaires, et dont le poète ne cherchera pas à dissimuler la part d'ombre, ignorance ou brouillage que l'interprète assume, dans le désir de ne pas masquer ce décentrement propre à notre nature parlante, dans le désir de lui donner du temps, tout son temps.

L'œuvre de Jaccottet fait entendre une voix attentive à ce brouillage. Tout en recréant le fantasme de la transparence, elle révèle, notamment par l'allégorie, la distance entre les mondes, distance qu'elle prend le parti de ne pas combler. Le brouillage ne lisse pas mais hachure l'image « toute faite », l'éloigne de toute totalité de monde et, par conséquent, entretient la nécessité d'enraciner notre propre regard comme l'hypothèse d'une mise au monde (poétique), « contre » le poids illisible d'un monde certainement in-fini, encore à faire.

*Chacun a vu un jour (encore aujourd'hui
on cherche à nous cacher jusqu'à la vue du feu)
ce que devient la feuille de papier près de la flamme,
comme elle se rétracte, hâtivement, se racornit,
s'effrange... Il peut nous arriver cela aussi,
ce mouvement de retrait convulsif, toujours trop tard,
et néanmoins recommencé pendant des jours,
toujours plus faible, effrayé, saccadé,
devant bien pire que du feu.*

*Car le feu a encore une splendeur, même s'il ruine,
il est rouge, il se laisse comparer au tigre
ou à la rose, à la rigueur on peut prétendre,
on peut s'imaginer qu'on le désire
comme une langue ou comme un corps;
autrement dit, c'est matière à poème
depuis toujours, cela peut embraser la page
et d'une flamme soudain plus haute et plus vive
illuminer la chambre jusqu'au lit ou au jardin
sans vous brûler – comme si au contraire,
on était dans son voisinage plus ardent, comme s'il
vous rendait le souffle, comme si*

l'on était de nouveau un homme jeune devant qui l'avenir n'a pas de fin...

*C'est autre chose, et pire, ce qui fait un être se recroqueviller sur lui-même, reculer tout au fond de la chambre, appeler à l'aide n'importe qui, n'importe comment : c'est ce qui n'a ni forme, ni visage, ni aucun nom, ce qu'on ne peut apprivoiser dans les images heureuses, ni soumettre aux lois des mots, ce qui déchire la page comme cela déchire la peau, ce qui empêche de parler en une autre langue que de bête.*⁴

Jaccottet nous garde de l'inaudible pour nous permettre d'entrer insensiblement dans l'inouï. L'allégorie n'a *a priori* ni origine ni but ; elle se fiche (si l'on peut dire) de l'intégrité du code ; elle matérialise moins un objet ou un autre qu'un certain degré de passage entre divers niveaux de réalité par la négation et la position de tout regard qu'elle temporalise. Interférence ou brouillage, l'allégorie chez Philippe Jaccottet, à l'instar du regard dont il développe une véritable éthique, prend en compte cette multitude d'écrans interférant sur la netteté de ce que savons sans l'avoir appris, de ce que nous sommes capables de voir dans un premier temps sans pouvoir le rendre. « Est-ce pour n'avoir pas assez mûri ? »⁵ se demande-t-il, sans faire de cette hypothèse un chemin. Chez Jaccottet, il n'est pas question de contrôler par avance le relief accidenté par lequel la lumière pénètre, mais il s'agit de traduire jusqu'à l'inquiétude du pire (lorsqu'il parle du descellement des montagnes par exemple⁶) en relayant le regard et la langue par un tissage constant d'équivalences. Ainsi cherche-t-il à pacifier la menace de l'incontournable, à rendre plus douce, par touches, par demi-teintes, l'inadéquation qui nous caractérise : brouillages, ratages, autant de manques auxquels le poète accède par l'usage poétique qu'il fait généralement du langage et dont il se retire par intermittences lorsqu'il doit faire confiance à l'allégorie. « Toutes les apparences sont contre nous [...] sauf [...] quand certaines d'entre elles

pénétrant ainsi en nous suivent ces beaux chemins »⁷.

Jaccottet fait renaître les apparences non pour elles-mêmes mais pour ce qu'elles peuvent nous réservé comme apparition. Avec l'allégorie, le poète parvient de plusieurs façons à se libérer des images et à suivre « ces beaux chemins ».

La vérité n'est pas fixée ni dévoilée par un symbole ; elle reste libre, nichée dans quelque brume ou quelque feuillage, ou continuant sa course comme la buse, surprise dans et par ce que le regard ne peut saisir. « Si je n'avançais pas vers ma fin, je n'aurais pas de regard ». Le regard, en trahissant notre condition temporelle et mortelle, place la poétique de Jaccottet sous le registre de l'effroi et de l'ignorance. En recréant la distance que le symbole aurait au même endroit comblée, l'allégorie s'engage dans une mimésis de la séparation ; elle nous fait quitter l'indistinction primitive du mythe de fusion (qu'on pourrait rattacher au symbole) pour risquer de s'exposer temporellement à une altérité/altération.

Il devient alors très intéressant de voir le poète user d'énoncés « scientifiques » pour composer la scène pédagogique d'une expérience : « Chacun a vu un jour » implique notamment que le poème recouvre ce que je vous montre aujourd'hui et qui est tout autant menacé de disparaître. Le poème est ici un système d'échange, une recherche d'équivalences.

Jaccottet se sert d'énoncés neutres pour décrire le repliement de la feuille de papier devant le feu. Il nous laisse en possession de cette loi à laquelle aucune feuille de papier n'échappe, pour nous montrer la nôtre. En effet, l'allégorie montre le recours humain de ce qui peut encore intervenir entre la loi (du feu) et sa sinistre application (la combustion). Elle est le brouillage et l'ironie d'une prescription malheureuse, du sacrifice contre lequel le langage opère, notamment en renonçant à la réalisation complète de son fantasme d'équivalence. L'inadéquation mise en mouvement, temporalisée, quitte le mythe de la fusion et entre dans l'histoire, sous le couvert aimable et quasi scientifique de l'allégorie qui aura permis (pédagogiquement) de partager une connaissance du retrait⁸ ultime (la mort), autrement non partageable.

À la combustion simple et presque futile qui trouve une consistance symbolique, le poème opposerait le cri, s'il n'était pas le métonyme implacable de « ce qui n'a ni forme, ni visage, ni aucun nom », ce qui nous confine à l'indicible et « empêche de parler en une autre langue que de bête », autrement dit condamne le poète à la monstruation.

Comment l'allégorie intègre-t-elle cette dimension de l'autre ? En quoi temporalise-t-elle l'image, la décompose-t-elle, comme on décomposerait son pas, pour le rendre plus clair, son énoncé, pour le rendre traduisible, conscient que l'unité reste à faire, qu'aucune version ne stabilise les choses, que chacune des versions en libère à nouveau le mouvement, ce qui conjoint, en outre, et inlassablement, vie et poésie.

Là où il y a traduction, on soupçonne bien souvent l'écart; l'impureté du mot peut-elle encore nous soumettre à ce pacte idéal de fidélité. Et si le texte original n'existe pas ? D'une langue à l'autre, il n'y a pas d'identité mais des possibles en terme d'identité. Entre ces passages, la traduction révèle un potentiel dans l'écriture qui fait de l'écriture même le passage de soi à l'autre, passage qui permet en outre, et de multiples façons de porter l'autre en soi.

La traduction serait donc à la source de ce chemin créateur, novateur, en dépit du pacte mimétique dont elle se nourrit en toute légitimité, avec lequel elle se déguise aussi, pour mieux être autre, pour mieux troquer ses apparences...⁹

Le poète des interférences, en intégrant cette dimension de l'autre dans son système d'interprétation, subvertit poétiquement toute conviction aliénante pour nous mettre en présence d'un tumulte qui ne se déclare pas, ne peut s'inscrire que de cette façon voilée dans le négatif de cette expérience. Il existe pour Jaccottet une « charnière invisible » entre la vue et le cœur. Pour le traducteur de Rilke, de Mandelstam, d'Ungaretti et de bien d'autres, restituer ce chemin signifie une recherche constante d'équivalences, afin sans doute de simuler la transparence du langage, de dissimuler une inquiétude de premier plan face à laquelle la nécessité de traduire humainement s'impose, pour tout ce qui nous dépasse, tout ce à quoi nous ne devons pas nous

habituer, ce qui d'un monde « tellement exhibé [...] que chacun risque de s'en accommoder »¹⁰.

Des apparences dont il faut se méfier, à l'apparition dont tout sujet pourrait pleinement bénéficier, il y a, moyennant une certaine temporalisation du langage, ce qui constitue un « bon usage » des interférences.

Par la reconnaissance des débordements du signe, des difficultés d'aiguillage, d'un sens *a priori* fracturé, condensé, disséminé, on peut s'entendre sur l'apport négatif de l'interférence, positionnant par principe tout un chacun dans une lutte contre les évidences, dans la perspective d'assumer poétiquement, intellectuellement et moralement cette part d'ombre, ne serait-ce que pour en ironiser la terreur, empêcher que le retrait ne soit pur, que l'inadéquation ne soit vécue comme fatalité.

Ce serait donc dans la mesure où nous sommes assujettis au temps qu'il nous est donné de percevoir les distances déchirantes du monde – et sa poésie.¹¹

Le poète n'est-il pas ici redévable d'une certaine illumination. Le parti pris de neutraliser cette distance nous en suggère ainsi la douceur propre. Un instant le poète voudra, croira parler avec la voix du monde, se délester du poids de son moi ; il sera cependant ramené à la souveraineté du monde extérieur auquel il aura la tâche de relier sa parole. Relier-échanger-interférer : la vérité du poème se trouve entre ces versions possibles qui ne s'annulent point les unes les autres, mais animent l'hypothèse de l'interprétation dans tous les sens, comme autant de chemins inexplorés qui justifient toute la faveur de l'approximation, moyennant la limpideur des termes qui permet de garder un certain temps en option ces niveaux d'interprétation. Les images doivent « ouvrir des directions » mais non « se substituer aux choses »¹².

*Et moi maintenant tout entier dans la cascade céleste,
de haut en bas couché dans la chevelure de l'air
ici, l'égal des feuilles les plus lumineuses,
suspendu à peine plus haut que la buse,
regardant,*

écoutant
(et les papillons sont autant de flammes perdues,
les montagnes autant de fumées) –
un instant, d'embrasser le cercle entier du ciel
autour de moi, j'y crois la mort comprise.

Je ne vois plus rien que la lumière,
les cris d'oiseaux en sont les noeuds,
toute la montagne du jour est allumée,
elle ne me surplombe plus,
elle m'enflamme.¹³

Il faut se méfier des images dont le contenu intimement paradoxal déstabilise le pacte référentiel. « De haut en bas couché » affaiblit la pesanteur. De plus, l'énoncé suggère l'équivalence entre le paysage-feuillage et la page-poème que l'on entend d'autant plus clairement dans la comparaison « l'égal des feuilles les plus lumineuses ». Notons que le sens littéral et le sens métaphorique ici ne font qu'un, ce qui veut dire que la tension énonciative ne se trouve pas dans le texte mais dans le contexte. C'est, pour suivre Paul Ricœur et les travaux auxquels il se réfère dans *La Métaphore vive*, un critère de reconnaissance de l'allégorie :

*L'énoncé métaphorique comporte des termes non métaphoriques avec lesquels le terme métaphorique entre en interaction, tandis que l'allégorie ne comporte que des termes métaphoriques. La tension n'est pas alors dans la proposition mais dans le contexte. C'est ce qui fait croire que la métaphore ne concerne que les mots et que seule l'allégorie entre en conflit avec le référent.*¹⁴

L'allégorie jaccottetienne présente une particularité supplémentaire puisqu'elle valide alternativement et simultanément les deux versions contextuelles, en leur permettant un développement littéral doué de sens et de limpideur qui programme en plus leur (re)conciliation. Comment ? Il y a une condition de plausibilité des termes, de leur appartenance simultanée à des univers respectifs mais néanmoins

conjoignables en un point, pour que l'allégorie ait une chance d'être décodée, sinon à la première lecture, du moins aux suivantes. Le plus souvent c'est une métonymie qui sert de loquet : ici la feuille pour l'arbre, la feuille pour le livre... En établissant une équivalence référentielle entre les deux contextes, Jaccottet dissémine la tension du « voir comme » à tous les niveaux du visible (et du lisible) : le sens se trouve pulvérisé au sein d'une unité plus large que le poème embrasse, le temps qu'il se sera donné. Distance, discours, l'allégorie « mettant à nu les conditions mêmes qui font d'un poème une parole déchirée – intervient pour résoudre un conflit et remettre la poésie en marche »¹⁵. D'un point de vue formel et temporel, la parenthèse (ou/et tiret) effectue un retrait ponctuel avant de tenter une nouvelle équivalence : « et les papillons » surgissant d'un blanc semblable à celui dont le sujet « Et moi » avait émergé. Ce ne sont pas leurs ailes colorées, mais l'obscurité d'un contre-jour qui anticipe la cendre des « flammes perdues », matérialise la dissémination d'une lumière éphémère, proprement vouée à son terme, étirée par les cris-noeuds des volatiles plus puissants (oiseaux), mais néanmoins condamnés comme la montagne elle-même à cette dissémination : « On nous leurre comme des oiseaux »¹⁶. « Mais à un autre point de vue, la finitude donne un prodigieux éclat à l'éphémère »¹⁷. Le regard, en l'occurrence celui du poète, se rallie à cette luminosité extingvable dont la contemplation se généralise notamment par ce que traduit la montagne : elle « m'enflamme » (dans la première version, retombe dans la seconde en « Légère cendre/ au pied du jour »), comme s'il était primordial de consentir à ce retrait pour que l'équivalence soit encore possible : « Que... l'effacement soit ma façon de resplendir ». Le poème est conjointement un essor de la parole et un déploiement de monde offert au regard comme une perception de ce qui nous dépasse, de ce qui se retourne en lui, dans l'invisible présence de la mort qui lui permet de construire en un point (« un instant ») cette relation à tous les points notamment induite par l'image du cercle. C'est bien cet illimité de l'obscurité qui donne sens et limite à ce regard,

sillage à cette parole, naissance à ce temps du poème « enveloppé dans la chevelure de l'air » laissant, comme dirait Jaccottet, à l'insaisissable sa part¹⁸. La parole poétique est donc médiation entre l'intimité limitée d'ici-bas et les hauteurs suffocantes de l'illimité¹⁹. Chez Jaccottet, il n'y a pas opposition mais coordination de ces deux pôles. Le recours intermittent à l'allégorie rend à première vue imperceptible l'interférence poétique et remédie progressivement à tout leurre imaginatif, ne serait-ce qu'en temporalisant ce renoncement aux images, grâce au double mouvement de retrait et d'allégorie. Ainsi, des degrés d'alternance et d'équivalence configurent le passage du temps au sein du poème, et nous guérissent de chercher toujours à en anesthésier les symptômes.

