

Sémiotique tensive de l'abjection chez Michel Butor

par

Stéphane GIRARD

Thèse de doctorat soumise à la
Faculté des études supérieures et de la recherche
en vue de l'obtention du diplôme de
Doctorat en philosophie

Département de langue et littérature françaises
Université McGill

Montréal, Québec

Mai 2003

RÉSUMÉ

D'après Julia Kristeva, l'abjection est un processus inconscient (une coupure) que tout être humain doit opérer pour s'affranchir de la dyade constituée de sa relation avec la mère. Un sujet autonome a dès lors accès à ce que la sémiotique tensive (influencée par la phénoménologie de la perception et le structuralisme) appelle un « champ de présence » à partir duquel il ou elle peut énoncer et entrer dans l'ordre symbolique. Dans la présente thèse, je postule que ce champ de présence est transformé par le passage de la modernité à la postmodernité et que certains auteurs d'avant-garde, comme Michel Butor dans les années soixante, articulent ce passage et modifient le rapport du sujet à l'abject.

Mes analyses textuelles portent sur deux ouvrages de Butor extrêmement novateurs : *Mobile. Étude pour une représentation des États-Unis* (publié en 1962) et *6 810 000 litres d'eau par seconde. Étude stéréophonique* (auquel il est souvent fait référence par le titre de sa traduction anglaise, *Niagara*, qui fut publié en 1965). Mon hypothèse de travail est de dire qu'au niveau énonciatif, *Mobile* montre des traces d'un champ de présence moderne, instaurant un rapport fortement dysphorique à l'abject et aux limites de ce champ, tandis que *Niagara* tend plutôt à représenter un champ de présence postmoderne, désamorçant la menace de l'abject par diverses stratégies discursives. Je termine par une réflexion sur le statut de l'abjection en tant que processus instaurateur de subjectivité, le sujet qu'elle *épouse* dans le contexte de la postmodernité et le nouveau rapport au corps, à la perception et à l'énonciation qu'elle impose.

ABSTRACT

According to Julia Kristeva, abjection is an unconscious process (a cut) every human being has to operate to be able to autonomize her or himself from the dyadic relationship with the mother. An autonomous subject then has access to what « *sémiotique tensive* » (influenced by the phenomenology of perception and structuralism) calls « field of presence » from where she or he can enunciate and thus enter the Symbolic order. In this thesis, I posit that the field of presence changes from modernity to postmodernity, and that some avant-garde authors, such as Michel Butor in the 1960's, are articulating the shift from one to the other and modifying the relationship between subject and abject.

My textual analyses focus on two of Butor's most innovative books : *Mobile. Étude pour une représentation des États-Unis* (published in 1962) and *6 810 000 litres d'eau par seconde. Étude stéréophonique* (usually referred to by critics as *Niagara*, the title of its English translation, published in 1965). My hypothesis is that, on the level of enunciation, *Mobile* shows traces of a modern field of presence, where the margins are highly dysphoric (abject), while *Niagara* tends to represent a more postmodern one, using different discursive strategies to defuse the abject threat. I close with a reflection on the state of abjection as a subjectivity inducing process, the subject it *exhausts* in postmodern times, and the new relationship to the body (therefore, to perception and enunciation) it imposes.

REMERCIEMENTS

Merci tout d'abord à Gillian Lane-Mercier, professeure au Département de langue et littérature françaises de l'Université McGill, pour la patience soutenue avec laquelle elle a reçu les divers remaniements de ce projet (en particulier dans ses premières phases)... et pour y avoir cru, même dans mes moments d'hésitation. Ce sont là, je pense, les qualités d'une bonne directrice.

Merci à la direction du Département de langue et littérature françaises de l'Université McGill pour l'octroi des charges de cours qui auront permis de financer, en partie, la rédaction de cette thèse. Un merci tout spécial à Paule Samson-Finidori, adjointe administrative, pour son sens de l'humour.

Merci au personnel de l'Université de Hearst, plus particulièrement à Luc Bussières, vice-recteur, ainsi qu'à Johanne Melançon, professeure au Département de français, Marie Lebel, professeure au Département d'histoire, et Pierre Bouchard, professeur au Département de sociologie, pour la confiance et l'amitié qu'ils m'ont portées lors de mon séjour au sein de leur institution. Merci aussi à Huguette Brisson, professeure au Département de français, pour la révision finale du manuscrit, ainsi qu'à Marcel Rhéaume, technicien en informatique, pour son aide logistique.

Merci à Janet Fuchs, du McGill Counselling Service, pour ses vertus anxiolitiques et sa précieuse écoute pendant la dernière année de la rédaction de cette thèse.

Enfin, merci à Diane Larouche, ma mère en aucun cas « abjecte », pour son support constant ainsi qu'à Mélanie Girard, ma sœur aux prises avec le *très* abject Claude Gauvreau. Cette thèse leur est dédiée.

TABLE DES MATIÈRES

Résumé/Abstract	p. ii
Remerciements	p. iii
Table des matières	p. iv
Introduction	p. 1
1. Méthode	p. 17
1.1. Configuration sémantique de l'abjection	p. 18
1.2. Configuration tensive de l'abjection	p. 32
1.2.1. Le thymique, le tensif et le phorique	p. 32
1.2.2. Régime tensif	p. 36
1.2.3. Régime axiologique	p. 41
1.3. Recension des écrits : le Nouveau Roman et Michel Butor	p. 46
1.3.1. Perspective de « déchiffrage » : les introductions à Butor	p. 62
1.3.2. Perspective du lecteur : « l'œuvre ouverte »	p. 66
1.3.3. Perspective structurale : l'énonciation	p. 74
2. Analyses textuelles	p. 85
2.1. <i>Mobile. Étude pour une représentation des Etats-Unis</i>	p. 86
2.1.1. Quelques remarques au sujet des générateurs	p. 86
2.1.2. Présentation de <i>Mobile</i>	p. 89
2.1.3. Le pluriel du texte : la connotation	p. 91
2.1.4. « Je » cite	p. 109
2.1.5. Traversées des frontières	p. 113
2.1.6. Washington (DC) versus Freedomland (NY)	p. 122
2.1.7. Du visuel au stéréophonique	p. 130
2.2. <i>6 810 000 litres d'eau par seconde. Étude stéréophonique (Niagara)</i>	p. 135
2.2.1. Des chutes spectaculaires	p. 135
2.2.2. L'hétérotopie niagaréenne	p. 142
2.2.3. Le jeu de l'énonciation	p. 148
2.2.4. <i>Atala</i> , ou l'abjection au deuxième degré	p. 161
2.2.5. La faillite du regard	p. 176
2.2.6. Sur le sens postmoderne	p. 186
3. Le sujet épuisé de la postmodernité	p. 201
Conclusion	p. 217
Bibliographie	p. 224
1. Corpus des œuvres	p. 225
1.1. Corpus primaire	p. 225
1.2. Corpus secondaire	p. 225
1.3. Corpus critique : Michel Butor, Nouveau Roman	p. 226

2. Corpus théorique	p. 229
2.1. Théories et esthétiques du roman	p. 229
2.2. Sémiotique, psychanalyse et philosophie	p. 230
2.3. Modernité, postmodernité, société	p. 239

INTRODUCTION

« La valeur d'une méthode est peut-être dans son aptitude à trouver, sous chaque silence, une question. »

Gérard Genette, *Figures I*

« Je ne sais pas s'il y a « un » secret chez moi. Je dirais plutôt qu'il y a « du » secret. »

Michel Butor, *Curriculum Vitæ*

« Toute la littérature est peut-être dans cet anaphorique léger qui tout à la fois désigne et se tait. »

Roland Barthes, *Essais critiques*

Qui parle ? Cette question se trouve, me semble-t-il, au cœur des préoccupations de la modernité critique. En effet, de la linguistique structurale à la psychanalyse en passant par la critique de l'idéologie ou le féminisme, les études littéraires se sont dotées de tout un arsenal théorique pour cerner, selon diverses stratégies et pour atteindre autant de buts différents, l'instance responsable du texte. Répondre à cette question renvoie directement à une assomption : qu'il y a bien *quelqu'un* qui parle. Assomption toute moderne, il va sans dire. Mais dès l'instant où un Roland Barthes déclare, en 1968, « la mort de l'Auteur », et qu'il identifie du coup les diverses voix qui tissent le texte, la question perd de sa pertinence. Aussi l'intérêt de la critique s'est-il déplacé, dans le contexte de la multiplication — de la différence — de l'origine, vers des préoccupations de nature topologique : *d'où parle-t-on ?*

La présente thèse vient s'inscrire en continuité avec les recherches entamées lors de la rédaction d'un mémoire de maîtrise en création littéraire où j'interrogeais les rapports entre identité, corps, sexualisation et genre — au sens de *gender* — dans le cadre d'une écriture fragmentaire et d'une poétique dite postmoderne. J'en arrivais à la conclusion, tant dans la partie fictionnelle que la partie réflexive du mémoire, que face à la multiplication des instances d'énonciation et des voix narratives dont témoigne la

postmodernité, il s'avérait impossible de maintenir l'unité du personnage et de son corps. Ce corps, ne pouvant plus *tenir* en place parce que jamais supporté par une énonciation stable et unique, s'étiolait littéralement (démembrement des personnages, étalement de leur discours en morceaux épars sur la page, etc.), reproduisant au niveau du récit la fragmentation à l'œuvre au niveau énonciatif.

Intuitivement, je touchais, dans ce mémoire, à la question de la topologie. En effet, la pratique postmoderne de l'écriture fragmentaire met en péril la pertinence de tous les repères déictiques habituels : les questions relatives à qui, quand et où, soit les embrayages actantiel, temporel et spatial, perdent de leur efficacité quant à leur possibilité d'établir un *centre* pouvant assurer au discours une certaine cohérence *unifiante*. En ce sens, la pratique scripturale postmoderne apparaît *dé-placée, ex-centrique* (ça circule, mais ça ne se centre jamais), tandis que chez les modernes, aussi paradoxale que se veuille l'œuvre, cette dernière garde un centre énonciatif plein : stable. Ainsi, le fameux "nous" des élèves, responsable de l'énonciation du premier chapitre de *Madame Bovary* (1857) de Flaubert, cède éventuellement la place à un autre énonciateur, anonyme et « central », mais cela se fait, si l'on veut, *en douce*, le texte glissant d'un énonciateur à l'autre, ne cherchant jamais à mettre de l'avant et à marquer cette transformation au niveau stylistique. Même phénomène chez Kafka : des changements d'énonciateurs dans *Le Procès* (1925) ou dans *Le Château* (1926) (par exemple, lorsque le prêtre raconte la parabole de « Devant la loi » ou lors du long monologue de la servante Pepi) n'entraînent pas de changements stylistiques, formels ou autres, et assurent à l'ensemble, du fait même, une certaine homogénéité. Il faudra attendre les productions de certains auteurs modernes tardifs — ce que plusieurs théoriciens anglophones appellent le « high modernism » — pour que la forme des textes enregistre ces changements énonciatifs : nous n'avons qu'à penser à *Ulysse* (1922) de Joyce, à *Les Somnambules* (1931) de Broch ou à *Ferdydurke* (1937) de Gombrowicz et à la multiplication des points de vue dont ils rendent compte. Enfin, ce phénomène trouvera un écho dans la production avant-gardiste du milieu du siècle, alors que *Finnegans Wake* (1939) de Joyce et la production iconoclaste de Sollers, de *Nombres* (1968), *Lois* (1972) et *H* (1973) à *Paradis* (1981) et *Paradis 2* (1986), viendront témoigner d'une "désénonciation généralisée" et d'une "thanatographie", pour reprendre des termes proposés par Julia Kristeva à la suite du constat de Barthes.

Néanmoins, avant de parler de sa "mort", je crois important de revenir à cet instant où le sujet de l'énonciation peut, littéralement, *prendre vie* ainsi qu'aux conditions de son existence : de sa présence. On peut, en fait, remonter à la genèse de toute subjectivité et donc de toute énonciation pour établir le moment où cet espace énonciatif devient possible, c'est-à-dire ce moment décisif où la subjectivité est établie, en tant que subjectivité autonome, face à *quelque chose* qu'elle n'est pas/plus (moment qui lui permettra de représenter l'objet en signe et d'entrer par la même occasion dans l'ordre symbolique) : la description de ce moment se fait par l'intermédiaire de la théorie du sujet proposée par la psychanalyse et, plus particulièrement dans ce cas-ci, par l'intermédiaire du concept d'abjection.

En effet, l'abjection, en tant que processus inconscient hautement subjectif et hypothétiquement universel, est une notion fort utile puisqu'elle vient mettre l'accent, dans un premier temps et pour dire vite, sur l'horreur du premier objet que constitue la mère et que chaque sujet, inconsciemment, doit ressentir pour s'en distancier et, éventuellement, s'en affranchir. Toutefois, ce procès ne s'effectue pas sans laisser de traces, et le sujet reste *marqué* par cette fameuse coupure : "Kristeva posits a rift between the maternal body and the child's subjectivity, a split out of which language is born but which language itself can never heal."¹ Kristeva s'attarde donc, dans son ouvrage *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, à démontrer l'universalité du phénomène et à en traquer, justement, les traces et diverses manifestations (autant au niveau social et religieux qu'esthétique). C'est à l'aide de l'outillage psychanalytique (ce que S. Freud et A. Green disent respectivement de la phobie et de l'affect) et anthropologique (d'après "l'œuvre fondamentale" de Mary Douglas sur la souillure) que Kristeva identifie plus en détail trois formes principales d'abjection, symptomatiques de cette coupure à partir de laquelle la subjectivité peut être instaurée. D'abord, elle en voit la trace dans les rites païens, où la souillure est associée à l'exclusion d'une substance jugée impure, polluante (comme le sang menstruel) ; pour Kristeva, ce phénomène sert, chez les primitifs, à répéter le geste de la coupure initiale et à en rappeler, au niveau symbolique, la nécessité et l'universalité.

¹ Elizabeth Gross, « The Body of Signification » in John Fletcher et Andrew Benjamin (dir. publ.), 1990, *Abjection, Melancholia and Love. The Work of Julia Kristeva*, Londres et New York, Routledge, p. 100.

Ensuite, cette même coupure est reproduite par la première forme de monothéisme qu'est le judaïsme, et ce, par l'intermédiaire des tabous alimentaires (tels que les impose le Lévitique et où certains *mélanges* sont interdits, établissant du même coup la séparation entre Dieu et les hommes) et par le rituel de la circoncision (assurant, en la répétant sur son corps, la coupure entre l'enfant mâle et la mère). Enfin, la souillure est intériorisée par le christianisme et représentée par la dialectique entre le péché, soit une "abjection subjective", et sa rédemption possible par le Verbe lors de la confession. Bref, l'abjection est en quelque sorte le doublet du sacré — son non-dit.

Après en avoir observé les manifestations dans l'histoire des religions et du sacré en Occident, Kristeva se tourne vers les manifestations modernes et laïques de l'abjection. C'est ce qui l'amène à analyser en profondeur un cas-limite de subjectivité, celui de Louis-Ferdinand Céline, pour qui l'abjection prend la forme d'une prose antisémite virulente, et à déclarer que la littérature moderne "propose en fait une sublimation de l'abjection. C'est ainsi qu'elle se substitue aux fonctions qu'accomplissait jadis le sacré, aux confins de l'identité subjective et sociale."¹ Ainsi, la littérature moderne serait aux prises avec la nécessité de sublimer cette horreur abjecte en la détournant *dans la représentation*, question de mieux la tenir à distance : "D'occuper sa place, de se parer donc du pouvoir sacré de l'horreur, la littérature est peut-être aussi non pas une résistance ultime mais un dévoiement de l'abject. Une élaboration, une décharge et un évidement de l'abjection par la Crise du Verbe."²

À ce sujet, dans un essai intitulé *Bitter Carnival. Ressentiment and the Abject Hero*, Michael André Bernstein va même jusqu'à suggérer l'hypothèse suivante :

At least since the French Revolution much of our finest writing and many of our most powerful accounts of the human psyche have been based on a view of humanity that posits an impulse to murder and dominate as constitutive of consciousness itself.³

¹ Julia Kristeva, 1981, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, coll. « Points Essais », Paris, Seuil, p. 34.

² *Pouvoirs de l'horreur*, p. 246.

³ Michael André Bernstein, 1992, *Bitter Carnival Ressentiment and the Abject Hero*, Princeton, Princeton University Press, p. 179.

L'auteur donne *Le Neveu de Rameau* de Diderot (mettant en scène le "premier héros abject"), *Les Frères Karamasov* de Dostoïevski, le héros de *La Chute* de Camus, l'œuvre de Céline et, plus récemment, celle de Charles Manson comme autant d'exemples de représentation de l'abjection par la mise en scène du meurtre et du désir de tuer (ou, du moins, de dominer) l'autre. Il s'accorde donc avec Kristeva sur l'un des sens du terme, qui signifie, entre autres, "ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles. [...]. Tout crime, parce qu'il signale la fragilité de la loi, est abject [...]."¹ Bernstein cherche donc les occurrences, dans le domaine littéraire, de cette pulsion de mort et de cette négativité que médiatise le meurtre, qui perturbent la Loi et qui dominant, selon lui, la production romanesque moderne.

Pour Bernstein, le rapport moderne à l'altérité se veut fortement conflictuel, voire agonistique, l'affirmation de soi devant nécessairement se faire par l'élimination d'autrui, l'établissement d'un espace *propre* au sujet se faisant au détriment de celui de l'autre.² C'est d'ailleurs ce que Kristeva constate, entre autres, dans son analyse de la

¹ *Pouvoirs de l'horreur*, p. 12.

² J'emprunte le terme « agonistique » à Dominique Garand dans son article « Propositions méthodologiques pour l'étude du polémique », où il fait la distinction suivante : "On tirera profit d'une nouvelle précision au sujet du conflictuel, car sa nature donne lieu à deux types d'investissement de la part du sujet, que j'appelle modes éthiques du conflictuel : l'agôn et le polemos. [...]. Le conflictuel polémique se déploie sur le théâtre de l'intersubjectivité, il nécessite la rencontre (de prédominance imaginaire) entre deux sujets, deux forces, deux volontés autour de problèmes qui concernent la vie collective, mais aussi les conditions de viabilité du discours. La logique du polemos est duelle, antagonique : corps-à-corps dont l'enjeu principal est la primauté d'une identité sur l'autre. Le conflictuel agonique, de son côté, concerne aussi expressément le sujet, non pas cette fois dans son rapport à l'autre (l'anti-sujet) mais dans son rapport à l'Autre, voire à l'inhumain. Ce dernier terme, utilisé à l'occasion par Georges Bataille pour désigner ce qui ne peut être symbolisé que sur le mode du sacré, vise au premier chef l'expérience de la mort (lien qu'induit déjà le mot « agonique »), qu'on ne limitera pas à l'angoisse de disparition physique mais qui peut aussi se jouer symboliquement au sens des expériences les plus diverses : extinction d'une classe sociale, rupture d'un ordre ancien, désuétude progressive d'une valeur morale ou d'une manière de vivre les rapports sociaux, etc., toute forme de perte qui trace la voie du deuil et oblige le sujet à renouveler son langage, à rencontrer ce qui fissure son discours. En termes lacaniens (puisque j'ai désigné la prédominance de l'axe de l'imaginaire dans le conflictuel polémique), on avancera que l'agôn met aux prises le sujet et le Réel : l'objet n'est plus le moi en tant qu'identité devant être distingué de l'autre, mais précisément la coupure entre les deux qui rend le rapport impossible, confine le sujet dans sa solitude ontologique et maintient ouverte la question de son manque" (« Propositions méthodologiques pour l'étude du polémique » in Dominique Garand et Annette Hayward (dir. publ.), 1998, *États du polémique*, Montréal, Nota Bene, p. 217). Il ajoute : "je qualifie d'«agonistique» tout écrit marqué par le combat, la lutte, le conflit, à partir d'une angoisse reconnue ou déniée, causée par le contact d'une altérité, d'une menace, d'une étrangeté, d'une intimité" (p. 220). Ainsi, comme je vais le démontrer, l'abjection a partie liée avec le polemos *et* avec l'agôn : elle se situe précisément *entre les deux*, rappellent la difficulté pour le sujet de trancher entre l'autre (la mère) et l'Autre (l'abject) ainsi que la fragilité de *sa* place. En ce sens, le terme « agonistique » réfère à la fois au polémique et à l'agonique.

prose célinienne, alors que les thèmes de la guerre, de la pourriture, de la misogynie, de l'antisémitisme, de la scatologie, ainsi que la stylistique générale (qui abandonne la syntaxe normative sujet-verbe-objet au profit de nombreuses ellipses, d'une ponctuation hachurant chaque énoncé, etc.) viennent illustrer cette difficulté du rapport à l'autre :

Le récit célinien est un récit de la douleur et de l'horreur non seulement parce que les « thèmes » y sont, tels quels, mais parce que toute la position narrative semble commandée par la nécessité de traverser l'abjection dont la douleur est le côté intime, et l'horreur le visage public.¹

La douleur et l'horreur auxquelles le sujet de la première moitié du XXe siècle aura été confronté à la suite des deux Guerres (deux conflits sans précédent : deux guerres « modernes ») trouvent donc chez Céline une ultime échappatoire, exemplaire à cet égard de la fonction « de sublimation » de la modernité. Toutefois, c'est aux portes de la postmodernité que le romancier se tait, et au sujet de cette même postmodernité et de son rapport à l'abjection, Kristeva ne dit rien. Nous sommes alors en droit de nous demander quelle fonction peut bien occuper l'abjection en tant que processus établissant et maintenant la subjectivité (en l'aidant à sublimer l'horreur abjecte du rapport au « premier objet » qu'est la mère, soit la première représentation de l'autre) dans le contexte postmoderne. D'où la nécessité d'étudier un auteur qui traverse le XXe siècle et dont l'œuvre nous permettra de témoigner, éventuellement, de deux modes distincts de dévoiement de l'abject. Ce qui explique mon intérêt pour Michel Butor.

En effet, l'ensemble de l'œuvre de Butor (né en 1926) m'apparaît tout à fait représentatif de la transformation dont la littérature aura été, au XXe siècle, témoin, ce dernier ayant été impliqué, de près ou de loin, dans les principaux débats et courants esthétiques du siècle, dont il a côtoyé les principaux acteurs, et auquel il participe. Butor se dit lui-même fortement influencé, du moins pour ce qui est de ses poèmes de jeunesse, par le premier mouvement d'avant-garde d'importance en France au début du siècle, soit le surréalisme (Butor rencontre d'ailleurs Breton lors du retour en France

¹ *Pouvoirs de l'horreur*, p. 165.

de ce dernier en 1945, alors qu'il prépare la prochaine Exposition internationale du surréalisme). Aussi, il participe, sous l'Occupation, aux colloques clandestins organisés par Marie-Magdelaine Davy au château de La Forterelle, où il rencontre Gilles Deleuze, Michel Tournier, Jacques Lacan, Pierre Klossowski et Michel Leiris. Il est accompagné par Jean-François Lyotard dans ses études, se fait enseigner par Gaston Bachelard, travaille pour Lucien Goldmann, remplace Roland Barthes à la Sorbonne, croise Georges Bataille et Maurice Blanchot aux bureaux de *Critique* et de la *NRF*, devient ami de Sartre en 1960... Autant dire que, directement ou indirectement, Butor a participé à la « résistance intellectuelle » lors de la Deuxième guerre et qu'il aura été sinon influencé, du moins concerné par les principales préoccupations de nature philosophique et esthétique que la France connaît à partir de ce moment. Enfin, par la publication de ses trois premiers romans aux Éditions de Minuit, Butor sera associé — parfois bien malgré lui — au groupe du Nouveau Roman et participera, par de nombreuses réflexions critiques, à la redéfinition du roman et, plus généralement, du littéraire que la pratique des Nouveaux Romanciers initie.

Dès le début des années soixante, toutefois, la production de Butor connaîtra une transformation radicale, celui-ci délaissant la pratique romanesque et la narrativité pour privilégier une écriture résolument expérimentale et formelle, faisant du coup entrer le Nouveau Roman dans une phase *nouvelle*, voire, d'après certains, dans la postmodernité. À cet égard, son ouvrage *Mobile. Étude pour une représentation des États-Unis* (1962) marque une coupure définitive autant dans sa poétique personnelle que par rapport aux autres Nouveaux Romanciers. L'intérêt de *Mobile* vient principalement du fait que l'ouvrage spatialise, littéralement, l'écriture, les divers fragments dont il est composé étant disposés un peu partout sur la page et agencés selon une logique qui ne saute pas immédiatement aux yeux (d'où la farouche résistance que le livre rencontra à sa publication). Il est clair, toutefois, que *Mobile* vient s'inscrire dans une « tradition », une tradition allant du *Coup de dés* mallarméen et des *Calligrammes* d'Apollinaire à la pratique de certains auteurs du groupe Tel Quel : pensons à Philippe Sollers qui alterne, dans *Lois*, fragments de texte et idéogrammes chinois, ou à Marcelin Pleynet qui, dans des textes tels « Pange lingua » ou « Heavenly Glory » (1978), fait appel à diverses illustrations et modifications

typographiques. Cette pratique trouve encore des échos, de nos jours, chez un Olivier Cadiot (*L'art poétique*, 1988) ou un Jean-Charles Messera (*France, guide de l'utilisateur*, 1998), le premier poursuivant l'expérimentation spatiale de *Mobile* et le second citant, à l'instar de ce dernier, divers manuels et prospectus.

Or, bien que *Mobile* s'insère dans une certaine tradition, la coupure qu'il inaugure est bien visible pour les autres Nouveaux Romanciers, particulièrement lors du Colloque de Cerisy de 1971 sur le Nouveau Roman. L'ouvrage est perçu comme occupant une place unique, voire isolée, sur la scène de la littérature française des années soixante :

Plus essentiellement encore, la recherche butorienne est apparue comme une recherche d'un Centre, alors que les notions qui se sont fait jour au cours des discussions [lors du colloque] ont été, au contraire, celles de décentrement, déstructuration, superficialité, dissémination, etc.¹

Mais le pourquoi de cette "recherche d'un Centre" n'a pas été, à ce moment, explicité : on l'a évoquée pour mettre à l'écart la production de Butor, non pour en faire l'analyse.

La difficulté et la résistance que provoque *Mobile* chez le lectorat viennent du fait que cet ouvrage articule, selon moi, le délicat passage de la modernité à la postmodernité, participant à la fois d'une poétique moderne *et* d'une poétique postmoderne, privilégiant la première mais mettant en place les conditions de la seconde. Voilà ce que j'aimerais interroger ici : de quelle nature est ce fameux "Centre" au cœur de *Mobile* ? Si l'on accepte, comme Kristeva et Bernstein le proposent, que le dévoiement et la sublimation de l'abjection forment précisément la modernité d'une œuvre, qu'en est-il d'un ouvrage « limite » de la modernité ? L'énonciation de *Mobile* participe-t-elle de l'abjection, c'est-à-dire opère-t-elle à partir d'un espace *propre*, distinct, auquel viendrait s'opposer, en y faisant face, la première forme d'altérité que constitue, en termes psychanalytiques, la figure de la mère ? Je pose, à cet égard, l'hypothèse que *Mobile* met en place, au niveau énonciatif, un

¹ Françoise van Rossum-Guyon, « Conclusion et perspectives » in Jean Ricardou et Françoise van Rossum-Guyon (dir. publ.), 1972, *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui 1. Problèmes généraux*, coll. « 10/18 », Paris, UGE, p. 414.

espace — que j'appellerai un « champ de présence » — typiquement moderne, où le rapport axiologique à l'abject sera fortement dysphorique, fidèle en cela à la définition qu'en donne Kristeva.

Je crois, de plus, que *Mobile* met en place les conditions d'émergence d'une énonciation typiquement postmoderne. Dans la mesure où ma problématique s'intéresse au passage — au *shift*, dirait-on en anglais — d'un champ de présence à un autre, d'un régime énonciatif à un autre, il me semble pertinent, voire essentiel, d'opérer à partir d'un corpus primaire binaire à l'intérieur duquel — idéalement — la distinction entre ces deux états serait clairement perceptible et analysable. D'où le contraste entre modernité et postmodernité que je cherche à faire ressortir, respectivement, de *Mobile* et de l'ouvrage qui, dans la production butorienne des années soixante, lui ressemble — autant au niveau thématique que formel — le plus, soit *6 810 000 litres d'eau par seconde. Étude stéréophonique* (1965), auquel on réfère fréquemment par l'intermédiaire du titre de sa traduction anglaise, *Niagara*. Dans un contexte postmoderne, nous verrons que le rapport de l'énonciation à l'abjection est problématisé et la valeur oppositionnelle de cette dernière mise en échec : le champ de présence de *Niagara* proposera donc un tout autre rapport à l'abjection, la repoussant par le travail citationnel même, la mettant également en scène, mais au deuxième degré. S'en jouant, littéralement.

Formaliser, par l'étude du champ de présence, un phénomène qui relève d'abord et avant tout de l'affect — l'abjection est, précisons-le, *angoissante*, c'est-à-dire qu'elle suscite une réaction hautement subjective face à une menace qui vient à la fois de l'extérieur et de l'intérieur : polémique *et* agonique — nécessite une méthode qui tient compte autant des acquis de la théorie linguistique de l'énonciation que de l'analyse des structures passionnelles et affectives des textes. Voilà pourquoi je me tournerai, d'un point de vue méthodologique, vers les développements les plus récents de la sémiotique, soit la sémiotique des passions et, plus particulièrement, la sémiotique « tensive » : comme il faut absolument tenir compte de la déconstruction inhérente à nos deux ouvrages (déconstruction qui vise le démantèlement des oppositions binaires sur lesquelles se fondent les théories et conceptions du langage d'inspiration saussurienne), la sémiotique tensive (telle qu'elle fut développée par

l'École de Paris depuis une vingtaine d'années) m'apparaît la méthode la plus apte à rendre compte de l'abjection à la fois d'un point de vue passionnel (psychanalytique) et énonciatif (génératif), et ce, compte tenu du repositionnement de la sémiotique structurale greimassienne qu'elle implique.

La méthode structurale proposée par Greimas poursuit en effet l'enseignement de Saussure (pour qui le langage n'est pas de nature substantielle mais bien relationnelle) lorsqu'il installe le fameux « carré sémiotique » comme fondement du parcours génératif. Comme l'indique toutefois C. Zilberberg, les oppositions binaires mises en place par cette catégorisation ne peuvent surtout rendre compte que d'une chose, soit l'*énoncé narratif* :

Pour la sémiotique greimassienne, la pensée catégoriale concerne, dans l'état d'avancement des recherches, principalement la narrativité et strictement parlant la notion de « rôle actantiel ». Mais cette pensée catégoriale — pour autant qu'elle compose des valeurs phoriques (des forces, des directions) et des valeurs scalaires (des distances, des seuils) — ne saurait se contenter de contrôler l'acquisition des différentes compétences par le sujet : elle a vocation à tout réclamer, à tout saisir, à tout régenter.¹

Zilberberg, en mettant ici l'accent sur la question de l'investissement et de la topologie qui sous-tend tout système signifiant, reproduit en quelque sorte l'inquiétude de Barthes qui se demandait déjà, en 1973, quelle efficacité et quelle valeur pouvait bien avoir une méthode qui ne pourrait tenir compte de l'ensemble du texte et du procès de la signification, y compris ses irrégularités ("il faudra bien que l'analyse structurale (la sémiologie) reconnaisse les moindres résistances du texte, le dessin irrégulier de ses veines"²). L'irrégularité flagrante qui ne cesse de faire retour et de laisser ses marques dans l'énoncé et dont la sémiotique se met, à partir des années quatre-vingt, à tenir compte, c'est bien évidemment celle du *sujet*, sujet à la fois d'investissements de nature axiologique et phorique d'un côté, sujet de positionnements de nature perceptive et phénoménologique de l'autre.