« Ce monde difficilement habitable est notre seul partage », et il s'agit, pour le traducteur, de maintenir un passage entre les dimensions irréductibles, qui font de l'allégorie contemporaine la mise en temps de ce passage au détriment des rives qu'auraient pu représenter les images. L'allégorie du paysage et de la parole poétique est présente face à l'extinction, face à la mort perçue dans le « cercle entier du ciel », pour signifier une distance à laquelle le poète a pu ménager une certaine douceur, probablement dans le souci que cette distance ne soit ni refoulée, ni réduite, ni même dépassée avant terme; dans le souci de la laisser s'épanouir en temps réel. En ce sens, il faut tomber d'accord avec Michael Sheringham qui précise bien que le recours à l'allégorie « oblige à un va-et-vient, une navette interminable entre les deux bords, plutôt que d'abolir l'un au profit de l'autre ou de les confondre comme dans le cas du symbole »²⁰. C'est en ce sens qu'elle constitue un travail d'interprétation, intégrant nécessairement une dimension temporelle, et « souvent un retour à la vérité, à la lucidité, de la part du poète leurré par la parousie du symbole. Le moment de l'allégorie serait, pour employer des termes fréquents à de Man, un moment où le sujet se guérit, le temps d'une œuvre ou d'un passage, de la cécité à laquelle le voeux son désir »²¹. Donc, part de deuil, d'arrachement à une parole de l'unité, qui nous

rend sensible aux failles et aux ruptures, aux forces contradictoires également à l'œuvre dans l'espace littéraire qu'on aura voulu affranchi du temps, sans que le poète n'en soit dupe; qu'il s'agisse de Baudelaire ou de Jaccottet, écrivant son sonnet « Sois tranquille, cela viendra... » dans l'ombre de *Recueillement* (« Sois sage, ô ma Douleur, et tiens-toi plus tranquille »²²), le poème est aussi un « fruit du regard » qui mûrit entre la chaleur et le retour de l'obscurité, entre le retrait et l'équivalence, à la recherche d'une clarté plus douce et moins menaçante procédant de ce que j'appelle les bonheurs contemporains de l'allégorie.

NOTES

1. P. Fontanier, *Les Figures du discours*, Paris, Champs Flammarion, 1977. Voir aussi B. Dupriez, *Gradus. Dictionnaire des procédés*, Montréal, Paris, 1984.
2. *Poésie*, 1946-1967, *Leçons* (novembre 1966, octobre 1967), Paris, Gallimard, coll. « NRF/Gallimard », 1971, préf. de J. Starobinski.
3. *À la lumière d'hiver*, précédé de *Leçons*, suivi de *Chants d'en bas*, Paris, Gallimard, 1977, p. 43.
4. *Ibid.*, p. 43-44.
5. *Après beaucoup d'années*, Paris, Gallimard, 1994, p. 95.
6. *Loc. cit.*
7. *Loc. cit.* Notons que c'est la phrase qui clôt le recueil.
8. À propos du « retrait », voir J.-L. Seylaz, *Philippe Jaccottet : une poétique et ses enjeux*, Lausanne, Éd. de l'Aire, 1982, p. 46-50.
9. A. Chitrit, « Sherry Simon. Le trafic des langues », compte rendu, *Discours Social/Social Discourse*, hiver 1996.
10. *Après beaucoup d'années*, p. 95.
11. M. Sheringham, « Allégorie et temporalités », *La Poésie de Philippe Jaccottet*, Paris, Champion, coll. « Unichamps », 1986, p. 152.
12. *Paysages avec figures absentes*, Paris, Gallimard, 1976, p. 17.
13. *Poésies*, p. 186. Les trois derniers vers sont différents dans la version de Gallimard, 1977 (*À la lumière d'hiver*, précédé de *Leçons* et de *Chants d'en bas*, p. 32) :

la montagne ?
Légère cendre
au pied du jour.
14. Paris, Le Seuil, 1975, p. 218.
15. M. Sheringham, p. 152.
16. P. Jaccottet, *L'Obscurité*, Paris, Gallimard, 1961, p. 49.
17. J. Onimus, *Philippe Jaccottet : une poétique de l'insaisissable*, Paris, Champ Vallon, (1982) 1993.
18. P. Jaccottet, *La Saison*, Paris, Gallimard, 1971, p. 35.
19. Voir la très belle préface de Starobinski au recueil de Jaccottet (*Poésie*).
20. M. Sheringham, p. 137-153.
21. *Loc. cit.*
22. C. Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, Paris, LGF, 1964, p. 205 (Gallimard [1947] pour la préface).

ADORNO ET LEVINAS : SUR LA COMMUNICATION ET LES «PHÉNOMÈNES QUI SE DÉSINTÉRESSENT DE LA CONSERVATION DE LA VIE»

ANGELA COZEA

PEUT-ON encore assigner une place, aujourd’hui, aux «phénomènes qui se désintéressent de la conservation de la vie»? À cette question, posée par Adorno, nous proposons de répondre par la mise en œuvre d’une constellation où des notions d’ordre esthétique (la possibilité, pour l’art, de se débarrasser de l’idéologie; le rapport entre l’art et la communication, la possibilité pour l’œuvre d’art d’être autre chose que marchandise; enfin, la position amorphe du poète) et des notions d’ordre éthique (la figure du «poète du social»; le retour de la solitude en communication; le désintéressement et la responsabilité pour l’autre) seront réunies autour du concept d’*interférence*.

Nous avons choisi d’explorer ce concept à travers deux figures: la première, chez Adorno, où l’interférence se manifeste au moment où des éléments de l’art «noble», libérés de leur autonomie, sont reçus «de l’extérieur» en tant que «négation de l’ennui préparé par la grisaille du monde commercialisé devenue marchandise» (Adorno, 1982: 334); la deuxième, chez Levinas, qui nous permettra d’identifier ce concept au moment où la maladie interpelle le sujet bien portant. La réponse que cette interpellation attend, par son appel à «l’idéalisme derrière l’idéologie», force le sujet à abandonner son «désespoir de la communication» (Levinas, 1976: 122). Il s’agit d’un moment où le sujet entrevoit la possibilité d’abandonner la conservation de soi, moment qui se donne en tant que figure esthétique et éthique à la fois.

Dans un premier temps, des éléments appartenant à la théorie esthétique seront présentés, qu’on désignera du nom de «phénomènes qui se désintéressent de la conservation de la vie». Cette première partie cherche à donner le sens du rôle social de l’artiste: tel que Theodor Adorno l’entend, dans sa *Théorie esthétique*, et Emmanuel Levinas, dans son essai sur Marcel Proust. Dans un deuxième temps, nous établirons les conditions d’un dialogue entre «le poète du social», selon l’expression de Levinas, et le malade. Si le poète du social est celui qui, contrairement à la philosophie contemporaine attachée à la mort solitaire de soi, conçoit toujours la mort comme mort d’autrui, et ce faisant opère un retour de la solitude en communication, le malade atteint d’une maladie incurable appelle, dans son face-à-face avec le bien portant, une pensée qui, se

désintéressant désormais des acquis du savoir, doit abandonner la consolation rassurante dont jouissait jusqu'alors pleinement le bien portant :

[ce] non-savoir qui se traduit dans l'expérience par mon ignorance du jour de ma mort – ignorance en vertu de laquelle le moi tire des chèques à découvert comme s'il disposait de l'éternité. (Levinas, 1992 : 30)

Le rapport éthique présuppose la mise en œuvre du principe de la responsabilité pour l'autre, qui, dans le cas de la maladie, se traduit par la discussion d'un troisième terme : la science médicale. Selon la conception de Levinas, l'opposition science/idéologie rend sensible « l'utilité » de cette dernière. Le déboîtement du sujet par rapport à l'être – évidence par rapport à laquelle l'idéologie fonctionne – convainc le sujet de la nécessité, où il se trouve, d'accepter cette interruption. Dans l'interruption de l'être, dans cette interférence d'un ailleurs – décrite par Proust, lorsqu'il définit la médecine, en termes temporels –, le sujet reconnaît son devoir de communiquer avec autrui.

ADORNO SUR L'ART ET L'IDÉOLOGIE

Qu'entend-on par le travail artistique comme travail social?

Dans une société qui fait perdre aux hommes l'habitude de penser plus loin que le bout de leur nez, ce qui est plus que simple reproduction de leur vie et dont on ne cesse de leur marteler que, sans cela, ils ne s'en sortiraient pas, est superflu. La récente révolte contre l'art est si vraie, qu'au regard de la pénurie qui progresse de manière absurde et de la barbarie qui se reproduit et s'étend, de la menace omniprésente de la catastrophe totale, les phénomènes qui se désintéressent de la conservation de la vie revêtent eux-mêmes un aspect absurde. (Adorno, 1982 : 322)

Selon Adorno, « le fait que la société apparaisse dans les œuvres d'art avec une vérité aussi bien polémique qu'idéologique » conduit à la spéculation métaphysique qui voudrait concevoir une harmonie préétablie entre la société et les œuvres d'art. Cette harmonie présuppose que le processus à l'œuvre dans ces dernières doit être pensé comme ayant la même

signification que le processus social auquel les œuvres d'art sont liées.

Les forces sociales productives, comme les rapports de production, reviennent dans les œuvres d'art, selon la forme pure, libérées de leur facticité, parce que le travail artistique est un travail social ; ce sont toujours aussi ses produits. (Ibid. : 312 ; je souligne)

La force des œuvres d'art émane de cette affinité. En posant que les marchandises maintiennent – même si elles le font avec peine – l'apparence de l'Être. Si les œuvres d'art sont effectivement la marchandise absolue en tant que produit social qui a rejeté, pour la société, toute apparence de l'Être, le rapport de production déterminant la forme de la marchandise s'insère dans les œuvres d'art autant que la force sociale productive et l'antagonisme qui existe entre les deux.

La marchandise absolue serait débarrassée de l'idéologie, inhérente à la forme de marchandise qui prétend être un pour-autre-chose tandis qu'elle n'est ironiquement qu'un simple pour-soi qui existe pour ceux qui en disposent. (Ibid. : 313)

Ce renversement de l'idéologie est un renversement du contenu esthétique : un art entièrement non idéologique est impossible de par sa pure et simple antithèse à la réalité empirique. Sartre, dit Adorno, a justement souligné que

[...] le principe de l'art pour l'art – qui prévaut en France depuis Baudelaire, tout comme en Allemagne l'idéal esthétique de l'art – fut reçu par la bourgeoisie comme contrainte morale institutionnalisée, moyen de neutraliser l'art, aussi sciemment qu'on incorporait l'art à l'ordre comme citoyen déguisé du contrôle social. (Ibid. ; je souligne)

Ce qui, dans l'art pour l'art par exemple, est de l'ordre de l'idéologie ne se situe pas dans l'antithèse de l'art à l'empirie : sans être formellement classiciste, l'idée de beauté érigée par ce principe dans l'évolution postbaudelairienne ampute tout contenu qui ne se plie déjà à un canon dogmatique du beau. « C'est dans cet esprit que George, dans une lettre à Hofmannstahl, critique le fait que celui-ci, dans une note sur la mort du Titien, fasse mourir le peintre de

la peste» (*ibid.* : 314). L'autarcie de la beauté néoromantique et symboliste – antithèse immédiate par rapport à une société rejetée comme laide, vulnérabilité au regard des aspects sociaux – l'a rendue rapidement consommable : « Elle trompe sur le monde des marchandises du fait qu'elle le ménage ; elle est ainsi qualifiée comme marchandise » (*ibid.*).

Cette idée, inscrite dans une vision de l'histoire de l'art comme phénomène soumis à une idéologie toute-puissante, à laquelle peu d'artistes après Baudelaire – et dans une grande mesure en se soumettant à la philosophie de l'art de ce dernier – ont échappé, conduit Adorno à affirmer le caractère aporétique de la situation de l'art aujourd'hui, et ce, même sur le plan social. Si l'art cède de son autonomie, il se livre au mécanisme de la société existante ; s'il reste strictement pour soi, il ne se laisse pas moins intégrer comme domaine innocent parmi d'autres. Pour Adorno, « le fait que les œuvres refusent la communication est une condition nécessaire et non pas la condition suffisante de leur essence non-idiologique » (*ibid.*). Le critère central, c'est la force de l'expression, où les œuvres se dévoilent comme stigmate social : « Les zones socialement critiques des œuvres sont celles où l'on souffre, lorsque, dans leur expression, la fausseté de la situation sociale apparaît historiquement déterminée » (*ibid.* : 315).

Pour comprendre un concept comme celui d'interférence à partir de la théorie adornienne, on doit s'installer à l'intérieur de l'opposition art facile/ art noble. Cette opposition, depuis l'époque de Baudelaire, s'associe volontiers à la réaction politique, « comme si la démocratie en tant que telle, la catégorie quantitative de la masse, était le fondement du vulgaire et non pas l'oppression perpétrée à l'intérieur de la démocratie » (*ibid.*). L'interférence serait alors la manifestation, ou justement la saisie de cette oppression. « Il faut rejeter aujourd'hui, dit Adorno, tout ce qui se signale comme art facile ; autant toutefois que le noble, antithèse abstraite à la réification et en même temps sa proie » (*ibid.* : 318).

Il reste pourtant un aspect de l'art « noble » auquel il faut demeurer fidèle : c'est l'aspect qui oblige l'art à

réfléchir sa culpabilité, sa complicité avec le privilège. Le noble devient mauvais, et lui-même vulgaire, lorsqu'il se pose comme tel. Néanmoins, puisque le sacré n'est plus de coutume, une contradiction mine le noble, « comme celle que pouvait ressentir l'adolescent qui lisait un journal socialiste par sympathie politique et était en même temps écoeuré par le langage et l'opinion » (*ibid.*). Le langage et l'opinion traduisent ce courant souterrain, subalterne de l'idéologie d'une culture pour tous. Car le journal ne saurait prendre parti pour le potentiel d'un peuple libéré : pour lui, le peuple n'est que le complément de la société de classes, « l'univers statiquement représenté des électeurs avec lesquels il faut compter » (*ibid.*).

LEVINAS SUR PROUST, « POÈTE DU SOCIAL »
De la possibilité du retourment de la solitude en communication

L'échec de la communication est un échec de la connaissance. On ne voit pas que le succès de la connaissance abolirait précisément le voisinage, la proximité d'autrui. Proximité qui, loin de signifier moins que l'identification, ouvre précisément les horizons de l'existence sociale, fait jaillir tout le surplus de notre expérience de l'amitié et de l'amour, apporte au définitif de notre existence identique tous les possibles du non-définitif.

(Levinas, 1976: 119)

Levinas reconnaît chez Proust quelque chose d'unique et de sans précédent dans la littérature. Il s'agit du fait que ses analyses ne traduisent que l'« étrangeté de soi à soi » :

L'atmosphère raréfiée dans laquelle s'accomplissent les événements laisse une impression d'aristocratie même lorsqu'il s'agit des réalités les plus banales, et communique à des simples mots, comme « je souffrais » ou « je goûtais un plaisir », une résonance immatérielle, empreinte de la noblesse d'un rare et précieux rapport social. Ce n'est pas l'événement intérieur qui compte, mais la façon dont le moi s'en saisit et en est bouleversé, comme s'il le rencontrait chez un autre. C'est cette façon de saisir l'événement qui constitue l'événement même. (Ibid.)

Comment comprendre, à la lumière de la théorie adornienne, le fait que Levinas donne à Proust le nom

de « poète du social » ? L'écart entre la description déployée par Adorno de la position sociale de l'artiste et celle de Levinas est évident lorsque ce dernier établit, dès le début de son essai, la teneur de ce qu'il appelle « l'amoralisme » de Proust. Il ne s'agit plus ici de souligner les limites de l'art pour l'art, mais plutôt d'établir, toujours à l'intérieur du rapport entre l'art et la réalité, le mouvement par lequel l'écrivain saisit sa propre subjectivité. Pour définir l'intériorisation du monde proustien, il ne sera pas question, pour Levinas, de parler de « vision subjective de la réalité », ni d'un « fond métaphysique pressenti derrière les apparences » (*ibid.*). Il s'agira plutôt de parler de la saisie proustienne de la structure même des apparences, « à la fois ce qu'elles sont et l'infini de ce qu'elles excluent ». Selon Levinas, « l'amoralisme de Proust introduit dans son univers la liberté la plus folle, confère aux objets et aux êtres définis le scintillement des possibles que la définition n'a pas éteints » (*ibid.*).

Ce qui donne à la réalité proustienne toute son acuité est le fait qu'elle bénéficie de rappels innombrables, à leur tour multipliés à l'infini par le regard de la réflexion. Si l'émotion n'est jamais chez Proust un fait qui vaut pour lui-même, c'est parce que le travail du moi, déjà séparé de son état, se meut sur le plan où il doit assumer ce qui était déjà à lui.

La vraie émotion chez Proust est toujours l'émotion de l'émotion. [...] Tout se passe comme si un autre moi-même doublait constamment le moi, dans une inégalable amitié, mais aussi dans une froide étrangeté que la vie s'efforce de surmonter.

(*Ibid.* : 121)

Le mystère chez Proust, dit Levinas, est le mystère de l'autre.

Comment Adorno définit-il l'émotion ? Non pas en tant que satisfaction du moi, et certainement pas comme identique au plaisir. « Le bouleversement intense, brutalement confronté à ce qu'on entend d'ordinaire par émotion [...] est plutôt un mémento de la liquidation du moi qui, ébranlé, perçoit ses propres limites et sa finitude » (Adorno, 1982 : 324). Ce qui, dans cet événement qui s'appelle émotion, est de

l'ordre de l'apparence, n'est pas son côté esthétique, mais bien sa position par rapport à l'objectivité : « pour quelques instants, le moi perçoit réellement la possibilité d'abandonner la conservation de soi sans avoir pourtant suffisamment d'énergie pour réaliser cette possibilité » (*ibid.* : 325 ; je souligne). L'émotion perçoit le potentiel comme s'il était actualisé. Ainsi, l'objectivité signifie, pour Adorno, ce moment de réalisation de la possibilité d'abandonner la conservation de soi. Cette objectivité, ou la conscience non métaphorique – car les émotions ne sont pas un *comme si* –, est ce qui brise ce que l'on comprend d'habitude par *apparence* esthétique.

Nommer Proust le « poète du social » signifie nommer un processus de l'écriture par lequel la dimension du social n'est pas rendue à travers la peinture des moeurs, mais à travers une réflexion sur l'émotion, qui suscite l'émotion et qui à son tour réside, tout entière, dans cette réflexion. « Les lieux, les choses l'émeuvent à travers les autres, à travers Albertine, à travers sa grand-mère, à travers soi-même passé ». Savoir ce que ces personnages font, ce qu'ils voient, qui les voit, n'a pas d'intérêt en soi comme savoir, « mais est infiniment excitant [...] à cause de cette étrangeté qui se moque du savoir » (Levinas, 1976 : 121).

Figure de l'étrangeté par excellence, la mort est, chez Adorno, pressentie dans le moment d'objectivité où l'émotion brise les apparences. À ces apparences on peut identifier les données objectives que Proust pourra recueillir au sujet des êtres aimés après leur mort, mais qui ne détruisent pas le doute qui les entourait de leur vivant. Pour Proust, dit Levinas, et « contrairement à la philosophie contemporaine attachée à la mort solitaire de soi », la mort est toujours la mort d'autrui :

Mais la mort quotidienne et de tous les instants d'autrui qui se retire en lui-même ne jette pas les êtres dans l'incommunicable solitude, c'est elle précisément qui nourrit l'amour. Éros dans sa pureté ontologique qui ne tient pas à une participation à un troisième terme – goûts, intérêts communs, connaturalité des âmes –, mais relation directe avec ce qui se donne en se refusant, avec autrui en tant qu'autrui, avec le mystère. (*Ibid.* : 122)

Si, chez Adorno, l'équivalent du concept d'interférence se laissait déduire à partir de la saisie, par l'œuvre d'art, de l'oppression – et fût-ce l'oppression exercée par le moi de la connaissance – manifeste dans l'opposition entre l'art « facile » et l'art « noble », s'il plaiderait pour la fidélité à l'art noble dans la mesure où celui-ci seulement mettrait en scène l'obligation, pour l'art, de réfléchir sa culpabilité en tant que complicité avec le privilège, chez Levinas c'est à travers le thème de la solitude que le moment surgit, où « l'incommunicabilité foncière de la personne s'offre à la pensée et à la littérature moderne comme l'obstacle fondamental auquel se heurte l'élan de la fraternité universelle » (*ibid.*). La figure de l'interférence serait liée, chez Adorno, au fait que les œuvres d'art refusent la communication. Fait qu'il désigne comme une condition nécessaire de leur essence non idéologique. C'est après avoir posé cette condition, nécessaire mais non suffisante, qu'il se tourne vers la force de l'expression et en fait le critère central de l'œuvre d'art.

Pour Levinas, ce « désespoir de la communication impossible [...] marque la limite de toute pitié, de toute générosité et de tout amour » (*ibid.*). Ainsi, la figure de l'interférence traduirait, dans sa pensée, la mise en garde de la raison à travers laquelle le collectivisme partage le désespoir – autant que la recherche – d'« un terme extérieur aux personnes auquel chaque personne participera pour son compte afin de se fondre dans une communauté, impossible comme face-à-face ». Cet idéal, cette représentation collective ou ennemi commun, réunirait « les individus qui ne peuvent pas se toucher, qui ne peuvent pas se souffrir » (*ibid.*).

La leçon de « noblesse » de Proust vient soulager le désespoir de la communication impossible, car si cette dernière porte le stigmate de l'inauthenticité, ce n'est que parce qu'on la cherche comme une fusion. L'idée que la dualité doit se muer en unité, que la relation sociale doit s'achever en communication, est, pour Levinas, le « dernier vestige d'une conception qui identifie l'être au savoir, c'est-à-dire à l'événement par lequel la multiplicité du réel finit par se référer à un

seul être et où, par le miracle de la clarté, tout ce qui me rencontre existe comme sortant de moi » (*ibid.* : 123). Le fait que le récit de l'amour du Narrateur de *La recherche* est doublé d'aveux destinés à mettre en question la consistance même de cet amour donne au thème de la solitude un sens nouveau : « Son événement réside dans son retour à la communication ».

LA MALADIE COMME INTERRUPTION DE L'ÊTRE Responsabilité et désintérêt

De cette condition inconditionnelle – de cette nécessité de s'arracher à l'être pour se placer en guise de sujet sur un sol absolu et utopique, sur un terrain qui rend possible le désintérêt – l'épistémologie moderne se soucie peu. Elle s'en méfie même : tout éloignement de la réalité favorise, à ses yeux, l'idéologie. Les conditions de la rationalité sont désormais toutes du côté du savoir lui-même et de l'activité technique qui en résulte. Une espèce de néo-scientisme et de néo-positivisme domine la pensée occidentale. Il s'étend aux savoirs ayant l'homme pour objet, il s'étend aux idéologies elles-mêmes dont on démonte les mécanismes, dont on dégage les structures. La formalisation mathématique, pratiquée par le structuralisme, constitue l'objectivisme de la nouvelle méthode conséquente à l'extrême. (Levinas, 1992 : 22)

L'enseignement le plus profond de Proust consiste à situer le réel dans une relation avec ce qui à jamais demeure autre :

C'est dans la maladie que nous nous rendons compte que nous ne vivons pas seuls mais enchaînés à un être d'un règne différent, dont des abîmes nous séparent, qui ne nous connaît pas et duquel il est impossible de nous faire comprendre : notre corps. [...] Les malaises de ma grand-mère passaient souvent inaperçus à son attention, toujours détournée vers nous. Quand elle en souffrait trop, pour arriver à les guérir, elle s'efforçait en vain de les comprendre. Si les phénomènes morbides dont son corps était le théâtre restaient obscurs et insaisissables à sa pensée, ils étaient clairs et intelligibles pour des êtres appartenant au même règne physique qu'eux, de ceux à qui l'esprit humain a fini par s'adresser pour comprendre ce que lui dit son corps, comme devant les réponses d'un étranger on va chercher quelqu'un d'un

même pays qui servira d'interprète. [...] [L]a médecine étant un compendium des erreurs successives et contradictoires des médecins, en appelant à soi les meilleurs d'entre eux on a grande chance d'implorer une vérité qui sera reconnue fausse quelques années plus tard. De sorte que croire à la médecine serait la suprême folie, si n'y pas croire n'en était pas une plus grande car de cet amoncellement d'erreurs se sont dégagées à la longue quelques vérités. (Proust, 1988: 594-595)

Sur le terrain où le bien portant rencontre le malade, il y a désespoir de communication, interruption de communication, donc de l'être tel que Levinas l'entend¹. Sur quel terrain sommes-nous, à qui faisons-nous appel pour rester ensemble, moi bien portante et toi, malade? Est-il possible pour moi de me mettre à la place de l'autre, alors que l'expérience de la maladie en est une de l'ici et du maintenant, alors que les leçons de l'ici et du maintenant ne durent pas, ou ne durent que sous la forme d'une conscience, et non pas d'une dédicace?

En parlant contre l'euthanasie, le cancérologue Lucien Israël est ferme: en tant que médecin, je suis dans l'obligation d'alléger la douleur, de prolonger la vie du malade. Je suis contre ma pensée de bien portant qui, dans mon insouciance de bien portant, donne une définition de la dignité de la vie – vie en général, et qui comprend ce malade qui n'est pas moi –, que moi-même ne saurai assumer au moment où la maladie viendra me frapper à mon tour. Le bien portant de jadis pense très différemment lorsque la maladie lui tombe dessus. C'est contre cet abyme, entre ma pensée de bien portant et ma pensée de malade, qu'Israël se prononce.

Mais il ajoute: je n'ai rien à dire au sujet de celui qui aime le malade et qui, pour des raisons qui sont nées dans le rapport entre les deux, l'aide à mourir:

Cette situation, chacun le sent, ne peut que résulter d'un terrible débat de conscience, peut-être appuyé sur des promesses antérieures, un entraînement psychologique, soit une folie à deux, soit au contraire une sorte de courage extrême, un geste d'amour qui fait que le survivant brave un interdit. On ne peut que garder le silence sur de tels actes et même peut-être s'interdire de les juger. (Israël, 1993: 75)

De cette situation, le médecin ne saurait juger, car l'amour de celui qui aime ce malade-ci est très différent de l'obligation à laquelle le médecin est tenu, devant tous ses malades de manière égale. Qu'arrive-t-il dans cet amour pour que le médecin ne puisse se prononcer là-dessus?

Ces deux êtres se placent d'emblée sur le terrain de ce qui est entre la science et le désespoir, de ce qui est entre la science et la mort. Lorsqu'on ne peut plus dire au malade «la médecine va s'occuper de toi, tout ira bien, tu vas guérir», on doit pouvoir parler de la continuation de cette relation qui est la nôtre, dans un au-delà de la science et de sa cruelle objectivité. C'est ici où il faut penser la différence entre *guérir* et *s'occuper de l'autre*.

Comment soigner celui qui sait devoir partir avant moi, seul, le premier de nous deux? Entre celui qui aime et le mourant, un pacte doit être établi, une entente, sur le passage dans l'au-delà qui ne serait plus une séparation. Et ce n'est que sur le terrain de la transcendance qu'un tel pacte peut prendre forme:

[...] que la transcendance soit proximité, que la proximité soit responsable pour l'autre, condition – ou incondition – d'otage; que la responsabilité comme réponse soit le préalable Dire; que la transcendance soit la communication, impliquant, par delà un simple échange de signes, le «don», la «maison ouverte» – voilà quelques termes éthiques par lesquels signifie la transcendance en guise d'humanité ou l'extase comme désintéressement. Idéalisme d'avant la Science ou l'Idéologie.

(Levinas, 1992: 33)

L'idée du désintéressement, telle que formulée par Levinas, nous ramène aux débuts de notre propos. Notre question, à la suite d'Adorno, était: comment peut-on faire place aux «phénomènes qui se désintéressent de la conservation de la vie»? Quelle est leur position, par rapport aux hypostases du concept d'interférence?

La transcendance ou communication arrive, dit Levinas, sous les espèces de la relation avec l'autre homme. Dans sa nudité de prolétaire, qui n'appartient à aucune patrie, une sortie de l'être est concevable, l'impartialité par laquelle sera possible, à

côté de la science dans son objectivité, cette humanité en guise de moi (*ibid.* : 26-27) que Levinas désignait comme le fondement de l'écriture proustienne.

Quant à la question de l'idéologie, incontournable pour Adorno, Levinas la discute à partir de la pensée d'Althusser, pour qui « l'idéologie exprime toujours la façon dont la dépendance de la conscience à l'égard des conditions objectives ou matérielles qui la déterminent – et que la raison scientifique saisit dans leur objectivité – est vécue par cette conscience » (*ibid.* : 20). Alors que la raison scientifique prétend saisir ces conditions objectives dans leur objectivité même, l'idéologie se contente de montrer les formes dans lesquelles la dépendance elle-même est vécue par la conscience. À la volonté de démasquer ce qu'il y a là que la science professe, l'idéologie propose de rendre saisissable la dimension de ce qui, dans notre rapport aux conditions historiques, est particulier.

L'idéologie met en place l'excentricité de la conscience par rapport à l'ordre contrôlé par la science. Elle nous aide à accepter le déboîtement entre le sujet et l'être : le sujet n'entre jamais parfaitement dans la case de l'être. Si on peut décrire cette case à partir des conditions objectives qui sont l'objet et l'ordre de la science en même temps, et le sujet comme celui qui, porté par son vouloir-savoir, devrait trouver sa place, son chez-soi, dans cette case de manière idéalement exacte – et fût-ce à la suite d'infinis réajustements –, alors le sujet n'arrive jamais à s'accommoder à sa maison. Si l'illusion est la modalité de ce déboîtement, elle ne rend pas illusoire l'« apatriodie » du sujet.