¹ Claude Zilberberg, 1988, *Raison et poétique du sens*, coll. « Formes sémiotiques », Paris, PUF, p. 73.

² Roland Barthes, 1973, *Le plaisir du texte*, coll. « Points Essais », Paris, Seuil, p. 51.

C'est donc l'impasse « structure versus sujet » que la sémiotique tensive permet de résoudre, et ce, en introduisant le sujet — et le corps qui le/qu'il supporte — *dans* la structure :

La sémiotique structurale a été très dépendante de l'axiomatique saussurienne. Un des gestes structuralistes les plus dominants a été de clore l'univers des signes et de le rendre ainsi immanent. Mais la subjectivité ne peut être enfermée dans le système des signes, et c'est ainsi que le structuralisme a banni la subjectivité dans le résidu de la parole et exclu le sujet en dehors de la sphère de la connaissance possible. Cette exclusion pourtant commence à s'affaiblir depuis que la sémiotique structurale est moins préoccupée de la soi-disant 'structure élémentaire de la signification' (l'analyse des unités textuelles et narratives en unités de signification atomiques) mais plutôt de la compétence *modale* de celui qui produit des signes.¹

La sémiotique tensive se veut donc une façon de passer de la narrativité et l'énoncé à la compétence et l'énonciation : "La logique tensive ne peut être qu'une logique du désir, du vivant [...] ; la tension ne peut relever que de l'instance d'énonciation [...]"² Cet intérêt nouveau pour le discours « vivant » rapproche par conséquent la sémiotique tensive de la psychanalyse en autorisant l'étude de nouveaux objets : le corps et l'affect, notamment. Ce recoupement nous rappelle que l'énonciation, si elle laisse des traces déictiques de son procès dans le phéno-texte (c'est-à-dire le texte comme *produit*), émane toujours d'un corps pulsionnel et perceptif d'abord, énonçant ensuite.

La sémiotique tensive, en s'intéressant au continuum affectif et, par là, perceptif, permet enfin de dépasser les apories du binarisme et, en plus, de corriger l'*a-historisme* et l'*a-subjectivisme* dont a été accusé le structuralisme.³ En effet, comme

¹ Herman Parret et Hans-George Ruprecht, 1985, « Introduction » in *Exigences et perspectives de la sémiotique. Recueil d'hommages pour Algirdas Julien Greimas*, Amsterdam, John Benjamins B.V., p. xlii.

² Herman Parret, « Préface » in *Raison et poétique du sens*, p. x.

³ Ce qui est en fait critiqué, c'est l'idée avancée par Lévi-Strauss d'une pensée systémique et de la recherche du Système (du « code ultime », du « Ur-code ») sous-jacent que cela implique : "Au moment où le structuralisme rejette l'objet véritable, il rejette le sujet humain. Et c'est en effet ce double mouvement qui définit le projet structuraliste. L'œuvre ne se réfère pas à un objet qui n'est pas non plus l'expression d'un sujet individuel ; tous deux sont neutralisés avec, entre eux, suspendu en l'air, un système de règles. Ce système a sa propre vie indépendante, et ne s'abaissera pas jusqu'aux intentions

l'indique B. Pottier, "tout état contient en lui-même des facteurs évolutifs" (l'auteur donne alors les exemples de "vieillir", "se bonifier", "jaunir", etc.) ; il en arrive à la conclusion suivante : "Le DEVENIR serait alors la base nécessaire de tout programme narratif ; l'état serait une réduction artificielle du sémioticien, consciente et provisoire."¹ L'étude du passionnel et de l'affect permettrait donc de réinsérer le sujet et son « histoire » (personnelle, sociale) *dans* la structure.

Il est par conséquent difficile d'installer *Mobile* en opposition avec *Niagara* dès que l'on accepte qu'un quelconque *état* n'est pas immanent à l'œuvre mais résulte d'une réduction consciente de nature méthodologique, soit une immobilisation temporaire du *devenir*. Le positionnement heuristique qui avait guidé les stades préliminaires de la présente recherche nécessite donc les précisions suivantes. D'abord, mon analyse doit être en partie diachronique, ne serait-ce que parce que la modernité de *Mobile* porte en elle les germes de la postmodernité de *Niagara* et que le texte de l'*Étude stéréophonique* poursuit, aux niveaux perceptif et énonciatif, une transformation initiée par le texte de l'*Étude pour une représentation des États-Unis*. De plus, le sujet de l'énonciation (sur lequel porte en bout de ligne l'analyse) doit être abordé, à l'instar de la notion de structure, au titre d'*hypothèse de travail* et non en tant que substance ontologique productrice et responsable du texte.² Aussi, il faut indiquer

individuelles" (Terry Eagleton, 1994, *Critique et théorie littéraire. Une introduction*, trad. de l'anglais par M. Soucard, coll. « Formes sémiotiques », Paris, PUF, p. 112). En d'autres mots : "Il y a le Système absolu, le système d'avant tout système, fond sur lequel scintille un instant la subjectivité consciente. Cette découverte n'élimine pas seulement le « sujet » de ce qu'il est convenu d'appeler les sciences de l'homme. Elle élimine l'idée même de l'homme" (Henri Lefebvre, 1971, *L'idéologie structuraliste*, coll. « Points », Paris, Anthropos, p. 66). Kristeva va même, quant à elle, jusqu'à qualifier la linguistique structurale "d'archiviste", "d'archéologue" et de "nécrophile" : "Pensée du repos, émanation d'une cogitation de loisir à l'écart du bouillonnement historique, que celle qui persiste à chercher la vérité du langage en formalisant des énoncés suspendus nulle part, ou la vérité du sujet en écoutant le récit d'un corps qui dort, d'un corps allongé au repos, retiré de son imbrication socio-historique, séparé de la pratique immédiate [...]" (Julia Kristeva, 1974, *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle : Lautréamont et Mallarmé*, coll. « Point Essais », Paris, Seuil, p. 11).

¹ Bernard Pottier, « Un mal-aimé de la sémiotique : le devenir » in *Exigences et perspectives de la sémiotique*, p. 501.

² Pour Eco, "la méthodologie structurale ne consiste habituellement pas à *trouver* la structure (cela reviendrait à s'épuiser dans une recension sans fin des choses connues) : on *pose* au contraire, **on l'invente en lui donnant le statut d'hypothèse, de modèle théorique, en postulant que les phénomènes étudiés se soumettent à la structure ainsi élaborée**" (Umberto Eco, 1988, *Le signe*, trad. de l'italien par J.-M. Klinkenberg, coll. « Média », Bruxelles, Labor, p. 97. Je souligne, en caractères gras. Voir aussi, à ce sujet, le chapitre « La structure et l'absence. Les fondements épistémologiques de la recherche sémiotique » in Umberto Eco, 1972, *La structure absente. Introduction à la recherche sémiotique*, trad. de l'italien par U. Esposito-Torrigiani, Paris, Mercure de France, p. 319 à 404). La notion de structure doit donc être utilisée seulement à titre d'hypothèse de

que les *deux faces du signe* (signifiant/signifié) établies par Saussure et qui ont dominé le structuralisme européen sont désormais remplacées, si l'on se fie à Jacques Fontanille, par les *deux plans du langage* : une dimension extéroceptive, liée au monde naturel et à l'expression, et une dimension intéroceptive, liée aux langues naturelles et au contenu ; d'un côté, une sémiotique de l'événement, de l'autre, une sémiotique de l'énoncé. Le travail — la fonction — du sujet de l'énonciation serait donc de relier ces deux plans : "La signification est [...] l'acte qui réunit ces deux macro-sémiotiques, et ce, grâce au corps propre du sujet de la perception, corps propre qui a la propriété d'appartenir simultanément aux deux macro-sémiotiques entre lesquelles il prend position."¹ Enfin, le sujet de l'énonciation est doublé, dans ce contexte, du « sujet de la perception », tout énoncé étant, d'après la sémiotique tensive, *énoncé de quelque chose* mais aussi *perception de quelque chose* :

De la même façon que le sujet de l'énonciation joue le rôle de "point d'origine" par rapport à l'énoncé, je dirais qu'une autre instance du sujet — que j'appellerai sujet de l'observation ou de la perception — remplit la fonction de "point de cible" par rapport à l'événement. En effet, pour rapporter un événement dans un énoncé, que celui-ci me concerne ou concerne quelqu'un d'autre, il faut nécessairement que j'occupe un point d'observation par rapport à la scène de cet événement, que ce point soit à l'intérieur ou à l'extérieur de la scène.²

C'est pourquoi mon travail d'analyse textuelle devra porter une attention toute particulière à la question de la perception sous-jacente à l'acte d'énonciation et ne pas en rester au simple niveau de l'énoncé :

Notre projet d'ensemble est celui d'une sémiotique du discours, et non du signe, et, par conséquent, il nous faut dépasser aussi l'expression lexicale de la passion. Traiter de la passion en discours en se limitant aux mots de la passion, ce serait traiter

travail, ce qui correspond également au projet proposé par le *Dictionnaire* de Greimas et Courtés : "La question de savoir si les structures sont immanentes à l'objet examiné ou si elles sont des constructions résultant de l'activité cognitive du sujet connaissant, pour fondamentale qu'elle soit du point de vue philosophique, est à exclure des préoccupations proprement sémiotiques" (article « Structure » in A. J. Greimas et J. Courtés, 1993, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, coll. « HU Linguistique », Paris, Hachette, p. 361).

¹ Jacques Fontanille, 1998, *Sémiotique du discours*, coll. « Nouveaux Actes Sémiotiques », Limoges, PULIM, p. 35.

² Pierre Ouellet, « Énonciation et perception. La représentation sémiolinguistique des événements perceptifs » in *RS/SI*, 8, 1-2, 1988, p. 114.

de l'action dans un texte en se limitant aux verbes d'action.¹

Par exemple, la traduction française d'un roman comme *Des arbres à abattre. Une irritation* de Thomas Bernhard met peut-être en scène un narrateur qui, lors d'une soirée mondaine, est outré par la "voix pour le moins vulgaire et abjecte"² de son hôtesse, par le "côté horrible et abject"³ de ses concitoyens autrichiens, par un "État horrible, abject et confus"⁴, par "cette abjecte fatalité"⁵ que constitue la mort, etc., mais rien n'indique que l'énonciation relève, dans cet ouvrage, d'une subjectivité menacée par l'horreur abjecte inconsciente de la mère. Bref, retenons que l'abjection énoncée (par l'intermédiaire de lexèmes dénotatifs ou connotatifs) n'est pas nécessairement abjection énonçante : comme je compte le démontrer par l'analyse du champ de présence mis en place par le sujet perceptivo-énonciateur de *Mobile* et de *Niagara*, l'abjection peut également être décelable dans l'organisation formelle de l'ensemble textuel sans jamais être énoncée clairement comme telle et opérer à partir d'un réseau de connotations articulé selon l'axiologie négative et dysphorique que la notion supporte.

Ceci dit, pour bien comprendre ce qu'il faudra chercher comme traces lors des analyses textuelles, il conviendra, dans un premier temps, de définir le concept d'abjection, pour pouvoir en proposer une configuration tensive qui, elle, clarifiera les questions du champ de présence, de la profondeur de champ, de la tension qu'elle implique et du régime axiologique qui l'accompagne. Seulement ensuite sera-t-il possible d'identifier, d'un point de vue linguistique, les éléments du phéno-texte sur lesquels devra porter l'analyse. Dans un deuxième temps, je situerai la pertinence et la nouveauté de cette méthode appliquée au corpus de Michel Butor (et, dans une certaine mesure, au Nouveau Roman, puisque ses premiers ouvrages y appartiennent bel et bien) dans le contexte des études les plus récentes portant sur l'auteur. Enfin, une fois les analyses textuelles de *Mobile* et de *Niagara* effectuées dans la perspective de la sémiotique tensiva, je proposerai une dernière critique du concept d'abjection en

¹ *Sémiotique du discours*, p. 209

² Thomas Bernhard, 1987, *Des arbres à abattre. Une irritation*, trad. de l'allemand par B. Kreiss, coll. « Folio », Paris, Gallimard, p. 21

³ *Des arbres à abattre*, p. 37.

⁴ *Des arbres à abattre*, p. 45.

⁵ *Des arbres à abattre*, p. 61.

l'interrogeant dans son rapport à la postmodernité : exemplaire, selon Kristeva, de l'énonciation moderne, l'abjection a-t-elle encore une quelconque valeur opératoire dans un contexte où l'unité de l'énonciation est elle-même remise en question ? En d'autres mots, l'abjection peut-elle encore supporter un sujet *épuisé* par l'horreur et ses « pouvoirs » ?

1. MÉTHODE

1.1. CONFIGURATION SÉMANTIQUE DE L'ABJECTION

C'est en 1980 dans *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection* que Julia Kristeva expose pour la première fois sa conception de l'abjection. Indiquons par contre dès maintenant que dans cet essai, Kristeva évite toujours de donner une définition synthétisante et totalisante du concept, comme s'il était impossible de l'aborder, par l'intermédiaire du langage, de front, comme si l'abjection échappait, en quelque sorte, à toute nomenclature et résistait au symbole. Comme s'il fallait lire, littéralement, l'abjection *entre* les lignes.¹ C'est plutôt lors d'entrevues entourant la parution de l'essai que Kristeva se risque à donner une amorce de définition, et ce, de façon succincte, à simple titre introductif :

L'abjection is something that disgusts you, for example, you see something rotting and you want to vomit — it is an extremely strong feeling which is at once somatic and symbolic, which is above all a revolt against an external menace from which one

¹ L'auteure va même jusqu'à rendre compte de cette difficulté à parler du concept en se mettant, en tant que sujet énonçant, en péril. En effet, dès la première page, c'est le mode même de l'énonciation théorique qui se transforme et qui contraste avec les essais précédents de Kristeva, cette dernière privilégiant ici une écriture à la première personne du singulier, au féminin : "Quand **je** suis envahie par l'abjection, cette torsade faite d'affects et de pensées que j'appelle ainsi, n'a pas à proprement parler d'*objet* définissable. L'objet n'est pas un ob-jet en face de **moi**, que **je** nomme ou que j'imagine" (*Pouvoirs de l'horreur*, p. 9. Je souligne). Comme le fait remarquer A. Smith, cette implication directe de l'auteure dans son énoncé correspond à la topologie qu'impose justement l'abjection : "Kristeva's enunciative 'I' that mediates the disintegrative effects of abjection on identity follows its 'skewed topology', giving us the impression that the boundaries of the subject of enunciation are under threat of collapse, a collapse whose proximity is elaborated by *style* as much as *theme*" (Anna Smith, 1996, *Julia Kristeva. Reading of Exile and Estrangement*, New York, St. Martin's Press, p. 156).

Ainsi, par cette topologie "de travers" ("*skewed*"), le sujet de l'énonciation (Kristeva la théoricienne) entre en relation directe avec son objet (l'abjection à laquelle l'auteure est également *sujette*) non seulement d'un point de vue théorique mais également « pratique ». Plutôt que de dominer l'abjection par l'intermédiaire d'un discours savant, Kristeva en explore les enjeux par la voie d'une écriture plus subjective, adhérent, littéralement, à son sujet : "**The abject [...] is the writer**. The activity of writing is the enactment of the straying, roaming, and erring in the borderline patient. The writer builds, devises, demarcates, and defines, for it is only through the activity of writing that she can ask 'where?' and thus be sustained by approaching the seductive and repellent unspeakable abject that is herself" (Thea Harrington, « The Speaking Abject in Kristeva's *Powers of Horror* » in *Hypatia*, 13, 1, hiver 1998, p. 150. Je souligne).

Ce *je* impose donc au lecteur, me semble-t-il, une forme d'identification. Car *je* est aussi *tu*, ce procès que décrit Kristeva est le nôtre et ce style d'énonciation nous renvoie dès lors à l'universalité du phénomène : "Reading Kristeva, I recognize my own position to be an unstable one — divided between the space occupied by an ego who judges and a subject-in-process moving from one form of subjectivity and another" (*Reading of Exile and Estrangement*, p. 85. L'auteure écrit bel et bien "from one form of subjectivity *and* another"). Ainsi, *Pouvoirs de l'horreur* témoigne, et ce autant par son contenu que par sa forme, de la fragilité du sujet théorique, c'est-à-dire assertant, et de sa soumission au procès des pulsions.

wants to distance oneself, but of which one has the impression that it may menace us from the inside. The relation to abjection is finally rooted in the combat which every human being carries on with the mother. For in order to become autonomous, it is necessary that one cut the instinctual dyad of the mother and the child and that one become something other.¹

Cette définition a le mérite de mettre en place, de façon simplifiée et vulgarisée, tous les éléments constitutifs de l'abjection sur lesquels je compte revenir à maintes reprises dans mes analyses textuelles : nous y retrouvons la question de la dyade que constitue la relation entre la mère et l'enfant, la dépendance de celui-ci² à l'égard de l'instance maternelle tout au long des premières années de sa vie, la subjectivité inchoative qui sera possible lorsque s'établira la distinction — la "coupure" — entre enfant et abject (le *premier* objet), entre intérieur et extérieur, entre le *ici* et le *là* d'où découlera cette subjectivité, la nécessité d'être d'abord *autre chose* avant de pouvoir se constituer en sujet et l'affect nécessairement dysphorique (voir le lexique employé par Kristeva : "pourriture", acte de "vomir", "révolte", "menace", "combat") qui entoure, supporte et *maintient en place* la subjectivité une fois son entrée faite dans l'ordre symbolique.

Kristeva pose dès lors l'hypothèse de l'*universalité* de l'abjection en tant que procès naturellement vécu par tout individu, dès l'instant où celui-ci doit, pour s'assumer en tant que sujet autonome et entrer dans l'ordre social médiatisé par le triangle familial, se séparer du premier objet signifiable qu'est la mère, sans quoi c'est tout l'ordre symbolique qui se voit interdit au sujet. En d'autres mots : "Lorsque le sujet s'arrache du maternel [...], il le fait dans le battement de l'ab-jection : la mère en est la cible, pour que de son enveloppe placentaire et précocement narcissique se détache la possibilité d'un *objet face au sujet* que « je » serai."³

L'identité de tout sujet s'acquiert donc d'abord en délimitant *ce qui n'est pas moi* plutôt qu'en définissant ce qui l'est/ce qu'il est. Toutefois, comme le précise V.

¹ Julia Kristeva citée par Elaine H. Baruch et Perry Meisel, « Two Interviews with Julia Kristeva » in *Partisan Review*, 51, 1984, p. 124.

² L'utilisation du masculin sert ici à alléger le texte.

³ Julia Kristeva, 1997, *La révolte intime. Pouvoirs et limites de la psychanalyse II (discours direct)*, Paris, Fayard, p. 326.

Burgin, cette nécessité ne lui est pas imposée de l'extérieur, la *révolte* étant, pour reprendre une expression de Kristeva, de l'ordre de l'*intime* :

As a concept, the 'abject' might fall into the gap between 'subject' and 'object'. **The abject, however, is in the history of the subject**, prior to this dichotomy ; it is means by which the subject is first impelled towards the possibility of constituting itself as such — in an act of revulsion, of expulsion of that which can no longer be contained. Significantly, the first object of abjection is the pre-oedipial mother [...].¹

Ainsi, ce mouvement de "révulsion"/"expulsion" à l'égard de l'abject viendrait d'une nécessité interne au processus de l'établissement de la subjectivité et repose sur l'hypothèse d'un mouvement antérieur à toute subjectivité, soit celui des pulsions. Dans cette optique, l'abjection ne se définit pas par un rejet de la mère en tant que telle : c'est simplement un rejet du premier objet mis à la disposition de la pulsion de mort qui parcourt le corps de tout pré-sujet et de la négativité disjonctive persistante qui l'accompagne :

The abject is not a product of separation, rather a **product of the organic drive for separation which will be experienced against the background of the experience of fusion and non-differentiation**. In effect, the abject is not controlled by the (symbolic) law, but by the energy drives that in the end, are the condition of its possibility.²

Par conséquent, je conçois l'abjection non pas comme un processus "social" (comme peut le faire M. A. Bernstein dans sa critique du concept, qu'il définit en termes "dialogiques"³) mais bien comme un impératif intrinsèque à l'établissement de toute

¹ Victor Burgin, « Geometry and Abjection » in *Abjection, Melancholia and Love*, p. 115. Je souligne.

² Anne-Marie Smith, 1998, *Julia Kristeva. Speaking the Unspeakable*, coll. « Modern European Thinkers », Sterling et Londres, Pluto Press, p. 33-4. Je souligne.

³ "A crucial difference between Kristeva's account and the ways I regard abjection is that for her its eruption does not require the active intervention of adult discourse. Since the experience of the abject she describes is primordial and universal, grounded in the individual's earliest awareness of his own and his mother's body and in the daily reality of bodily evacuations, physical self-disgust, and separation anxieties, cultural differences may structure the specific associations and loci of abjection, but they do not create it. From my perspective, however, abjection is a social and dialogic category, prior to literary and cultural models. Abjection is only felt in conversation with another, with a voice, whether internal or external, whose oppressive confidence arises through its articulation of the normative values of society as a whole" (*Bitter Carnival*, p. 29). Pourtant, comme le démontre bien Kristeva par son analyse

subjectivité, impératif reposant exclusivement sur l'hypothèse des pulsions, et plus particulièrement la pulsion de mort qui, par le rejet constant qu'elle implique, autorise, paradoxalement, la vie.

Rappelons brièvement ici que pour Freud, fondamentalement, le système psychique cherche à maintenir le niveau d'excitation pulsionnelle à son plus bas possible, en cherchant même le rétablissement d'un état antérieur de non-vie : c'est ce qui permet d'ailleurs à Freud de poser, hypothétiquement, le « but » de toute vie comme étant la mort (en tant que degré zéro de l'excitation) ou, du moins, comme étant un retour de l'organique à l'inorganique.¹ Mais n'oublions pas, dans un deuxième temps, que la pulsion, aussi, s'*extériorise*, et serait ce qui, au niveau de l'organique, tout en envisageant la possibilité de l'inorganique, "travaille" le psychique et le corps y étant lié :

Le corps, lié au psychisme, exige de lui quelque chose. Le psychisme est pour ainsi dire travaillé par le corps, travaillé au corps. Mais cette exigence du corps ne peut être reçue à l'état brut. Elle doit être décodée pour que le psychisme réponde à la demande du corps, qui, faute de réponse, multipliera les

anthropologique du phénomène, l'abjection est certes sublimée différemment selon les cultures et les religions mais elle tire toujours son origine, peu importe les sociétés et les époques, dans la pulsion de mort parcourant d'abord le corps du sujet. J'insiste donc sur le fait que l'abjection, contrairement à ce qu'avance Bernstein, est d'abord individuelle — intime — avant d'être sociale et "dialogique".

¹ Voir « Au-delà du principe de plaisir », trad. de J. Laplanche et J.-B. Pontalis in Sigmund Freud, 1981, *Essais de psychanalyse*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, p. 82. Voir aussi « Pulsions et destin des pulsions », trad. de J. Laplanche et J.-B. Pontalis in Sigmund Freud, 1968, *Métapsychologie*, coll. « Idées », Paris, Gallimard, p. 11 à 44. Il faut toutefois accepter ici que le pulsionnel, compte tenu de son caractère hypothétique, ne soit pas en lui-même descriptible : nous ne pouvons que rendre compte, *après coup*, de son fonctionnement au niveau du discours. En fait, il en va de même de tous les concepts psychanalytiques qui relèvent de la subjectivité pré-œdipienne (qui précède l'acquisition du langage) : "comme le présupposé de la « scène primitive », le fantasme de castration avec son corrélat d'envie du pénis sont des *hypothèses, des a priori propres à la théorie elle-même. Ils représentent des nécessités logiques à placer à l'« origine » pour expliquer ce qui n'arrête pas de fonctionner dans le discours névrotique*" (Julia Kristeva, 1993, « Le temps des femmes » in *Les Nouvelles maladies de l'âme*, Paris, Fayard, p. 312. Je souligne). Ailleurs, en parlant cette fois-ci de Melanie Klein, Kristeva reprendra sensiblement les mêmes propos : "On admet en psychanalyse que les stades pré-œdipiens dont traite M. Klein, sont « analytiquement impensables » sans pour autant être inopérants, et que c'est seulement aux stades pré-génitaux ordonnés par la rétroaction de l'Œdipe (lui-même occasionnant la première maturation génitale), que s'établissent les relations du sujet au signifiant, en même temps que s'achève l'acquisition du langage. Dès lors le fonctionnement supposé caractéristique de ces stades pré-œdipiens, n'apparaît qu'à travers le maniement complet, post-génital, du langage [...]. C'est précisément ce dont témoignent les pratiques artistiques, et notamment le langage poétique" (*La Révolution du langage poétique*, p. 48). L'abjection participe, bien évidemment, de la subjectivité pré-œdipienne/pré-génitale et ne peut, dans cette optique, être directement décrite : seul son *après coup*, c'est-à-dire les traces qu'elles laissent dans le langage, peut l'être.

exigences (en force, en nombre). Le psychisme doit accuser réception de cette demande et travailler à la satisfaire. La pulsion est la *mesure* de cette demande. La pulsion permet de mesurer cette exigence.¹

Le mouvement des pulsions, toutefois, ne concerne pas encore le *tendre vers* de l'intention phénoménologique : nous sommes plutôt dans le registre du frayage et de la motilité, non de la motricité. Par contre, cette motilité incessante des pulsions (s'opposant à l'*ordre* qui régit en quelque sorte la « syntaxe » du symbolique) prédispose peu à peu à l'établissement de la subjectivité. C'est cette prédisposition que Kristeva appelle la *chora* (ou, plus généralement, « le » *sémiotique*), et ce, en tant que "réceptacle" pulsionnel que le corps de la mère vient momentanément représenter et duquel le sujet, en s'en séparant, se constituera :

Ainsi, la chora sémiotique s'apprête à engendrer le sujet dans la mesure qu'elle engendre la négation du sujet prévu, dont l'unité cède devant les pulsions et se prépare à se constituer par rapport au non-objet que représente la mère dans le rapport symbiotique.²

Parce qu'elle est motilité, nous pouvons dire que "la pulsion est moins un lieu qu'un circuit [...]"³ Jamais *topique* (elle n'a pas de *lieu* précis), elle ne saurait être qu'*économique*, l'objet de la pulsion étant objet d'investissements toujours temporaires. Il ne faut toutefois pas confondre la pulsion avec le besoin, d'ordre strictement biologique et fonctionnel (la faim, la soif, etc.) et pour lequel la satisfaction, même momentanée et intermittente, existe. L'objet est variable car la pulsion n'est jamais, contrairement au besoin, complètement satisfaite ; elle *ne fait que le tour* de l'objet :

Si la pulsion peut être satisfaite sans avoir atteint ce qui, au regard d'une totalisation biologique de la fonction, serait la satisfaction à sa fin de reproduction, c'est qu'elle est pulsion partielle, et que son but n'est point autre chose que ce retour en

¹ André Green, 1973, *Le discours vivant. La conception psychanalytique de l'affect*, coll. « Le fil rouge », Paris, PUF, p. 229.

² Marie Carrière, « Une jouissance trans-symbolique. La notion de sémiotique selon Julia Kristeva » in *Semiotica*, 141, 1/4, 2002, p. 190.

³ *Le discours vivant*, p. 228.

circuit.¹

En fait, la pulsion *ne saurait être que partielle*. Et c'est cette insatisfaction constante de la quête (partialité de la satisfaction) qui constitue à mes yeux l'essence même de la vie, du vivant, de l'organique et, en bout de ligne, de la subjectivité. Car c'est le mouvement incessant de la pulsion de mort s'opposant, tout en la complétant, à la pulsion de vie qui prédispose à la subjectivité, un mouvement ponctué de stases et de rejets qui finit par *faire place* au sujet :

Au bénéfice du moi ou contre le moi, de vie ou de mort, les pulsions ont pour fonction de corrélérer ce « pas encore moi » à un « objet », pour les constituer, l'un et l'autre. Dichotomique (dedans-dehors, moi-pas moi) et répétitif, ce mouvement a néanmoins quelque chose de centripète : **il vise à placer le moi comme centre d'un système solaire d'objets.**²

L'abjection, suivant cette prédisposition pulsionnelle, instaure une frontière entre « pas encore moi » et « premier objet » alors que les pulsions au mouvement "centripète" (prédis)posent le sujet. Mais la constitution de celui-ci n'est jamais définitive parce que le mouvement même des pulsions est en soi impossible à arrêter : soumis autant à la pulsion de vie (instinct de survie et de reproduction) qu'à la pulsion de mort (négativité, rejet, retour vers l'inorganique et la baisse de l'excitation), le sujet, parce qu'il est justement sujet *aux* pulsions et à leur procès, est qualifié par Kristeva de « sujet-en-procès » : "le procès fonctionne à partir de la *réitération* de la rupture, de la séparation : [...] il est une *multiplicité de re-jets* qui assurent un renouvellement à l'infini de son fonctionnement."³ L'abjection, en ce sens, permet d'immobiliser le procès en assignant au sujet, par l'intermédiaire du travail de la pulsion de mort négative, une *place*.

Voilà pourquoi l'abjection telle que définie par Kristeva est *topologique* avant d'être *ontologique*, cernant, ne serait-ce que momentanément, cette place et cet espace du sujet-en-procès : "Au lieu de s'interroger sur son « être », il s'interroge sur sa

¹ Jacques Lacan, 1973, « Le transfert et la pulsion » in *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, coll. « Points Essais », Paris, Seuil, p. 201.

² *Pouvoirs de l'horreur*, p. 21. Je souligne.

³ Julia Kristeva, 1977, « Le sujet en procès » in *Polylogue*, coll. « Tel Quel », Paris, Seuil, p. 58.

place : « Où suis-je ? » plutôt que « Qui suis-je ? ».¹ Le sujet se sépare de la dyade maternelle et du fait *se place* dans l'espace, se constitue un lieu *propre* (autant au sens d'*appartenance* et de *propriété* qu'au sens de *propreté* et de *netteté*). À cet égard, Kristeva s'inspire directement des travaux de Georges Bataille, pour qui l'abjection "est simplement l'incapacité d'assumer avec une force suffisante l'acte impératif d'exclusion des choses abjectes (qui constitue le fondement de l'existence collective)."² De là proviennent, selon lui, les distinctions de nature sociale entre les "nobles" et les "misérables". Toutefois, l'abjection ne concerne pas tant les sujets que l'exclusion/expulsion des *objets impurs* ("la crasse, la morve, la vermine"), rattachant du fait même ce geste à l'érotisme anal (et à la négativité pulsionnelle que Freud y voit à l'œuvre). L'abjection devient donc, avec cette précision de Bataille, moins un rejet sadique effectué *contre* un autre sujet qu'une façon de mettre en place, suivant la pulsion de mort et l'analité qui lui est associée, l'objet, et ce en l'expulsant de l'espace *propre* du sujet : "Avant même que les choses, pour lui, *soient* — avant donc qu'elles soient signifiables —, il les ex-pulse, dominé par la pulsion, et se fait son territoire à lui, bordé d'abject."³ En ce sens, le rapport au premier objet signifiant pour le sujet (soit le corps de la mère) deviendrait le prototype de toute relation à l'altérité puisque le rapport à l'autre découlerait de cette première opposition agonistique à l'Autre.