La science peut poser cet écart comme l'effet de son inachèvement : en s'achevant, la science « rongerait jusqu'à la corde le sujet dont la vocation ultime ne serait qu'au service de la vérité ». Et pourtant, la science n'aura pas empêché que cette idéologie, remise par elle à sa place, ramenée au rang de facteur psychologique, désormais inoffensive, continue à assurer la permanence d'une vie subjective qui vit de ses illusions démystifiées (*ibid.*).

« Mais, continue Levinas, cet écart vient-il du sujet? ». Ou peut-être vient-il « d'une rupture

antérieure aux ruses qui l'emplissent? ». Son origine ne serait-elle pas plutôt un non-terrain, une interruption, un moment où le sujet s'est trouvé en mesure de se dés-inter-esser, de ne plus être selon la loi de l'être, mais plutôt selon une autre loi? « La science n'aurait eu encore là ni rêves consolants à interrompre, ni mégalomanie à ramener à la raison » (*ibid.* : 22).

Pour atteindre cette région, il faut restaurer l'origine dont Levinas parle, et où il y a eu interruption de l'être. Il faut trouver le courage de vivre dans l'interruption ou du moins imaginer – si toutefois un tel « imaginer » est même possible en dehors de l'expérience – ce que cela pourrait signifier, la vie dans l'interruption de l'être. À la crise du sens, attestée par la « dissémination » des signes verbaux que le signifié n'arrive plus à dominer, car il n'en serait que l'illusion et la ruse idéologique, s'oppose le sens, préalable aux « dits », repoussant les mots et irrécusable dans la nudité du visage, dans le dénuement prolétaire d'autrui et dans l'offense subie par lui (*ibid.* : 32).

La raison pour laquelle le malade vit sa maladie incurable comme une « douleur-maladie » psychique, et partage en cela le sort des malades mentaux, est son impossibilité d'assimiler son état à un stade de la connaissance, tel que le sujet le fait d'habitude. Le malade atteint du sida ou d'un cancer terminal subit cette révélation de l'avenir en tant qu'absolue altérité, et sa maladie en tant que véritable souffrance inutile (Levinas, 1982 : 107-120). Dans leur douleur, ils y sont projetés pour s'y exposer à moi en soulevant le problème éthique fondamental que pose la douleur « pour rien » : le problème éthique inévitable et prioritaire de la médication qui est *mon devoir*².

De la même manière que l'on a pu établir une « utilité » de l'idéologie, on peut parler des effets bénéfiques de la science. L'une et l'autre participent de mon devoir d'apporter secours à l'autre qui est en besoin : l'idéologie l'apporte à ce qui, dans le malade, est de l'ordre de la condition du prolétaire, la science, à ce qui, dans le malade, lance un appel en tant que « souffrance inutile ».

Il s'agit, au plan de l'idéologie en tant que système

organisateur des structures sociales du travail, au plan de la science médicale en tant que système organisateur des structures de la maladie et de la santé, il s'agit donc de phénomènes qui concernent la conservation de la vie au niveau de la praxis. C'est par rapport à ces phénomènes qu'on définit ceux qui «se désintéressent de la conservation de la vie», les phénomènes d'ordre esthétique. Notre intention a été de montrer qu'à travers les catégories de l'éthique, telles que travaillées par Levinas, ces ordres, apparemment opposés, ou, comme dirait Adorno, antagonistes, doivent être pensés ensemble. Ce mouvement n'est pourtant pas concevable si les éléments de la théorie esthétique sont tenus séparés de ceux qui appartiennent à l'éthique, et le commentaire de Levinas sur Proust montre que cette séparation n'a aucun sens.

* * *

Pour conclure, un retour à la théorie d'Adorno sous une nouvelle lumière: là où ses termes «art facile» et «art noble» revêtent la teneur morale de leur signification, teneur morale présente d'ailleurs dès le début, et qui devient d'autant plus évidente lorsqu'on rapproche ses termes du commentaire par lequel Levinas qualifie l'esprit de l'écriture proustienne de «noble» et comme appartenant à celui d'un «poète du social» à la fois. Il s'agit chez Proust, comme on l'a vu, d'une noblesse de nature éthique essentiellement.

De la manière la plus courante, nous entendons, par le concept d'interférence, cette espèce de bruit qui vient déranger un système de représentation continu et homogène, comme dans ce cas, exemplaire, qu'on retrouve chez Adorno:

La musique jouée au café-concert ou, comme en Amérique, transmise par téléphone aux clients des restaurants, peut devenir quelque chose de totalement différent. La conversation des gens, le cliquetis des assiettes et tout ce qu'il est possible d'imaginer participent à son expression. Elle a besoin de l'inattention de l'auditeur pour remplir sa fonction autant que, lorsqu'elle est autonome, elle a besoin de son attention. Un pot-pourri se constitue parfois à partir des éléments des œuvres d'art, mais

celles-ci, par le montage, se modifient jusqu'au plus profond d'elles-mêmes. Des buts comme ceux de créer une atmosphère, couvrir de bruit le silence, les transforment et modifient ce qu'on appelle l'ambiance, négation de l'ennui préparé par la grisaille du monde commercialisé devenue marchandise. La sphère du divertissement, depuis longtemps intégrée et planifiée dans la production, est la domination de ce moment de l'art sur l'ensemble de ses phénomènes. Les deux moments sont antagonistes. La subordination d'œuvres d'art autonomes au moment de la finalité sociale contenue en toutes, et dont l'art surgit par un processus difficile, les blesse au point le plus névralgique. Cependant, celui qui, par exemple dans un café, soudainement frappé par le sérieux d'une musique, se met à l'écouter intensivement, pourrait bien se comporter comme quelqu'un d'étranger à la réalité et ridicule aux yeux des autres.

(Adorno, 1982 : 334)

Ce passage présente une hypostase du concept d'interférence, tel que nous le définissons plus haut. Dans l'opposition entre l'«art facile» et l'«art noble», l'interférence se donne comme moyen de rester fidèle à ce qui, dans l'«art noble», est de l'ordre de la morale: à ce travail de la mauvaise conscience donnée par le privilège. Adorno appelle ce processus l'acte de témoigner de l'art de l'extérieur. Si un tel témoignage donne lieu à la saisie du caractère ambigu de l'art – «élément qui se distingue de la réalité empirique et en même temps du rapport d'efficacité sociale – qui cependant simultanément retombe dans la réalité empirique et dans l'effet social» (*ibid.*) –, il met en scène autre chose aussi: le fait que l'art est là en tant que «négation de l'ennui préparé par la grisaille du monde commercialisé devenue marchandise». Il s'agit d'un art qui ne préserve plus son autonomie, mais qui, transformé en pot-pourri, et dont la continuité a été brisée, rend manifeste ce qui dans la vie d'aujourd'hui est de l'ordre de l'oppression.

Si Adorno met ce phénomène en termes moraux, s'il parle de la souillure originelle de l'artiste – il appelle le caractère ambigu de l'art, caractère qui adhère à toutes ses œuvres, «souillure originelle malhonnête» (*ibid.* : 335) –, c'est dans la mesure où l'artiste se doit de maintenir une position qui «lui fait

honneur de l'extérieur comme mépris de l'honnêteté du travail socialement utile». C'est au poète du social que revient, à partir d'une position aux conséquences nécessairement éthiques, le devoir de nous rappeler notre première responsabilité : celle de transformer notre solitude en communication.

NOTES

1. «En quoi consiste l'acuité de la solitude? [...] je touche un objet, je vois l'Autre. Mais je ne *suis pas* l'Autre. Je suis tout seul. C'est donc l'être en moi, le fait que j'existe, mon exister qui constitue l'élément absolument intransitif, quelque chose sans intentionnalité, sans rapport. On peut tout échanger entre êtres sauf l'exister [...]. Je suis monade en tant que je suis. C'est *par l'exister que je suis sans portes et sans fenêtres, et non pas par un contenu quelconque qui serait en moi incommunicable*». (Levinas, 1979 : 21 ; je souligne). Ces mots de Levinas pourraient très bien répondre à l'affirmation portant sur l'impossibilité de la communication d'Adorno, qui dit, dans le chapitre sur *La Médiation de l'art et de la société* : «La spéculation métaphysique pourrait trop facilement tomber dans une harmonie préétablie, ourdie par

l'esprit du monde, entre la société et les œuvres d'art. Mais la théorie ne doit pas capituler devant ce rapport entre l'art et la société. Le processus qui se réalise dans les œuvres d'art, et qui est immobilisé en elles, doit être pensé comme ayant la même signification, avec le processus social auquel sont liées les œuvres d'art; selon la formule de Leibnitz, «les œuvres représentent ce processus comme dépourvu de fenêtres»». (Adorno, 1982 : 312 ; je souligne.)

2. «C'est à partir de telles situations que la médecine comme technique et par conséquent la technologie en général qu'elle suppose, la technologie si aisément exposée aux attaques du rigorisme "bien-pensant", ne procèdent pas seulement de la prétendue "volonté de puissance". Cette mauvaise volonté n'est peut-être que l'éventuel prix à payer par la haute pensée d'une civilisation appelée à nourrir les hommes et à alléger leurs souffrances». (Levinas, 1982 : 110).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ADORNO, T. W. [1982]: *Théorie esthétique*, trad. Marc Jimenez, Paris, Klincksieck.
- ISRAËL, L. [1993]: *La vie jusqu'au bout. Euthanasie et autres dérives*, Paris, Plon.
- LEVINAS, E. [1982]: *De Dieu qui vient à l'idée*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1992 ;
[1982] : «La souffrance inutile», *Entre nous. Essais pour le penser-à-l'autre*, Paris, Grasset, 1991, 107-120 ;
[1979] *Le Temps et l'Autre*, Paris, P.U.F., 1991 ;
[1976] : «Marcel Proust. L'autre dans Proust», *Noms propres*, Paris, Fata Morgana, 117-124.
- PROUST, M. [1988] : *Le Côté des Guermantes I. À la recherche du temps perdu*, tome 2, Paris, Gallimard.

AU COMMENCEMENT N'EST PAS LA GENÈSE

JAN BAETENS

À Joost van Hooreweder, qui a retrouvé le manuscrit de cet article au moment où je le croyais déjà « définitivement égaré ».

UNE MÉTHODE BIEN DE SON TEMPS

Depuis une bonne vingtaine d'années, l'étude des manuscrits est de retour dans le champ littéraire¹. Elle s'y est articulée en nouvelle discipline – critique génétique, ou encore analyse de l'*avant-texte* –, pour rapidement acquérir sur le marché des méthodes une position très enviée.

Son prestige, aujourd'hui, est en tous cas indéniable. En témoignent à loisir colloques, publications, programmes de recherche, et ce bien au-delà du seul monde de l'éducation². Ce succès, pourtant, est particulier. Car loin de se faire les apôtres d'une approche entièrement inédite, les généticiens prônent plutôt le retour à certaine dimension trop longtemps refoulée par les tenants de l'analyse immanente. Certes, la redécouverte des archives s'effectue sur des bases nouvelles, puisque « l'étude des manuscrits sous l'angle génétique »³ ne cherche plus, comme l'ancienne philologie dont elle demeure pourtant assez proche⁴, à établir, c'est-à-dire à restaurer, un *texte idéal*, mais à s'interroger sur l'écriture *in statu nascendi*⁵. Toutefois, ce n'est pas en s'at-

taquant à des méthodes de lecture concurrentes que la nouvelle discipline revendique sa légitimité. Elle se veut complémentaire, non conflictuelle : la tâche spécifique de la génétique est l'établissement d'un avant-texte⁶, le devoir propre de la critique est l'évaluation de ce dossier. En pratique, il arrive bien entendu – c'est même la règle plutôt que l'exception – que le généticien se livre aussi, *in fine*, à la critique littéraire, non pourtant sans regretter un peu de troquer la vue plus large de la génétique contre les diverses formes de la critique, subtiles mais fragmentaires (défectueuses parce que plusieurs?)⁷, l'*interprétation* étant considérée comme une limite un rien subjective imposée à une profusion de données souvent opaques, mais au moins objectivement constatables⁸. Dans la querelle des méthodes, la génétique se veut plutôt un facteur de rassemblement, tant à l'égard de la linguistique, dont elle regrette la relative absence dans les études littéraires contemporaines⁹, que par rapport à d'autres sciences humaines comme l'histoire, dont elle souligne les analogies avec ses propres recherches¹⁰.

D'autre part, force est aussi de constater que le succès de la génétique reflète, à sa manière, le rejet de la modernité au début des années 80¹¹. Le parti pris de

la genèse n'est en effet pas sans analogie avec le retour plus ou moins rapide d'un certain nombre de concepts sur lesquels la littérature et la critique modernes avaient jeté un anathème : l'*auteur* (ce sont les manuscrits *autographes* qui retiennent l'intérêt, ainsi que les commentaires *personnels* de l'individu sur son propre texte), le *hors-texte* (l'émergence de l'avant-texte épouse l'ouverture gradauelle de la poétique aux diverses facettes du *biographique*¹²), mais aussi et surtout le *récit* (car n'est-ce pas à une *dramatisation* de l'acte créateur que tend la génétique, même lorsque les manuscrits sont étudiés en eux-mêmes, dans une perspective aussi peu téléologique que possible?). Corollairement, la génétique s'en prend aussi à l'idole de la période antérieure, le texte, dont il a été dit – et répété – qu'il « n'existe pas »¹³, tellement il est devenu difficile de savoir où s'arrêtent les avant-textes et où commence le texte proprement dit. Les études génétiques les plus conséquentes des écrits d'un Ponge¹⁴ ou d'un Duchamp¹⁵ ont d'ailleurs permis de vérifier à quel point la notion même d'œuvre se trouve aujourd'hui compromise, toute écriture prétendument achevée se voyant dénoncée comme une vue de l'esprit, voire un banal effet de paresse ou de lassitude¹⁶.

Tout cela, bien sûr, est parfaitement

défendable. Et il serait absurde de nier que la génétique pose de vrais problèmes, tout en formulant de vraies réponses. D'une part, il est arrivé à la critique immanente de travailler sur des textes dans des versions douteuses. D'autre part, on doit accepter que dans bien des cas – qui vont des simples inachevés aux tentatives plus retorses de brouiller consciemment la frontière entre manuscrit et imprimé – le texte ne peut être coupé de son avant-texte. De plus, la génétique correspond également à une réalité historique dans la mesure où, depuis l'âge romantique, de plus en plus d'écrivains conçoivent le manuscrit comme un objet autonome, rendant ainsi le regard génétique comme inéluctable. Plus généralement, enfin, la lecture des manuscrits a modifié de façon irréversible notre façon d'envisager et de lire n'importe quel écrit : on est ainsi devenu beaucoup plus sensible à la nostalgie du non-imprimé, du gribouillage avant-textuel à l'oralité préscripturale¹⁷, qui affleurerait, censurée ou non, dans tout texte achevé.

La méthode génétique implique cependant aussi certaines difficultés, sans doute peu voyantes, parfois même marginales, mais dont il n'est pas inutile de refaire le tour.

UNE RECHERCHE DE SPÉCIALISTES

Le constat s'impose : tout le monde ne fait pas de la critique génétique. Plus : tout le monde ne *peut* pas en faire, et ce dans le double sens du terme. En effet, puisqu'ils ne sont pas de n'importe qui, mais en général des grands écrivains seulement (il faudra y revenir), les manuscrits sur lesquels on a l'habitude de travailler sont d'un accès plutôt limité (en pratique, il est impératif ou bien de con-

naître l'auteur ou sa famille, ou bien d'avoir une position qui ouvre les portes des archives). Par-dessus le marché, en raison de la difficulté technique de la tâche, même pour des dossiers de petites dimensions, le décryptage, puis l'étude systématique de ces documents nécessitent l'engagement, sur une période considérable, de chercheurs à temps plein¹⁸. Aussi le nombre de ceux qui ont vraiment les moyens de se livrer à l'étude de l'avant-texte est-il fort réduit : la critique génétique est, à l'heure actuelle du moins, une occupation exclusivement académique.

Deux objections ne manqueront pas d'être faites à ce propos. La première concerne les manuscrits des auteurs vivants, qu'aucune fatalité ne prédestine au monde universitaire. Cependant, la préférence accordée aux avant-textes d'écrivains déjà renommés limite sérieusement les possibilités. Sauf exception, ce genre de manuscrits n'est communiqué qu'à des lecteurs pouvant donner des garanties non seulement de sérieux, mais aussi de *plus-value* symbolique : les auteurs attendent aujourd'hui du lecteur des manuscrits qu'il transforme l'avant-texte en objet d'étude et de lecture publique. La seconde concerne cette publication, qui en principe ouvre les manuscrits à n'importe quel lecteur, mais qui, en pratique, ne résorbe guère l'inégalité des chercheurs généticiens et des lecteurs non professionnels. La plupart du temps, en effet, la publication des manuscrits est surtout l'aboutissement d'une série de recherches, dont les aspects les plus intéressants ont parfois déjà été intégrés aux études en cours, ce qui réduit l'intérêt stratégique de ce type d'informations. Les travaux préparatoires de *La vie mode d'emploi* de Georges Perec

constituent un bon exemple de pareil décalage temporel entre les recherches de pointe et la divulgation au grand public du laboratoire du texte¹⁹. Quant aux avant-textes révélés par les auteurs mêmes, ce ne sont souvent que des pseudo-manuscrits, c'est-à-dire des documents privés ayant déjà parcouru tout un processus d'élaboration et dont seules se livrent certaines retombées, paradoxalement achevées car faites en vue justement d'une publication. C'est à ce niveau-là qu'on pourrait situer la différence entre le travail de Francis Ponge dans *La Fabrique du pré*, lequel s'effectue finalement dans la perspective du livre, et les notes éparses de Marcel Duchamp, dont l'horizon a cessé d'être livresque (l'on sait du reste que les diverses versions offertes au public sont tout sauf fiables)²⁰.

Cette spécialisation poussée n'a évidemment rien de gênant (le travail en équipes spécialisées convient parfaitement à la nature de la tâche génétique). Mais les implications de telle stratégie ne sont pas négligeables. Tout se passe en effet comme si, avec la critique génétique, on fermait une parenthèse, pour aussitôt en ouvrir une autre.

La parenthèse que l'on ferme ? C'est celle de la déprofessionnalisation de la critique et de la théorie littéraires et, plus généralement, du décloisonnement des actes de lire et d'écrire. L'étude de l'avant-texte clôt la période (de la fin des années 50 au début des années 80) où le retour réfléchi sur le texte dépassait les milieux des seuls professionnels académiques. Dans l'idéologie littéraire de cette période, chaque lecteur, à chaque (re)lecture, était enjoint à devenir à la fois le *lecteur*, le *critique* et le *théoricien* du texte qu'il devait lire comme s'il en était aussi l'*auteur*²¹. Avec la critique

génétique, la réflexion sérieuse sur le texte rentre en quelque sorte au bercail, c'est-à-dire aux centres de recherche, où elle est pratiquée par des non-écrivains. L'étude de l'avant-texte, telle qu'on l'a vue se mettre en place, est une occupation nécessairement académique.

Si elle ferme une parenthèse, la nouvelle professionnalisation du discours sur la littérature en rouvre cependant une autre, puisqu'elle retrouve la posture, imposée avec force par Gustave Lanson et ses élèves²², d'une séparation radicale de l'écriture et de la théorie. Ce clivage, une fois encore, ne représente pas une norme absolue, pour ferme que paraisse l'antinomie du créateur et du théoricien. Jusqu'à l'époque positiviste, on le sait, la critique et la théorie littéraires avaient été produites essentiellement par ceux mêmes qui écrivaient. Imagine-t-on seulement la théorie du roman, par exemple, sans les préfaces rédigées par Henry James pour ses propres livres ? Et comment lire la poésie lyrique sans au moins prendre en considération les commentaires d'Edgar Allan Poe sur la genèse du *Corbeau* ? La modernité du 20^e n'a certes pas oublié ce type d'écrivains (Jean Paulhan et Maurice Blanchot, notamment, ont été de ceux qui ont tendu un pont entre les écrivains-théoriciens du 19^e et les expériences des années 60 et 70), mais il est clair qu'aujourd'hui le compartimentage des rôles et la division des responsabilités sont, dans une certaine mesure, redevenus monnaie courante.

AVATARS DU GOTHA

Chaque génération récrit l'histoire de la littérature, qui est autant l'histoire des censures et des redécouvertes, des ouvertures et des exclusions, que celle des

œuvres mêmes. Un survol des auteurs mis en exergue par la critique génétique apprend qu'elle se borne généralement à étudier les écrivains du canon littéraire. La théorie et la pratique de l'avant-texte panthéonisent la littérature, au moment exact où ailleurs, par exemple aux États-Unis, la « bataille des livres » fait rage²³. Paradoxalement, la méthode, qui dénonce radicalement le statut de l'objet textuel même, s'avère donc d'une sagesse exemplaire au niveau de la valeur esthétique : tout en avançant, à juste titre, que « le texte n'existe pas », les généticiens reconduisent tacitement une vision bien commodément admise du fait littéraire.

Les généticiens sont conscients de ce problème, quand bien même leurs réponses au reproche de l'*a priori esthétique*²⁴ divergent sérieusement. Tantôt, en effet, le choix des grands auteurs est jugé inéluctable, voire programmé par l'évolution du système littéraire lui-même²⁵ : ce sont justement les grands auteurs qui, les premiers, auraient vu l'importance de l'avant-texte, de sorte que la génétique ne ferait qu'emboîter le pas à une transformation au niveau de son objet. Tantôt, il s'entend des plaidoyers en faveur d'un élargissement du corpus²⁶ : en pratique, cette ouverture se remarque seulement chez les généticiens dont le travail est le plus proche de l'ancienne philologie ; elle se perçoit à peine chez ceux dont le travail débouche aussi sur un acte de critique littéraire.

Chaque méthode de lecture soulève peu ou prou des questions de palmarès et de préséance. Si malgré cela le problème mérite ici discussion, c'est que, plus encore que dans d'autres disciplines, la génétique entretient avec son corpus des relations très particulières. Entre la démarche avant-textuelle et l'ap-

préciation des œuvres prises en considération, le rapport n'est en effet *jamais dépréciatif* : à travers l'étude des manuscrits, il s'agit toujours de valoriser l'œuvre et son auteur. Du point de vue de la génétique²⁷, la question de savoir s'il existe de bonnes ou de mauvaises manières de travailler un manuscrit, de le mettre de côté, de le finir ou de le laisser inachevé, est manifestement une question dénuée de sens. D'abord parce que le généticien, au sens strict du terme, s'interdit d'empêtrer sur le domaine de la critique. Ensuite parce que le relais du regard génétique par le jugement critique est toujours récupérable sur le plan esthétique : un texte ne perd rien de sa valeur si sa version avant-textuelle s'avère particulièrement pauvre ; mais un manuscrit plus accompli peut racheter un mauvais texte jusqu'à en prendre la place (la situation est fréquemment attestée pour les traductions ou les textes longtemps censurés, mais un phénomène analogue se constate pour les corrections d'auteur que la postérité juge différemment²⁸). Enfin, parce que seules entrent en ligne de compte les signatures canoniques, la question de la valeur s'évade d'avance, tout jugement étant devenu en quelque sorte inutile : le fait même que l'on s'efforce de scruter jusqu'aux moindres avant-textes des grands auteurs ne peut manquer de les rendre plus grands encore, même et surtout quand les auteurs renâclent à montrer des manuscrits qu'ils estiment, eux, indignes de tant d'attention critique²⁹ (lorsque, en revanche, c'est aux productions mineures que l'on s'intéresse, celles des écoliers par exemple, la critique génétique tend à changer de registre, pour se cantonner prudemment au seul domaine linguistique³⁰).

L'ANTI-IMPRIMATUR

Comme un grand nombre de chercheurs font succéder à l'ordonnancement génétique une phase d'interprétation critique, il convient de se demander quels sont les apports majeurs de la génétique à la critique, non pas seulement au niveau général de l'œuvre (dont le statut est, suite aux lectures génétiques, beaucoup moins intouchable), mais aussi à hauteur des textes particuliers.

Lorsque la frontière entre texte et avant-texte n'est pas nette (et il serait oiseux d'en répéter ici les exemples), le rôle de la génétique est, de toute évidence, indispensable. Mais que penser des textes, modernes surtout, dont il existe des versions techniquement satisfaisantes, lues, voulues et corrigées par des auteurs que ne semblent pas tenailler de grands repentirs ? De nombreux exemples ont démontré que la lecture des manuscrits s'avère tout à fait capable de transformer notre vision du texte. Mais ce qui fait problème, c'est que la méthode génétique semble réussir le mieux quand elle parvient à mettre au jour *un avant-texte en fait tout différent*. Ailleurs, il est parfois difficile de se soustraire à l'impression que la critique génétique – c'est-à-dire la critique littéraire faite à partir d'une documentation avant-textuelle – répète plutôt ce qu'avait déjà formulé la lecture immanente de l'œuvre. Cette constatation ne doit pas étonner, puisque, d'une part, les analyses internes des années 60 et 70 étaient souvent des lectures *élaborationnelles*³¹, qui avaient justement pour ambition de ressusciter le processus de production enfoui de l'œuvre, et que, d'autre part, les textes modernes les plus souvent passés au crible par les généticiens sont des entreprises qui, comme celles d'un Claude Simon

ou d'un Robert Pinget³², veulent rendre manifestes «les sentiers de la création»³³, une de leurs figures rhétoriques de base étant les «approximations successives»³⁴.

Il en va tout autrement lorsque la critique s'exerce à l'égard d'un avant-texte dont la révélation transforme absolument le sens du texte même, soit que le manuscrit abrite une version antérieure insoupçonnable, comme dans l'exemple célèbre du poème *Liberté* de Paul Éluard³⁵, soit qu'il permette de lire des fonctionnements présents mais irrépérables dans le texte, comme dans l'exemple déjà mentionné de *La vie mode d'emploi*, dont la compréhension plus poussée ne s'est avérée possible que par le détour des cahiers de charges où étaient consignées les règles masquées au niveau de l'état final de l'œuvre³⁶.

Face à des écritures de ce type, et surtout face à des textes à contrainte(s) dissimulée(s), la critique génétique est irremplaçable. Toutefois, cette réussite incontestable soulève aussi plus d'un problème. Du point de vue des rapports entre texte et lecteur, les écrits à programme caché ne sont en effet pas neutres, mais retrouvent en quelque sorte la position privilégiée de l'auteur traditionnel, mieux informé sur son propre texte que n'importe quel lecteur. À partager telle analyse, il n'est sans doute pas faux de penser que la critique génétique tend implicitement à *transformer tout texte en un texte à fonctionnement caché* et, ce faisant, à refuser la coïncidence des positions de l'auteur et du lecteur dont s'étaient réclamés les tenants d'une vision «déprofessionnalisée» de la critique et de la théorie littéraires. De la même manière, l'exhumation de versions avant-textuelles très différentes du texte publié

accrédite l'idée que le texte reste forcément mal lu *tant qu'on s'en tient à une lecture strictement immanente*, comme, une fois de plus, l'avait souhaité certaine approche non professionnelle.

Ajoutons enfin, pour aborder une dernière difficulté, que le procès souvent fait à la génétique d'être une lecture secrètement téléologique, les manipulations des manuscrits étant toujours lues en fonction et à la lumière d'un *terminus ad quem* connu d'avance, perdra sans doute beaucoup de sa force quand les études avant-textuelles se rapprocheront davantage d'autres disciplines, comme par exemple la didactique des ateliers d'écriture³⁷. Telle stratégie permettra un changement méthodologique radical : au lieu de travailler *a posteriori* la genèse de textes déjà existants (et qui plus est déjà canonisés), il sera possible de se concentrer sur les opérations repérables dans les écritures au moment même où elles se font et qu'elles sont encore *susceptibles d'être transformées* par les observations que l'on formule à leur égard. Une synthèse entre le travail en atelier et les visées de la critique génétique paraît tout à fait possible. Si elle se fait, elle assurera aux études de l'avant-texte un élargissement fondamental. Plutôt que de situer le manuscrit au commencement du texte, il conviendra alors de renverser les données et de situer le texte au commencement d'un processus d'écriture à poursuivre par le lecteur.

NOTES

1. Il est généralement considéré que le livre fondateur de la génétique textuelle contemporaine est l'ouvrage de Jean Bellemain-Noël, *Le Texte et l'Avant-texte* (Paris, Larousse, 1972).

Depuis, les études génétiques ont pris une ampleur telle qu'il est bien sûr exclu d'oser en présenter, en l'espace d'une note, un aperçu plus ou moins complet : les éléments bibliographiques qui suivent n'ont pas d'autre ambition que de rappeler quelques jalons.