Néanmoins, si l'altérité n'est pas, en soi, abjecte — et notre vie quotidienne nous en donne de nombreux exemples, alors que nous entrons continuellement en rapport avec autrui sans nécessairement sombrer dans l'horreur —, il faut bien dire que toute forme d'altérité porte en elle la *possibilité* de l'abjection, comme pour rappeler au sujet le rejet initial qui a rendu son autonomie possible. Nous n'avons qu'à prendre un exemple fort simple auquel nous pouvons tous nous identifier : X et Y, collègues de travail, discutent. Comme le veut la bienséance, ils se tiennent à une distance respectable l'un de l'autre ; si X avance d'un pas, Y ressent instinctivement le besoin de reculer également d'un pas. En fait, toute relation à autrui nécessite cet espace propre dont je viens de parler (pensons à la disposition des individus dans un ascenseur, par exemple) : l'affect dysphorique que constitue le malaise ressenti lorsque

¹ *Pouvoirs de l'horreur*, p. 15.

² Cité dans *Pouvoirs de l'horreur*, p. 70. Voir aussi « L'abjection et les formes misérables » in Georges Bataille, 1970, *Œuvres complètes II. Écrits posthumes 1922-1940*, Paris, Gallimard, p. 217 à 221.

³ *Pouvoirs de l'horreur*, p. 13.

cet espace propre est, littéralement, envahi révèle, à mon sens, une forme amoindrie et *douce* de l'abjection. Le seul lieu où cette confusion des espaces propres est socialement — et psychologiquement — tolérée, c'est dans la relation amoureuse, et plus particulièrement lors de la relation sexuelle. Aussi, Bataille parle-t-il de "petite mort" lorsqu'il réfère à l'orgasme.¹ C'est en effet lors de l'acte sexuel que cette fameuse distance entre *je* et *tu* est abolie, alors que chaque sujet perd tous ses repères topologiques habituels pour retourner, même si ce n'est que pour un furtif instant, à un état fusionnel (soit à un ersatz de dyade).

Voilà pourquoi l'abjection, si elle forme le sujet, le *menace* constamment tout à la fois :

Frontière sans doute, l'abjection est surtout ambiguïté. Parce que, tout en démarquant, elle ne détache pas radicalement le sujet de ce qui le menace — au contraire, elle l'avoue **en perpétuel danger**.²

C'est cette menace qui, paradoxalement, assure la « solidité » du sujet en tant que construction centripète.³ En effet, le rejet de la dyade n'est pas son entière disparition. Plus précisément, c'est sa *virtualisation* — son retour possible — que la disjonction

¹ Georges Bataille, 1957, *L'érotisme*, coll. « Arguments », Paris, Minuit, p. 264.

² *Pouvoirs de l'horreur*, p. 17. Je souligne.

³ Menace que la relation amoureuse/le rapport amoureux à l'autre contrebalance. Comment le sujet peut-il, en effet, tenir en place, bordé d'abject et menacé de toute part ? Kristeva impose la nécessité de la figure du « Père imaginaire » (le "père de la pré-histoire individuelle" freudien). En ce sens, la lecture de *Pouvoirs de l'horreur* ne peut être, d'un point de vue conceptuel, dissociée de celle de *Histoires d'amour*, et plus particulièrement du chapitre « Freud et l'amour : malaise dans la cure », où l'apparition de ce Père imaginaire, dans la théorie du sujet et l'appareil conceptuel de Kristeva, vient faire contrepoids, en la tempérant, à l'horreur qu'engendre la mère abjecte : "Doué des attributs sexuels des deux parents, figure par là même totalisante et phallique, donatrice de satisfactions déjà psychiques et non simplement des demandes existentielles immédiates, ce pôle archaïque de l'idéalisation est immédiatement un autre qui suscite puissamment le transfert déjà psychique du corps sémiotique antérieur en voie de devenir un Moi narcissique. Qu'il existe et que je puisse me prendre pour lui — voilà ce qui nous déplace déjà de la satisfaction maternelle primaire, et nous situe dans l'univers hystérique de l'idéalisation amoureuse" (Julia Kristeva, 1983, *Histoires d'amour*, coll. « L'Infini », Paris, Denoël, p. 39). Ainsi, en plus d'engager le sujet sur la voie du narcissisme et de l'amour, cette figure annule toute dichotomie radicale entre parents et dissocie les instances « maternantes » (mère ou père) responsables de la satisfaction des besoins d'une autre instance *idéalisée* : le Père imaginaire ne serait pas uniquement homme mais bien *une paire* (homme-femme, femme-femme, homme-homme, peu importe) : « *une père* ». C'est cette idéalisation totalisante, quoique temporaire, qui permet au sujet d'éviter de sombrer dans la mélancolie autistique (le total repli sur soi suivant l'impossibilité de faire le deuil de la dyade) ou le nihilisme apocalyptique (le rejet de *tout*, négativité généralisée). Je reviendrai d'ailleurs sur la question de l'autisme et du nihilisme lors du chapitre portant sur la configuration tensive de l'abjection.

produite par la pulsion de mort vient mettre de l'avant. C'est là la matrice du langage (le signe séparé de son référent) de même que de tout récit :

La disjonction étant la dénégation de la conjonction n'est pas l'abolition de toute relation entre les deux actants : autrement, la perte de toute relation entre sujets et objets aboutirait à l'abolition de l'existence sémiotique et renverrait les objets au chaos sémantique originel. La dénégation maintient donc le sujet et l'objet dans leur statut d'étants sémiotiques, tout en leur conférant un mode d'existence différent de l'état conjonctif. **Nous dirons que la disjonction ne fait que virtualiser la relation entre le sujet et l'objet, en la maintenant comme une possibilité de conjonction.**¹

Et c'est précisément cette "possibilité de conjonction" à la mère qui sera perçue par le sujet comme une menace et que l'abjection, en tant que disjonction primordiale, viendra lui rappeler.² Voilà pourquoi Kristeva peut dire que "l'abject apparaît pour soutenir « je » dans l'Autre"³ : c'est parce que le sujet est cerné d'abject qu'il *sait* la place qui est la sienne dans l'ordre symbolique ; du moment qu'il connaît et assume cette place, il peut entrer dans le langage et manipuler les divers déictiques (actantiel, spatial et temporel) qui lui permettront de maîtriser son discours et de se positionner à l'intérieur de celui-ci.

Comment, toutefois, ce « placement » advient-il ? Par quoi est-il possible ? En termes psychanalytiques, Kristeva est malheureusement on ne peut plus succincte et dira que l'abjection (et l'essentiel débrayage qui vient avec) apparaît à la suite d'une "crise narcissique" chez le sujet :

¹ A. J. Greimas, 1983, « Un problème de sémiotique narrative : les objets de valeur » in *Du sens II. Essais sémiotiques*, Paris, Seuil, p. 28-9. Je souligne.

² L'impossibilité d'effectuer cette disjonction initiale mène à la « mélancolie » qui, dans la terminologie de Kristeva, se veut *asymbolie* : tout comme l'abjection, qui "me tire vers là où le sens s'effondre" (*Pouvoirs de l'horreur*, p. 9), la dépression (corrélât de la mélancolie) pousse le sujet dans un monde où plus rien ne signifie. Mais là où l'abjection rencontre l'objet prototypique qu'est (le corps de) la mère, la mélancolie renvoie à la « Chose », pré-objectale et pré-thétique, ce "« quelque chose » qui, vu à rebours par le sujet déjà constitué, apparaît comme l'indéterminé, l'inséparable, l'insaisissable" (Julia Kristeva, 1987, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, coll. « Folio Essais », Paris, Gallimard, p. 22, note 10). C'est comme si la mélancolie se voulait en fait une nostalgie de la dyade, que l'abjection a en horreur. En ce sens, si elles représentent toutes deux une forme d'asymbolie, l'abjection et la mélancolie sont fondamentalement différentes quant à leur rapport à la dyade et à la mère, la première imposant un combat perpétuel, la seconde un aveu de défaite.

³ *Pouvoirs de l'horreur*, p. 22.

Deux termes apparemment contradictoires provoquent cette crise narcissique qui apporte, avec sa vérité, la vision de l'abject. La *trop grande sévérité de l'Autre*, confondu avec l'Un et la Loi. La *défaillance de l'Autre* qui transparait dans l'effondrement des objets de désir.¹

Ainsi, Kristeva semble dire que l'abject survient à la suite de la première rencontre des pulsions avec le Surmoi, toujours, il va sans dire, sévère et contraignant, ou de l'objet de désir, toujours incomplet et insatisfaisant. De l'une ou l'autre de ces désillusions l'abjection procède. Kristeva, toutefois, ne les hiérarchise pas : sont-elles co-existantes ? cet effondrement des objets de désir survient-il avant ou après les premières interdictions surmoïques ? Ailleurs, Kristeva parle des deux premiers moments charnières que sont, pour le sujet, le stade du miroir et la découverte de la castration. Ainsi, l'image spéculaire devient un prototype de l'objet, soit une première distanciation de la dyade, alors que l'angoisse de castration vient parachever ce processus de séparation : le sujet réalise alors que la jouissance est ailleurs — ailleurs de l'Un/de la dyade — et qu'elle était, de toute façon, toujours déjà perdue (et c'est la réalisation de ce manque qui fait entrer le sujet dans le symbolique : c'est parce qu'il y a du manque que je parle : "Le sujet n'est pas dans la signification, c'est pour cela même qu'il y a de la signification"²). Or, pourquoi le sujet ne resterait-il pas dans cette unité où rien, justement, ne manque ? Pourquoi choisir la voie du symbolique et du développement narcissique du Moi, voie qui sera aussi celle de l'abjection et de sa constante menace ?

L'abjection serait une conséquence de cette première crise narcissique instaurée par le stade du miroir, alors que le sujet se perçoit comme objet et que se fait ressentir la nécessité d'établir la distinction entre, justement, intérieur et extérieur, ici et là, etc. Mais si nous nous avançons plus près de ce narcissisme primaire, nous devons admettre que, là aussi, les questions sont plus présentes et pressantes que les réponses. Ainsi, A. Green, dans *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*, aborde à son tour la question de la séparation initiale et du positionnement du sujet face à la mère :

Lorsque les conditions sont favorables à l'inévitable

¹ *Pouvoirs de l'horreur*, p. 22.

² *La révolution du langage poétique*, p. 45.

séparation entre la mère et l'enfant, il se produit au sein du Moi une mutation décisive. L'objet maternel s'efface en tant qu'objet primaire de la fusion, pour laisser la place aux investissements propres au Moi fondateurs de son narcissisme personnel, Moi désormais capable d'investir ses propres objets distincts de l'objet primitif.¹

C'est à ce moment précis, nous dit-il, que l'abject peut intervenir, question, justement, d'empêcher le Moi de retourner, si l'on veut, vers cet "objet primitif". Mais quelles sont ces "conditions favorables à la séparation" dont Green parle ? Ailleurs, il tourne autour de la question sans toutefois y répondre clairement :

Il faut qu'intervienne un véritable renversement des valeurs pulsionnelles pour qu'un changement décisif prenne place. C'est-à-dire que, du côté de la mère, il faut que les forces qui poussent à la séparation se fassent entendre, tandis que du côté de l'enfant, il faut tenir ensemble la partie du Ça maternel qui sert ces buts [...].²

Ici encore, on ne donne aucun exemple de ce renversement, et la question du "changement décisif" demeure entière. Par contre, Green attire notre attention sur le rôle que peut jouer la mère : Kristeva l'installe en effet confortablement dans la passivité de son rôle, muette et impuissante face à la crise narcissique du pré-sujet, alors que Green suggère que la mère occupe une position plus active qu'on pourrait le croire, encourageant et facilitant (désirant ?) la séparation. Bref, la conception psychanalytique du sujet telle que Kristeva et Green l'esquissent ne permet pas de pouvoir répondre de façon satisfaisante à cette question fondamentale : l'abjection est conséquence d'un débrayage, mais pourquoi ce débrayage est-il possible ? Et nous devons admettre que, d'un point de vue strictement sémiotique cette fois, le mystère semble vouloir demeurer entier.

En effet, la sémiotique reste, à ce sujet, aporétique. Nous répéterons, à l'instar des auteurs de *Sémiotique des passions*, que l'abjection, en tant que premier

¹ André Green, 1986, *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*, coll. « Critique », Paris, Minuit, p. 246. Le titre de cet ouvrage de Green montre bien que la subjectivité supportée par le narcissisme dépend *tout à la fois* de la pulsion de vie *et* de la pulsion de mort ainsi que de ce mouvement centripète dont parle Kristeva.

² *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*, p. 124.

débrayage, est la conséquence du *devenir*, ou de la « protensivité », c'est-à-dire une orientation, anthropologique et biologique, inhérente à la subjectivité humaine :

le devenir est présenté comme le principe d'un changement continu, une pure direction évolutive, à un niveau d'analyse où le changement « humain » ne se distingue pas encore du changement « naturel » : ça arrive, ça devient, pourrait-on dire.¹

Greimas et Fontanille parlent effectivement du devenir comme d'un "déséquilibre favorable à la scission"², sans toutefois préciser ce qui causerait ce déséquilibre. Nous pouvons malgré tout rappeler que l'abject affecte tout d'abord le sujet dans son état et non dans son faire et que, comme je l'indiquais en introduction, "tout état contient en lui-même des facteurs évolutifs". Or, dans l'état actuel de la théorie, la sémiotique ne semble pouvoir offrir mieux, pour expliquer ce déséquilibre vers le devenir, qu'un mystérieux déterminisme essentiellement biologique.

Cependant, en effectuant un détour par la sémiotique tensive, nous en arriverons aux mêmes conclusions que Kristeva quant à la place de « je », et sans nous questionner plus longtemps sur l'explication des causes (prétendues sévérité et défaillance de l'Autre et/ou déséquilibre favorable à la scission), nous devons admettre que l'abject apparaît bel et bien malgré tout, notre configuration tensive va bientôt le démontrer, pour cerner la zone d'énonciation de « je » dans l'Autre (pour l'y *soutenir*, comme Kristeva le dit si bien), et que c'est sa manifestation au niveau discursif qui doit désormais nous intéresser. En superposant les deux registres (psychanalytique et sémiotique), nous verrons que le débrayage initial autorise le déploiement des valences d'intensité et d'extensité (qui, sinon, resteraient enfermées dans la circularité de la dyade) et permet au sujet d'acquérir ce qui sera sa propre zone d'énonciation (et non pas celle de l'autre ou celle de la mère), soit la possibilité d'actualisation et de réalisation d'une parole face à la virtualisation de la langue : son propre « champ de présence » à l'intérieur du discours. Et si les causes de ce débrayage initial demeurent un mystère, et ce, autant pour le discours psychanalytique que pour le discours

¹ A. J. Greimas et Jacques Fontanille, 1991, *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Paris, Seuil, p. 34.

² *Sémiotique des passions*, p. 34.

sémiotique, c'est parce que nous nous attaquons là à l'inabordable et l'innommable de tout métalangage, c'est-à-dire l'essence même du vivant, donc du sens — de Dieu ? —, virtuellement impossible à décrire : "Cet 'existentiel', ce vital, indicible et pulsionnel, c'est l'avant coup du sens, celui qui fait que tout phénomène sémantisé comporte un excédent du sens dû à son origine indicible."¹ C'est au titre d'hypothèse de travail que ce "déséquilibre favorable à la scission" doit être postulé, hypothèse qui trouvera sa confirmation grâce aux analyses textuelles. Nous devons supposer que ce débrayage a eu lieu, que le sujet, *déséquilibré* en faveur de la séparation, passe effectivement du non-sens au sens, du pulsionnel au discursif, de la dyade maternelle au champ de présence propre, ne serait-ce que parce que cette conviction est renouvelée chaque fois que « je » parle, chaque fois que « je » *existe* au niveau symbolique : à chaque énoncé.

Ces énoncés présupposent donc l'acte de l'énonciation qui établit, par l'intermédiaire des déictiques actantiel, spatial et temporel, le sujet dans le discours :

Le lieu qu'on peut appeler l'« ego hic et nunc » est, antérieurement à son articulation, sémiotiquement vide et sémantiquement (en tant que dépôt de sens) trop plein : c'est la projection (avec les procédures que nous réunissons sous le nom de débrayage), hors de cette instance, et des actants de l'énoncé et des coordonnées spatio-temporelles, qui constitue le sujet de l'énonciation par tout ce qu'il n'est pas ; c'est la réjection (avec les procédures dénommées embrayage) des mêmes catégories, destinée à recouvrir le lieu imaginaire de l'énonciation, qui confère au sujet le statut illusoire de l'être.²

Ainsi, paradoxalement — et conformément au rejet qu'implique la pulsion de mort —, c'est parce qu'il nie que le sujet (s')affirme :

La caractéristique de la négation linguistique est qu'elle ne peut annuler que ce qui est énoncé, qu'elle doit poser explicitement pour supprimer, qu'un jugement de non-existence a nécessairement aussi le statut formel d'un jugement d'existence. Ainsi la négation est d'abord admission.³

¹ Herman Parret, 1986, *Les passions. Essai sur la mise en discours de la subjectivité*, coll. « Philosophie et langage », Bruxelles, Mardaga, p. 52.

² Article « Énonciation » in *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, p. 127.

³ Émile Benveniste, 1966, « Remarques sur la fonction du langage dans la découverte freudienne » in *Problèmes de linguistique générale I*, coll. « Tel », Paris, Gallimard, p. 84.

En d'autres mots, c'est en niant qu'il s'admet : "Imperfection, désillusion, manque ou simulacre, l'existence sémiotique n'est sensible que sur le fond de la négativité."¹ Cette négativité, nous l'avons dit, est celle de la pulsion de mort, directement indéfinissable mais décelable malgré tout dans le discours : elle doit être posée, répétons-le, comme hypothèse de travail et rendue opératoire par l'analyse textuelle. Comment cette pulsion de mort, la négativité et l'abjection qui y sont associées sont-elles identifiables au niveau des strates superficielles du parcours génératif ? C'est ce que la configuration tensive de l'abjection va maintenant nous permettre de voir à l'œuvre.

¹ Jacques Fontanille, 1995, *Sémiotique du visible. Des mondes de lumière*, coll. « Formes sémiotiques », Paris, PUF, p. 19.

1.2. CONFIGURATION TENSIVE DE L'ABJECTION

Rappelons, pour débiter, ce postulat de la sémiotique et du projet structural de description du « parcours génératif » : "C'est bien la "mise en place des relations" ou l'*émergence du sens* qui mobilise progressivement l'effort de théorisation sémiotique."¹ L'abject sollicitant un sujet qui n'est pas encore détaché de la dyade tout en étant *disposé* à ce détachement, la description que nous en ferons nécessitera une plongée dans les profondeurs du parcours génératif, là où le sens et le sujet prennent naissance, où tout l'édifice symbolique s'échafaude et où nous rencontrons obligatoirement la dimension pulsionnelle de toute subjectivité. Freud, je le rappelle, propose une définition *duale* du pulsionnel (pulsion de vie *et* pulsion de mort) : la signifiante telle que décrite par Kristeva, c'est-à-dire le géno-texte (la motilité pulsionnelle) qui sous-tend le phéno-texte (le texte comme signification et comme sens : comme produit) et la relation entretenue entre les deux « niveaux », ne peut se comprendre qu'en acceptant cet a priori.

Je vais effectuer, au cours des prochaines pages, un rapprochement entre le concept d'abjection de Kristeva et les concepts méthodologiques proposés par la sémiotique tensive. En abordant le premier par l'intermédiaire des seconds, je crois demeurer fidèle à ces deux approches car à parler des fondements de la subjectivité et de la possibilité même de l'énonciation — du sujet et du sens —, on en revient à parler, fondamentalement, de la même chose.

1.2.1. LE THYMIQUE, LE TENSIF ET LE PHORIQUE

La sémiotique d'orientation greimassienne, en posant le carré sémiotique logique comme niveau fondamental (profond) de la signification, avait enfermé la théorie et la pratique dans un binarisme dont la rigidité exigeait le développement de recherches qui porteraient non plus sur les états (de conjonction, disjonction, etc.) et sur les différentes modalités leur étant associées, mais bien sur le *passage* d'un état à l'autre et sur la modalisation *graduelle* : en un mot, sur le devenir. Greimas lui-même a participé à cette transformation théorique dans son séminaire sur la sémiotique des

¹ « Introduction » in *Exigences et perspectives de la sémiotique*, p. xxv.

passions (débuté en 1978) et par la rédaction, avec J. Fontanille, de *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme* (1991). Cela dit, cet ouvrage, pour pertinent et innovateur qu'il soit, demeure, dans ses visées, centré sur la mise en *parcours narratif* des passions. Les auteurs y insistent sur la nécessité de décrire une nouvelle modalité (la "potentialisation", où le sujet peut inscrire, précisément, sa subjectivité dans le parcours narratif par l'insertion et le déploiement de "simulacres existentiels", développant ainsi un imaginaire passionnel que la théorie, naguère, ignorait), tout en demeurant préoccupés par l'énoncé et la syntaxe, les lexèmes et les rôles passionnels. Pour aborder la problématique de l'énonciation et du pulsionnel, il faut plutôt se tourner vers la sémiotique tensive qui précède, pour ainsi dire, la syntaxe passionnelle de surface et qui procède, dans un premier temps, du concept de « thymie ».

H. Parret définit, à l'instar du *Petit Robert* et du *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, la thymie comme "humeur", "disposition affective de base" forcément pulsionnelle, en ajoutant toutefois que la thymie précède l'éventuelle conversion "en une morphologie discrète où l'euphorie ou la dysphorie sont reconnaissables et identifiables."¹ Ainsi, avant toute articulation d'une quelconque catégorie sémantique, avant toute mise en place d'oppositions binaires et l'établissement d'un régime axiologique qui orientera la signification, la sémiotique, en remontant le parcours génératif, se retrouve devant une strate profonde mais indéfinissable. En fait, la thymie, puisqu'elle renvoie au chaos sémantique originel et à un continuum intéroceptif non figuratif, sollicite ce que nous avons défini plus tôt comme une opération de négation, nécessaire pour interrompre le flux continu de la perception. Cette négation correspond à une première sortie hors de la circularité de la dyade et c'est le positionnement tensif et axiologique qu'elle implique qui engendre le phorique. En ce sens, je dissocie le phorique du pulsionnel et du thymique : il n'y aurait de phorique que du lieu d'un sujet constitué dans le discontinu. La thymie, une fois ordonnée, devient donc phorie qui, axiologisée, s'oriente soit en euphorie, soit en dysphorie : c'est ainsi que je définirai l'espace phorique comme extension de l'espace thymique, c'est-à-dire comme étant du *thymique axiologisé* (alors qu'au niveau thymique, la phorie est là, mais virtualisée).

¹ *Les passions*, p. 52.

Le positionnement constitue, quant à lui, l'essentiel du tensif. P. Ouellet identifie deux caractéristiques principales de l'espace tensif, ce niveau de description à la base du parcours génératif qui permet le passage de la masse thymique et pulsionnelle indifférenciée/continue à l'ordre symbolique discontinu et (eu/dys)phorique. Tout d'abord, le tensif se caractérise par l'intentionnalité phénoménologique, ce *tendre vers* qui renvoie à l'expérience perceptive, c'est-à-dire le mouvement de visée tel que décrit par la phénoménologie (cet acte qui vise l'objet, que ce soit par l'imagination, la perception, le désir, le souhait, la volonté, etc.) : le sujet se trouve alors placé, selon Ouellet, sous le régime de la "quête". Ensuite — et c'est cet aspect qui nous intéressera plus en détails —, le tensif inscrit le "sujet dans un champ de forces différencié qu'il transforme par sa seule présence en un champ de vision multiorienté", ce qui

l'oblige à prendre *position* au sein de ces différences, à se situer dans l'espace gradué des valeurs [...] et à choisir une *orientation* qui privilégie soit une valeur x , à l'exclusion de sa valeur opposée y (par une opération de *tri*), soit un dosage de x et de y (par une opération de mixage ou de *mélange*).¹

Cette deuxième caractéristique de l'espace tensif (le "positionnement") apparaît directement liée à la question de l'abjection : si les sèmes topiques reviennent de façon récurrente dans l'effort de description théorique du concept, c'est que ce dernier renvoie d'abord et avant tout à une question de *positionnement* du sujet dans l'*espace* symbolique (l'abject pose, rappelons-le, la question topologique par excellence du « Où suis-je ? »). La sémiotique tensive nous permettra donc de structurer en métalangage ce qui, dans le discours psychanalytique et dans l'inconscient du sujet, relève de ce positionnement fondamental et qui se veut préalable à l'instauration de toute subjectivité et de toute prise de parole.

¹ Pierre Ouellet, « Pour une sémiotique tensive. Les gradients du sens » in *Nouveaux Actes Sémiotiques. Valence/Valeur*, 46-47, 1996, p. 5. C'est également ce que rappelle Jacques Fontanille : "Le premier acte est donc celui de la prise de position : en énonçant, l'instance du discours énonce sa propre position ; elle est alors dotée d'une présence (entre autres, d'un présent), qui servira de repère à l'ensemble des autres opérations" (*Sémiotique du discours*, p. 92).

De plus, d'ajouter Ouellet, tout sujet est sujet « perceptivo-énonciateur », la perception et l'énonciation entretenant un rapport de corrélation : cet "observateur sensible est installé au cœur de la catégorisation, comme le lieu même des corrélations entre gradients sémantiques."¹ Le corps du sujet perceptivo-énonciateur, dans cette perspective, devient alors la matrice de toute valeur, ce qui rejoint ma problématique initiale : mettre en rapport l'affect qu'engendre l'abjection — donc le corps — et le langage et, par conséquent, confronter pulsion et signification.

Ainsi, cette deuxième caractéristique de l'espace tensif qui va nous intéresser comporte deux moments de description : d'abord celui du *positionnement*, que nous appellerons le « régime tensif » ; ensuite celui de son *orientation*, soit le « régime axiologique » privilégié à partir duquel la valeur pourra se déployer. Dès lors sera descriptible notre fameux « champ de présence » :

le sujet sensorimoteur s'inscrit dans la masse hylétique indifférenciée du divers sensible, qu'il *déictise*, en transformant le *champ de forces* en *champ de présence* où apparaissent des *horizons*, internes et externes, correspondant aux limites du monde accessible à la perception, et où émergent des *rayons de monde*, correspondant à l'ensemble des directions possibles dans lesquels les actes perceptivo-moteurs du sujet peuvent s'engager au sein d'un espace devenu *champ de vision*, possédant une certaine *profondeur*.²

La notion de champ de présence implique donc celle de la profondeur uniquement possible à partir d'un embrayage déictique initial. Voilà le sens premier de l'énonciation : l'analyser ne permet pas d'approcher l'instance énonçante, ne nous mène pas vers un « étant » qui posséderait la « vérité » de l'énoncé ; comprendre son mécanisme nous amène à la concevoir plutôt comme une construction toujours sommaire, à partir des relations entre embrayage et débrayage (aux niveaux actantiel, spatial et temporel) et qui trouve son corrélat dans l'activité perceptive :

Autrement dit, le monde de la perception est organisé

¹ « Pour une sémiotique tensive », p. 15.

² Pierre Ouellet, 2000, *Poétique du regard. Littérature, perception, identité*, Limoges et Sillery, PULIM et Septentrion, p. 135.

comme le monde de l'énonciation, à partir d'un espace déictique qui lui sert de substrat, et qui définit le sous-monde perceptuel accessible au sujet de la perception, comme l'espace déictique de la situation énonciative (l'ici-maintenant et son complémentaire : le là-hier-demain) définit un espace-temps co-extensif au sujet de l'énonciation.¹

C'est sur ce point que la sémiotique tensive s'inspire de la phénoménologie de la perception de Merleau-Ponty, pour qui la question du positionnement (ce qui relève du topologique) est primordiale :

Le mot « ici » appliqué à mon corps ne désigne pas une position déterminée par rapport à d'autres positions ou par rapport à des coordonnées extérieures, mais l'installation des premières coordonnées, l'ancrage du corps actif dans un objet, la situation du corps en face de ses tâches.²

Le rapport entre le sujet et l'objet (le monde) passe par l'intermédiaire du corps, ce corps propre phénoménologique impliquant une orientation et établissant du même coup un champ de profondeur. Ceci étant dit, le primat de la psychanalyse sur la phénoménologie — de l'inconscient sur l'intention — m'apparaît ici évident, car pour avoir accès à un corps propre au sens phénoménologique, il faut d'abord qu'il soit *propre* au sens psychanalytique : c'est l'abjection, en tant que processus universel, qui l'autorise.

1.2.2. RÉGIME TENSIF

La sémiotique tensive place donc le sujet perceptivo-énonciateur au centre d'un défilement continu de perceptions. Ce qui fait ressortir tel ou tel objet du continuum infini de la perception se définit comme une « profondeur », c'est-à-dire une orientation dans la perspective de l'« observateur », le « point de vue ».³ C'est à partir

¹ « Énonciation et perception », p. 121.

² Maurice Merleau-Ponty, 1945, *Phénoménologie de la perception*, coll. « Tel », Paris, Gallimard, p. 117.

³ J. Fontanille précise que le discours et sa syntaxe sont toujours orientés par un point de vue : "en effet, ce sont les choix effectués au niveau de la phrase qui conditionnent la syntaxe des constituants, mais ce sont les choix faits au niveau du discours qui conditionnent l'orientation des procès, les positions d'observateurs, les modalisations épistémiques, etc." (Jacques Fontanille, 1999, *Sémiotique et*

du moment où le sujet sort de la circularité de la dyade que peuvent se déployer ces profondeurs : les pré-objets deviennent alors de possibles « objets de valeur ». Ce que la sémiotique tensive permet, c'est d'élucider la question de la « valeur de la valeur », soit le pourquoi de la préséance de telle valeur sur une autre (ou ce qui rend un quelconque objet de valeur *attrayant*). Nous sommes dès lors dans l'ordre de ce fameux positionnement auquel je renvoyais plus tôt. Le sujet prend, en effet, position à l'égard de deux « valences » graduelles : la valence d'intensité et la valence d'extensité, représentées par le **Tableau 1**.¹

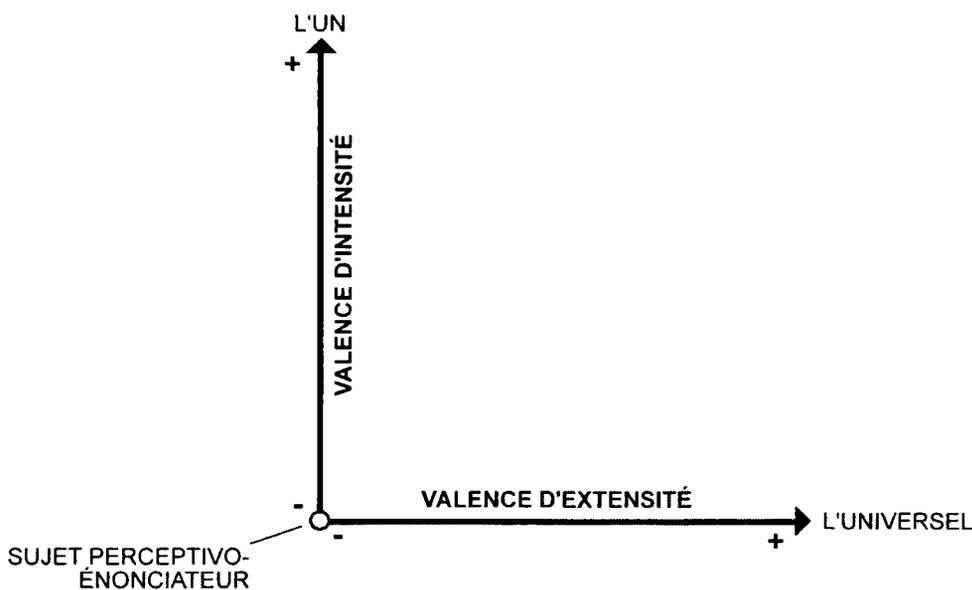


TABLEAU 1.