Parmi les publications françaises, il convient de mentionner tout d'abord, à côté des travaux publiés dans la revue *Textologie* (Éd. Minard), certains numéros de revue, comme *Littérature*, n° 28 (1977) et n° 52 (1983), et *Langages* n° 69 (1983), ainsi que certains articles publiés en revue, comme l'article de synthèse de Louis Hay, «Le texte n'existe pas», *Poétique*, n° 62, 1985. On doit y ajouter les volumes collectifs de la collection «Textes et manuscrits», publiée par Louis Hay aux Éd. du CNRS (7 vol. parus depuis 1982) ainsi que certains actes de colloques, dont par exemple *Avant-texte, texte, après-texte* (L. Hay et P. Nagy, édit.), Paris/Budapest, Éd. du CNRS/Akadémiai Kiadó, *De la genèse au texte littéraire* (A. Grésillon, édit.), Paris, Éd. du Lérot, 1988, ou encore *Penser, classer, écrire. De Pascal à Perec* (B. Didier et J. Neefs, édit.), Paris, Presses de l'Université de Vincennes, 1990. Enfin il est important de signaler aussi le recueil *Leçons d'écriture. Ce que disent les manuscrits (Hommage à Louis Hay)*, Paris, Minard, 1985, puis certains recueils théoriques où la génétique occupe une place de tout premier rang, comme par exemple l'ouvrage de R. Debray-Genette, *Métamorphoses du récit : autour de Flaubert*, Paris, Seuil, 1988.

Pour les recherches publiées au Canada, il est indispensable de consulter le n° 7 (1988) de la revue *Texte* (Toronto, Éd. Paratexte), qui comprend entre autres une bibliographie commentée de G. Falconer et D. H. Sanderson (p. 287-352, soit plus de 1000 entrées!). Plus spécifiquement axés sur la littérature québécoise sont les numéros spéciaux d'*Études françaises* (vol. 18, n° 1, 1982 et vol. 28, n° 1, 1992) ou d'*Urgences* (n° 24, 1989).

S'agissant enfin des publications issues du monde anglo-saxon, une bonne introduction peut être trouvée dans le dossier sur la génétique publié par la revue *Poetics today*, vol. 11, n° 3, 1990 (articles de M. Pierssens et F. P. Bowman), dans le colloque *Sur la génétique textuelle* (D.G. Bevan et P.M. Wetherill, édit.), Amsterdam/Atlanta, Éd. Rodopi, 1990, ainsi que dans D.C. Greetham, «Textual Scholar-

- ship», un chapitre de *Introduction to Scholarship* (J. Gibaldi, édit.), New York, The Modern Language Association of America, p. 103-137 (contient une riche bibliographie commentée).
2. C'est ainsi que la Fondation Crédit Lyonnais, par exemple, réserve son partenariat dans le domaine de la littérature au seul IMEC (Institut Mémoire de l'édition Contemporaine, qui gère surtout le fonds des grandes maisons d'édition française comme Gallimard, Hachette ou Flammarion), cf. *Rapport d'activités 1992*.
 3. C'est le titre du numéro spécial que la revue canadienne *Urgences* consacré à la question (cf. note 1 de cet article).
 4. Sur ce point, qui est très controversé parmi les généticiens, dont la plupart cherchent au contraire à se démarquer de la philologie, voir par exemple la prise de position d'Henri Mitterrand dans son «Avant-propos» à *Leçons d'écriture*, p. iii et xi.
 5. Cette visée n'est bien entendu pas la seule façon de s'intéresser aux manuscrits, qu'on peut étudier tout aussi bien du point de vue de leur seule valeur marchande ou comme de purs objets esthétiques, notamment.
 6. Pour quelques détails, cf. par exemple l'article de Jean Bellemin-Noël, «Reproduire le manuscrit, présenter les brouillons, établir un avant-texte», *Littérature*, n° 28, 1977, p. 3-18, les réflexions de P.-M. de Biasi dans «Paranoïa-génèse», *Leçons d'écriture*, p. 259-276, ainsi que la deuxième partie («Édition critique») d'*Avant-texte, texte, après-texte*.
 7. La méfiance à l'égard de la critique (c'est-à-dire de l'interprétation) perce nettement dans plusieurs études génétiques. En voici un exemple significatif : «L'entrée en écriture, entendue ici au sens le plus simple : la rédaction de la première page, trouve dans le dossier de *Kindheitsmuster* une documentation si parfaite qu'elle met à tout instant la critique en question. La complétude du dossier engendre des contradictions (la chronologie), laisse deviner des vides (les journaux de l'écrivain) sur lesquels la recherche passe d'ordinaire, sans les entrevoir, par *les faciles passerelles de l'interprétation*. Ici, elle découvre combien il lui faut d'informations pour faire le compte de ses incertitudes.», L. Hay, «Les trente-trois débuts de Christa Wolf», dans *Genèses du roman contemporain. Incipit et entrée en écriture* (textes réunis par B. Boie et D. Ferrer), Paris, Éd. du CNRS, coll. «Textes et manuscrits», 1993, p. 79 (nous soulignons).
 8. Voir par exemple la contribution déjà citée de P.-M. de Biasi, «Paranoïa-génèse», p. 261sq.
 9. C'est surtout dans le travail d'Almuth Grésillon que se voient rapprochées les disciplines génétiques et linguistiques, cf. par exemple l'article «Débrouiller la langue des brouillons. Pour une linguistique de la production», *Leçons d'écriture*, p. 321-332.
 10. Pour plus de détails, voir par exemple M. Werner, «Genèse et histoire. Quelques remarques sur la dimension historique de la démarche génétique», *Leçons d'écriture*, p. 277-294.
 11. Une bonne introduction à ce problème est donnée par D. Viart dans «Le récit "postmoderne"», dans *La Littérature française contemporaine. Questions et perspectives* (textes rassemblés par F. Baert et D. Viart), Louvain, Presses Universitaires de Louvain, 1993.
 12. Sur le biographique, voir surtout le numéro 224 (1991) de la *Revue des Sciences Humaines*.
 13. C'est le titre de la célèbre étude de L. Hay (art. cité). Souvent repris, il a donné lieu à une variante particulière : «l'avant-texte n'existe pas», chez H. Mitterrand, qui s'en explique à la fin de son «Avant-propos» à *Leçons d'écriture*.
 14. J.-M. Gleize et B. Veck, *Francis Ponge, «Actes» ou «Textes»*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1984.
 15. A. Gervais, «Duchamp et du pré, manuscrits», *Urgences*, n° 24, 1989, p. 53-65.
 16. Voir surtout l'article de C. Duchet, «Notes inachevées sur l'inachèvement», dans *Leçons d'écriture*, p. 241-255, et l'ouvrage collectif *Le Manuscrit inachevé*, Paris, Éd. du CNRS, coll. «Textes et manuscrits», 1989.
 17. C'est par exemple A.-M. Christin qui reprend cette idée en écrivant : «Si notre vocabulaire, trop linguistique une fois encore, ne faisait d'avance l'expression, on pourrait dire que la création manuscrite, sorte de mise en main et en regard verbale, constitue l'oralité du texte, oralité dont le texte lui-même, comme discours, ne sera que la transposition.», cf. «Espaces de la page», dans *De la lettre au livre*, ouvr. coll., Paris, Éd. du CNRS, coll. «Textes et manuscrits», 1989, p. 166 (souligné par l'auteur). Pour une analyse des textes de certains auteurs (Jarry, Céline) dans une perspective analogue, voir surtout le livre de J.-L. Cornille, *Le Volume de la voix*, Calaceite, Éd. Noesis, 1993.
 18. «Après les trois ou quatre années de travail

- que représente en moyenne l'analyse d'un dossier de genèse (de petite dimension) [...] », P.-M. de Biasi, « *Paranoïa-genèse* », p. 269.
19. G. Perec, *Cahiers des charges de « La vie mode d'emploi »*, texte établi par H. Hartje, B. Magné et J. Neefs, Paris, Éd. du CNRS/Zulma, 1993. Pour l'essentiel des recherches sur Perec, voir *Les Cahiers Georges Perec* (5 vol. parus, divers éditeurs) et surtout *Le Cabinet d'amateur*, revue d'études perecianes (Paris, Éd. Les impressions nouvelles, 3 vol. parus depuis 1993).
20. Cf. A. Gervais, déjà cité.
21. Un exemple caractéristique de cette approche demeure évidemment le travail de J. Ricardou, cf. par exemple *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1971.
22. Pour plus de détails, cf. A. Compagnon, *La Troisième République des Lettres*, Paris, Éd. du Seuil, 1983.
23. « The Battle of the Books » est le titre d'un célèbre article du New York Times évoquant les protestations des « minorités » contre le caractère raciste et sexiste des classiques. Pour une discussion fouillée de cette problématique, voir J. Christensen, « From Rhetoric to Corporate Populism », *Critical Inquiry*, vol. 16, n° 2, 1990, p. 438-465.
24. Le terme est utilisé par M. Werner dans « *Genèse et histoire* », p. 290.
25. Pour plus de détails, voir P.-M. de Biasi, « *Paranoïa-genèse* » (art. cité), p. 272 sq.
26. C'est le point de vue (relativement peu partagé) de M. Werner dans « *Genèse et histoire* ».
27. Il en va bien sûr tout autrement lorsqu'on s'intéresse à l'œuvre d'un point de vue moins littéraire qu'historique ou idéologique, par exemple. Sans vouloir rappeler ici l'affaire De Man, signalons que des accusations comparables ont été portées contre le père de Tintin lors de la découverte des circonstances (jugées aggravantes) dans lesquelles ont paru certains albums, cf. J.-M. Apostolidès, *Métamorphoses de Tintin*, Paris, Seghers, 1984.
28. Un très bel exemple en est l'album *L'Île noire*, qu'Hergé avait redessiné intégralement dans les années 60. Les tintinophiles un peu avertis considèrent ce volume comme un pauvre remake de la version originale, que la pression du public a d'ailleurs remise sur le marché (l'on trouve aujourd'hui en librairie les deux versions) ; pour plus de détails, cf. B. Peeters, *Le Monde d'Hergé*, Paris-Tournai, Casterman, 1985.
29. Pour l'exemple de C. Simon, voir entre autres les extraits de correspondance cités par L. Dällenbach dans son article « Dans le noir : Claude Simon et la genèse de La Route des Flandres », dans *Incipit et entrée en écriture*, p. 106. Le même dossier revient, approfondi, dans l'ouvrage collectif dirigé par M. Calle-Gruber, *Claude Simon. Chemins de la mémoire*, Grenoble et Québec, Presses de l'Université de Grenoble et Le Griffon d'argile, 1994.
30. Le glissement est très visible dans un ouvrage comme *La Réécriture* (colloque de Cerisy dirigé par C. Oriol-Boyer), Grenoble, Céditel, 1989.
31. Le terme est repris à un article de J. Ricardou, « La révolution textuelle », *Esprit*, 1972, n° 10 (repris et amplifié dans la 5^e partie de son livre *Nouveaux Problèmes du roman*, Paris, Seuil, 1978). Cette méthode de lecture dominait au début des années 70 le champ des études littéraires de pointe, grâce entre autres au prestige de la revue *Tel Quel* et des premiers travaux de J. Kristeva, dont *Sémeiotikè*, Paris, Seuil, 1969.
32. Plusieurs exemples sont donnés dans le volume *Incipit et entrée en écriture*.
33. « Les sentiers de la création » est le titre d'une collection de livre-objets publiée aux éditions Skira dans les années 60 et 70 dont plusieurs volumes, comme *Les Incipits ou Je n'ai jamais appris à écrire* de L. Aragon (1969) ou *Orion aveugle* de C. Simon (1969), ont fortement contribué à la renaissance de l'intérêt pour les études génétiques.
34. Il s'agit d'une figure rhétorique répertoriée par B. Dupriez dans le *Gradus* (Paris, U.G.E., coll. « 10/18 », 1983) : le texte se corrige lui-même afin de mimer la recherche du mot juste.
35. Cet exemple est commenté par L. Hay dans « Le texte n'existe pas » (art. cité).
36. Cf. l'édition citée des *Cahiers des charges de « La vie mode d'emploi »*.
37. Pour une introduction à la problématique des ateliers d'écriture, cf. entre autres *La Réécriture* et les divers numéros de la revue *Texte en Main* (Grenoble, Éd. L'Atelier du texte).

RÉSUMÉS/ABSTRACTS

L'interférence relue et visitée

Daniel Vaillancourt – page 7

Dans le cadre de cet article, après avoir effectué un examen étymologique de la notion d'interférence, nous explorons la voie ouverte par Michel Serres. La position de ce dernier est de comprendre l'interférence comme « un système d'échangeurs routiers » qui mène à ce qu'il nomme l'inter-référence. L'avantage d'une telle démarche est de prendre en compte les écarts positifs produits par le phénomène interférentiel du point de vue de l'acte de lecture. Pour exemplifier ce processus, enfin, nous prenons deux situations de lecture où le lecteur est aux prises avec le domaine du religieux et de la croyance.

In this article, we will explore the concept of interference in the work of Michel Serres. After having examined the etymology of the notion, we use Serres' position in order to understand interference as a "system of freeway interchanges", which is conceived as "inter-reference". The advantage of this conceptual framework is that it allows us to take into account the positive differences which arise from the interfertential process in the act of reading. To exemplify this process, we consider two reading situations where the reader is confronted with the experience of religion and belief.

Fritures au 911 de la communication ou l'interférence comme différend

Catherine Mavrikakis – page 15

Dans la modernité, selon Michel Serres, l'interférence est le principe à la base de toute communication. Passage, intersection entre des systèmes différents, l'interférence fait de l'épistémologue un traducteur, un navigateur entre les disciplines.

Le but de cet article est de penser une interférence qui ne serait plus conjonction ou réseau, mais disjonction. Ici intervient la notion de différend qui montre l'intraductibilité des systèmes les uns dans les autres. À partir d'un parcours à travers des situations, des textes (Schreber, Artaud) et une discipline, la psychanalyse, une réflexion sur les conditions d'existence de l'interférence comme incommunicabilité essaie ici de voir jour.

As Michel Serres puts it, modern communication is based on interferences. Paths, cross-roads, intersections between different systems, interferences see the epistemologist as a trans-

lator, a sailor across scientific disciplines. The aim of this article is to think interferences as circuit breakers. The concept of "différend", as Lyotard designates it, tries to demonstrate the impossibility of the systems to translate themselves into each other. Through events, texts (Schreber, Artaud) and psychoanalysis, this paper wants to locate some interferences that can be seen as disconnections in the process of communication.

Signe cartographique : l'interférence théâtrale chez René-Daniel Dubois

Shawn Huffman – page 23

La carte réunit la politique identitaire, le temps et l'espace. Dans le théâtre de René-Daniel Dubois, la carte est mise en scène afin d'examiner les relations entre la représentation et l'affect. Cet article propose d'étudier, à la lumière de la théorie sémiotique greimassienne, les stratégies d'inscription et d'effacement cartographiques dans deux pièces d'Dubois. Ces stratégies mènent à la théorisation d'un signe cartographique, à l'examen de ses processus sémiotiques et à la détermination de ses ramifications identitaires.

Maps fuse representational politics, time and space. The theatre of René-Daniel Dubois stages maps in order to examine the relationships between representation and affect. This article uses Greimassian semiotic theory to study the strategies of mapping out and of mapping over in two of Dubois' plays. These strategies lead to the theorization of a map-sign, to an examination of its semiotic processes, and to an assessment of its identity ramifications.