La sémiotique tensive définit la valence d'intensité comme valence *subjectale* : elle place le sujet perceptivo-énonciateur dans son rapport à lui-même, à son propre corps (à ses cinq sens qui lui permettent d'entrer en relation avec le monde) et à la dimension thymique y étant associée. C'est la valence d'intensité qui module les énergies en conflit du continuum perceptif en rendant justement la perception des

littérature. Essais de méthode, coll. « Formes sémiotiques », Paris, PUF, p. 42). Il ajoute : "Le point de vue participe à la syntaxe du discours non pas seulement parce qu'il oriente le procès et les progressions thématiques, mais parce qu'il lui procure un potentiel de transformations : transformations actantielles, modales, passionnelles et axiologiques, qui intéressent tout aussi bien les éléments du contenu que ceux du plan de l'expression, notamment la syntaxe même des phrases du texte" (p. 61). Remonter le parcours génératif implique donc l'établissement du point de vue qui l'instaure, véritable degré zéro de la signification. Mais nous savons maintenant que ce même point de vue est lui-même tributaire des processus pulsionnels qui mènent à sa formation. C'est ce qui me permet de dire que l'avant-coup — et l'indescriptible — de la sémiotique tensive, c'est le pulsionnel.

¹ "Quand deux profondeurs se recoupent pour engendrer une valeur, elles seront dénommées **valences**, dans la mesure où leur association, et la tension qui en émane, devient la condition d'émergence de la valeur" (Jacques Fontanille et Claude Zilberberg, 1998, *Tension et signification*, coll. « Philosophie et langage », Bruxelles, Mardaga, p. 15. Les auteurs soulignent).

stimuli plus ou moins vive, et c'est en ce sens que cette valence se veut profondeur thymique : le sujet *ressent*, avec plus ou moins d'intensité (de force, de puissance d'attraction), la présence (ou l'absence) de tel ou tel objet. Cette valence correspond enfin au plan intéroceptif du langage, soit à l'univers sémantique non figuratif (celui du contenu : pour dire vite, le signifié) en attente de correspondances au niveau de l'expression. Même si le *Dictionnaire* de Greimas et Courtés précise que les données intéroceptives sont "présupposées [...] par la perception des premières [les données extéroceptives]"¹, je crois que l'intéroceptif a priorité. En effet, la position du *Dictionnaire*, basée sur une définition phénoménologique et transcendantale du sujet, ne tient pas compte ni du clivage de ce dernier ni de la dynamique et de l'économie des pulsions qui créent, précisément, des éruptions de l'intéroceptif et du non-figuratif dans le symbolique, lesquelles modulent les données extéroceptives. En d'autres mots, la dimension intéroceptive, à la suite de tel ou tel refoulement, par exemple — et à ce niveau, il est clair qu'il faut faire du cas par cas pour éviter les généralisations, chaque sujet ayant sa propre histoire —, peut *orienter* ce que sera ou non reçu au niveau extéroceptif.

Quant à la valence d'extensité, elle se veut *objectale*. Nombre, quantité, étendue : l'extensité est mesurable dans l'espace et dans le temps. Cette valence renvoie ainsi le sujet à son rapport à l'altérité (à l'objet, à l'autre sujet), face à laquelle il doit prendre position, position déjà suggérée par les qualités mêmes de cet autre. "Les **valences objectales** déterminent dans la morphologie des figures-objets, ce qui les rend propres à accueillir un investissement axiologique"², comme quoi l'espace sensible (le monde naturel), extéroceptif, est en attente d'un investissement de la part de l'intéroceptif, un investissement qui viendra lui donner un sens. Si aucun objet n'est investi, nous sommes dès lors confrontés à la totalité des objets (« l'Universel »), au "chaos sémantique originel" (Greimas) ; l'investissement d'un seul objet (« l'Un ») se veut quant à lui l'autre extrême du spectre tensif, alors que le sujet intéroceptif *ne fait qu'un* avec l'objet. C'est le retour à la dyade — ou le fétichisme. Bref, l'objet n'est jamais séparé du sujet : le point de vue orientant les valences "n'est pas dans le sujet, mais dans la relation entre le sujet et l'objet. Ce n'est pas le sujet qui parcourt les

¹ Article « Extéroceptivité » in *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, p. 141.

² *Tension et signification*, p. 23. Les auteurs soulignent.

différentes stratégies possibles, mais bien l'interaction sujet/objet, en bloc."¹ Le sujet perceptivo-énonciateur relie donc les deux plans/valences par l'intermédiaire de son corps propre : c'est la proprioceptivité.

Quelques mots maintenant sur la « tonicité ». Autant sur la valence d'intensité que sur la valence d'extensité, plus une perception sera vive, *présente*, plus la tonicité sera forte : nous parlerons alors de perception « tonique » identifiée, sur le Tableau 1, par le signe « + » ; plus une perception sera faible ou nulle, *absente*, plus la tonicité sera faible : nous parlerons alors de perception « atone » identifiée par le signe « - ». Mais même si je place, sur le tableau, le sujet perceptivo-énonciateur à la rencontre atone des valences intensive et extensive, je ne veux pas signifier par là que sa position en est une d'*absence*, mais plutôt qu'il est au confluent de ces deux modes de perception.

Je disais plus tôt que les valences d'intensité et d'extensité peuvent se déployer dès que le sujet sort de la circularité de la dyade, sortie marquée par la réitération de la négation. Pour l'instant, rappelons que la valence d'intensité renvoyant au devenir sensible du sujet, au thymique, c'est elle qui nous mettra sur la voie de l'abjection comme *affect*. Ainsi, sur le gradient intensif, les émotions en jeu seront, lorsqu'atones, de l'ordre de la « plénitude » (plénitude du sujet *plein*, encore dans une relation symbiotique avec le corps de la mère/la dyade), et, lorsque toniques, de l'ordre — pour reprendre le terme utilisé par Kristeva — de l'« horreur » (et de ses signifiants que sont le rejeté, l'exclu, l'expulsé, le vomi, etc.), de l'angoisse. La valence d'extensité renvoyant quant à elle au devenir sensible de l'objet et, par conséquent, à la place du sujet par rapport à l'objet et à l'espace qui les sépare — l'abject comme limite, comme lieu, comme frontière : comme *place* —, nous dirons que plus l'espace sera nul, atone, plus il sera, sur le gradient extensif, « fusionnel » (fusion, encore là, à l'univers de la dyade), et lorsque tonique, il sera « séparateur » (ou « diffusionnel », pour donner dans le néologisme : la séparation réitérée peut mener, littéralement, à la *dissolution* du sujet et de l'objet).

¹ *Sémiotique et littérature*, p. 60.

C'est ainsi que j'en arrive à la configuration tensive de l'abjection, qu'illustre le **TABLEAU 2**.

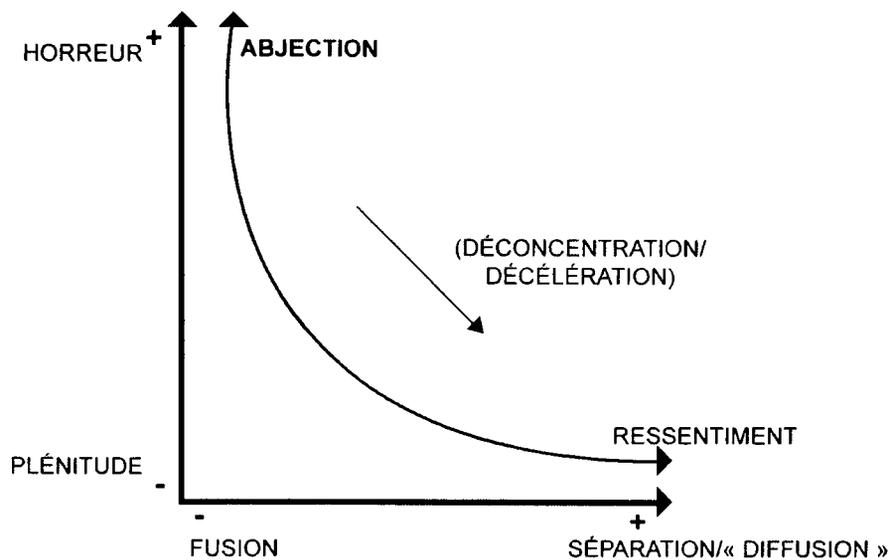
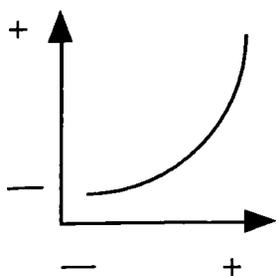


TABLEAU 2.

L'abjection est, par définition, de l'ordre de la délimitation entre « je » et « non-je » et, surtout, entre « ici » et « là » : pour la sémiotique tensive, nous sommes donc dans un régime non pas de conjonction mais de *disjonction*, dans un régime *exclusif*, donc dans un système de corrélation *inverse*.¹ Par conséquent, ce que j'indique par « abjection » est cet affect qui sert, pour le sujet, de *mémorandum*, lui rappelant ce qui est « je » et ce qui ne l'est pas : plus le sujet se rapproche de cet espace de l'autre, plus l'horreur sera intense et plus nous pourrons parler d'abjection. Extense, étendue dans le temps et dans l'espace, *déconcentrée* (suivant une décélération), l'abjection impose une nouvelle définition : nous devons alors parler de « ressentiment » ou de

¹ La corrélation inverse implique que, en termes de valeur, le +x présuppose le -y et que le +y présuppose le -x, d'où la disjonction constante, alors qu'une corrélation converse et conjonctive associe le +x au +y et le -x au -y et est représentée de la sorte :



"empowered abjection"¹, c'est-à-dire une abjection *maîtrisée* par l'instance du discours alors que l'affect est mis en mots et gardé hors de soi² : l'abjection est alors beaucoup plus *énoncée* (par l'intermédiaire d'un lexique plus ou moins dénotatif) qu'*énonçante*.

1.2.3. RÉGIME AXIOLOGIQUE

Une fois le sujet *positionné*, il reste, souvenons-nous, à orienter les valences selon un régime axiologique : c'est la question du « point de vue » :

La signification est d'abord celle du discours dans son ensemble, et ensuite seulement, elle est concrètement réalisée grâce à la syntaxe phrastique. Par conséquent, les points de vue, qui contrôlent l'orientation du discours, imposent leur loi aux structures phrastiques.³

Ainsi, le sujet au confluent des valences d'intensité et d'extensité se doit de gérer une certaine corrélation entre ces deux valences, la première visant à optimiser le regard — le « focus », l'intensité — porté sur l'objet, la seconde visant l'accumulation et le degré d'informations disponibles sur l'objet — nombre, quantité, étendue. Dans tous les cas, pas de signification possible sans cette orientation préalable : "Chaque grandeur attend donc que le contexte fixe l'orientation générale de l'univers de discours en faisant connaître la clef axiologique qui est la sienne : valeurs d'absolu **ou** valeurs d'univers."⁴

Ces valeurs d'absolu et d'univers se manifestent, en rapport aux gradients intensif et extensif, par des *opérateurs* : l'*ouverture* et la *fermeture* (le « focus ») sur l'axe intensif, le *tri* et le *mélange* sur l'axe extensif. Fontanille et Zilberberg donnent les explications et exemples suivants :

(a) les valeurs d'univers supposent la prédominance de la valence de l'ouverture sur celle de la fermeture et la

¹ Voir Katharine Anne Streip, 1996, « Laughter and Ressentiment in Twentieth Century Narrative : Marcel Proust, Jean Rhys et Philip Roth », thèse de doctorat en littérature comparée, Berkeley, University of California at Berkeley, 205 p.

² Un peu comme dans l'exemple du roman de Thomas Bernhard cité en introduction.

³ *Sémiotique et littérature*, p. 43.

⁴ *Tension et signification*, p. 39. Les auteurs soulignent.

prédominance de la valence du mélange sur celle du tri ; au titre de la première, l'ouvert vaut comme *libre* et le fermé comme *restreint*, voire *étriqué* ; au titre de la seconde, le mêlé est apprécié comme *complet* et *harmonieux* et le pur est déprécié comme *incomplet*, voire *imparfait* ou *dépareillé* ;

(b) les valeurs d'absolu supposent la prédominance de la valence de la fermeture sur celle de l'ouverture et la prédominance de la valence du tri sur celle du mélange ; au titre de la première, le fermé vaut comme *distingué* et l'ouvert comme *commun* ; au titre de la seconde, le mêlé est déprécié comme *disparate* (cf. sur l'isotopie religieuse, le profane, ou même le sacrilège), et le pur, apprécié justement comme *absolu*, sans concessions (cf. le sacré).¹

Il apparaît très clairement qu'avec l'abjection telle que définie par Kristeva nous sommes précisément dans un régime de valeurs d'absolu, régi par les opérateurs de tri et de fermeture : d'abord parce que le « je » doit être *trié*, séparé du « non-je », une coupure à l'égard de la dyade se devant d'être effectuée pour que le sujet développe une identité autonome, distincte, *propre*, mais aussi parce que le « je » se doit d'être *fermé*, limité, pour ne pas être contaminé par l'Autre dont le prototype est justement le corps de la mère, et s'assurer une position d'énonciation stable, déterminée, inaltérée, dans l'ordre symbolique. Ainsi, il nous est possible d'identifier, par le **TABLEAU 3**, l'aire qu'occupe le sujet de l'énonciation dans cet espace symbolique, soit son champ de présence. L'abjection apparaît sur le pourtour du champ de présence (identifiée par les marques « --- », puisqu'elle se veut singulièrement négative/disjonctive), question de rappeler au sujet de l'énonciation quelles sont ses limites (sa « peau symbolique », si l'on veut). Elle sert également de compromis entre deux extrêmes : d'un côté, le nihilisme ("Doctrines d'après laquelle il n'y a point de vérité morale, pas de hiérarchie des valeurs. — État de l'esprit auquel manque la représentation de cette hiérarchie, qui se pose la question : « À quoi bon ? » et n'y peut répondre"²), qui caractérise une quête extrême de tri et de pureté et qui éliminerait, pour ainsi dire, « tout » et annulerait toute "hiérarchie" au niveau axiologique ; de l'autre, l'autisme ("Repliement sur son monde intérieur du sujet qui refuse le contact avec le monde extérieur, ce repliement pouvant être conçu comme effet d'un ratage radical de la mise en place de

¹ *Tension et signification*, p. 39.

² André Lalonde, 1926, article « Nihilisme » in *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, « Quadrige », Paris, PUF, p. 681.

l'image du corps"¹ et servant de façon radicale à "nier toute séparation, toute altérité"²), qui refuse totalement le rapport à l'autre par une extrême fermeture et, du même coup, s'enferme dans l'asymbolie. "Cependant, vu de *l'intérieur* (d'un point de vue intrapersonnel), ce dérèglement de la communication est provoqué par une angoisse écrasante. Le sujet angoissé peut rechercher un minimum de sécurité en réduisant d'abord son contact avec un monde qui l'angoisse trop."³ Ainsi, l'autisme serait une réaction affective (d'où son positionnement sur la valence intensive) face à l'horreur angoissante de l'abject, et une "incapacité d'assumer avec une force suffisante" (Bataille) les « menaces » dysphoriques qui viennent avec l'acquisition d'un champ de présence propre.

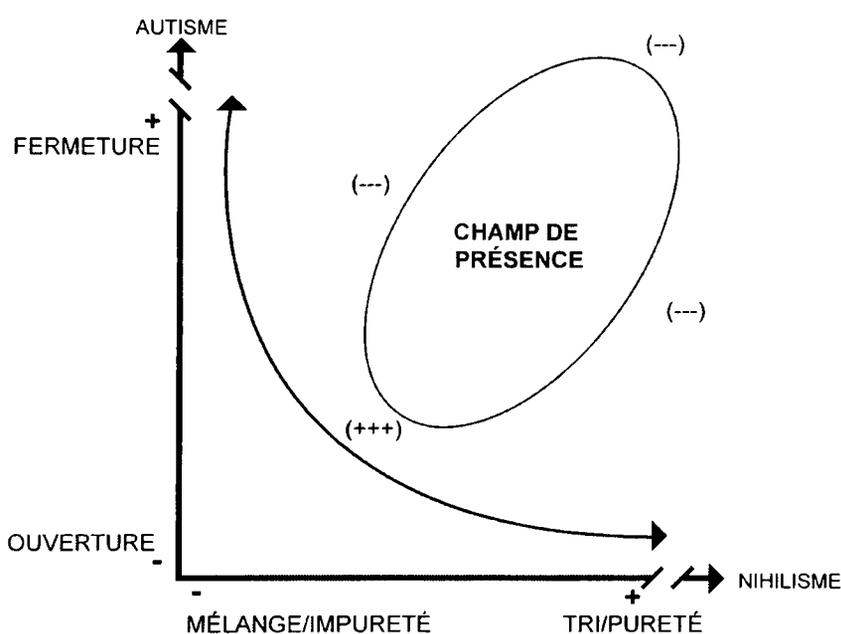


TABLEAU 3.

Bref, issue de la tension entre la valence d'intensité (opérateurs d'ouverture et de fermeture) et la valence d'extensité (opérateurs de tri et de mélange) et gérée par un régime axiologique de valeurs d'absolu (tonicité de la fermeture et du tri, atonicité de l'ouverture et du mélange), l'abjection viendra cerner la zone du sujet de l'énonciation (que nous avons appelée son champ de présence) et sera par définition

¹ Roland Chemama et Bernard Vandermersch (dir. publ.), 1998, article « Autisme » in *Dictionnaire de la psychanalyse*, coll. « Les Référents », Paris, Larousse, p. 32.

² *Dictionnaire de la psychanalyse*, p. 34.

³ Bruno Bettelheim, 1969, *La forteresse vide. L'autisme infantile et la naissance du Soi*, trad. de l'anglais par R. Humery, coll. « Folio Essais », Paris, Gallimard, p. 153.

péjorative/négative/disjonctive (« --- ») parce que possiblement altérante (le sujet, submergé dans et par l'Autre, ne doit toutefois pas être « contaminé »), contrairement à l'énonciation « pleine », inaltérante et inaltérée (normative, visant la communication et l'assertion), momentanément — parce que cette position du sujet est, rappelons-le, toujours en procès — méliorative (« +++ »). Cette articulation de la couche profonde du parcours génératif est reproduite, selon l'hypothèse isomorphiste du structuralisme, au niveau superficiel du parcours, alors que nous rencontrerons, dans le discours du sujet, des traces de cette fameuse abjection.

La question du passage d'un niveau à l'autre demeure néanmoins, encore aujourd'hui, dans un état de "certain inachèvement"¹ et seule l'analyse textuelle peut permettre de lui assurer une quelconque valeur opératoire. À cet égard, d'un point de vue méthodologique, tous les « énonciatèmes » et « subjectivèmes » possibles (protagonistes du discours ; situation de communication ; circonstances spatio-temporelles ; conditions générales de la production et de la réception du message²), doivent être soumis à l'analyse, et pas seulement les déictiques actantiel, spatial et temporel.

L'abjection, en effet, se fait bien sentir dans les ouvrages de Butor formant notre corpus primaire. Ceci étant dit, nous ne la retrouverons pas nécessairement au niveau de la dénotation et des lexèmes passionnels. C'est, du moins, mon hypothèse : l'abjection organise l'ensemble du texte à partir d'un réseau de connotations et d'allusions diverses. D'où la nécessité, dans les analyses textuelles qui vont suivre, de tenir compte du plan de l'expression autant que du plan du contenu, ne serait-ce que parce que la forme même de ces ouvrages, délaissant la narrativité, hautement fragmentaire et jouant de transformations de nature, entre autres, typographique, l'exige :

Ainsi, dans l'écrit, il est des points d'interrogation, d'exclamation, de suspension, etc., qui ne concernent

¹ *Tension et signification*, p. 30.

² Je renvoie ici à la terminologie mise en place par la linguiste Catherine Kerbrat-Orecchioni (1980, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, coll. « Linguistique », Paris, Armand Colin. p. 30-33). Mes analyses textuelles, comme nous le verrons au prochain chapitre, reposeront en grande partie sur ses propositions.

nullement les actants de l'énoncé, seulement ceux de l'énonciation. Et nous ne parlerons pas de la disposition en chapitres, en paragraphes, de la mise en pages, du recours à des illustrations visuelles, du choix du papier, de la graisse et du choix des types de caractères, de l'utilisation de l'italique, du souligné, de l'emploi de guillemets, toutes données graphiques que l'énonciateur propose à l'interprétation de l'énonciataire, indépendamment ou parallèlement à l'histoire racontée.¹

Par conséquent, mes analyses textuelles porteront à la fois sur le contenu dénotatif et connotatif des ouvrages de même que sur leur organisation formelle. En fait, une lecture associative est imposée par le caractère souvent fragmentaire des énoncés (ou ensembles formels d'énoncés) disposés sur la page ainsi que par les diverses modifications typographiques dont ils témoignent : c'est aussi à ce niveau que nous retrouverons l'abjection comme vecteur organisationnel.

J'ajoute enfin, pour clore ces quelques préalables méthodologiques, que je crois utiliser effectivement les notions de structure et de parcours génératif comme hypothèses de travail, respectant en cela la mise en garde énoncée par U. Eco, et ce faisant, je pense demeurer fidèle aux deux ouvrages de mon corpus primaire, l'hypothèse et la méthode que je viens de mettre en place étant en quelque sorte suggérées par la forme pour le moins unique de *Mobile* et de *Niagara*. En ce sens, mon analyse ne se veut pas seulement *déductive*, simple application d'une méthode à un corpus qui devrait s'y plier coûte que coûte, mais aussi *inductive*, adhérant (« collant ») dans une certaine mesure aux aspérités de l'objet analysé. Comme nous allons maintenant le voir, les ouvrages de Michel Butor suggèrent d'eux-mêmes un type d'analyses (dont celles portant sur la problématique de l'énonciation ne sont que les plus récentes) : en ce sens, même si ma problématique, d'abord de nature conceptuelle, s'est imposée au corpus butorien, nous verrons comment elle correspond, en bout de ligne, à une exigence intrinsèque de ce même corpus. Comment cette problématique et la méthode privilégiée ici viennent-elles s'insérer dans la masse des études consacrées à Michel Butor et, plus généralement, au Nouveau Roman ? C'est ce dont nous allons maintenant traiter.

¹ Joseph Courtés, « L'Énonciation comme acte sémiotique » in *Nouveaux Actes Sémiotiques*, 58-59, 1998, p. 48.

1.3. RECENSION DES ÉCRITS : LE NOUVEAU ROMAN ET MICHEL BUTOR

Tous les historiens de la littérature et les théoriciens du roman s'entendront pour dire que dans les années cinquante, en France, s'opèrent des changements majeurs en ce qui a trait au statut de la représentation romanesque. Phénoménologie husserlienne, fin de la Seconde Guerre mondiale, accélération (impasse ?) des mouvements d'avant-garde : conséquence de transformations aussi bien philosophiques et historiques qu'esthétiques, on assiste, à défaut d'une réaction commune, à un recoupement de problématiques et à une convergence de préoccupations chez plusieurs romanciers. À cet égard, je crois essentiel de situer les deux ouvrages de Butor qui vont nous intéresser en rapport au contexte intellectuel et esthétique qui les a vus naître.

C'est en juillet 1958 qu'on verra apparaître pour la première fois, dans la revue *Esprit*, le terme de « Nouveau Roman » pour regrouper sous un même label ces auteurs prétendus inclassables — Beckett, Duras, Pinget, Simon, Sarraute, Robbe-Grillet et Butor — publiant, pour la plupart, aux Éditions de Minuit. Notons toutefois qu'au départ, seul Beckett se retrouvait chez Minuit, Pinget étant d'abord publié chez Laffont, Duras chez Gallimard et Simon chez Calmann-Lévy (qui obtint une certaine notoriété lorsqu'il transféra chez Minuit). C'est ce qui permet à Nelly Wolf de dire, dans un essai intitulé *Une littérature sans histoire*, d'ailleurs non sans un léger sarcasme, que le terme de Nouveau Roman, s'il n'était pas rassembleur au départ (aucun manifeste ne faisant, en effet, se tenir ensemble ces auteurs), était du moins fédérateur, servant, pour ainsi dire, les intérêts de tous les concernés : médias, intellectuels, éditeur et auteurs. Ce qui lui fait même dire que "le Nouveau Roman est comme la Bonne Nouvelle : un effet d'annonce. Il est issu d'une annonce qui en l'annonçant l'a fait exister."¹ Cette façon de voir, réductrice, passe toutefois sous silence le fait que les *Tropismes* de Sarraute parurent en 1939 (en rédaction depuis 1932), que Beckett publiait ses romans depuis les années quarante, que *Un régicide* de Robbe-Grillet fut écrit en 1949 et que l'effort de réflexion sur le renouvellement de la

¹ Nelly Wolf, 1995, *Une littérature sans histoire. Essai sur le nouveau roman*, Genève, Droz, p. 15.

forme romanesque commença dès octobre 1947, alors que Sarraute publiait son article « De Dostoïevski à Kafka » dans *les Temps modernes*. Je préfère donc dire, à l'instar de Jean Ricardou, que le Nouveau Roman, s'il n'a jamais été à proprement parler un regroupement intentionnel d'écrivains, se voulait toutefois un "repérage de certains problèmes collectifs"¹ à l'égard de la littérature, en particulier du récit et de la narrativité.

Pour une Nathalie Sarraute — la première de ces Nouveaux Romanciers à réfléchir, dans l'article mentionné, à la question du renouvellement du roman et à prendre position —, c'est d'abord la notion de personnage (la vraisemblance psychologique qui y est associée ainsi que le dialogue qu'il supporte) qui se trouve soumise au « soupçon » :

Aujourd'hui, un flot toujours grossissant nous inonde d'œuvres littéraires qui prétendent encore être des romans et où un être sans contours, indéfinissable, insaisissable et invisible, un « je » anonyme [...] a usurpé le rôle du héros principal et occupe la place d'honneur. Les personnages qui l'entourent, privés d'existence propre, ne sont plus que des visions, rêves, cauchemars, illusions, reflets, modalités ou dépendances de ce « je » tout-puissant.²

Cet intérêt pour un "« je » tout-puissant" n'est pas en soi néo-romanesque, s'inscrivant en effet au cœur des préoccupations de la modernité, du Cogito cartésien comme substance individuelle au « je suis devenu Dieu » et « je me fais centre de l'univers » baudelairiens (voir, par exemple, *Les Paradis artificiels*). Il s'était toutefois, par

¹ Jean Ricardou, 1990, *Le Nouveau Roman* suivi de *Les raisons de l'ensemble*, coll. « Points », Paris, Seuil, p. 26. Il ajoutera dans « Les raisons de l'ensemble » : "*Le Nouveau Roman a été, d'abord, une appellation venue de l'extérieur pour des gens qui n'avaient guère pris l'initiative de clairement se mettre ensemble*" (p. 227). Ricardou va même jusqu'à qualifier la période 1958-1971 (de l'apparition du terme au premier colloque de Cerisy) de « phase molle » (parce qu'imprécise), suivie de la « phase ferme » (s'appliquant aux auteurs ayant été invités au fameux colloque de 1971 : Butor — il y était en partie —, Ollier, Pinget, Ricardou, Robbe-Grillet, Sarraute, Simon ; Beckett et Duras avaient décliné l'invitation). On sait que, à la suite d'un nouveau colloque (tenu à New York en 1982, cette fois, et auquel assistaient Pinget, Robbe-Grillet, Sarraute et Simon), Ricardou fut écarté du groupe, accusé de "terrorisme" et qualifié, par Robbe-Grillet, de "stalinien" et de "fou" ! Tout ce débat n'a que peu de pertinence ici : je crois par contre important d'indiquer que selon moi, l'appellation de Nouveau Romancier s'applique aux neuf auteurs auxquels il vient d'être fait allusion. Si je réfère plus spécifiquement de Sarraute, Robbe-Grillet et Ricardou, c'est qu'ils ont participé de façon plus notoire et à des degrés divers à l'effort de théorisation du Nouveau Roman par la publication d'essais ou de réflexions.

² Nathalie Sarraute, *L'ère du soupçon. Essais sur le roman*, coll. « Idées », Paris, Gallimard, p. 72.

l'intermédiaire du Nouveau Roman, sur la reformulation phénoménologique du sujet et de son rapport au pour-soi du monde : le sujet, par ses actes de conscience et son intentionnalité, relativise un monde à l'intérieur duquel, nous l'avons dit, il doit prendre position. Chaque « je » a, en ce sens, *sa* place, *son* point de vue, pour ne pas dire *son* monde : c'est pourquoi l'on peut dire qu'il est "tout-puissant" (c'est ce qui permettra d'ailleurs à Robbe-Grillet de dire que le Nouveau Roman vise un subjectivisme *total*).

Ajoutons que pour Sarraute, cette méfiance à l'égard du personnage, du psychologisme et du dialogue adhère à une tradition, qui est celle tout aussi bien d'un Proust que d'un Céline ou d'un Sartre (auxquels elle réfère) et qui veille, pour être succinct, au renouvellement des formes romanesques (position appuyée par cet impératif : "il faut non pas revenir en arrière, mais s'efforcer d'aller plus avant"¹) par le développement de cette subjectivité "toute-puissante". Le Nouveau Roman tel que le conçoit Sarraute s'inscrit dans ce mouvement de recherche, résolument moderne, dans lequel s'est engagée la littérature depuis, justement, le milieu du XIXe siècle, alors qu'elle se lance à la quête d'elle-même (s'interroge) et vise la remise en cause de l'illusion référentielle. Il y est donc beaucoup plus question de continuité que de rupture ou, plutôt, de rupture *dans* la continuité.

Chez Robbe-Grillet (dont le *Pour un nouveau roman* est vu par plusieurs comme une espèce de manifeste, plus ou moins heureux, du Nouveau Roman), on retrouve les mêmes préoccupations modernes que celles de Sarraute à l'égard des "notions périmées" que sont pour lui le personnage, l'histoire, l'engagement et le contenu s'opposant à la forme. Robbe-Grillet insiste toutefois plus que cette dernière sur la *nécessité* de la nouveauté :

la répétition systématique des formes du passé est non seulement absurde et vaine, mais [...] elle peut même devenir nuisible : en nous fermant les yeux sur notre situation réelle dans le monde présent, elle nous empêche en fin de compte de construire le monde et l'homme de demain.²

¹ *L'ère du soupçon*, p. 147.

² Alain Robbe-Grillet, 1963, *Pour un nouveau roman*, coll. « Critique », Paris, Minuit, p. 9.

L'intérêt d'un Nouveau Romancier pour le renouvellement des formes devient une façon, selon Robbe-Grillet, de s'adapter (en refusant de répéter les formes anciennes) au monde d'aujourd'hui, où les changements vont toujours en s'accéléralant et se complexifiant, tout en préparant la compréhension du monde et de l'homme de demain. Aussi n'est-il pas surprenant de rencontrer explicitement chez lui la notion d'*avant-gardisme* : la définition qu'il en donne met le Nouveau Roman en continuité directe avec certains mouvements artistiques de la première moitié du XXe siècle, pour qui l'artiste occupe une position de précurseur, voire de visionnaire.¹ Mais là s'arrête la comparaison, car les propositions du Nouveau Roman (qui refuse, rappelons-le, la notion d'engagement au sens sartrien du terme) ne visent pas la transformation de nature sociale : l'aspect visionnaire de l'avant-garde demeure, pour le Robbe-Grillet théoricien, une *vision blanche*, en quelque sorte, puisque l'œuvre ne permet, en bout de ligne, que de voir... l'œuvre et ses procédés, mis à nu.

Nous ne sommes dès lors pas très loin de l'avant-garde des formalistes russes, qui s'intéressaient, précisons-le, strictement à la forme, à la littéralité et à l'œuvre coupée de tout son contexte social et historique. "Le roman moderne [...] est une recherche, nous dit Robbe-Grillet, mais une recherche qui crée elle-même ses propres significations, au fur et à mesure."² L'auteur fait donc écho à la fameuse formule de Ricardou, pour qui le roman moderne — dont le Nouveau Roman demeure la continuité — n'est pas le *récit d'une aventure* mais bien *l'aventure d'un récit* (par la contestation de ce même récit), ce qui permettra d'associer le Nouveau Roman, par son souci d'auto-réflexivité et de recherches formelles, au structuralisme popularisé en France au même moment par Lévi-Strauss, Jakobson, Greimas et Barthes (mouvement lui-même en continuité, d'ailleurs, avec les propositions des formalistes russes).

¹ "En principe, cela signifie seulement qu'il [l'auteur d'avant-garde] est un peu en avance sur son époque et que cette écriture sera utilisée demain par le gros de la troupe" (*Pour un nouveau roman*, p. 26). Ceci dit, même Robbe-Grillet conçoit l'écriture comme une ambiguë continuité, et non une rupture radicale : "Puis on a écrit que cette nouvelle école voulait faire table rase du passé, tout détruire, ne reconnaissait plus ni maître ni filiation. Je crois qu'en réalité, c'est exactement le contraire : c'est le passé lui-même qui nous pousse à faire ce que nous entreprenons à présent. Mais nous refusons que ce passé prestigieux nous serve éternellement de modèle ; ce qui nous importe, c'est la direction qu'il indique" (Robbe-Grillet est ici cité dans « Le roman est en train de réfléchir sur lui-même » in Michel Butor, 1999, *Entretiens. Quarante ans de vie littéraire. Volume 1 : 1956-1968*, Nantes, Joseph K, p. 90-1). Il creuse ainsi le sillon entamé par Sarraute, citant Kafka, Dostoïevski, Joyce, Faulkner, Flaubert et Proust comme les précurseurs des recherches poursuivies par les Nouveaux Romanciers.

²*Pour un nouveau roman*, p. 120.

Tout ceci nous mène enfin aux positions théoriques de Butor — du moins pour ce qui est des années cinquante. En effet, pour ce dernier, le roman est également un laboratoire d'expérimentations et de recherches, ne serait-ce que par sa *capacité d'intégration* à l'égard de toutes les autres formes de discours, de la poésie à la philosophie :

La recherche de nouvelles formes romanesques dont le pouvoir d'intégration soit plus grand, joue donc un triple rôle par rapport à la conscience que nous avons du réel, de dénonciation, d'exploration et d'adaptation. [...].

L'invention formelle dans le roman, bien loin de s'opposer au réalisme comme l' imagine trop souvent une critique à courte vue, est la condition *sine qua non* d'un réalisme plus poussé.¹

La modernité du Nouveau Roman, du moins telle qu'appréhendue dans cette citation, se retrouve ainsi nuancée par Butor. Ce nouveau réalisme prôné par l'auteur a évidemment une fonction ("dénonciation", "exploration", "adaptation" : nous ne nous éloignons pas trop, visiblement, des positions de Robbe-Grillet) à l'égard de l'homme et du monde, fonction qui est celle, à mon sens, de la littérature moderne post-romantique. Seulement, à l'œuvre interrogeant ses propres procédés telle que Robbe-Grillet et Ricardou la conçoivent, Butor oppose de plus en plus, par sa propre production, une œuvre *intégrative* où la pureté formelle du roman se trouve remplacée par une vision tout à fait *impure* de l'œuvre (caractéristique de la postmodernité telle que la définit Guy Scarpetta et sur laquelle nous reviendrons). Toutefois, en déclarant que "la marque d'une profonde nouveauté, c'est son **pouvoir rétroactif**"², Butor insiste sur le fait que sa conception de la modernité n'est ni fondée sur la coupure, la *tabula rasa*, ni d'ordre moderniste ou avant-gardiste, dans la mesure où elle n'est jamais dans un rapport de nécessaire dépassement et d'obligatoire nouveauté à l'égard du passé. Plutôt, elle se veut un retour sur ce qui, dans le passé, n'avait pas été vu (dit, lu) : elle pose un regard neuf sur le *déjà-été-là*. La modernité de Butor se conjugue par conséquent au futur antérieur : elle nécessite de se placer dans la perspective de la

¹ Michel Butor, 1964, « Le roman comme recherche » in *Essais sur le roman*, coll. « Tel », Paris, Gallimard, p.10-1.

² Michel Butor, 1968, « La critique et l'invention » in *Répertoire III*, coll. « Critique », Paris, Minuit, p. 13. Je souligne.

nouveauté et de l'avenir pour mieux saisir ce qui, dans le passé (et le présent), ne passe pas ou se tait : "En effet, pour lui, l'idée de progrès n'est pas naturellement liée au nouvel ordre, de même que l'ancien n'incarne pas nécessairement la réaction."¹ C'est l'essentiel de son pouvoir rétroactif : "Impossible de penser modernité sans tradition ; tradition sans modernité c'est trahison."²

Butor donne plusieurs exemples de cette conception de la modernité dans *Essais sur les modernes*, où Baudelaire, Roussel, Proust, Joyce, Pound et Leiris sont convoqués pour leur exemplarité :

il est impossible de faire vraiment table rase, de rompre une fois pour toutes, de se débarrasser de soi et de repartir tout nouveau. On pourrait mettre l'œuvre (et toute la vie) de Leiris sous le signe de l'échec de la rupture brusque, et c'est pourquoi elle est devenue un modèle de continuité [...].³

Il y dit aussi, dans un même ordre d'idées :

Toute la littérature de Roussel est donc, comme celle de Proust, une recherche du temps perdu, mais cette récupération de l'enfance n'est nullement un retour en arrière, elle est, si l'on me permet cette expression, **un retour en avant**, car l'événement retrouvé change de niveau et de sens.⁴

Or, cette conception de la modernité ne se veut pas seulement théorique. Dans une mise en abyme très éloquente, le personnage de Levallois, auteur invité à la réception dans *Passage de Milan*, premier roman de Butor, vient illustrer à la perfection l'essence de la modernité butorienne :

¹ Yéhuda Lancry, 1994, *Michel Butor ou La Résistance*, Paris, JC Lattès, p. 61.

² Michel Butor et Michel Laucy, 1983, *Résistances. Conversations aux antipodes*, coll. « Écriture », Paris, PUF, p. 139. C'est dans le même ordre d'idées qu'il conçoit la modernité comme *ancienneté*, c'est-à-dire *conscience historique* : "Il y a modernité quand on sait qu'on se trouve au terme d'une longue histoire, quand on sait qu'il a déjà eu beaucoup de livres, beaucoup de peinture, beaucoup de musique avant nous. On ne peut faire comme si cela n'existait pas" (Michel Butor, 1996, *Curriculum Vitæ. Entretiens avec André Clavel*, Paris, Plon, p. 176). En ce sens, si la nouveauté est possible, c'est parce que le moderne a une conscience extrêmement aiguë de sa place dans l'histoire et c'est pour cela qu'il ne peut totalement faire l'économie d'une certaine forme de *tradition*.

³ Michel Butor, 1960, « Une autobiographie dialectique » in *Essais sur les modernes*, coll. « Idées », Paris, Gallimard, p. 363.

⁴ « Sur les procédés de Raymond Roussel » in *Essais sur les modernes*, p. 219. Je souligne.

«... L'important n'étant plus d'avoir des canons, mais les derniers canons, toute l'énergie se concentre sur la modernisation, et la fabrication effective se trouve comme suspendue. S'accélégrant, l'avance technique ne trouve plus moyen de se réaliser. Paradoxalement, on ne voit plus dans les rues que de vieilles automobiles, bientôt irréparables, bientôt irremplaçables. On se retrouve allant à pied. Sacrifiant tout à l'avenir, on l'empêche de s'approcher. D'abord ce n'est qu'une gêne bizarre, une méfiance, et puis la décomposition et la faillite, jusqu'au jour où les hommes, et il faut que ce soient tous les hommes, s'aperçoivent que le progrès leur a fait faux bond, qu'il n'est pas un garant suffisant de lui-même, et qu'il leur faut y renoncer dans une large mesure, s'ils veulent en sauver une partie, s'ils veulent traverser ce mur du son.¹

Le personnage de Levallois préfigure ainsi l'impasse des avant-gardes qui déjà, dans les années cinquante, commencent à s'épuiser et à *mettre à mort* l'art. Dans ces conditions — postmodernes —, être moderne serait une forme de résistance au *bruit* du progrès et de la technique (le "mur du son" dont parle Levallois), mais aussi une façon de sortir de l'impasse formelle des avant-gardes par, nous l'avons vu, le développement des capacités de *rétroaction* de l'écriture.

Modernité ou postmodernité ? L'écriture de Butor oscille, de l'intérieur, entre les deux postures, et ce, dans un univers qui, lui, vascille de l'une à l'autre. C'est précisément ce dont je traiterai au dernier chapitre de la présente démonstration : du sujet moderne de la perception et de l'énonciation au sujet postmoderne, on assiste, nous le démontrerons bientôt, à une modification du champ de présence, décelable à même le texte (par l'intermédiaire des énonciatèmes et des subjectivèmes). Entre *Mobile* et *Niagara* viendrait se placer ce point nodal où les deux postures se touchent, se chevauchent, se cèdent la place...

Pour l'instant, précisons seulement que Butor ne se définit jamais lui-même comme un auteur avant-gardiste ou postmoderne. Mieux, au moment de la parution de ses premiers romans, la question de la postmodernité ne se pose tout simplement pas, ce dernier situant sa pratique dans une filiation toute moderne (allant de Baudelaire, Flaubert, Mallarmé et Apollinaire à Mondrian, Calder, Pollock et Rothko), et son

¹ Michel Butor, 1954, *Passage de Milan*, coll. « 10/18 », Paris, UGE, p. 138.

œuvre à grande capacité d'intégration (il parle aussi de "poésie romanesque"¹) possède la même caractéristique, moderne, de critique, de contestation et de transformation que partagent Sarraute, Robbe-Grillet et Ricardou. Cette distinction que je vois à l'œuvre à l'intérieur de la poétique butorienne nous servira plus tard, quand viendra le temps de situer, soit dans une perspective moderne, soit dans une perspective postmoderne, les deux ouvrages de Butor qui seront bientôt analysés. Rappelons par conséquent que la réflexion butorienne sur le roman vient s'inscrire dans un mouvement de convergence à l'égard de certaines préoccupations esthétiques que nous regroupons sous le terme de Nouveau Roman, et qui se veut, pour résumer, une *critique et une démystification de la notion d'écriture* :

En somme, le point en commun entre ces romanciers, c'est qu'ils pratiquent une *critique du roman* : au lieu d'appliquer des modèles aveuglément, ils montrent les fonctionnements de l'écriture romanesque et font voir *comment* s'organisent les éléments narratifs, leur ensemble, leur composition.²

Aussi ne puis-je pas adhérer aux positions de N. Wolf, lorsqu'elle déclare : "La nouveauté, le refus de l'ancien, la rupture avec la tradition sont les seuls traits constitutifs, et indistinctement constitutifs, de l'identité du groupe du Nouveau Roman."³ Comme nous venons de le voir, les poétiques de Sarraute, de Robbe-Grillet et de Butor, ces premiers théoriciens du Nouveau Roman (l'apport de Ricardou, qui viendra sur le tard, sera surtout de réunir et de faire converger, en un seul ensemble, ces différentes positions, autant au niveau de leur théorisation que de leur mise en pratique), si elles renvoient à des problématiques communes relatives à la *pratique romanesque*, ne relèvent par contre pas d'une même *pratique de l'écriture*, phénomène qui s'accentuera d'ailleurs pendant les années soixante, où chaque auteur trouvera, développera et assumera de plus en plus ses propres spécificités (comme ce sera le cas avec Butor, justement).

¹ La poésie romanesque réalise, pour Butor, cette capacité d'intégration qu'il voit à l'œuvre dans l'écriture : "La poésie romanesque est donc ce par l'intermédiaire de quoi la réalité dans son ensemble peut prendre conscience d'elle-même **pour se critiquer et se transformer**" (« Le roman et la poésie » in *Essais sur le roman*, p. 47. Je souligne).

² Mireille Calle-Gruber, 1995, *La ville dans l'Emploi du temps de Michel Butor*, Paris, A.-G. Nizet, p. 29.

³ *Une littérature sans histoire*, p. 52.

C'est donc à ces esthétiques convergentes, dont je viens de dresser une brève esquisse, que l'on peut rattacher les quatre premiers romans de Michel Butor. En effet, *Passage de Milan* (1954), *L'Emploi du temps* (1956), *La Modification* (1957) et *Degrés* (1960), s'ils n'appliquent pas à la lettre la théorie du roman d'une Sarraute ou d'un Robbe-Grillet, peuvent toutefois servir d'illustration à ces préoccupations esthétiques dites néo-romanesques. On y retrouve le même intérêt que chez les autres Nouveaux Romanciers pour la description exhaustive, une représentation circulaire du temps et de l'espace, l'ambiguïté de la personne narrative, la mise en abyme comme principe organisateur, l'écriture et ses divers procédés comme forme *et* contenu, etc. Si l'écriture butorienne est à rattacher au Nouveau Roman et à son esthétique, c'est par l'intermédiaire de ces quatre romans, et par eux seuls diront certains, Butor se détachant, dès le début des années soixante, de cette pratique, et ce, pour privilégier d'autres avenues d'exploration, pour ne pas dire d'expérimentation : c'est suite à *Degrés* qu'il développera plus à fond le principe *intégrateur* de son écriture, plus particulièrement à partir de la parution, en 1962, de ce jalon qu'est devenu *Mobile*.

Des années cinquante aux années soixante, on passerait ainsi, selon Jean Ricardou, d'un Nouveau Roman *contestataire* du récit à un Nouveau Roman *subversif*.¹ D'autres parleront du passage du Nouveau Roman au « Nouveau » Nouveau Roman. N. Wolf, quant à elle, insiste sur le rapprochement à faire entre le Nouveau Roman et la montée du structuralisme à laquelle il a déjà été fait allusion : elle parle dès lors de roman *pré-sémiologique* (où "le récit est problématisé, pas refusé"², comme, justement, chez Sarraute, Robbe-Grillet, Butor première période) et

¹ *Le Nouveau Roman*, p. 152. Comme le conçoit également Léon S. Roudiez lors d'une discussion au colloque *Approches de Michel Butor* (tenu à Cerisy en juin 1973) : "Au début des années 60, quelque chose s'est passé chez les écrivains, une rupture, une prise de conscience. Il y a eu coïncidence en quelques années près entre l'apparition de *Mobile* et d'autres romans chez divers auteurs, Sollers en particulier" (discussion suivant l'exposé « Comment les Brésiliens ont dévoré Michel Butor » de Leyla Perrone-Moisès in Georges Raillard (dir. publ.), 1974, *Butor. Colloque de Cerisy*, coll. « 10/18 », Paris, UGE, p. 381). Le Butor de *L'Emploi du temps* ou de *Degrés*, par exemple, problématisé le récit, le conteste, mais il y a toujours *une forme* de récit ; Sollers, avec *Nombres*, *Lois*, *H*, *Paradis* et *Paradis II*, subvertit, en l'évinçant, la question du récit et privilégie une "désénonciation généralisée", une "thanatographie", un "polylogue extérieur" (Kristeva). *Mobile* diffère toutefois de cette désénonciation à la Sollers : j'y vois en effet, à défaut d'une présence énonciative claire, une présence perceptive qui sous-tend toute possibilité d'énonciation. Un travail similaire à celui entrepris ici devra éventuellement être effectué sur les ouvrages de Sollers pour voir si l'intuition de Roudiez demeure pertinente.

² "Le Nouveau Roman pré-sémiologique se situe avant le tournant de la radicalisation formaliste, mais en contient déjà les principes. Il raconte des histoires, interprète le monde qu'il s'est donné, tout en cherchant dans le raffinement formel matière à coup d'éclat. Quand la modernité de la fiction fait

de roman *sémiologique* (le Butor deuxième période, Sollers et le groupe *Tel Quel*), qui servirait, selon elle, d'« accompagnement » au structuralisme, dont la "progressive emprise sur le champ intellectuel [en] assure la prospérité [...]".¹ On assisterait ainsi à une forme de complot, toujours selon Wolf, où la pratique des uns servirait la théorisation des autres (l'inverse serait tout aussi vrai), et cette justification mutuelle se "dérobait aux compétences du lecteur" par une généralisation de "l'illisibilité".

Contre cet aveu d'impuissance de la part d'une certaine critique désemparée devant les procédés néo-romanesques, je rappellerai que si Nouveau Roman/Nouveau Roman et structuralisme sont à relier, c'est plutôt par leur intérêt commun pour la linguistique, l'anthropologie structurale et l'apport de la phénoménologie aux conceptions du sujet, dont l'influence sur un Robbe-Grillet (voir son intérêt pour la phénoménologie husserlienne, particulièrement dans sa façon de concevoir la description²) et sur un Greimas — et, par extension, l'École de Paris dont les travaux s'inspirent, en partie, de la phénoménologie merleau-pontienne — est attestée. Quant à la question de la prétendue illisibilité du Nouveau Roman, est-il nécessaire d'indiquer que, en dehors du cercle d'obédience strictement structuraliste et spécialisée, on *lit* le Nouveau Roman, comme en témoignera l'important colloque « Nouveau Roman : hier, aujourd'hui », tenu à Cerisy à l'été 1971 et où on aura droit à des interventions d'affiliations théoriques diverses ? Ajoutons à cela le structuralisme génétique que Goldmann applique à Robbe-Grillet, méthode fort différente du structuralisme d'inspiration saussurienne. Certes, il ne faut pas passer sous silence l'apport de Barthes, par exemple, tout particulièrement en ce qui a trait à la réception de Robbe-Grillet, de Butor et de Sollers, sur lesquels il publiera divers articles fort éclairants quant aux heurts qu'ils provoquent au niveau de la *doxa*.³ Néanmoins, il faut préciser — en dépit du fait que ce soit la méthode employée ici — que plusieurs analyses de

défaut, la narration y supplée, sans pour autant saboter entièrement la fiction ni la lisibilité du récit. Le récit est problématisé, il n'est pas refusé" (*Une littérature sans histoire*, p. 98).

¹ "Dans le Nouveau Roman sémiologique, les manipulations effectuées sur l'instance narrative et les interrogations qu'elles suscitent sont récupérées par un postulat unique de facticité et d'auto-engendrement qui règle d'un seul coup la question en détruisant d'emblée l'illusion narrative. Le Nouveau Roman, qui hésitait encore entre la fiction et le déni de la fiction, sert de terrain expérimental et de rampe de lancement au texte dit structuraliste" (*Une littérature sans histoire*, p. 157).

² Voir l'entretien de Robbe-Grillet avec Arnaud Viviant intitulé « Le démon de Minuit » in *Les Inrockuptibles*, 165, 16-22 septembre 1998, p. 37-41.

³ Voir entre autres « Littérature objective », « Littérature et discontinu » (in *Essais critiques*) ainsi que *Sollers écrivain*.

l'œuvre butorienne ne relèvent pas du structuralisme, comme notre recension des écrits va maintenant le démontrer : mais comme l'analyse textuelle que je proposerai au prochain chapitre va également en faire la preuve, la méthode structurale n'a pas encore tout dit sur l'œuvre de Butor, particulièrement en ce qui concerne la problématique de l'énonciation.

Cela dit, comme nous avons commencé à l'indiquer plus tôt, les théoriciens et analystes du Nouveau Roman s'entendent pour dire que *Mobile* de Butor vient initier un tournant dans l'œuvre de ce dernier, et ce, tant au niveau éditorial que stylistique. Cet ouvrage viendrait même, selon certains, faire entrer le Nouveau Roman dans la postmodernité. Voyons maintenant plus en détails de quelle nature relève cette transformation.

Dans un premier temps, il faut mentionner le changement d'éditeur amorcé en 1958 avec la publication, chez Grasset, du premier *Génie du lieu* et poursuivi par celle de *Degrés* en 1960 chez Gallimard. En cessant de publier aux Éditions de Minuit (à l'exception, toutefois, des volumes de *Répertoire*, composés de divers essais sur la littérature, la peinture, etc.), Butor se place en marge des autres Nouveaux Romanciers, qui y font toujours paraître leurs romans, mais aussi d'une certaine forme d'écriture. En effet, *Degrés* est le dernier ouvrage de Butor à porter, en première de couverture, la mention de « roman » : il privilégiera désormais une activité scripturale diversifiée, allant de la poésie au carnet de voyages en passant par ses expérimentations sur la matérialité même du livre, comme en témoigne ce prototype que demeure son *Étude pour une représentation des États-Unis*.

On parlera, dès la parution de *Mobile*, de la phase « grand format » (ou « 19 par 24 ») de Butor, faisant référence aux dimensions de certains de ces ouvrages iconoclastes que sont *Mobile* (1962), *Description de San Marco* (1963), *6 810 000 litres d'eau par seconde* (1965), *Où. Le Génie du lieu 2* (1971), *Boomerang. Le Génie du lieu 3* (1978), *Transit. Le Génie du lieu 4* (1992) et *Gyroscope. Le Génie du lieu 5* (1996), dernier, aux dires de Butor, de la série. Il faudrait également inclure à l'intérieur de cette liste *Réseau aérien* (1962) qui, éclipsé par la parution de *Mobile* la même année, et malgré ses dimensions réduites (et par conséquent plus conformes aux

standards et normes de réception de l'époque), donnait quand même lieu aux expérimentations stéréophoniques que nous allons retrouver dans *Niagara*.¹

Ce changement éditorial amorce une transformation radicale de la poétique butorienne qui se manifestera autant au niveau de la forme (et de l'apparence même de l'ouvrage) que du contenu. Avec *Mobile*, Butor se lance dans une tentative *d'élargissement de la notion de livre* : "Il s'ensuit par conséquent la nécessité de conduire des recherches typographiques mettant en question le format de la page et son critère linéaire."² D'où l'utilisation de caractères romains et italiques, de majuscules, de cinq marges différentes, etc., autant de procédés qui *spatialisent* l'écriture, laquelle prend alors possession de toutes les possibilités qu'offre le format de la page et qui nécessitent, par le fait même, une posture de lecture nouvelle. L'ambition de Butor dépasse largement, dès cet instant où il abandonne la narrativité, celle des autres Nouveaux Romanciers, dont les recherches portent principalement sur le statut de la narration et de ses corrélats que sont personnages, dialogues, etc., sans remettre en cause le support matériel de cette même narrativité. Ce qui permet à Barthes de dire, face aux réactions plus que négatives qu'a suscité la parution de

¹ *Réseau aérien* fut commandé expressément à Butor par la radio française et fut écrit en prévision de sa radiodiffusion le 16 juin 1962. L'ouvrage occupe ainsi une place disons marginale à l'égard de la production des « grands formats » de l'auteur, et ce, même s'il est le terrain d'explorations typographiques semblables. Comme le signale M. Lydon : "The typographical idiosyncrasies of *Réseau aérien*, though they are many, did not seem to represent a challenge to the linear discourse that novel readers had come to expect. The work was a transcript, so it appeared, of a text intended to be realized in another medium — radio" (Mary Lydon, 1980, *Perpetuum Mobile. A Study of the Novel and Aesthetics of Michel Butor*, Edmonton, University of Alberta Press, p. 162). Par sa position unique dans l'œuvre de Butor des années soixante (plus un roman au sens strict ; pas encore un « grand format » ; écrit en prévision d'une diffusion radiophonique), cet ouvrage nécessite à lui seul un traitement particulier, ce à quoi ne prête pas ma problématique. D'où, malgré le fait qu'il paraît exactement *entre Mobile* et *Niagara*, son exclusion du corpus primaire.

Je réserve également un sort distinct à *Description de San Marco*, publié en 1963, qui occupe aussi une place de transition *entre* les deux ouvrages de mon corpus primaire. Mais sa mise de côté est d'une autre nature : si *Mobile* vise une représentation *horizontale* des États-Unis, en parcourant les divers États et traversant les fuseaux horaires, et si *Niagara* en propose, à l'instar des chutes qu'il décrit, une représentation *verticale* — sur une page de *Niagara*, les différentes colonnes du texte *coulent*, effectivement, de haut en bas —, *Description de San Marco* cherche plutôt à rendre compte du bloc *stable* que constitue la Basilique de Saint-Marc de Venise. Que cette description se fasse selon un centre perceptivo-énonciateur précis, cela ne fait pas de doute à mes yeux. Seulement, ce n'est plus sur l'objet « Amérique » que portent cette perception et cette énonciation, d'où la nécessité d'une analyse distincte des deux autres.

² Renato Barilli, « Nouveau Roman : aboutissement du roman phénoménologique ou nouvelle aventure romanesque ? » in *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui 1*, p. 113.

l'ouvrage en 1962 : "Ce que *Mobile* a blessé, c'est l'idée même du Livre."¹

Mais si l'idée du Livre comme matérialité est dérangée, elle l'est encore plus par le contenu et la forme mêmes de *Mobile*, où Butor entame un véritable travail sur et à partir de la citation. Rappelons qu'un roman comme *Degrés* intègre de nombreuses citations, entre autres de Rabelais et de Montaigne, mais qu'elles sont justifiées par le récit, le personnage de Pierre Vernier lisant ces auteurs avec l'intention d'en faire l'enseignement à sa classe de lycéens et les faisant lire à ces derniers. Quant à *Mobile* et son *faux jumeau* qu'est *Niagara*, ces ouvrages adoptent une position similaire relativement au traitement de la citation. Les textes cités ne viennent plus s'intégrer à une narration mais, plutôt, "passent au premier plan" et "relèvent du même type d'insertion"² : ainsi, dans *Mobile*, des extraits d'écrits de Thomas Jefferson ou de Benjamin Franklin, par exemple, sont moins intégrés au texte que tout simplement *disposés* sur la page, jouant de leur proximité avec des extraits de sources aussi diverses que des prospectus de parcs d'attractions (*Freedomland*), des catalogues de grands magasins (*Sears, Roebuck & Co.*), des journaux (*The New York World, 9 avril 1893*), des bribes solitaires de dialogues (« Allô, je voudrais Cambridge, Ohio » ; « Hello, Mrs. Springfield ! »), etc. Même chose avec *Niagara*, où sont disposées (découpées et réagencées) deux descriptions des chutes du Niagara par

¹ Roland Barthes, 1964, « Littérature et discontinu » in *Essais critiques*, coll. « Points Essais », Paris, Seuil, p. 181. Barthes prend en quelque sorte la défense de Butor face aux vives réactions que suscite *Mobile*. Pour ne donner qu'un exemple, Jean-Paul Aron qualifiait *Mobile* de "déliure dévorante", de "combinatoires où grouillent des signes épars en mal d'unité", de "constructions arbitraires", de "jeux littéraires les plus vains", de "folle tentative d'épuiser la réalité", etc. (voir « Février 1962. *Mobile* de Michel Butor » in Jean-Paul Aron, 1984, *Les modernes*, Paris, Gallimard, p. 177-180). Mais à bien y penser, l'expression « prendre la défense » ne rend pas justice au commentaire de Barthes qui, contrairement à Aron, sait lire/lier le texte de Butor. Quand il ajoute : "Si tout ce qui se passe à la surface de la page éveille une susceptibilité aussi vive, c'est évidemment que cette surface est dépositaire d'une valeur essentielle, qui est le continu du discours littéraire [...]. Le Livre (traditionnel) est un objet qui *enchaine, développe, file et coule*, bref a la plus profonde horreur du vide" (p. 183), il insiste justement sur la nécessité de *liaison* qui doit désormais accompagner la lecture : ce vide au cœur de *Mobile*, c'est la place réservée au lecteur.

² "Avec *Mobile* l'affabulation romanesque disparaît et le narrateur s'efface complètement derrière les textes cités qui cette fois passent au premier plan et sont seuls à constituer le livre. Le sens n'apparaît que du jeu de contrastes et d'analogies entre les contenus divers des fragments cités.

Avec *6.810.000 litres d'eau par seconde* c'est le fragment lui-même qui est « mis en marche », il est transformé par un travail qui porte cette fois sur la structure même des phrases qui le composent" (F. van Rossum-Guyon, « Aventures de la citation chez Butor » in *Butor. Colloque de Cerisy*, p. 24). L'auteure ajoute : "Plus il y aura de citations dans un livre plus la composition devra, en conséquence, se substituer à l'écriture [...]. À la notion de chef-d'œuvre unique et intouchable se substitue la notion d'œuvre ouverte indéfiniment transformable" (p. 21), mettant l'accent par le fait même sur l'importance de cette place laissée désormais au lecteur dont parlait aussi Barthes et qui déstabilisait tant la critique à l'époque de la parution de *Mobile*.

Chateaubriand, l'une tirée de son *Essai historique, politique et moral sur les révolutions anciennes et modernes considérées dans leurs rapports avec la Révolution française* (1797), l'autre de *Atala, ou les amours de deux sauvages dans le désert* (1801).