Esthétique scientifique et autobiographie dans l'œuvre d'Esther Valiquette

Chantal Nadeau – page 35

Dans cet essai, je propose d'explorer comment l'œuvre cinématographique d'Esther Valiquette compose un espace narratif original pour articuler les liens entre technologie, autobiographie et réappropriation de la science. *Le Récit d'A.*, *Le Singe Bleu* et *Extenderis* nous rappellent à quel point le discours sur le corps à l'ère du sida interfère avec l'espace technologique. Ainsi chacun des films de Valiquette est porteur d'un autoportrait esquissant un « art-science » susceptible de révéler une identité usurpée par l'épidémie du sida.

RÉSUMÉS/ABSTRACTS

This essay explores how Esther Valiquette's work constitutes an original narrative within which technology, autobiography and the reappropriation of science are articulated. *Le Récit d'A., Le Singe Bleu*, and *Extenderis* question the interferences between the body and technology. Both Valiquette's videos and film are a self-portrait that unfolds the possibilities of "art-science" in the AIDS epidemic.

L'empire de Madonna : identification, fétichisme, subjectivité

Maxime Blanchard – page 53

Ex-voto à Madonna, ce texte explore les possibilités autobiographiques du mythe tel que défini par Barthes. L'écriture de la subjectivité par le *fan* passe par une identification phantasmique, par le fétichisme, par l'appropriation des signes, par des interventions contradictoires dans le discours : par des interférences. Madonna et l'écrivant (en fusion) proposent un sujet sans origine, sans vérité, hors essentialisme, au profit d'une performance identitaire, d'une identité stratégiquement et politiquement fictive.

Now to Madonna, this article explores the auto-biographical possibilities of Barthesian myth. The writing of subjectivity by the fan is experienced through phantasmatic identification, fetishism, appropriation of signs, with disturbances in discourse: with interférences. Blending together, Madonna and this author offer a subject without origin, without truth, outside essentialism. They valorize a performance of identity, an identity strategically and politically fictitious.

Comme chiens et chats.

Référence et in(ter)férences dans la dynamique identitaire science-fictionnelle

Sylvie Bérard – page 61

Au fil de la lecture, on est appelé à formuler une série d'hypothèses sur le monde en formation dans la manifestation linéaire du texte. Or, comment le référent identitaire science-fictionnel s'élabore-t-il sinon par un jeu d'inférences-interférences du monde et de « l'univers possible » (Eco) ? S'élaborant selon une dynamique identitaire à la fois épriše de binarisme sociosexuel et tentant de s'en extirper, la SF convoque des oppositions identitaires essentielles : cependant, de par sa vocation même, elle construit un référent tantôt en phase, tan-

tôt en opposition de phase par rapport aux identités familiaires. La lecture successive de quelques œuvres choisies de Van Vogt et de Tiptree montre que le référent science-fictionnel, loin d'être stable, se construit selon un processus tantôt conjonctif, tantôt disjonctif par rapport aux référents du monde naturel.

While reading, one is led to form various hypotheses concerning the world emerging progressively from the linear manifestation of the text. The referential identity of Science-Fiction comes from a vortex of inferences and interferences between the world as it is and a "possible world" (Eco). Working on a dynamics of identity which at the same time relishes sociosexual binarism and tries to forget it, Science-Fiction uses essential identity oppositions: but, by its very nature, it builds a referent which is sometimes in phase and sometimes in opposite phase with identities that are familiar to us. The successive reading of works by Van Vogt and Tiptree shows that science-fiction referent, far from being stable, is processed both in conjunction with the referents of the natural world and in disjunction from them.

L'abjection ou l'interférence du fonctionnement idéologique

Catherine Dhavernas – page 71

Par une mise en rapport de niveaux idéologiques interférentiels, l'œuvre de François Rabelais donne lieu à une opposition irréconciliable entre les diverses interprétations critiques qu'elle suscite. À partir de la prise de position de Bakhtine, de la théorie de « l'abjection » chez Kristeva et de la conception du roman de Benjamin, nous traitons cette problématique de la lecture pour tenter de la libérer du débat bila-téral qui place Rabelais soit du côté de l'idéologie dominante des humanistes, soit du côté de la culture populaire. Ce faisant, notre analyse procède de l'hypothèse que Rabelais renonce à l'une et l'autre de ces structures idéologiques.

En passant par le registre symbolique de l'abjection chez Kristeva, nous tentons de situer l'œuvre rabelaisienne sur un axe solitaire à l'écart des courants de son époque. Ceci nous permet de problématiser le rôle que joue, dans l'ensemble de son univers, l'exploration des « ténèbres dérisoires de l'abject », qui interfère avec les niveaux idéologiques établis représentés par la culture populaire et l'humanisme. Ce processus d'interférence lui

permet, en même temps, d'atteindre le statut solitaire désigné par la conception benjamine comme fondateur du roman.

In unifying conflicting ideological perspectives, Rabelais' world has created an irreconciliable division amongst its critics and readers. Through Bakhtin's reading of Rabelais, Kristeva's "abjection" theory and Benjamin's concept of the novel, we have attempted to free our own reading from the bilateral debate which places Rabelais either among the Humanists or on the side of subversive popular culture. In using Kristeva's abjection theory, we have tried to isolate Rabelais' texts from the dominant trends of his era. In so doing, we can avoid restricting his work to a particular ideological intent, while allowing it to unfold within a realm of oppositional perspectives. In this way, Rabelais' world attains the solitary status postulated by Benjamin in his concept of the novel.

Mutations et interférences des codes : de l'évolution naturelle et spécifique des systèmes de représentation

Nicolas Mavrikakis – page 79

Au 18^e siècle existe une certaine théorie du signe. Un des meilleurs exemples en est le *Laocoon* de Lessing qui faisait écho aux travaux de Diderot et de Batteux. Ces théories furent importantes pour les penseurs du 20^e siècle, tel Greenberg qui a écrit « Towards a Newer Laocoon ». Une théorie sur la spécificité du signe, sur sa clôture, sur sa naturalisation se serait alors constituée. Nous souhaitons montrer que ce qui caractérise au contraire le fonctionnement du signe au 18^e siècle, c'est aussi sa capacité à *interférer* avec d'autres codes.

In 18th century, a certain type of theory of the sign existed. The best example of this was the famous *Laocoon* by Lessing that can be connected to the works of Batteux and Diderot. This theory of the sign was important for 20th century thinkers such as Greenberg who wrote "Towards a Newer *Laocoon*". Therefore a theory of the specificity of the sign, its closure, its natural essence was initiated. This description of 18th century sign is now well accepted. This paper, quite on the contrary, wants to demonstrate that one of the most important characteristics of the sign in the Age of Enlightenment is *also* its capacity

to be something else, to *interfere* with other codes.

Confessions et Rêveries chez Rousseau : L'inconjugué d'un texte ?

Francine Belle-Isle – page 87

Chez Jean-Jacques Rousseau, *Confessions* et *Rêveries* apparaissent comme les deux volets d'une écriture de paradoxe. Cet inconjugué du texte prend-il effet d'une opposition dialectique, qui scande l'oscillation selon des alternances savamment distribuées, ou se présente-t-il plutôt comme une véritable *interférence*, quand deux mouvements se superposent dans la contradiction et se font mutuelle ingérence ? Nous voudrions montrer ici que l'ambivalence du texte de Rousseau, du contact et de la proximité, bien plus que de l'écart et de l'éloignement, fait se côtoyer au plus près de leur incompatibilité « *confessions* » et « *rêveries* », comme si le trauma d'une écriture de combat et de justification ne pouvait trouver sa fin que dans le fantasme d'une écriture de paix et de contemplation.

Rousseau's *Confessions* and *Rêveries* seem to form the two sides of a writing of paradox. Does this lack of conjunction within the Rousseau's text as a whole come from a dialectical opposition which marks the oscillation according to skilfully distributed alternations, or is it rather a real interference occurring when two movements superpose within the contradiction and meddle with each other ? This article intends to show that, within Rousseau's text, the duality of contact and proximity, far more than that of divergence and removal, makes « *confessions* » and « *rêveries* » border each other in the very core of their incompatibility, as if the trauma of a writing of fighting and justification could attain its end only in the phantasm of a writing of peace and contemplation.

Des bonheurs contemporains de l'allégorie. La poésie de Philippe Jaccottet

Armelle Chirrit – page 97

En tant que poète, Philippe Jaccottet recourt à l'allégorie pour nous mettre en présence de l'Invisible. L'allégorie matérialise un passage, une traduction. Comme système d'interférences, l'allégorie constitue un parcours d'interprétation qui remet le poème au monde et à sa relativité. Jaccottet, poète et traducteur,

cherche ainsi à temporaliser les termes d'une équivalence entre Visible et Invisible de façon à nous initier à un parcours intermittent dans la perception. *L'allégorie contemporaine ne matérialise pas la dichotomie des registres pour argumenter « scientifiquement » une situation critique. Elle signifie plutôt la frontière autrement insensible entre les mondes.*

As a poet, Philippe Jaccottet resorts to allegory to put us in presence of the Invisible. The allegory materializes a transition or a translation. As a system of interference, the allegory is a mode of interpretation that brings the poem back to the world. Jaccottet as a poet and as a translator tries to temporalize the items of a poetic equivalence between Visible and Invisible in purpose of initializing to an intermittent way in the perception. *The contemporary allegory doesn't show a dichotomic situation of meaning but a sensitive boundary between worlds.*

Adorno et Levinas : sur la communication et les « phénomènes qui se désintéressent de la conservation de la vie »

Angela Cozea – page 103

Le concept d'interférence est exploré à travers deux hypostases : une, esthétique, où Adorno met en place l'opposition « art facile/art noble » ; l'autre, éthique, où Levinas présente la maladie interpellant le sujet bien portant, et où, pour répondre à l'appel à « l'idéalisme derrière l'idéologie », le sujet doit abandonner son « désespoir de la communication ».

À travers une discussion des « phénomènes qui se désintéressent de la conservation de la vie » (Adorno), nous cherchons, dans un premier temps, à donner un sens au rôle social de l'artiste. Ensuite, nous établissons les conditions d'un dialogue entre « le poète du social » (figure de Proust selon Levinas) et le malade. Le rapport éthique, qui pré suppose la mise en œuvre du principe de la responsabilité pour l'autre, nous oblige à aborder un troisième terme : la science médicale. L'opposition science/idéologie, qui rend saisissable le déboîtement du sujet par rapport à l'être, nous permet de reconnaître, dans cette interruption de l'être ou interférence d'un ailleurs, le devoir du sujet de communiquer avec autrui.

This essay explores the concept of *interference* under two hypostases: one, belonging to

aesthetics, where Adorno brings into play the opposition "facile/noble" in art; the other, belonging to ethics, where Levinas presents the moment when sickness interpellates the subject in good health. In order to answer this appeal, to "the idealism behind the ideology", the subject needs to abandon its "despair of communicating".

By addressing the "phenomena disinterested in the conservation of life" (Adorno), the essay seeks, firstly, to give meaning to the social role of the artist. Secondly, it establishes the conditions of a dialogue between "the poet of the social" (the Proustian figure as described by Levinas) and the sick. The ethical relationship, built on the principle of responsibility towards the other, requires the discussion of a third term: the medical science. The opposition science/ideology makes apparent the dislocation of the subject in relationship to (its) being. In this interruption of being, in this interference from beyond, the subject recognizes its obligation to communicate with the other.

Au commencement n'est pas la genèse

Jan Baetens – page 113

L'ambition de cet article est de proposer une lecture critique des présupposés idéologiques et méthodologiques des études génétiques en littérature, que l'auteur considère comme un avatar anti-moderniste de l'ancienne philologie. L'article se penche sur les rapports entre la génétique et le canon, d'une part, et entre la génétique et la bureaucratisation des études littéraires, d'autre part, tout en dénonçant aussi la rupture grandissante entre les approches interne et externe de la lecture textuelle.

This article deals with a critical analysis of the methodological and ideological presuppositions of literary genetics, a renewed and explicitly anti-modernist type of philology. It scrutinizes the particular relation of genetics with the canon and the bureaucratization of scholarship. But mostly, it denounces the gap between an internal and an external reading of the text which is reintroduced by the genetic approach.

NOTICES BIOGRAPHIQUES

Francine Belle-Isle

Professeure au Département des arts et lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi, Francine Belle-Isle travaille essentiellement dans le champ de la psychanalyse et de la sémiotique du sujet. Spécialiste de l'essai, notamment de l'écriture autobiographique, elle s'intéresse actuellement aux diverses inscriptions de la subjectivité, retenues comme lieux de représentation et rhétorique d'imaginaire. Elle a dirigé la revue *Protée* et a publié de nombreux articles (*Études littéraires, Tangence, Texte, Voix et Images*). Paraitra à l'automne 1996, aux Éd. du Gref, *Le Défi de la perversion*, son étude psychanalytique des textes de Jean-Jacques Rousseau.

Sylvie Bérard

Sylvie Bérard complète présentement une thèse sur le discours de l'identité dans la science-fiction côté femmes (Ph. D. sémiologie, UQAM). Elle est également chargée de cours au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Parallèlement, elle est adjointe au directeur chez XYZ. La revue de la nouvelle et responsable de la section « Théâtre » à la revue *Lettres québécoises*. Elle a collaboré à des revues de théorie (*Études théâtrales/Essays in Theatre, Protée, Tessera, Post et Frontières*), à des revues de création littéraire (*Mœbius, Imagine...*, et *Regart* [Belgique]), ainsi qu'à différentes publications collectives (*Polytechnique, 6 décembre; La nouvelle : écriture(s) et lecture(s); Littérature québécoise. Les nouvelles voix de la recherche*). Elle est la coauteure, avec Brigitte Caron, du roman interdisciplinaire *Elle meurt à la fin*, paru en 1993 chez PAJE éditeur et elle est la lauréate de l'édition 1994 du concours *Septième continent* pour sa nouvelle « La Cale ».

Maxime Blanchard

Maxime Blanchard est étudiant au doctorat en littérature française à Harvard University. Il écrit sur les représentations de l'homosexualité dans le roman français (Gide, Radiguet, Genet, Guibert) et le théâtre québécois (Bouchard, Chaurette, Tremblay). Il s'intéresse également à la culture populaire et à l'architecture.

Armelle Chirrit

Armelle Chirrit est docteur en littérature française et comparée de l'Université Paris VII, Denis Diderot. Spécialiste de poésie et des littératures européennes, elle poursuit des recherches postdoctorales sur Edmond Jabès et enseigne (le plus souvent possible) à l'Université du Québec à Montréal et à Trois-Rivières. Son essai *Robert Desnos. Le poème entre temps*, XYZ/Presses Universitaires de Lyon, paraitra fin août. Elle a collaboré à plusieurs livres dont *Écrire la pauvreté* (Éd. du Gref, Toronto) et *Multi-culture, Multiécriture, Écriture des femmes*

migrantes en France et au Canada (Éd. L'Harmattan), actuellement sous presse. Elle a publié des articles dans les revues : *Post, Études françaises, Études littéraires*, notamment sur Marcel Proust, Rainer Maria Rilke, Robert Desnos, Edmond Jabès, et sur diverses problématiques de poétique contemporaine. Elle collabore actuellement à *Temps Fou, Spirale, Frontières* et à plusieurs manuels pédagogiques publiés chez Hurtubise-HMH, Modulo et le CEC. Elle est également poète.