Pourtant, il ne faut pas croire que cet usage de la citation s'effectue de façon arbitraire : une subjectivité se manifeste, autant dans le choix des citations que dans leur organisation. Bien sûr, il n'est plus question de narrateur (nous n'avons pas affaire à un *récit* à proprement parler), comme il n'est plus question d'auteur (la notion même d'auteur semblant elle-même différée par l'utilisation généralisée et le traitement de la citation : nous y reviendrons). Plutôt, se laisse percevoir un centre autour duquel gravite cette constellation de citations : je pose l'hypothèse, rappelons-le, d'un champ de présence bordé d'abject à partir duquel s'organise le travail de citation, de découpage, de collage et d'organisation *spatiale* du texte, hypothèse d'ailleurs confirmée par Butor lui-même :

Dans *Mobile*, par exemple, il y a une poésie qu'on pourrait appeler objective, qui ne se présente pas comme expression d'un sentiment individuel, mais comme **disposition d'un espace à l'intérieur duquel les sentiments, les passions peuvent se déployer**.¹

Il me semble pertinent de souligner le fait que Butor parle du "déploiement des sentiments et des passions", nous rappelant par le fait même que l'instauration de ce champ de présence se fait sur fond de phorique, donc d'abjection. T. Conley y voit d'ailleurs un phénomène similaire quand il fait l'observation suivante : "Dans les passages de lieux américains, européens et autres, Michel Butor nous fait voir la découverte de l'espace en tant que matrice de discours, en tant qu'**origine de tout affect** [...]."²

Face à cette "disposition d'un espace" et cette "matrice de discours", certains commentateurs de Butor (plus particulièrement Robbe-Grillet et Ricardou), lors du

¹ Michel Butor, « Écorché vif » in *Butor. Colloque de Cerisy*, p. 446. Je souligne.

² Ton Conley, « Passage de lieux » in Mireille Calle-Gruber (dir. publ.), 1998, *Butor et l'Amérique*, coll. « Trait d'union », Paris et Montréal, l'Harmattan, p. 220. Je souligne.

colloque « Nouveau Roman : hier, aujourd'hui », ont suggéré que l'écriture de ce dernier était à la recherche d'un centre, d'une *présence globale* qui soumettrait la polysémie du texte à son joug, ce qui en assurerait la mise à l'écart des autres Nouveaux Romanciers :

Chez Butor, commente Ricardou, la mise en jeu est ample, mais c'est moins son ampleur qui doit être soulignée que le fait qu'elle ne conteste pas du tout le domaine culturel. Au contraire, elle l'enrichit de relations nouvelles dans son cadre même. [...]. La modernité se marque sans doute par les rapports conflictuels qu'elle noue avec l'ensemble culturel. Peut-être que chez Butor ce rapport n'est pas nettement conflictuel.¹

Ainsi, l'écriture de Butor, de son accord avec le champ culturel qu'elle cite, renverrait à "une sorte de plénitude alors que chez Ollier, chez Robbe-Grillet, chez Pinget et peut-être chez moi-même [Ricardou], on rencontre une sorte de négativité persistante."² C'est toutefois ignorer tout le travail de dénonciation que l'on peut y retrouver, notamment à l'égard du sort réservé aux Indiens d'Amérique dans *Mobile*, à l'égard du racisme, sous diverses formes, autant dans *Mobile* que dans *Niagara*, ou face aux clichés du discours amoureux (décelables dans les dialogues entre les divers protagonistes) dans *Niagara*. Il ne faudrait pas non plus confondre « modernisme » et « modernité » : *Mobile* demeure, en un sens, moderne, par son travail de dénonciation et par la nouveauté de sa forme, sans toutefois être moderniste (la nouveauté à tout prix, par un refus du passé), puisque l'ouvrage puise entre autres dans ce passé que

¹ Jean Ricardou, discussion faisant suite à l'exposé « Référence plastique et discours littéraire chez Michel Butor » de Georges Raillard in Jean Ricardou et Françoise van Rossum-Guyon, 1972, *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui 2. Pratiques*, coll. « 10/18 », Paris, UGE, p. 281-2.

² « Référence plastique et discours littéraire chez Michel Butor », p. 289. La mise à l'écart de Butor face aux autres Nouveaux Romanciers se trouve accentuée par le fait que ce dernier ne se présenta pas au Colloque de 1971, préférant déléguer... un court texte intitulé « Comment sont écrits certains de mes livres ». À ce moment précis, la rupture était donc effectuée et assumée, autant dans un camp que dans l'autre, et ce, semble-t-il, depuis la parution de *Mobile*.

Heureusement, lors de la conclusion du colloque, qui avait vu un quasi-rejet de la poétique butorienne par la plupart des participants (elle fut "laissée en route", dira Robbe-Grillet, euphémique), Françoise van Rossum-Guyon est venue rappeler aux détracteurs qu'il y avait, chez Butor, un travail — moderne — de dénonciation : "la reprise de la culture chez Butor a aussi une fonction de contestation : il s'agit de connaître ce dont on veut se libérer et d'évaluer ce que l'on doit transformer. S'il y a, d'autre part, la recherche d'un centre, il s'agit, sans aucun doute, d'un *autre* centre..." (« Conclusion et perspectives », p. 414). Dans une perspective nouvelle, grâce à la sémiotique tensive, nous accèderons à cet "*autre* centre" que constitue le sujet perceptivo-énonciateur.

Notons enfin qu'un colloque sur Butor sera organisé, deux ans plus tard, au même endroit, consacré précisément aux spécificités de sa pratique.

constituent certains textes fondateurs des États-Unis.¹ Mais surtout — et c'est ce que mon analyse textuelle, à l'aide de l'outillage de la sémiotique tensive, va démontrer —, c'est ignorer que l'établissement de cette présence, de laquelle découle toute l'organisation du travail de citation, relève elle-même d'une tensivité conflictuelle, qui ne sera par contre décelable que par la formalisation théorique de cette couche profonde du parcours génératif qu'est, justement, l'espace tensif. De plus, je crois que le mode d'instauration de ce champ de présence peut lui-même servir d'indice quant à l'établissement de la modernité ou de la postmodernité d'une œuvre, malgré ce que peut en dire Ricardou.

Nous reviendrons bientôt sur cette fameuse « subjectivité déployée » à laquelle il a été fait allusion. Mais pour y arriver, il est désormais nécessaire de proposer une vue d'ensemble des travaux effectués sur l'œuvre de Butor, tout particulièrement sur *Mobile* et *Niagara*. Étant donné la nature récente de la sémiotique tensive, nous ne trouverons pas de travaux s'en inspirant, d'où l'originalité et la pertinence de la problématique ici présentée ; nous trouverons certaines études s'intéressant néanmoins à la question de l'énonciation. Il faut préciser que le corpus critique traitant de Butor se divise, à mon sens, en trois catégories, division qui suit généralement un ordre chronologique. Dans un premier temps, nous allons retrouver une série de brèves analyses qui se veulent souvent de simples présentations de *Mobile* et de *Niagara*, une sorte de « déchiffrage » de ces œuvres qualifiées "d'hermétiques", de "difficiles" et "d'illisibles" par une reformulation de leur contenu : elles ont peu de valeur heuristique en soi mais auront aidé, à leur époque, à la diffusion des ouvrages. Ensuite, toute une série d'études se penchera sur la question du lecteur (parfois du narrataire) et de la place que les ouvrages y accordent : c'est la perspective de « l'œuvre ouverte ». Enfin, les études plus récentes sur Butor se sont déplacées du narrataire/énonciataire vers le pôle de l'énonciateur et ont tenté, souvent dans une

¹ C'est Barthes qui suggère cette distinction : "La « représentation » que nous donne *Mobile* de l'Amérique n'est donc nullement moderniste ; c'est une représentation profonde, dans laquelle la dimension perspective est constituée par le passé" (« Littérature et discontinu », p. 188). Par le fait même, "*Mobile* donne à l'Amérique une culture" (p. 189).

En fait, on peut même ajouter que la nature ne peut dès lors que *passer par* la culture. Ainsi, dans le prospectus du parc d'attractions Freedomland, on nous raconte : "Dans les forêts de Freedomland, des ours mécaniques grognent et agitent les bras, des oursons mécaniques grimpent aux arbres..." (Michel Butor, 1962, *Mobile. Étude pour une représentation des États-Unis*, Paris, Gallimard, p. 253). L'Amérique de Butor, contre toute attente, n'aurait plus rien de naturel, mais relèverait de la *culture généralisée*...

perspective structurale, de répondre à la question « Qui parle ? ». Mon hypothèse de recherche vient par conséquent s'inscrire dans le courant le plus récent des études portant sur Butor et son œuvre.

1.3.1. PERSPECTIVE DE « DÉCHIFFRAGE » : LES INTRODUCTIONS À BUTOR

Nous avons déjà mentionné que les premières réactions sont, à l'égard de *Mobile*, pour la plupart négatives, à l'exception d'un Aragon, par exemple, pour qui le livre "a de la grandeur"¹. Devant l'excentricité typographique de l'ouvrage, les premiers commentateurs sérieux choisissent d'organiser le contenu et de tout simplement noter (et nommer) ce qu'ils y voient, rappelant que *Mobile* présente les différents États par ordre alphabétique, qu'on y retrouve cinq marges différentes, une présentation en calligrammes sur certaines pages, etc. La plupart des entretiens que donne Butor lui-même à l'époque servent le même but et visent une éventuelle intelligibilité de son ouvrage (voir « Michel Butor commente *Mobile* »², « Michel Butor a essayé d'expliquer à Madeleine Chapsal comment utiliser *Mobile* »³, « À propos de *Mobile*. Deuxième entretien avec Michel Butor »⁴). Il s'agit ici de modifier des habitudes — ancestrales — de lecture, ce qui ne se fait pas sans difficultés. C'est également ce que Barthes cherche à décrire dans son important article « Littérature et discontinu » (1962), qui rappelle la nécessité d'adopter une nouvelle posture pour, justement, lire *Mobile*.

L'ouvrage donne d'ailleurs quelques indications sur sa propre composition et sur son éventuelle réception :

"Dans le village de Shelburne, on a rebâti un certain nombre de maisons anciennes condamnées à la destruction"

¹ Louis Aragon, « D'un Parnasse à bâtons rompus » in *Les Lettres françaises*, 922, 12-18 avril 1962, p. 1 et 8.

² *Entretiens. Volume 1*, p. 181 à 185. Butor y spécifie que *Mobile* suit d'abord un premier ordre, alphabétique, mais qu'on y retrouve aussi un ordre de voisinage : "Dans mon livre comme sur la carte, un État est accompagné par ceux qui l'entourent" (p. 183).

³ *Entretiens. Volume 1*, p. 186 à 191. "Il y a toutes espèces de possibilités de lectures, dans *Mobile*. Laissez-vous guider par votre œil... Voyagez..." (p. 188), conseillera même l'auteur à M. Chapsal.

⁴ *Entretiens. Volume 1*, p. 258 à 271.

dans le Vermont, constituant ainsi un singulier musée. La partie la plus étonnante en est peut-être la collection de courtepointes, ou « quilts », en mosaïque d'étoffes. Ce « Mobile » est composé un peu comme un « quilt »."¹

Lucien Dällenbach, par exemple, dans *Le livre et ses miroirs dans l'œuvre romanesque de Michel Butor*, voit dans le principe du quilt dont s'inspirerait la composition de l'ouvrage ce qui en fait la nouveauté et l'originalité², sans toutefois en questionner la méta-référentialité : on n'aborde pas le problème de son énonciation (qui trouve le musée "singulier" et est "étonné" ?). On se contente de généralement voir dans l'énoncé la métaphore de tout l'ouvrage, sans plus.

On remarque également l'organisation alphabétique des « chapitres » de *Mobile*. Toujours à titre introductif, une allusion y est faite par Jennifer Waelti-Walters dans *Michel Butor. A Study of his View of the World and a Panorama of his Work. 1954-1974* : d'après elle, cette présentation renvoie à la vaste étendue du territoire américain et au côté totalement arbitraire d'une tentative de représentation (d'où le sous-titre de *Mobile*, qui se veut une « étude » pour une « représentation » des États-Unis).³ L'ouvrage devrait ainsi être considéré, semble dire l'auteure, comme une encyclopédie à l'intérieur de laquelle le lecteur est invité à choisir, tel dans un dictionnaire de la langue française, un *lexique* pour constituer sa propre représentation des États-Unis.

Mary Lydon, dans *Perpetuum Mobile. A Study of the Novels and Aesthetics of Michel Butor*, dépasse quant à elle la simple réorganisation du contenu et lance quelques pistes d'interprétation, sans toutefois les emprunter elle-même. Par exemple, *Mobile* s'ouvre sur la mention « CORDOUE, ALABAMA », et l'auteure remarque : "It also establishes a link with the first piece in Butor's *Le Génie du lieu*, called

¹ *Mobile*, p. 29.

² "Or, pour la première fois sans doute de la littérature, un écrivain, rompant avec une tradition millénaire, compare son œuvre à un produit manufacturé, construit ou plutôt « bricolé » à partir de matériaux discontinus" (Lucien Dällenbach, 1972, *Le livre et ses miroirs dans l'œuvre romanesque de Michel Butor*, Paris, Lettres modernes, p. 49).

³ Selon J. Waelti-Walters, "this presentation serves a definite purpose of creating awareness both of the vastness of the whole and the similarity within it — any order would do, so the most obvious is chosen" (Jennifer Waelti-Walters, 1977, *Michel Butor. A Study of his View of the World and a Panorama of his Work. 1954-1974*, Victoria, Sono Nis Press, p. 29).

"Cordoue".¹ Mais de quelle nature est ce lien ? Elle ne le dit pas. Ajoutons qu'elle remarque, pertinemment, que l'ouvrage se termine sur une référence aux villes d'Albany et de Buffalo, amorçant ainsi une reprise de l'ordre alphabétique (puisque l'ouvrage commence à Cordoue) et renvoyant à la circularité de l'œuvre, à son inachèvement et à son ouverture, sans toutefois insister. Dean McWilliams y voit, quant à lui, une ouverture **de *Mobile*** (qui se termine à Buffalo, Wyoming) **vers *Niagara*** (les événements représentés s'y déroulant effectivement dans la ville de Buffalo, New York).² Enfin, lorsque Lydon déclare que *Mobile* ne met pas en scène de narrateur ou de personnage principal organisant la représentation des États, elle ne semble pas voir qu'une subjectivité s'y déploie malgré tout (nous n'avons qu'à penser à l'épisode du quilt, teinté de mystérieux adjectifs).³ Quant à *Niagara*, Lydon constate que la dimension polyphonique de cette « étude stéréophonique » est accentuée par le fait qu'elle varie à la lecture, mais également à l'audition, sans autres précisions.

À cet égard, dans un article intitulé « Approaches to the Cataract : Butor's *Niagara* », Elinor S. Miller voit bien que dans *Niagara*, justement, le "speaker" parle toujours « fort », sauf au dernier chapitre (« Coda »).⁴ Toutefois, Miller n'essaie pas de donner un sens à cette transformation, ne faisant que la noter. Nous verrons, dans l'analyse textuelle que je vais bientôt proposer, que les changements d'intensité dans la diction des répliques des personnages du "speaker" et du "lecteur" y sont bien au contraire hautement signifiants, révélant en fait une modification du champ de présence. C'est d'ailleurs ce qui échappe à Miller, lorsqu'elle déclare que le speaker occupe une position centrale et unificatrice dans *Niagara* : il n'y est pas simplement un "objective viewer"⁵, comme elle le prétend ; il est soumis en fait à tout un régime perceptif et énonciatif hautement subjectif (il y participe : il ne l'initie pas).

¹ *Perpetuum Mobile*, p. 166.

² Dean McWilliams, 1978, *The Narratives of Michel Butor. The Writer as Janus*, Ohio, Ohio University Press, p. 75.

³ "In effect, there is no narrator in *Mobile*, no central character proffering his opinions on the United States, providing causal or sentimental links between different parts of the country" (*Perpetuum Mobile*, p. 169).

⁴ Elinor S. Miller, « Approaches to the Cataract : Butor's *Niagara* » in *Studies in Twentieth Century Narratives*, 2, 1, automne 1977, p. 33 à 54.

⁵ "Except for the precisely indicated time sequences, the Announcer [Speaker, dans la version française (!)] is the primary unifying element : he serves the function of objective viewer by meticulously and unemotionally describing with endless factual details the scene of the historical event in question" (« Approaches to the Cataract », p. 36).

Enfin, bien qu'encore à titre introductif, l'ouvrage *Michel Butor* de Michael Spencer rappelle très justement que les deux ouvrages qui m'intéressent ici ne sont pas, au niveau formel, si différents des romans de Butor, la coupure n'étant pas aussi radicale que certains aiment le répéter. La renonciation à la construction linéaire de *Mobile*, par exemple, se retrouve en effet ailleurs dans la pratique butorienne (on n'a qu'à penser aux tentatives répétées de Pierre Vernier, dans *Degrés*, pour entreprendre la rédaction de son livre, ou à celles de Jacques Revel pour se remémorer son séjour à Bleston dans *L'Emploi du temps*). Peu à peu, des remarques comme celles-ci aident à remettre la production dite d'avant-garde de Butor dans le contexte plus large de toute sa production et à ne plus les considérer comme de "vains exercices".

Spencer remarque également que la progression de *Mobile*, à défaut d'être linéaire, c'est-à-dire narrative, est plutôt thématique. Les passages consacrés aux Indiens, par exemple, cèdent la place, plus *Mobile* avance, à ceux consacrés aux Noirs, la thématique devenant par le fait même historique en reproduisant l'enfermement graduel des Indiens en réserves et l'émancipation des Noirs. Cette constatation aide à donner à *Mobile* une intelligibilité et une cohérence que plusieurs ne voyaient pas.

Enfin, Spencer relève que le travail effectué sur les deux extraits de Chateaubriand dans *Niagara* sert la polysémie de l'œuvre — autant celle, classique, de Chateaubriand, que celle de Butor — en insistant sur la potentialité au cœur même du langage.¹ Il voit dans l'écriture de Butor un désir de s'affranchir de l'impasse formelle dans laquelle semblent s'engager les autres Nouveaux Romanciers en privilégiant l'ouverture de l'œuvre.² *Mobile* et *Niagara* en tant qu'œuvres ouvertes : c'est ce qui animera une autre série d'analyses, portant cette fois-ci sur la place que laisse au lecteur — d'autres parleront parfois de narrataire — cette ouverture.

¹ "Butor's homage to Chateaubriand becomes a celebration of the essential quality of language : potentiality" (Michael Spencer, 1974, *Michel Butor*, New York, Twayne Publishers, p. 132).

² "In a more positive sense, by his promotion of the "open" work of art, Butor refuses the impasse into which so much contemporary French writing appears to lead" (*Michel Butor*, p. 161).

1.3.2. PERSPECTIVE DU LECTEUR : « L'ŒUVRE OUVERTE »

Si une telle importance est accordée, dans les études sur Butor, et plus particulièrement sur *Mobile* et sur *Niagara*, au lecteur, c'est que nous nous trouvons devant deux exemplaires de ce qu'il est convenu de nommer « œuvre ouverte ». Les deux ouvrages se prêtent, il faut l'avouer, particulièrement bien à ce genre de lecture, le premier laissant aux bons soins du lecteur le travail, toujours nécessaire, de *liaison* — c'est en lui, dans sa réception, que *se tiennent* les divers fragments de *Mobile* —, le second y faisant directement appel, en début de chaque chapitre, par des indications bien précises quant à la façon de recevoir, autant au niveau de la lecture que de l'audition — indiquons que *Niagara* vise une réalisation éventuelle par médium sonore —, le texte présenté. Ainsi, dès le premier chapitre de l'*Étude* stéréophonique (« Présentation »), on interpelle directement le lecteur, ici narrataire :

Les lecteurs pressés prendront la voie courte en sautant toutes les parenthèses et tous les préludes.

Les lecteurs moins pressés prendront la voie longue sans rien sauter.

Mais les lecteurs de ce livre s'amuseront à suivre les indications sur le fonctionnement des parenthèses et à explorer peu à peu les huit voies intermédiaires pour entendre comment, dans ce monument liquide, le changement de l'éclairage fait apparaître nouvelles formes et aspects.¹

Une grande part semble donc, à l'égard du procès de la signification, lui revenir ; nous regarderons plus en détails, dans l'analyse textuelle de cet ouvrage, le rôle assigné au récepteur et verrons quelles conclusions nous pouvons en tirer.

Pour l'instant, rappelons que pour U. Eco, l'œuvre ouverte se caractérise par "une libre intervention interprétative de la part de ses destinataires" tout en présentant "des caractéristiques structurales descriptibles qui stimulent et règlent l'ordre de ses

¹ Michel Butor, 1965, *6 810 000 litres d'eau par seconde. Étude stéréophonique (Niagara)*, Paris, Gallimard, p. 10.

interprétations possibles."¹ C'est dans cette optique que l'on s'est donc intéressé, surtout dans les années soixante-dix et quatre-vingt, à la place laissée, grâce à l'organisation même des fragments de texte (autant de *Mobile* que de *Niagara*), au lecteur, dès lors "invité à une orgie désirante de déchiffrement" :

c'est lui [le lecteur] et lui seul qui « interprète » les éléments de cet éloquent bricolage [...] que l'auteur, simple orchestrateur des données discursives et sémantiques que lui fournit le réel à l'état brut, s'est contenté d'organiser pour lui selon des modes qui ne sont même pas de son cru, mais également empruntés aux nomenclatures en usage chez lesdits lecteurs.²

On voit immédiatement que dans cette perspective, on ne cherche pas à poser directement la question de l'auteur (ou, plus précisément, de l'énonciateur, ou même du narrateur), puisqu'il devient "simple orchestrateur et organisateur du réel". À tort, me semble-t-il, car ce travail d'orchestration et d'organisation relève bel et bien, pour moi, "de son cru", soit d'une posture éminemment subjective : cette orchestration-organisation se fait à partir d'un *point de vue* particulier/unique et nécessite une analyse linguistique des déictiques et une conception psychanalytique du sujet (puisqu'elle tient compte de l'investissement dont tout objet est, justement, l'objet). Or, pour les tenants de la perspective « du lecteur », la notion même d'auteur en tant que *subjectivité* semble devenir désuète, ce dernier étant en fait un simple *premier lecteur* : "Le lecteur est appelé à reconstituer le livre, comme, quotidiennement, il organise la réalité"³, nous dit déjà J. Roudaut en 1964, suggérant par là que le travail de celui-là est de même nature que le travail de celui-ci. Par exemple, dans *Mobile*, Butor lit (et lie) l'Amérique (le texte, *dispersé*, de l'Amérique), et le lecteur lit (et lie) Butor lisant et liant l'Amérique. L'écriture renvoie nécessairement à une posture de réception, non pas passive, certes, mais surtout posture *d'accueil* du « déjà-écrit » que constituent le texte et le réel. Auteur et lecteur deviennent, en dernière analyse, simples réceptacles

¹ Umberto Eco, 1985, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, trad. de l'italien par M. Bouzaher, coll. « Le livre de poche/Biblio/Essais », Paris, Grasset, p. 5.

² Skimao et Bernard Teulon-Nouailles, 1988, *Michel Butor, qui êtes-vous ?*, Lyon, La Manufacture, p. 72-3.

³ Jean Roudaut, 1964, *Michel Butor ou le Livre futur*, coll. « Le Chemin », Paris, Gallimard, p. 37.

du déjà-là du monde.¹

Pourtant, il ne faudrait pas passer sous silence le fait que cet intérêt pour la place du destinataire (ou narrataire, les auteurs n'adoptant pas toujours une terminologie unifiée), suggéré par l'organisation même des œuvres, demeure l'une des caractéristiques les plus novatrices de la poétique butorienne, particulièrement en ce qui a trait aux recherches de nature typographique qui nécessitent un ajustement de la part du lecteur face à cet objet qui devient, entre les mains de Butor, le livre. Ce dernier prend par ailleurs clairement position, entre autres dans ses articles « Sur la page » et « Le livre comme objet », quant à la nécessité de *penser l'espace* de la page.² Je rappelle que pour Barthes, c'est précisément sur ce point que *Mobile* — et l'on pourrait dire la même chose de *Niagara* — choque ses premiers lecteurs :

En somme, les formes typographiques sont une garantie de fond : l'impression normale atteste la normalité du discours ; dire que *Mobile* « *ce n'est pas un livre* », c'est évidemment enfermer l'être et le sens de la littérature dans un pur protocole, comme si cette même littérature était un rite qui perdrait toute efficacité du jour où l'on manquerait formellement à l'une de ses règles : le livre est une messe, dont il importe peu qu'elle soit dite avec piété, pourvu que tout s'y déroule *dans l'ordre*.³

À cet égard, dans l'étude « *Mobile* de Butor : typographie et justification », G. Morcos

¹Roudaut ajoute d'ailleurs : "Si notre lecture du livre se fait en étoile, cela veut dire que nous le lisons comme le ciel, groupant en constellation des étoiles dispersées" (*Michel Butor ou le Livre futur*, p. 67), insistant sur l'idée du texte — et du réel — comme *dispersion* n'attendant que la reconstitution effectuée à la lecture, par une lecture *active* (« groupante »). Dans cette optique, plus personne n'écrit : on ne ferait que *lire*. La littérature, à mon sens, n'est pas que simple réception du réel dispersé : elle est déjà, dans un premier temps, par cette organisation qu'elle en effectue, *prise de position, commentaire, remise en question*. C'est ce que l'on met de côté ici. Ce l'est aussi chez F. van Rossum-Guyon quand elle déclare : "En proposant une suite de « collages » l'auteur semble s'effacer complètement derrière ce qu'il présente de sorte que le lecteur est appelé à saisir directement et activement la réalité soumise à son attention" (Françoise van Rossum-Guyon, 1970, *Critique du roman. Essai sur La Modification de Michel Butor*, Paris, Gallimard, p. 72). Nous verrons toutefois que cette étude nous permettra de délaisser la question du lecteur-narrataire et nous rapprochera de la problématique de l'énonciation : van Rossum-Guyon n'y dit-elle pas que "l'auteur **semble** s'effacer" ?

² "Ici encore [en typographie] les progrès techniques sont prodigieux, à tel point qu'aujourd'hui c'est en fait le livre illustré qui est la règle, celui qui ne l'est pas l'exception ; et pourtant tous ces illustrés sont en général la simple juxtaposition d'un texte et d'images **sans que leur rapport soit jamais pensé**" (« Sur la page » in *Essais sur le roman*, p. 129. Je souligne). Voir aussi « Le livre comme objet » in *Essais sur le roman*, p. 130-157. Butor nous rappelle ici que la fameuse organisation du réel à laquelle il était fait allusion plus tôt n'est jamais arbitraire, mais qu'elle se doit — du moins dans sa conception — d'être réfléchie quant à ses présupposés idéologiques.

³ « Littérature et discontinu », p. 183.

cherche à révéler que l'écriture repose toujours sur une « conception de l'écriture » (une idéologie) et que l'organisation du réel telle que la propose Butor (par l'exploration de l'espace de la page, des changements typographiques, de la multiplication des marges et des caractères, etc.) vient mettre à nu : "Une telle exploration détruit le système idéologique, les manques s'y font lisibles, la clôture se rompt, libérant un autre discours possible, celui du narrataire [...]."¹ Ce que le discours continu ne *dit* pas (refoule ?), sous le couvert de l'habitude et de la normativité (bref, de la lisibilité), l'écriture fragmentaire d'un Butor vient le révéler et le mettre à l'avant-scène en le *montrant* et en laissant aux bons soins du lecteur le travail de liaison habituellement attribué à l'auteur.

Prenons, pour ne donner qu'un exemple, la toute dernière séquence de *Niagara* :

	<i>Des aigles</i>	
CLINTON	Tout a changé.	
	<i>entraînés</i>	
	Qu'est-ce que tu disais ?	ALFRED
	<i>par le courant</i>	
	Les larmes.	
	<i>d'air,</i>	
DOLLY	Nous avons changé.	
	<i>descendent</i>	
	Moi ?	BÉATRICE
	<i>en tournoyant</i>	
	Le sang.	
	<i>au fond du gouffre.</i>	
	Bien sûr, toi.	ALFRED
	J'ai dit quelque chose ?	BÉATRICE
	Je croyais.	ALFRED
	Je ne sais plus.	BÉATRICE ²

Nous voyons très bien que la lecture associative suggérée par les différentes colonnes de texte permet l'engendrement d'une multitude de nouveaux syntagmes qui, selon l'ordre de lecture choisi et de l'isotopie privilégiée, génèrent de nouvelles possibilités

¹ Gamilo Morcos, « *Mobile* de Butor : typographie et justifications » in *Australian Journal of French Studies*, 18, 1, 1981, p. 63.

² *Niagara*, p. 280.

de signification.¹ Ainsi, à la constatation légèrement mélancolique du couple Clinton-Dolly se trouve opposé le manque de communication régnant à l'intérieur du couple Alfred-Béatrice. Le syntagme dysphorique « **Le sang.** / *au fond du gouffre* » vient accentuer l'isotopie de la rupture (autant amoureuse que de la communication) pour le couple de droite, alors que le syntagme « **Les larmes.** / *d'air,* » vient quant à lui instaurer une nouvelle isotopie, celle du mensonge (des "larmes d'air", c'est une fausse tristesse, c'est du jeu, de la frime), pour le couple de gauche (le syntagme s'insère précisément *entre* les deux répliques de Clinton et de Dolly, autorisant cette association), ce qui modifie, rétroactivement, la réception du dialogue en question. Enfin, si l'on choisit de lire « **Les larmes.** / *d'air, / descendant / en tournoyant / au fond du gouffre.* », nous sommes dès lors confrontés à une nouvelle interprétation du dialogue d'Alfred et de Béatrice, qui reçoivent *du fond de leur gouffre* la fausseté et le mensonge générés en fait par tous les couples lors du dernier chapitre. Il faut rappeler également que le couple A-B (de chapitre en chapitre, on passe du couple Abel-Betty au couple Arthur-Bertha au couple Alfred-Béatrice, etc. ; même si les prénoms changent, le couple A-B reste toujours « just married ») représente l'amour naissant, puisqu'en voyage de noces il visite le site des chutes du Niagara. Une profonde ironie se dégage donc de ce dernier passage, car le discours amoureux figé par Niagara en tant qu'attraction touristique (chambres d'hôtels identiques, cartes postales, jardins, magasins de souvenirs, etc.) se trouve entraîné malgré tout "au fond du gouffre" par l'imparable force des chutes.

"Il faut éviter qu'une interprétation unique ne s'impose au lecteur : l'espace blanc, le jeu typographique, la mise en page du texte poétique contribuent à créer un

¹ C'est le propre de l'écriture fragmentaire de suggérer une lecture associative : "puisque chaque constellation comprend divers types d'écriture et qu'entre ces derniers s'insinuent des « brisures » [...], la continuité logique du discours se trouve rompue.

Pour rétablir une cohérence, l'aperception devra porter son assise sur les **rapports de proximité entre les termes**, en passant parfois outre aux différences de corps typographiques. L'attention s'orientera donc avant tout vers les **relations entre les mots**" (André Helbo, 1975, *Michel Butor. Vers une littérature du signe*, coll. « Creusets », Bruxelles, Complexe, p. 73. Je souligne). C'est là la méthode que je vais maintenant appliquer au texte, soit une posture de lecture qui adhère au refus de la linéarité proposée par le texte et qui privilégie une lecture *oblique*.