Angela Cozea

Angela Cozea enseigne la littérature française et comparée à l'Université de Western Ontario. Elle étudie le rapport modernité/tradition, tel que défini autour du concept de la perspective (*La fidélité aux choses : pour une perspective benjamiennne*, Éd. Balzac, 1996) : son travail porte sur le rôle de la maladie dans la formation de la pensée esthétique et éthique des Temps modernes (*Petit traité du beau à l'usage des mélancoliques*) à partir de Walter Benjamin et Emmanuel Levinas.

Catherine Dhavernas

Catherine Dhavernas prépare une thèse de doctorat à l'Université de Western Ontario. Celle-ci porte sur le rôle de la figure à trois termes – écriture fictionnelle/érudition/écriture de l'histoire –, dans la constitution du sujet chez M. Yourcenar. Son mémoire de maîtrise explore certaines formes de spécificité de l'écriture contemporaine – Duras et Cortázar –, à travers l'analyse du rapport entre les formes de représentation figuratives et discursives.

Shawn Huffman

Shawn Huffman est étudiant de doctorat au Département de français de l'Université de Toronto. Il prépare une thèse sur le théâtre de Michel Marc Bouchard, Normand Chaurette et René-Daniel Dubois intitulée « L'Affect en cachot : sémiotique des passions et le théâtre québécois d'enfermement ». Il est présentement chargé de cours au Département de littérature à l'Université du Québec à Montréal où il enseigne la sémiotique littéraire. Il a publié des articles sur l'intertextualité, sur le genre bref et l'enfermement, et sur le théâtre québécois.

Catherine Mavrikakis

Catherine Mavrikakis est professeure adjointe au Département d'études françaises de l'Université Concordia. Elle s'intéresse à la psychanalyse dans son rapport à la traduction, aux liens de la langue maternelle et étrangère dans la constitution du sujet, de la nation, aux questions de la race et du sang. Elle codirige actuellement un projet de recherches sur la représentation sociale du sida et sur le nouvel imaginaire du sang que la contagion sexuelle produit.

Nicolas Mavrikakis

Nicolas Mavrikakis est étudiant au doctorat en histoire de l'art à l'Université McGill. Il rédige son mémoire sur *la question du genre dans l'art du 18^e siècle*. Professeur d'histoire de l'art au collège Brébeuf, il fut codirecteur de la revue d'histoire de l'art *Imposture*. Il est un des fondateurs et des codirecteurs de la revue d'études culturelles *Post*.

Chantal Nadeau

Chantal Nadeau est professeure adjointe au Département des communications de l'Université Concordia, où elle enseigne le cinéma, les études culturelles et la théorie féministe. Ses recherches portent sur la représentation lesbienne et les cultures marginales, ainsi que sur une histoire sexuelle de la nation.

Daniel Vaillancourt

Daniel Vaillancourt enseigne à l'Université de Western Ontario (London). Il détient un doctorat en sémiologie. Il a écrit quelques articles sur la théorie littéraire, les écrits de la Nouvelle-France (Marie de l'Incarnation, Radisson) et la littérature française du 17^e siècle. Ses travaux portent sur les écrits mystiques des religieuses, sur l'émergence du discours touristique au 17^e siècle, sur les théories de la lecture. Il prépare actuellement un ouvrage sur les notions de série et de figure dans l'acte de lecture, à partir d'un corpus constitué de textes de Marie de l'Incarnation, Laure Conan et Anne Hébert.

Jan Baetens

Jan Baetens est professeur associé à l'École de Commerce d'Anvers et coordinateur des études « Mot & Image » à la section « Cultural Studies » de l'Université de Louvain (Leuven). Il est l'auteur de plusieurs ouvrages, dont *Hergé écrivain* (1989), *Les Mesures de l'excès. Essai sur Renaud Camus* (1992) et *Du roman-photo* (1993). Il s'intéresse de plus en plus à la narration graphique. Il collabore avec le photographe tchèque Milan Chlumsky à la production de fictions mélangeant diversement le texte et l'image.

PROCHAINS NUMÉROS

- Volume 24 / n° 3 : Espaces du dehors
Volume 25 / n° 1 : Sémiotique des mémoires au cinéma
Volume 25 / n° 2 : La musique et les autres sémiotiques

Les personnes qui désirent soumettre un article pouvant éventuellement s'intégrer à l'un de ces dossiers sont priées de faire parvenir leur texte dès que possible à la direction de *Protée*.

DÉJÀ PARUS

(Les numéros précédents sont disponibles sur demande. Le sommaire de chacun des numéros est expédié gratuitement aux personnes qui en font la demande. Il est possible d'obtenir un tiré à part des articles contre des frais de traitement.)

- Volume 15 / n° 1 : Archéologie de la modernité. Responsables : Jean-Guy Hudon et Pierre Ouellet.
Volume 15 / n° 2 : La traductique. Responsable : Annie Bisset.
Volume 15 / n° 3 : L'épreuve du texte (description et métalangage). Responsable : Maryse Souchard.
Volume 16 / n° 1/2 : Le point de vue fait signe (épuisé). Responsables : Marie Carani, André Gaudreault, Pierre Ouellet et Fernand Roy.
Volume 16 / n° 3 : La divulgation du savoir. Responsable : Bernard Schiele.
Volume 17 / n° 1 : Les images de la scène. Responsable : Rodrigue Villeneuve.
Volume 17 / n° 2 : Lecture et mauvais genres. Responsable : Paul Bleton.
Volume 17 / n° 3 : Esthétiques des années trente. Responsable : Régine Robin.
Volume 18 / n° 1 : Rythmes. Responsable : Lucie Bourassa.
Volume 18 / n° 2 : Discours : sémantiques et cognitions. Responsables : Khadiyatoulah Fall, Maryse Souchard et Georges Vignaux.
Volume 18 / n° 3 : La reproduction photographique comme signe. Responsable : Marie Carani.
Volume 19 / n° 1 : Narratologies : États des lieux. Responsable : François Jost.
Volume 19 / n° 2 : Sémiotiques du quotidien. Responsable : Jean-Pierre Vidal.
Volume 19 / n° 3 : Le cinéma et les autres arts. Responsables : Denis Bellemare et Rodrigue Villeneuve.
Volume 20 / n° 1 : La transmission. Responsable : Anne Élaine Cliche.
Volume 20 / n° 2 : Signes et gestes. Responsable : Jean-Marcel Léard.
Volume 20 / n° 3 : Elle Signe. Responsables : Christine Klein-Lataud et Agnès Whitfield.
Volume 21 / n° 1 : Schémas. Responsables : Denis Bertrand et Louise Milot.
Volume 21 / n° 2 : Sémiotique de l'affect. Responsable : Christiane Kégle.
Volume 21 / n° 3 : Gestualités (en collaboration avec la revue *Assaph* de l'Université de Tel-Aviv).
Responsables : Patrice Pavis et Rodrigue Villeneuve.
Volume 22 / n° 1 : Représentations de l'Autre. Responsable : Gilles Thérien.
Volume 22 / n° 2 : Le lieu commun. Responsables : Eric Landowski et Andrea Semprini.
Volume 22 / n° 3 : Le faux. Responsables : Richard Saint-Gelais et Marilyn Randall.
Volume 23 / n° 1 : La perception. Expressions et Interprétations. Responsables : Hervé Bouchard, Jean Châteauvert et Adel G. El Zaïm.
Volume 23 / n° 2 : Style et sémiotique. Responsable : Andrée Mercier.
Volume 23 / n° 3 : Répétitions esthétiques. Responsable : Manon Regimbald.
Volume 24 / n° 1 : Rhétoriques du visible. Responsables : Groupe μ (F. Édeline et J.-M. Klinkenberg).
Volume 24 / n° 2 : Les interférences. Responsables : Maxime Blanchard et Catherine Mavrikakis.

FORMULE D'ABONNEMENT 1 an/ 3 numéros

Veuillez m'abonner à **PROTÉE**. Mon chèque ou mandat-poste ci-joint couvre trois numéros à partir du volume ____ n° ____.

VERSION IMPRIMÉE

Canada (T.T.C.) 33,04\$ (étudiants 17,09\$)
États-Unis 34\$
Autres pays 39\$

VERSION ÉLECTRONIQUE

Canada (T.T.C.)	13,64\$ (étudiants 7,98\$)
États-Unis	17,09\$
Autres pays	17,09\$

Disquette 1,4/1,2 Mo Internet
Macintosh Windows

Nom

Adresse

Adresse électronique

Expédier à : **PROTÉE**, Département des arts et lettres,
Université du Québec à Chicoutimi
555, boul. de l'Université, Chicoutimi (Québec), G7H 2B1

Chèque tiré sur une banque canadienne, en dollars canadiens; mandat-poste en dollars canadiens.

POLITIQUE ÉDITORIALE

Protée est une revue universitaire dans le champ diversifié de la sémiotique, définie comme science des signes, du langage et des discours. On y aborde des problèmes d'ordre théorique et pratique liés à l'explication, à la modélisation et à l'interprétation d'objets ou de phénomènes langagiers, textuels, symboliques et culturels, où se pose, de façon diverse, la question de la **signification**.

Les réflexions et les analyses peuvent prendre pour objet la langue, les textes, les œuvres d'art et les pratiques sociales et culturelles de toutes sortes et mettre à contribution les diverses approches sémiotiques développées dans le cadre des différentes sciences du langage et des signes : linguistique, théories littéraires, philosophie du langage, esthétique, théorie de l'art, théorie du cinéma et du théâtre, etc.

La revue met aussi en valeur les pratiques sémiotiques proprement dites, et fait ainsi une place importante à la production artistique. Chaque numéro reçoit la collaboration d'un ou de plusieurs artistes (peintre, sculpteur, graveur, dessinateur ou designer) chargé(s) de la conception visuelle de l'iconographie. *Les œuvres choisies doivent être inédites.* **Protée** fait le plus possible place à la production culturelle « périphérique » et aux contributions « régionales » à l'étude des thèmes choisis.

Chaque numéro de la revue se partage habituellement en deux sections : 1) un dossier thématique regroupant des articles abordant sous différents angles un même problème, 2) des documents et articles hors dossier et /ou des chroniques et points de vue critiques.

Les propositions de dossiers thématiques soumises au Comité de rédaction doivent présenter clairement le thème choisi, les enjeux et les objectifs, de même que sa pertinence par rapport à la politique éditoriale de la revue. Elles doivent être accompagnées pour la première évaluation de la liste des collaborateurs pressentis. La seconde évaluation des dossiers, faite un an avant la date présumée de publication, juge des modifications apportées, examine la liste des collaborations confirmées et établit une date définitive de parution. *Chaque dossier doit comprendre au moins six contributions inédites* (d'un maximum de 20 pages dactylographiées chacune) et ne doit pas dépasser 80 pages de la revue (soit un maximum de 10 contributions). Le(s) responsable(s) dont le projet de dossier est accepté par le Comité de rédaction s'engage(nt), vis-à-vis de la revue, à respecter le projet soumis, à fournir un dossier similaire à celui qui a été proposé et accepté ainsi qu'à produire les documents pour la date convenue. En revanche la revue s'engage vis-à-vis du ou des responsable(s) à fournir le soutien technique et logistique nécessaire à la réalisation du dossier, et éventuellement à suggérer des collaborations soumises directement à la revue.

Les articles soumis sont envoyés anonymement à trois membres compétents du Comité de lecture ou à défaut à des lecteurs spécialistes des questions traitées. Les auteurs sont avisés de la décision de publication ou des éventuelles modifications à apporter à leur texte dans les mois suivant la réception de leur article. Dans le cas d'un refus, l'avis est accompagné des raisons qui l'ont motivé. Les documents reçus ne sont retournés que s'ils sont accompagnés d'une enveloppe de retour dûment affranchie. Les auteurs sont tenus de respecter le protocole de rédaction ci-contre.

PROTOCOLE DE RÉDACTION

Les collaborateurs de **Protée** sont instamment priés

1. d'inscrire, sur la première page, en haut, le titre du texte ; de présenter celui-ci à double interligne (25 lignes par page) sans ajouter de blanc entre les paragraphes, sauf devant un intitulé ;
2. d'éviter les CAPITALES, petites ou grandes, ou le **caractère gras**, préférer l'*italique* ou encore les « guillemets français » pour accentuer ou signaler certains mots, comme par exemple les mots étrangers ;
3. de faire suivre immédiatement une citation par l'appel de note qui s'y rapporte, avant toute ponctuation ;
4. de mettre en italique, dans les notes, le titre de livres, revues et journaux, et de mettre simplement entre guillemets les titres d'articles, de poèmes ou de chapitres de livres, en suivant l'un ou l'autre de ces exemples :
 - A. Breton, *Positions politiques du surréalisme*, Paris, Éd. du Sagitaire, 1935, p. 37.
 - A. Goldschlager, « Le Discours autoritaire », *Le Journal canadien de recherche sémiotique*, vol. II, n° 4, hiver 1974, p. 41-46 ;
5. de présenter, de la façon suivante, les références bibliographiques :
 - Benveniste, É. [1966] : « Formes nouvelles de la composition nominale », *BSL*, repris dans *Problèmes de linguistique générale*, tome 2, Paris, Gallimard, 1974, 163-176.
 - Greimas, A.-J. et J. Courtés [1979] : *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome 1, Paris, Hachette ;
6. de ne mettre les majuscules dans un titre d'ouvrage qu'au premier substantif et aux mots qui le précèdent ; de suivre les règles de M.- É. de Villers (*Multidictionnaire des difficultés de la langue française*, Montréal, Québec/Amérique, 1988) concernant les titres dans le corps du texte ;
7. de suivre les règles de la langue du texte pour les titres d'ouvrages étrangers ;
8. de dactylographier les citations de plus de trois lignes en retrait à la ligne ;
9. de limiter leur texte à un maximum d'une vingtaine de pages ;
10. d'expédier, le cas échéant, la disquette (format 3,5 po) contenant leur document ; la revue utilise le logiciel *Word* de Microsoft pour le Macintosh. Les documents préparés avec d'autres logiciels (ex. : *MacWrite*) et, exceptionnellement, ceux qui sont produits au moyen de logiciels Microsoft-DOS ou Microsoft-Windows sont également acceptés, pourvu qu'ils soient sauvegardés sous format « texte seul » ;
11. de fournir, s'il y a lieu, les photos (noir et blanc) « bien contrastées » sur papier glacé 8 x 10po (200 x 250cm) ou les diapositives ou les images numérisées sous format TIFF.
12. d'annexer un résumé succinct, en français et en anglais, à leur texte, ainsi qu'une brève notice biographique.