Voir aussi, au sujet de la lecture de nature associative que sollicite le fragment : Ginette Michaud, 1989, *Lire le fragment. Transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*, Lasalle, Hurtubise HMH.

halo d'indétermination autour du mot, à le charger de suggestions diverses"¹, nous dit Eco. Nous avons vu, dans cet exemple d'analyse d'une œuvre ouverte, que l'appel au lecteur se fait effectivement, comme le stipule Eco, selon des "modalités structurales qui stimulent et règlent l'ordre des interprétations possibles". Morcos a donc raison en déclarant qu'on assiste à la naissance d'un nouveau discours, celui du "narrataire", mais il n'est nouveau que dans la mesure où il est restreint (pour ne pas dire : contraint) par son *alter ego* que reste l'énonciateur (et son point de vue spécifique). De plus, précisons (question de mettre fin à un certain flou terminologique) que ce nouveau discours n'est pas celui du *narrataire*, comme le stipule Morcos, mais bien de *l'énonciataire* : si l'on se fie en effet au *Dictionnaire raisonné* de Greimas et Courtés, il n'est question de narrataire que lorsque "le destinataire du discours est explicitement installé dans l'énoncé"². C'est le cas de *Niagara*, qui interpelle directement, nous l'avons vu, le « lecteur » (réel), mais ce ne l'est pas de *Mobile*. Il est par conséquent plus juste de parler d'énonciataire, qui

correspondra au destinataire implicite de l'énonciation, à la différence donc du narrataire (par exemple : « Le lecteur comprendra que... ») qui est reconnaissable comme tel à l'intérieur de l'énoncé. Ainsi compris, l'énonciataire n'est pas seulement le destinataire de la communication, mais aussi le sujet producteur du discours, la « lecture » étant un acte de langage (un acte de signifier) au même titre que la production du discours proprement dite.³

L'énonciataire, dans cette optique, semble constamment sollicité par le procès de la signification, même lorsqu'il n'est pas question d'œuvre ouverte. Seulement, dans le cas d'ouvrages tels *Mobile* et *Niagara*, sa participation est doublement sollicitée (par les blancs et les jeux typographiques, l'utilisation de l'espace de la page, etc.). En ce sens, on peut dire malgré tout que l'on assiste effectivement à "la naissance d'un

¹ Umberto Eco, 1965, *L'œuvre ouverte*, trad. de l'italien par C. R. de Bézieux, coll. « Points », Paris, Seuil, p. 22.

² Article « Narrateur/Narrataire » in *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, p. 242.

³ Article « Énonciateur/Énonciataire » in *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, p. 125. C'est aussi ce que dit Gérard Genette dans *Nouveau discours du récit* lorsqu'il affirme que "le narrataire extradiégétique n'est pas, comme l'intradiégétique, un « relais » entre le narrateur et le lecteur virtuel : il se confond absolument avec ce lecteur virtuel [...]" (Gérard Genette, 1983, *Nouveau discours du récit*, coll. « Poétique », Paris, Seuil, p. 91). Le terme de narrataire doit, du moment où il n'est pas inscrit dans l'énoncé, être remplacé par celui d'énonciataire, implicitement supposé par le procès global de l'énonciation.

nouveau discours" : celui du récepteur.

Imaginons néanmoins un instant que le texte cité ci-haut ait été écrit de façon linéaire et normative : on nous aurait raconté que le voyage de noces à Niagara de Alfred et Béatrice s'est terminé dans la désillusion, ce que vivaient au même moment Clinton et Dolly, ainsi que tous les autres couples en visite à Niagara. Le roman pourrait même se terminer ainsi : « *Et les larmes d'air de tous ces couples descendirent, en tournoyant, au fond du gouffre des Chutes du Niagara* ». Ce qui aurait été dès lors acceptable, c'est que l'ironie face aux chutes et au discours amoureux qu'elles engendrent aurait eu une origine : son *émetteur* (qu'on l'appelle énonciateur ou narrateur). Dans la perspective de l'œuvre ouverte, l'ironie n'est jamais explicitement énoncée : c'est à cet énonciataire de la construire et de *lire*, littéralement, *entre les lignes*. À son tour, il discourt. Sauf que ces lignes ont été expressément organisées et disposées au préalable par une instance subjective et elles viennent limiter les possibilités d'interprétation : par exemple, ce sont *ces* fragments de l'extrait de Chateaubriand qui ont été disposés de la sorte en italique, et pas d'autres (ce qui aurait pu modifier, effectivement, la lecture et la réception que je viens de proposer de la séquence finale de *Niagara*).

Aussi n'est-il pas surprenant que l'on se mette à parler, dans cette perspective, de "pacte" : "Le texte butorien, destiné à transformer le récepteur passif qu'est le lecteur moyen en collaborateur actif, présuppose un « pacte » conclu par l'auteur et le lecteur. Ce pacte engage le lecteur à suivre le « programme de lecture » que l'écrivain lui propose."¹ Car l'œuvre ouverte repose bel et bien sur un pacte, que j'appellerais *de lisibilité* : à la réception, l'énonciataire est libre de lire ce que bon lui semble dans l'œuvre, de tisser les liens qui lui apparaîtront pertinents, de choisir les isotopies qui lui sembleront les plus convaincantes (comme nous venons de le faire), mais uniquement dans la mesure où il s'en tient aux limites imposées au texte par l'auteur, ultime garant de son/ses sens. Nous voyons bien que, par ce pacte, nous demeurons toujours dans le giron de *l'intention de l'auteur* :

Elle [l'œuvre ouverte] est invitation, non pas nécessitante ni

¹ Else Jongeneel, 1988, *Michel Butor et le Pacte romanesque*, Paris, José Corti, p. 13.

univoque mais orientée, à une insertion relativement libre dans un monde **qui reste celui voulu par l'auteur**.

En somme, l'auteur offre à l'interprète une œuvre à *achever*. Il ignore de quelle manière précise elle se réalisera, mais il sait qu'elle restera *son* œuvre ; au terme du dialogue interprétatif, se concrétisera une forme organisée par une autre, mais une forme *dont il reste l'auteur*. Son rôle consiste à proposer des possibilités déjà rationnelles, orientées et dotées de certaines exigences organiques qui déterminent leur développement.¹

Bref, l'interprétation est alors circonscrite par ce qui ne peut être qu'une *transcendance*, c'est-à-dire qu'elle renvoie nécessairement à un signifié ultime, soit l'auteur et son intention, soit le lecteur et son travail d'*élimination*... qui finit néanmoins par correspondre à l'intention de l'auteur. Elle met ainsi fin à une déconstruction exorbitante et à la "dérive interprétative" (Eco) d'un Derrida, par exemple. Et limite, je le répète, la polysémie, voire la dissémination, de l'œuvre ; le texte devient source de *plaisir*, peut-être, mais non de *jouissance*, pour reprendre la distinction de Barthes.² La lecture est sauvée. La culture et la doxa aussi.

Néanmoins, je rejoins Eco quand il affirme que la question de l'auteur — de l'origine et de l'intention qu'il supporte —, ne peut être entièrement évincée. Comme le rappelle très pertinemment Antoine Compagnon, toute étude du texte littéraire, même la plus formaliste et la plus *immanentiste*, ne peut se passer d'un minimum d'intention assurant la cohésion du texte ou du corpus. C'est ce qu'il appelle la "cohérence minimale" :

aucun critique ne renonce donc à une hypothèse minimale sur l'intention de l'auteur, comme cohérence textuelle, ou comme contradiction se résolvant à un autre niveau (plus élevé, plus profond) de cohérence. Cette cohérence, c'est celle d'une

¹ *L'œuvre ouverte*, p. 34. Je souligne. Le travail de l'énonciataire sera également circonscrit par Eco dans *Les limites de l'interprétation*, alors qu'il insiste sur le *sens littéral premier* que possède tout énoncé, cherchant par le fait même à éviter la "dérive de la déconstruction derridienne" (dérive qu'une œuvre ouverte peut d'autant plus favoriser). Voir Umberto Eco, 1992, *Les limites de l'interprétation*, trad. de l'italien par M. Bouzaher, coll. « Le livre de poche/Biblio/Essais », Paris, Grasset.

² "Texte de plaisir : celui qui contente, emplit, donne de l'euphorie ; celui qui vient de la culture, ne rompt pas avec elle, est lié à une pratique *confortable* de la lecture. Texte de jouissance : celui qui met en état de perte, celui qui déconforte (peut-être jusqu'à un certain ennui), fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage" (*Le plaisir du texte*, p. 22-3).

signature, comme on l'entend en histoire de l'art, c'est-à-dire comme un réseau de petits traits distinctifs, un système de détails symptomatiques — de répétitions, de différences, de parallélismes — rendant possible une identification ou une attribution.¹

Si « l'auteur » se maintient, malgré son arrêt de mort signé par Barthes, ce n'est plus en tant qu'origine transcendante (l'intention comme critère premier de l'interprétation) mais bien en tant que support de "répétitions", de "différences", de "parallélismes", soit d'un certain style ou d'une certaine... *énonciation*. Car c'est bien sur la voie de l'énonciateur que finit par nous mener la perspective de l'œuvre ouverte, et c'est précisément sur la problématique de l'énonciation que porte le troisième courant des études critiques du corpus butorien.

1.3.3. PERSPECTIVE STRUCTURALE : L'ÉNONCIATION

C'est avec *Degrés* que se termine l'aventure romanesque de Butor. Par la suite, comme on sait, il privilégiera une écriture qui mettra de côté la narrativité au profit de recherches formelles, typographiques, fragmentaires, etc. Toutefois, la coupure entre ces deux moments de l'écriture butorienne ne se veut pas aussi claire qu'on voudrait bien le croire, et sa production romanesque, sur certains points, préfigure les préoccupations qui seront celles, entre autres, de *Mobile* et de *Niagara*.

Rappelons-nous que dans *L'Emploi du temps*, nous assistons à l'effacement graduel de la subjectivité « narrante », confrontée à la ville de Bleston, labyrinthique, et aux souvenirs que ce narrateur en a, tout aussi labyrinthiques : "n'en pouvant plus de tout cet obscurcissement, de tout cet empoussièrement, de toute cette **dégradation de moi-même**, j'ai brûlé le plan de Bleston."² Plus le texte avance, d'ailleurs, et plus le narrateur se trouve isolé, évincé notamment de la quête de l'objet de valeur que constitue Rose :

C'est ce jour-là qu'il [Burton] a commencé à manigancer sa mise en scène pour nous intriguer davantage, Lucien et

¹ Antoine Compagnon, 1998, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, coll. « La couleur des idées », Paris, Seuil, p. 81.

² Michel Butor, 1957, *L'Emploi du temps*, Paris, Minuit, p. 216. Je souligne.

moi, Lucien l'évadé, l'heureux, et moi, Lucien le fiancé, le bien-aimé, le bien-aimant, et moi, Lucien qui va très bien, qui va on ne peut mieux, qui écrit des lettres à Rose, qui ne désire que sa Rose, qui a déjà conquis sa Rose, et moi.¹

Nous voyons qu'à ses yeux, le personnage de Lucien se trouve *sur-axiologisé* (voir tous les adjectifs qui viennent qualifier Lucien), tandis que le "moi", anaphore du « je » narrant, ne fait que renvoyer à son statut d'objet (de la manipulation de Burton) et de percepteur, à la fois celui qui *voit* la quête réussie des autres se dérouler devant lui et ce centre déictique à partir duquel la perception peut devenir énonciation.

De plus, *L'Emploi du temps* révèle, juste au moment d'entrer dans le dernier chapitre intitulé « L'adieu », cette affirmation du narrateur : "J'aurais voulu brûler mes yeux qui ne m'avaient servi qu'à me leurrer, ces yeux, ce texte, brûler toutes ces pages..."² Ainsi, même la perception, corrélat de l'énonciation, devient mensongère pour le sujet et ne lui permet plus de *voir* le monde : c'est donc la possibilité de *dire* qui est remise en cause puisque le narrateur se trouve dès lors privé d'un ancrage, d'une *place* qui lui serait *propre* et à *partir* de laquelle il pourrait, justement, entrer en relation avec le monde. C'est d'ailleurs l'une des thèses de Merleau-Ponty dans sa *Phénoménologie de la perception* : "la perception spatiale [...] ne se comprend qu'à l'intérieur d'un champ perceptif qui contribue tout entier à la motiver en proposant au sujet concret un **ancrage possible**."³ *Le sujet est en relation de co-dépendance avec le monde*, et la perception est ce qui fonde cette co-dépendance : privé de l'assurance et de la validité de sa vision ("mes yeux qui ne m'avaient servi qu'à me leurrer"), le sujet perd cet ancrage qui lui assurerait une place. Par conséquent, le monde — et la possibilité de le dire — s'écroule : la ville de Bleston brûle, la narration de *L'Emploi du temps* s'interrompt.

La difficulté, voire l'impossibilité, de dire est également au cœur des préoccupations du narrateur de *Degrés*. La rédaction du livre, que Pierre Vernier entame pour son neveu, se trouve constamment différée par diverses difficultés : "« je m'y suis remis, vous allez voir, tout va recommencer ; cette fois, je crois que j'ai

¹ *L'Emploi du temps*, p. 217.

² *L'Emploi du temps*, p. 252.

³ *Phénoménologie de la perception*, p. 325. Je souligne.

véritablement démarré »¹, répète-t-il à plusieurs reprises pour convaincre son interlocuteur autant que lui-même de la faisabilité de son entreprise. Pourtant, il demeure toujours conscient du réduit que constitue sa *position*, de ce lieu à partir duquel il va énoncer :

J'essayais de vous faire comprendre qu'il est impossible de représenter la terre avec précision sans la déformer, de même qu'il est impossible de faire passer la réalité dans le discours sans employer un certain type de projection, un certain réseau de repères dont la forme et l'organisation dépendent de ce que l'on cherche à mettre en évidence, et, corollairement, de ce qu'on a besoin de savoir [...].²

Ce "type de projection" et ce "réseau de repères" auxquels il est fait mention correspondent, me semble-t-il, à cet ancrage merleau-pontien dont je viens de parler : l'énonciation ne peut être possible qu'à partir d'un point précis de perception, d'où on "projette", "repère", etc. Mais comme le narrateur n'accepte pas que sa représentation soit, précisément, *déformation*, il cherche à rendre compte de tous les points de vue possibles, de toutes les simultanités, tentative vouée, bien évidemment, à l'échec, le sujet *normal* ne possédant pas ce don d'ubiquité :

Notre corps et notre perception nous sollicitent toujours de prendre pour centre du monde le paysage qu'ils nous offrent. Mais ce paysage n'est pas nécessairement celui de notre vie. Je peux « être ailleurs » tout en demeurant « ici » [...]. Le maniaque, au contraire, se centre partout [...].³

La tentative "maniaque" de Pierre Vernier, narrateur de *Degrés* qui cherche à se "centrer partout", se solde par l'échec du livre, la décomposition du personnage (il se retrouve à l'hôpital, gravement malade, peut-être même au seuil de la mort) et le transfert de la tâche de la narration à un collègue :

Ton oncle Pierre n'écrira plus ; c'est moi qui te dirai que ce

¹ Michel Butor, 1960, *Degrés*, Paris, Gallimard, p. 338.

² *Degrés*, p. 56.

³ *Phénoménologie de la perception*, p. 330. Cette « condition de la subjectivité » est également présente chez Robbe-Grillet, pour qui elle devient, si l'on veut, le moteur de l'écriture : "La subjectivité relative à mon regard me sert précisément à définir ma situation dans le monde. J'évite simplement de concourir, moi-même, à faire de cette situation une servitude" (*Pour un nouveau roman*, p. 66).

texte est pour toi, et c'est Micheline Pavin que j'en ferai dépositaire. Vous êtes tous deux penchés sur son lit. Il a les yeux ouverts, mais c'est vous qu'il regarde, il ne fait pas attention à moi. Je le salue ; il murmure :

« qui parle ? »¹

Nous voyons donc que la coupure radicale vue par certains dans la production de Butor au tournant des années soixante n'est en fait pas si totale, puisque ce dernier y poursuit, au fond, un travail similaire, même si la forme de ses textes change de fond en comble. *Mobile* et *Niagara* viennent s'inscrire dans le sillon ouvert par ses ouvrages romanesques, surtout en ce qui a trait à la disparition du narrateur et au problème qu'ils posent face à l'ancrage de l'énonciation. C'est par conséquent ce qui me permet d'identifier un troisième courant de réflexions, d'analyses et d'études sur le corpus butorien, courant qui s'attarde spécifiquement à la problématique de l'énonciation, et ce, souvent dans une perspective structurale. C'est à ce courant, parce qu'il se rapproche de mes propres recherches autant au niveau de la problématique que de la méthodologie, que je vais désormais m'attarder.

"La question (« Qui parle ? »), posée à la fin de *Degrés*, conclut une part de l'œuvre en annonçant la nécessité d'un type nouveau de narration. Au récit « centré » doit faire place un récit « décentré » dont l'œuvre ouverte n'est qu'une particularité."² Cette constatation de Raillard, l'un des principaux et premiers commentateurs sérieux de l'œuvre de Butor, se veut un écho à celle de Roudaut, qui y fait également allusion dans *Le livre futur* et dans *Butor*, mais ni l'un ni l'autre ne cherchent véritablement à en développer tout le potentiel heuristique. Ainsi, c'est seulement à partir des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix, alors que les théories de l'énonciation ont été intégrées au parcours génératif et à la sémiotique, qu'une réponse peut être apportée à la fameuse question « Qui parle ? » (ou « Qui rêve ? » : voir Michel Pierssens, qui interroge le *Matière de rêves* de Butor dans cette perspective³).

¹ *Degrés*, p. 389.

² Georges Raillard, 1968, *Butor*, coll. « La Bibliothèque idéale », Paris, Gallimard, p. 146-7. Et il ajoute, perspicace : "Écrire n'est pas se retrouver, mais se trouver ; non se raconter, mais **se situer**, attentivement, patiemment" (p. 31. Je souligne). L'auteur ne développe pas toutes les possibilités d'une telle conception de l'écriture, même s'il voyait bien, de façon toute intuitive, que la question de la *place* se posait dans l'écriture de Butor.

³ Michel Pierssens, « Savoirs du non-savoir » in Mireille Calle-Gruber (dir. publ.), 1991, *La création selon Michel Butor. Réseaux — frontières — écart*, Paris, A.-G. Nizet, p. 101 à 109.

Il faut dire toutefois que pour Butor lui-même, il semble que la question de l'énonciation a toujours été au cœur de ses préoccupations. Ainsi, en présentant *Mobile* à sa publication, il insiste sur le fait qu'il faut considérer l'ouvrage comme une "grande phrase" : "Tous les éléments qui sont à l'intérieur de *Mobile* peuvent être compris comme les détails d'une phrase immense [...]"¹ ; "*Mobile* est organisé tout entier dans une seule phrase, et même une phrase qui n'a ni commencement ni fin"² ; etc. Dès leur parution respective, *Mobile* et *Niagara* intercèdent en faveur d'une lecture de type linguistique et structural.

C'est ce que propose Françoise van Rossum-Guyon, autre commentatrice importante de l'œuvre de Butor, avec sa *Critique du roman*, une analyse structurale exhaustive non pas de *Mobile* ou de *Niagara* (quoiqu'il y soit fait allusion) mais bien de *La modification*. Et dans une même perspective, lors du colloque de Cerisy de 1971, elle constate que

les romanciers nouveaux **déplacent l'accent de l'énoncé à son énonciation** par une mise à nu du travail même de la narration à l'intérieur du récit [...], [...] d'où la nécessité pour le critique d'examiner les figures du discours et les formes grammaticales mises en jeu dans le roman. **Le lecteur est ainsi plus que jamais appelé à déchiffrer le texte, à opérer sur les signes un véritable travail**, et l'on peut même affirmer que le problème s'est déplacé de la communication d'un message à **l'incitation à produire un sens**.³

Nous voyons toutefois que dès que la problématique de l'énonciation est approchée, elle se retrouve immédiatement circonscrite par la perspective du lecteur, sans que nécessairement la question de son contexte, de sa possibilité et de son ancrage, ne soit posée.⁴ Mais d'un autre côté, F. van Rossum-Guyon, dans *Critique du roman*, mettait

¹ « Le passage au roman » in Michel Butor, 1999, *Entretiens. Volume 2 : 1969-1978*, Nantes, Joseph K, p. 303.

² « Michel Butor au travail du texte » in *Entretiens. Volume 2*, p. 154-5.

³ Françoise van Rossum-Guyon, « Le Nouveau Roman comme critique du roman » in *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui 1*, p. 220 et 222. Je souligne.

⁴ Ce que vient par ailleurs confirmer l'auteur de *Critique du roman* par des affirmations du genre suivant : "Parce qu'on ne lui décrit pas Cordoue [au début de *Mobile*], qu'on ne lui explique pas Cordoue, c'est à lui qu'il incombe de rapprocher, pour les interpréter, ces signes disposés sur les premières pages du livre [...]" (*Critique du roman*, p. 70).

également en garde contre un formalisme théorique trop rigide qui ne s'intéresserait qu'à la façon de dire et qui négligerait le sens (tel que le propose le formalisme russe) : déjà, en 1970, dans la foulée du post-structuralisme, était soulevée la nécessité, pour le structuralisme et le critique y faisant appel, de tenir compte du contexte, c'est-à-dire des conditions d'émergence et de production du discours.

Pour cette raison, une analyse structurale récente comme celle de Patricia A. Struebig, intitulée *La structure mythique de La modification de Michel Butor* (1994), m'apparaît incomplète, demeurant prisonnière d'un formalisme typique des années soixante et ne tenant pas compte des acquis du post-structuralisme et des développements récents de la sémiotique, notamment à l'égard de la tensivité.

La méthode structurale, nous rappelle Struebig, est efficace notamment dans l'analyse des œuvres littéraires contemporaines qui ne se présentent plus selon les formes traditionnelles romanesques. La complexité dans la forme de ces œuvres nouvelles pose des problèmes pour le lecteur. Comprendre le mécanisme du système de communication permettrait que le critique corrige le manque dans l'énonciation de tel récit et qu'il fournisse au lecteur un sens au non-sens dans la communication du message.¹

Encore une fois, le "manque de l'énonciation" est identifié, certes, mais nullement analysé. Du moins, pas dans une perspective qui viendrait faire signifier ce même manque plutôt que de chercher à redonner au texte une quelconque lisibilité par une clarification du "message". Le structuralisme d'affiliation greimassienne classique utilisé par Struebig se révèle inopérant pour rendre compte de la spécificité de l'énonciation chez Butor.

André Helbo, dans ce qui, à mes yeux, demeure la première étude d'importance consacrée à *Mobile*, commence néanmoins à y accorder l'attention qui lui est due. Il cherche, dans une perspective structurale, à rendre compte de la totalité de l'œuvre, et voit, dans l'organisation des « grappes » de texte telles qu'elles sont disposées sur la page, la présence d'une subjectivité *organisante* :

¹ Patricia A. Struebig, 1994, *La structure mythique de La modification de Michel Butor*, Peter Lang, New York, p. 101.

L'énumération implique **l'existence d'un sujet implicite unifiant tous les prédicats** et c'est là le schème qui fonde toute lecture traditionnelle. Certes, *Mobile* propose une libération des perspectives, accentue la disponibilité aux multiples abords mais les liaisons entre composantes demeurent nettes [...].¹

Il fait également, toujours à l'égard de *Mobile*, la remarque suivante, la première concernant la question de la perception sous-jacente à l'énonciation :

Cet univers fait de strates et de moments n'est pas sans rappeler « l'hypothèse de l'ancrage », chère à Merleau-Ponty et dont Butor a connaissance.

Ainsi se pose, **en termes de perception le plus souvent**, un discours fait de fulgurances qui font émerger le monde de la fissure.²

Ces intuitions de Helbo ne seront développées plus sérieusement que dans les années quatre-vingt-dix. Françoise van Rossum-Guyon finit par s'intéresser précisément à la question de l'énonciation dans *Mobile* dans un article intitulé « *Mobile* mode d'emploi » (1998) où elle voit dans certains commentaires plutôt sarcastiques du texte (les Indiens se retrouvent, à la suite de la colonisation par les Européens blancs, "parqués" dans les réserves ; Washington est présentée comme une "ville sacrée" ; etc.) cette même présence implicite d'une subjectivité non plus seulement *liante*, mais aussi *axiologisante*, responsable de la mise en place un système de valeurs sémantiques.³ Dans le même collectif intitulé *Butor et l'Amérique*, Elisabeth Grodek s'intéresse à la question de la "voix actoriale" de *Niagara*, laquelle "étale les différentes possibilités qui se présentent pour la traversée de ce texte."⁴ Avec *Niagara*, l'énonciation se dédouble puisque nous nous retrouvons devant une *énonciation énoncée* (voir l'adresse au lecteur déjà évoquée). Les conséquences de ce dédoublement seront au centre de mes préoccupations dans l'analyse textuelle qui suivra bientôt et serviront à identifier ce qui distingue, au niveau de la problématique

¹ *Vers une littérature du signe*, p. 70. Je souligne.

² *Vers une littérature du signe*, p. 51. Je souligne.

³ Françoise van Rossum-Guyon, « *Mobile* mode d'emploi » in *Butor et l'Amérique*, p. 93 à 102.

⁴ Elisabeth Grodek, « Bifurcation du verbal : au carrefour du visuel et du sonore dans *6 810 000 litres d'eau par seconde* » in *Butor et l'Amérique*, p. 128.

énonciative, cet ouvrage de *Mobile*. M. Hirsch le notait déjà en 1981 : "The vision of America that emerges in *Mobile* is a biased and personal one, polemical, didactic, and provocative in its criticism"¹, alors que *Niagara*, dans une perspective qui se veut postmoderne, désamorce le conflictuel (découlant de la menace abjecte) au profit d'une distanciation et d'un mouvement — d'un *jeu*.

C'est à cet égard qu'il me paraît impossible d'adhérer à la position de G. Morcos, prétendant que *Mobile* ne possède pas de centre :

S'il y a un sujet détenteur de signification et agent d'unification (visuelle), on ne peut plus le chercher dans le texte : il n'y a pas de "bonne place" pour lire *Mobile*. Le poste d'observateur n'existe plus, ou tous les postes sont également bons, également mauvais, et la fragmentation ne peut s'additionner en somme ni en sens. Cette impossibilité signe la faillite d'un pôle unificateur de signification immanent au texte.²

Il y a un "agent d'unification visuelle" *dans* le texte : c'est ce que la sémiotique tensive, par l'identification du rôle du percepteur, corrélat de l'énonciateur, permet de dévoiler. Pour cette raison, la position d'une Catherine Dhavernas, par exemple, est plus acceptable : "Chez Butor, **c'est le regard d'un observateur** sur le phénomène de l'Amérique qui est représenté."³ L'énonciation de *Mobile* opère à partir d'un centre déictique précis qui, s'il n'est jamais identifié (nommé) explicitement, laisse tout de même des traces de sa présence (énonciatèmes et subjectivèmes) et se laisse déduire par l'organisation, autant formelle que sémantique, du texte.

Ainsi, nous en arrivons à la relation qu'entretiennent énonciation et perception. Nous sommes ici au cœur des préoccupations les plus contemporaines en matière de sémiotique, auxquelles mon propre travail cherche à apporter quelques mises en application, en vue de rendre opératoires les propositions méthodologiques développées depuis la *Sémiotique des passions* de A. J. Greimas et J. Fontanille jusqu'à *Tension et signification* de J. Fontanille et C. Zilberberg et *Poétique du regard*

¹ Marianne Hirsch, « Michel Butor : The Decentralized Vision » in *Contemporary Literature*, 22, 3, été 1981, p. 339.

² « *Mobile* de Butor : typographie et justifications », p. 68.

³ Catherine Dhavernas, « *Mobile* : effets de couleurs pour une représentation des États-Unis » in *Butor et l'Amérique*, p. 143. Je souligne.

de P. Ouellet. Nous avons commencé à aborder la question au chapitre précédent, où nous avons vu que le sujet de l'énonciation, tel que le conçoit la sémiotique tensive (inspirée de la réflexion phénoménologique de Merleau-Ponty sur l'acte perceptif), se double d'un autre sujet, celui de la perception :

Je *parle* comme je *vois* ce dont je vous parle dans ce que j'en dis — voilà ce que tout énonciateur peut mettre en tête de ses énoncés [...]. Les conditions de la praxis énonciative sont dans la position esthétique que tout sujet énonciateur prend par rapport au contenu anticipé de ses énoncés [...].¹

Si l'on définit, à l'instar de Ouellet, l'*esthésie* en tant que "configuration discursive de la sensibilité", on dira donc que *Mobile* et *Niagara*, à l'égard de la subjectivité qui organise formellement et sémantiquement le texte, témoignent d'une transformation esthétique. On passerait — c'est mon hypothèse — d'une esthésie moderne à une esthésie postmoderne, soit deux façons bien distinctes de concevoir le rapport perceptif (sensible) entre sujet et objet : le rapport conflictuel serait accentué dans l'esthésie moderne et désamorcé dans l'esthésie postmoderne.

Le rapport du sujet de l'énonciation au monde, à l'objet et à la valeur se retrouve par conséquent fortement marqué par la place qu'il occupe dans l'ordre symbolique. Dans des termes différents, A. Helbo en avait bien l'intuition : "dans *Mobile* le parti pris descriptif, systématique à l'excès, dénonce la béance de notre perception en nous présentant un monde lacunaire."² À moins qu'il ne soit ici question d'une caractéristique de tout énoncé littéraire ? Merleau-Ponty ne dit-il pas : "Percevoir, c'est engager d'un seul coup tout un avenir d'expérience dans un présent qui ne me le garantit jamais à la rigueur, **c'est croire à un monde**"³, rappelant le rapport *imaginaire* essentiel que constitue la relation du sujet au monde, mais aussi toute représentation ? *Mobile* rappellerait l'impossibilité, pour le sujet énonciateur et percepteur, d'avoir une vue totalisante du monde et du réel. Sa vision est toujours orientée par cette place qui est la sienne, par le *ici* et le *maintenant* de la perception auquel personne n'échappe (sauf, peut-être, dans la littérature fantastique, avec ses

¹ *Poétique du regard*, p. 43.

² *Vers une littérature du signe*, p. 114.

³ *Phénoménologie de la perception*, p. 342-3. Je souligne.

doubles et ses fantômes, à la fois présents *et* absents, ou la science-fiction, qui peut remettre en question les notions de temps et d'espace), perception forcément "lacunaire" (Helbo), jamais totale : le champ de présence perceptif merleau-pontien, c'est tout à la fois la possibilité et la limite de l'énonciation. *Mobile* et, encore plus efficacement, *Niagara* réussissent à représenter, en quelque sorte, ce que le narrateur de *Degrés* vit comme une impossibilité et un échec, soit une énonciation qui refuse cette lacune primordiale du champ de présence. Mais cette réussite a un prix : elle se fait aux dépens de ce même narrateur, donc en répétant le geste final de *Degrés*, roman qui élimine celui-là même qui lui a permis d'exister... À cet égard, *Niagara* représenterait une véritable libération de cet ancrage si contraignant pour le narrateur de *Degrés* et le *percepteur* de *Mobile*.

La problématique de l'énonciation (et de la perception qui l'accompagne) informe donc de plus en plus les analyses du corpus butorien. Une étude d'une importance capitale à cet égard est récemment parue, intitulée « *Mobile* : de la subversion à la réappropriation du Livre », de René Audet (2000). Ce dernier nous rappelle que l'analyse de cet ouvrage doit se faire désormais dans son rapport à la perception qui y est sous-jacente : "Une subjectivité se dessine en creux à la lecture de l'ouvrage. La perception repose sur des choix qui doivent inclure ou exclure des données."¹ Il ajoute :

Cette subjectivité doit également être constatée dans l'acte même de perception, plus précisément l'étape de traduction de la réalité en langage. Le passage de l'observation à l'expression langagière suppose le choix de mots ne décrivant que certains aspects de l'objet.²

Cette "traduction de la réalité en langage", c'est précisément ce à quoi renvoie l'esthésie qui se transformera de *Mobile* à *Niagara*. Une autre étude récente, sur *Niagara* cette fois-ci, insiste sur le fait que, dans ce texte, l'accent est mis sur l'énonciation et non sur l'énoncé et son contenu : "En fait, Butor redonne au discours

¹ René Audet, « *Mobile* : de la subversion à la réappropriation du Livre » in *Frontenac. La déconstruction de l'écriture chez Michel Butor*, 15, 5-6, 2000, p. 73.

² « *Mobile* : de la subversion à la réappropriation du Livre », p. 74-5.

l'élément du sensible"¹, conclut B. Rozon, confirmant, face à l'autre texte de notre corpus primaire, cet impératif esthétique auquel le discours critique sur l'œuvre de Butor ne peut plus ne pas se soumettre. D'un ouvrage à l'autre, c'est résolument la perception de l'abject (et les « signifiants » utilisés pour en rendre compte) qui est transformée.

Bref, nous voyons bien que des premières tentatives de déchiffrement des textes de Butor à l'analyse structurale à proprement parler, un détour se devait d'être effectué par l'analyse de l'ouverture de l'œuvre : en effet, il était nécessaire que le narrataire, explicitement sollicité par elle, se familiarise avec cette nouvelle posture qui est désormais, face à des énoncés de plus en plus fragmentés et à une linéarité remise en question, la sienne. Conséquemment, alors que le lecteur circule aisément à l'intérieur de ces textes qui l'accueillent et qui lui sont désormais plus acceptables, voire normaux (l'art contemporain nous confrontant régulièrement à ce type d'énoncés, ils n'ont plus rien de véritablement « choquants », et ce même pour les lecteurs plus ou moins avertis), il peut plus facilement aborder de front cette instance d'une importance pourtant capitale et dont, nous venons d'en faire la preuve, il n'a pas encore été sérieusement et suffisamment question : le sujet de la perception et de l'énonciation au cœur de *Mobile* et de *6 800 000 litres d'eau par secondes*. C'est à cette nécessité que mes analyses textuelles vont maintenant se soumettre, et ce en ayant toujours en tête la topologie « de travers » imposée par l'abjection : pour savoir « qui parle », il faut identifier « d'où ça parle ».

¹ Brigitte Rozon, « La descente de l'écriture ou la remontée du lecteur ? L'étude des spectres de l'Occident dans *6 810 000 litres d'eau par seconde* » in *Frontenac. La déconstruction de l'écriture chez Michel Butor*, p. 89.

2. ANALYSES TEXTUELLES

2.1 MOBILE. ÉTUDE POUR UNE REPRÉSENTATION DES ÉTATS-UNIS

Dans un premier temps, mon analyse textuelle traitera brièvement des générateurs dont s'inspire la composition de *Mobile* puisque nous retrouvons là le problème de l'énonciation dans toute son indécidabilité. Ensuite, les catégories des énonciatèmes et des subjectivèmes, dont il a été brièvement question, seront utilisées concrètement pour identifier la présence subjective qui se cache derrière des énoncés en apparence débrayés et « objectifs », et ce, en passant autant par le sens dénotatif que connotatif des divers ensembles formels. Nous verrons comment la pratique de la citation est également sujette à cette instance subjective implicite, de même que la description des rapports à la frontière, grande source de dysphorie dont il est souvent question dans *Mobile*. Nous en viendrons à établir l'« origine » du regard posé sur l'Amérique dans la ville de Washington, laquelle s'oppose, quant à l'abjection, à la ville de New York et au parc d'attractions Freedomland. Enfin, nous verrons comment le rapport agonistique et dysphorique à l'abject est désamorcé dans l'État de Californie et pourquoi cet État nous ouvre à la représentation stéréophonique postmoderne de 6 810 000 litres d'eau par seconde (*Niagara*).

2.1.1. QUELQUES REMARQUES AU SUJET DES GÉNÉRATEURS

Parce qu'ils autorisent une entrée dans la signifiante du texte, ne serait-ce qu'à titre simplement introductif, nous ne pouvons éviter de mentionner, en abordant *Mobile* de Butor, ces deux « générateurs » que sont les œuvres d'Alexander Calder (1898-1976) et de Jackson Pollock (1912-1956).¹ Sans nécessairement receler une quelconque clé des ouvrages de Butor qui nous intéressent, ce lien avec les arts

¹ Un « générateur » est une œuvre d'art (littéraire, picturale, cinématographique, architecturale, etc.) ou une unité plus minimale, telle un mot, dont un auteur s'inspire, explicitement ou implicitement, pour créer, en la décrivant, son ouvrage, en entier ou en partie. On peut dire qu'à un certain degré, les peintures de Jackson Pollock et les mobiles d'Alexander Calder servent de générateurs à *Mobile*. Autres exemples : la couleur rouge génère, dans *Projet pour une révolution à New York* de Robbe-Grillet, le "sang répandu", les "lueurs de l'incendie", le "drapeau de la révolution" (voir Alain Robbe-Grillet, « Sur le choix des générateurs » in *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui 2*, p. 157 à 162) ; *La mariée mise à nue par ses célibataires, même* de Marcel Duchamp serait, pour G. Raillard, le générateur du *Passage à Milan* (voir « Référence plastique et discours littéraire chez Michel Butor » in *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui 2*, p. 255 à 278) ; etc.

Bref, pour les Nouveaux Romanciers, ce que les générateurs comme procédé d'écriture suggèrent, c'est l'*a-naturalité* de l'œuvre : le fait qu'elle relève du hasard, de transformations anagrammatiques ou de la sérialité sert à rappeler qu'elle est d'abord et avant tout *construction*.

plastique et pictural nous mettra néanmoins sur la voie de la problématique de l'énonciation.

Calder, sculpteur américain, crée en effet des structures de métal abstraites animées qu'il appelle "mobiles" (en opposition à ses structures statiques, appelées "stables") : il y combine rigidité (par les matériaux utilisés, principalement métalliques) et instabilité (par leur caractère infiniment changeant). Les mobiles *Cône d'ébène* (1933) et *Steel Fish* (1934), par exemple, furent expressément créés, selon les dires du sculpteur, "*for the open air*" (pour être exposés et vus à l'air libre) : en étant soumises aux conditions atmosphériques et climatiques, ces sculptures se transforment, de façon tout à fait aléatoire, devant l'observateur-énonciataire : "Le souffle de l'air devient l'allié de tous les changements."¹ L'énonciateur s'y scinde donc en deux : d'un côté, l'énonciateur disons « fixe », repérable dans le choix (effectué par Calder) des matériaux, des couleurs, des assemblages, etc., et de l'autre, l'énonciateur « nomade » (ou indéterminé), qui découle de l'instabilité des structures, de leur mouvance et de leur soumission aux éléments, toujours aléatoires (vents, conditions climatiques et atmosphériques, etc.). La réception d'une œuvre de Calder sera toujours soumise à ces deux pôles, la variabilité étant inscrite dans la forme même du mobile. Cette incertitude quant à l'établissement d'une source énonciative stable et identifiable, *l'Étude pour une représentation des États-Unis* l'importera : si les mobiles de Calder servent de générateurs à *Mobile*, c'est au niveau de l'instabilité de l'énonciation, soit de la difficulté à établir un centre énonciateur propre. En d'autres mots, le mouvement du *Mobile* de Butor reproduit le mouvement du mobile de Calder.

L'ouvrage de Butor est également dédié "à la mémoire de Jackson Pollock", peintre d'avant-garde américain dont l'*action painting* se veut un équivalent pictural de cette instabilité énonciative que nous venons de relever chez Calder. Dans un ouvrage d'introduction à l'art pictural occidental, A.-C. Krausse définit la poétique de Pollock en ces termes :

Dans une action à la fois contrôlée et conditionnée par le

¹ Manfred Schneckeburger, « Calder ou la poésie des mobiles » in Ingo F. Walther (dir. publ.), 2000, *L'art au XXe siècle*, Köln, Taschen, p. 473.

hasard Pollock recouvre la toile d'éclaboussures et de coulures de peinture. L'absence de toute mise en scène d'une répartition des masses ou de relations harmoniquement composées souligne la pure surface du tableau. [...]. La peinture conserve néanmoins la faculté de produire des formes figuratives et un espace illusionniste. Dans la trame noire ni tout à fait chaotique, ni à l'inverse à motif récurrent, le spectateur peut en effet projeter ses propres figures spatiales, c'est-à-dire faire reculer ou avancer certains complexes de couleurs par rapport à d'autres.¹

Retenons, dans un premier temps, la motilité du geste de Pollock, dont la subjectivité est décelable dans, par exemple, le choix des couleurs ou dans la façon dont la peinture sera apposée sur la toile (éclaboussures, perfusion, jets de quantité variable, etc.), mais où l'énonciation comporte toujours une bonne part d'arbitraire. Retenons également la disposition de ces formes plus ou moins figuratives ainsi peintes, qui sollicite l'intervention active du lecteur-observateur (qui, tout comme lorsqu'il regarde un ciel étoilé, *fait ressortir*, en associant des unités disjointes, *des constellations*). Enfin, indiquons que pour Butor, "l'art de Pollock [...] est un art du trajet" : "Chez Pollock nous avons de grandes surfaces avec des traits courbes qui vont aller d'un bout à l'autre, exactement comme les objets et les voitures vont se promener d'un bout à l'autre des États-Unis, en constituant toutes sortes de combinaisons ici et là."² Art de la mobilité, il est également "lié à certains problèmes de distribution de l'espace, donc lié à l'exploration d'un espace qui n'est plus centré comme l'ancien espace européen."³

Ce que *Mobile* doit à Pollock se retrouve, en filigrane, dans le titre de l'ouvrage, mais aussi dans cette formulation déplacée — *décentrée* — du rapport énonciateur-énonciataire, alors que le premier cède de plus en plus la place au second : nous avons déjà vu comment cette avenue d'interprétation a été abondamment empruntée dans les diverses études sur Butor et son œuvre (notamment lorsqu'on la conçoit comme œuvre ouverte). Cet effacement progressif de la présence énonciative comme *centre* d'organisation de l'œuvre s'accroît — c'est mon hypothèse

¹ Anna-Carola Krause, 1995, *Histoire de la peinture de la Renaissance à nos jours*, Paris, Gründ, p.108. L'auteure parle ici spécifiquement du tableau intitulé *Number 32* (1950).

² « Boucle, trajets, repliements » in Michel Butor, 1999, *Entretiens. Volume III : 1979-1996*, Nantes, Joseph K., p. 345.

³ Michel Butor, « Pollock, les supermarchés et les zoos » in *Entretiens. Volume III*, p. 126.

— de *Mobile* à *Niagara*. Or, avant de montrer comment l'impossible fixité du centre perceptivo-énonciateur dans *Niagara* devient source de *jeu*, voyons d'abord comment *Mobile* met en scène cette présence énonciative, et comment cette dernière se double, en accord avec les propositions méthodologiques que nous avons avancées au chapitre précédent, d'une présence perceptive. Ce que l'analyse des énonciatèmes et subjectivèmes nous permettra de démontrer, contre toute interprétation sommaire et superficielle et pour répondre à ces études qui privilégient la voie de l'ouverture de l'œuvre ainsi que le rôle nécessaire de l'énonciataire, c'est que le texte est en fait fixé, au niveau tensif (la strate la plus *profonde* du parcours génératif), et que, par conséquent, le mobile qu'est *Mobile* tient en fait sur un socle — un « obélisque » — d'une... *perpendiculaire immobilité*.

2.1.2. PRÉSENTATION DE *MOBILE*

Mobile, comme son sous-titre l'annonce, propose une *Étude pour une représentation des États-Unis*. Cette représentation se fait État par État, selon l'ordre alphabétique français. Le premier chapitre (entouré d'un blanc typographique) *montre* l'Alabama, le second l'Alaska, le troisième l'Arizona, etc., jusqu'au Wyoming final. Cette nomenclature suit l'écoulement de trois nuits et de deux journées :

- Nuit 1 : de l'Alabama à la Californie,
- Jour 1 : de la Caroline du Nord au Kansas,
- Nuit 2 : du Kentucky au Nevada,
- Jour 2 : du New Hampshire à l'Utah,
- Nuit 3 : du Vermont au Wyoming.

Ce passage du jour à la nuit s'accompagne de changements lexicaux et formels. Par exemple, les États visités de nuit mettent en scène des actants en train de rêver ("*Il rêvait qu'il était grand*" ; "*Elle rêvait qu'elle était belle...*"¹ ; "*Alors, de toutes les réserves, prodigieux accumulateurs, se diffusent des vagues de rêves...*"² ; etc.) tandis

¹ *Mobile*, p. 12.

² *Mobile*, p. 143. Parfois, la disposition des syntagmes relatifs aux rêves des actants épouse, en effet, la forme d'une *vague*, suggérant ainsi l'idée de répétition, de monotonie, mais aussi d'étalement dans l'espace. Par exemple :

que ces derniers sont décrits, le jour, réfléchissant ou parlant ("*Notre religion si blanche, comme ils ont réussi à la rendre noire, dans leurs églises peintes d'un blanc plus noir que le noir*"¹ ; "« Hello, Mrs. Greenwood ! »"²). Les chapitres nocturnes sont habituellement plus succincts, se contentant de donner de brèves indications géographiques ou toponymiques, alors que dans les chapitres diurnes, les citations de nature historique, culturelle, commerciale, etc., abondent. Le déplacement d'État en État se fait, quant à lui, surtout en voiture ("Sur la route, une Dodge blanche conduite par un vieux Blanc très maigre en chemise indigo à pois bleu clair (vitesse limitée à soixante miles), « il faudra prendre de l'essence » — les monts Chauve et Célibataire"³), parfois en avion (mais la perspective unique sur le territoire qu'offre le vol en avion doit être traitée à part : nous y reviendrons). Le titre renvoie conséquemment à la mobilité des actants, en constant *déplacement*, mais aussi à l'essence (Mobil est la marque déposée aux États-Unis d'un distributeur d'essence) nécessaire à cette même mobilité. Notons enfin que les États visités de jour sont annoncés, au début du chapitre en question, par un en-tête qui reproduit les panneaux de signalisation indiquant que l'on entre dans un nouvel État : « BIENVENUE EN IDAHO », « BIENVENUE AU NEW MEXICO », etc. : comme il y fait jour, ces panneaux sont *visibles*. Ce constat nous rappelle l'importance de l'acte perceptif sous-jacent à tout acte énonciatif : parce qu'ils ne sont pas *vus* la nuit, les panneaux n'atteignent jamais le statut d'*énoncés*.

L'organisation de l'ouvrage dépend donc de cette présence perceptive. Les rapports qu'entretiennent les différents ensembles formels (éléments de paysage, moyens de communication, citations de Jefferson, de Franklin, de Lovecraft, la description des "immenses magnifiques planches consacrées aux oiseaux d'Amérique"⁴ de John James Audubon, etc.) disposés dans chaque chapitre, leur

"*Je divorce,*

tu divorces,

il divorce,

elle divorce,

gai, gai, divorçons !" (*Mobile*, p.167). Notons que ce « rêve de divorce » se trouve à l'intérieur du chapitre « Nevada », l'État des unions maritales à répétition. Se dégage ainsi une ironie (présente dans tout l'ouvrage) visant à dénoncer, entre autres, certaines pratiques culturelles américaines.

¹ *Mobile*, p. 110.

² *Mobile*, p. 17.

³ *Mobile*, p. 49.

⁴ *Mobile*, p. 12.

organisation, leur disposition sur la page, etc., ont brièvement été analysés dans cette perspective par A. Helbo dans *Vers une littérature du signe* et par G. Morcos dans « *Mobile* de Butor : typographie et justification ». Ces deux études, dans l'espoir de donner un sens à cette grande phrase qu'est *Mobile*, cherchent à faire l'énumération et la classification de toutes ses « composantes syntaxiques ». Je n'y reviendrai donc pas. Néanmoins, il sera fait allusion à ces ensembles formels dès qu'ils apporteront une confirmation ou une modification de notre hypothèse du champ de présence bordé d'abject tel que je le vois se déployer lors de cette première nuit constituée par les cinq premiers chapitres de *Mobile*.

2.1.3. LE PLURIEL DU TEXTE : LA CONNOTATION

« Interpréter un texte, ce n'est pas lui donner un sens (plus ou moins fondé, plus ou moins libre), c'est au contraire apprécier de quel pluriel il est fait. »

Roland Barthes, *S/Z*

Les cinq premiers chapitres de *Mobile* constituent, en quelque sorte, son introduction, soit cette première nuit qui va, suivant la scansion alphabétique, de l'Alabama à la Californie. S'y met en place une présence perceptivo-énonciative, présence qui dominera toute l'organisation formelle et sémantique du texte au cours des chapitres subséquents en cherchant à délimiter, par un registre de subjectivèmes dysphoriques, un champ de présence qui lui serait propre et à tenir à l'écart, pour se conserver *intacte et inaltérée*, cette menace impropre et altérante — abjecte — de l'Autre.

Comme nous l'avons justifié en introduction, mon analyse ne portera pas sur les lexèmes passionnels dénotatifs de l'abjection. Je procéderai plutôt par l'extraction des lexies — unités de lecture — les plus signifiantes, dont la connotation (le pluriel) est la plus riche à l'égard de l'abjection et de la dysphorie lui étant associée : nous verrons comment un syntagme d'à peine huit mots, par exemple, peut engendrer toute une série de renvois à l'intérieur du système que constitue le texte butorien. Une certaine violence sera faite au texte, parfois en en suivant le grain, mais souvent en en

extrayant toutes les possibilités connotatives. Je suivrai en fait la distinction que Kristeva postule entre *phéno-texte* (le sens communicationnel, normatif et dénotatif) et *géno-texte* (l'engendrement et la germination du sens, toujours connotatif). L'intérêt que je porte à l'abjection comme affect nous mène évidemment du côté du géno-texte, soit au bouillonnement pulsionnel et au désir qui sous-tend le langage et auxquels l'analyse textuelle ne doit pas rester sourde :

Relever, dans un texte, son géno-texte, exigerait donc de dégager les transports d'énergie pulsionnelle repérables dans le dispositif phonématique (accumulation et répétition de phonèmes, rime, etc.) et mélodique (intonation, rythme, etc.), aussi bien que la disposition des champs sémantiques et catégoriels tels qu'ils apparaissent dans les particularités syntaxiques et logiques ou dans l'économie de la *mimesis* (fantasme, suspension de la dénotation, récit, etc.).¹

Le géno-texte constitue en fait le niveau des diverses manifestations du sémiotique (au sens de Kristeva), du pulsionnel, *dans* le symbolique. La manifestation qui nous intéressera ne relève pas du dispositif mélodique ou phonématique (qui nécessiterait une tout autre approche méthodologique) mais plutôt de la "suspension de la dénotation" et de tout le réseau d'*allusions* auxquelles la connotation nous permettra d'accéder.² Ainsi, les textes de notre corpus seront analysés dans ce double mouvement : celui du sens dénotatif communiqué par la surface du texte et celui qui circule, sous-jacent, par l'intermédiaire du travail de la connotation.

Il faut admettre que la présentation matérielle de *Mobile* (et de *Niagara*) facilite (sollicite) ce type de travail interprétatif, le texte étant en effet déjà en partie fragmenté et suggérant de lui-même, nous l'avons déjà vu, une lecture de nature associative et connotative. Au niveau méthodologique, je me dois donc de suivre l'enseignement du Barthes de *S/Z*, d'abord parce qu'une analyse structurale au sens strict (découpage et agencement des unités de sens, des actants, des parcours narratifs, voire l'établissement d'un schéma actantiel) est, face à *Mobile*, impossible, compte tenu de l'absence de récit à proprement parler. Une narrativité y est *lisible*, bien

¹ *La révolution du langage poétique*, p. 83.

² Pour M. Carrière, les allusions relèvent aussi du géno-texte (voir « Une jouissance trans-symbolique. La notion de sémiotique selon Julia Kristeva », p. 185-202).

entendu : par exemple, le procès de Susanna Martin, la sorcière de Salem, met en scène un sujet, des anti-sujets, des adjuvants, des opposants, etc. Il reste que cette narrativité se trouve, par une *entorse* au parcours génératif, soumise au principe organisateur de l'énonciation *première* initiée par la strate tensives de ce même parcours : l'énonciateur du récit « procès de la sorcière » voit son discours interrompu, hachuré, fragmenté et réagencé par le sujet perceptivo-énonciateur tensif et ne devient qu'un actant (locuteur) parmi d'autres, au même titre que Franklin ou le prospectus de Freedomland, soit un simple élément syntaxique inséré, selon un point de vue privilégié, au sein de cette grande phrase qu'est *Mobile*. Ainsi, tous les éléments narratifs de cette *Étude pour une représentation des États-Unis* perdent en quelque sorte leur statut narratif : l'accent du travail interprétatif se déplace par conséquent vers le procès énonciatif global, et non vers les diverses énonciations particulières, ponctuelles, présentes dans les multiples citations intégrées à l'ouvrage.

De plus, je postule une cohérence interne du corpus butorien — la "cohérence minimale" dont parle A. Compagnon —, cherchant toujours à y ouvrir les deux œuvres ici analysées : l'entrée dans la connotation, cette "association opérée par le texte-sujet à l'intérieur de son propre système"¹, se fera par références internes à celles-ci, certes, mais aussi par renvois à d'autres ouvrages de Butor, et ce, non pas dans la perspective de « l'association d'idées » (que produit le sujet récepteur confronté à une œuvre ouverte) mais bien dans celle d'un corpus *systémique* : faire des textes de Butor l'écho des autres textes de Butor. La pratique de ce dernier, aussi variée qu'elle puisse être, est, me semble-t-il, hantée par les mêmes interrogations relatives à l'énonciation (qui parle ?) et à la topologie (d'où cette énonciation a-t-elle lieu ? d'où est-elle possible ?). Je ne crois toutefois pas que la « clé » de tel ouvrage de Butor se trouve dans tel autre ouvrage de l'auteur : les prises de position et les intuitions de Butor face à sa propre pratique de l'écriture seront considérées au même titre que celles de tout autre commentateur, question de garder nos distances à l'égard des prétendues *intentions de l'auteur*. Disons seulement que les essais théoriques ou critiques de Butor, ses carnets de voyages, etc., permettront parfois, dans une certaine mesure, d'en éclairer la poétique ou d'entretenir notre analyse textuelle.

¹ Roland Barthes, 1970, *S/Z*, coll. « Points Essais », Paris, Seuil, p. 13.

L'entrée en tant que telle dans le texte est aisée. La première lexie à extraire de *Mobile* se donne en fait d'elle-même : c'est celle qui ouvre le texte et qui constitue, à elle seule, le chapitre consacré à la représentation de l'Alabama :

nuit noire à
CORDOUE, ALABAMA, le profond Sud,¹

Outre la présentation plus poétique que narrative (rappelant le *Coup de dés* mallarméen) et quasi « calligrammatique » (pouvant rappeler aussi certains poèmes d'Apollinaire), nous pouvons voir qu'aucun actant ou énonciateur explicite n'est manifesté. Mais nous pouvons malgré tout en sentir la présence *implicite*, au sens où C. Kerbrat-Orecchioni emploie ce terme :

lorsqu'un sujet d'énonciation se trouve confronté au problème de la verbalisation d'un objet référentiel, réel ou imaginaire, et que pour ce faire, il doit sélectionner certaines unités dans le stock lexical et syntaxique que lui propose le code, il a en gros le choix entre deux types de formulations :

- le discours « objectif », qui s'efforce de gommer toute trace de l'existence d'un énonciateur individuel ;
- le discours « subjectif » dans lequel l'énonciateur s'avoue explicitement (« je trouve ça moche ») ou se pose implicitement (« c'est moche ») comme la source évaluative de l'assertion.²

Dans cette optique, "nuit noire" relève du discours subjectif implicite : le qualificatif peut être soit axiologique (signifiant qu'il est très tard, que la nuit est avancée, peut-être même source phorique inquiétante pour le sujet de la perception, la noirceur le privant, justement, de ses capacités perceptives) ou non axiologique (simple constat que c'est une nuit sans lune ni étoiles), selon l'isotopie privilégiée. Mais dans les deux cas, un centre perceptif déictique responsable de l'énonciation peut être présumé, même si aucun débrayage actantiel n'est manifeste.

Toutefois, cette absence de débrayage actantiel qui viendrait placer, dans le texte, la marque d'un sujet responsable de l'énoncé, nous amène à privilégier l'isotopie

¹ *Mobile*, p. 7.

² *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, p. 70-1.

non axiologique, puisque l'énoncé ne se trouve pris en charge par aucun énonciateur ou locuteur (aucune marque typographique ne vient en effet suggérer que nous avons là affaire à une bribe de dialogue, comme cela pourra être le cas plus loin dans le texte, avec l'utilisation des guillemets, des points d'interrogation et de l'italique). Insistons donc un moment sur l'adjectif "noire" en le considérant comme subjectivement évaluatif non axiologique :

Cette classe comprend tous les adjectifs qui, sans énoncer de jugement de valeur, ni d'engagement affectif du locuteur (du moins au regard de leur stricte définition lexicale : en contexte, ils peuvent bien entendu se colorer affectivement ou axiologiquement), impliquent une évaluation qualitative ou quantitative de l'objet dénoté par le substantif qu'ils déterminent, et dont l'utilisation se fonde à ce titre sur une double norme : (1) interne à l'objet support de la qualité ; (2) spécifique du locuteur — et c'est dans cette mesure qu'ils peuvent être considérés comme « subjectifs ».¹

Nous voyons, à la suite de cette définition, que nous retrouvons ici, dans une perspective linguistique, les préoccupations de la sémiotique tensive et de la phénoménologie de la perception de Merleau-Ponty quant au champ de présence : toute énonciation sur quelque chose est toujours et déjà *orientation* car soumise à la perception de cette même chose, l'objet sur lequel porte l'énonciation étant, pour le sujet, toujours situé dans un *horizon* de perception : "la présence sémiotique ne peut être que relationnelle et tensive, et doit être comprise comme une « présence de x à y »".² Entre l'objet perçu et le sujet d'abord percepteur, ensuite énonciateur se met en place tout un réseau de corrélations tensives qui colorent le contenu des énoncés de même que leur valeur : au chapitre précédent, nous avons démontré comment les marges de ce champ de présence, en accord avec la topologie dont relève l'abjection, mettaient en place un régime axiologique de *valeurs d'absolu* (privilégiant la fermeture et la pureté du champ de présence) par lequel la proximité des marges engendre un contenu sémantique dysphorique (alors que le centre se veut, lui, producteur d'une euphorie, sinon d'une neutralité, toujours *méliorative*).

Bref, si le chapitre représentant l'Alabama ne nous donne, comparativement

¹ *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, p. 85-6.

² *Tension et signification*, p. 95. Les auteurs soulignent.

aux autres, *rien à voir* (aucune description, aucune citation, aucune bribe de dialogue, etc.), peut-être est-ce parce que, justement, il n'y a *rien à percevoir*, compte tenu de la noirceur de cette nuit : c'est la caractéristique de l'*objet*. De plus, cette même noirceur nous autorise à situer, toujours dans le syntagme "nuit noire à", le *sujet* perceptivo-énonciateur dans une position de non-possibilité de perception (modalisation d'un non-pouvoir-voir du sujet faisant face au non-pouvoir-faire-voir de l'objet).

Cette constatation nous met, étonnamment, sur la voie d'un débrayage spatial, car on peut également y lire qu'aucune source de lumière artificielle (lampadaires, par exemple) ou naturelle (la lune, les étoiles) ne vient éclairer cette "nuit à / CORDOUE", justifiant le non-pouvoir-faire-voir de l'objet. Peut-être le sujet perceptivo-énonciateur se trouve-t-il à la campagne ou en forêt, et non en ville (où la nuit ne pourrait être aussi sombre) : le "noire" nous rappelle que les conditions de l'énonciation dépendent précisément des conditions de la perception. Butor confirme lui-même la justesse de cette constatation lorsqu'il réfléchit sur les rapports qu'entretiennent, justement, centre urbain et périphérie, et sur le fait que l'énonciation est toujours énonciation *de* quelque chose, certes, mais *à partir de quelque part* : "L'écriture est liée historiquement à un processus de fixation. [...]. Cela est admirablement exprimé encore aujourd'hui dans la bénédiction *Urbi et orbi* que le pape donne solennellement sur la place Saint-Pierre [...]." Pour le pape, en effet, Rome, vestige de l'Empire romain passé, demeure le *centre du monde* (Urbi) d'où il s'adresse au *reste du monde* (orbi). Butor ajoute, plus pertinemment dans le cadre de notre interprétation du syntagme "nuit noire à", que le rapport entre le centre et la périphérie est dans le même rapport d'intensité qui lie lumière et ombre :

Toute ville projetée, jusqu'à une certaine distance dans la campagne environnante, une irradiation plus ou moins lumineuse (parce que, bien sûr, toute cité se révélera avoir des faces obscures et va être interdite de toutes sortes de façons). [...]. La ville est précise et elle donne sa clarté alentour. Pourtant, au-delà de sa portée, demeure **l'obscurité menaçante de l'extérieur** [...].¹

C'est pourquoi nous pouvons affirmer qu'au cœur du subjectivisme évaluatif non

¹ Michel Butor, « L'écriture nomade » in Lucien Dällenback (dir. publ.), 1997, *Butor aux quatre vents suivi de L'Écriture nomade de Michel Butor*, Paris, José Corti, p. 138-140. Je souligne.

axiologique "noire" se terre aussi, indice d'une subjectivité *effrayée* par sa position périphérique et marginale, un subjectivème axiologique. D'ailleurs, l'adjectif en question se modifiera, tout au long de l'ouvrage, en actant « Noir » : ce binarisme vient en fait entretenir la ségrégation raciale que l'énonciateur voit au sein de l'objet « Amérique » qu'il cherche à représenter, mais confirme aussi que la subjectivité organisant l'énonciation privilégie les termes « blancs » et associe l'adjectif « noir » au dysphorique, l'excluant du champ de présence. Des syntagmes tels que "*Dans le panthéon de Nashville, les Noirs qui regardent ces sculptures blanches*"¹ ou "*les Noirs qui regardent ces chevaux blancs*"² démontrent bien le fait que les actants "Noirs" occupent un centre déictique *autre*, possèdent un *regard autre* qui fait face à celui des actants (objets) "blancs". C'est enfin ce que suggère la lexie suivante (par lecture associative) :

*C'est un baptême de Noirs, encore un nouvel enfant
noir.*

- turquoise,
Blanc ou Noir unis ».
Accalmie.³,

Nous voyons que la baisse de la tension dysphorique ("accalmie" relative aux conditions atmosphériques décrites dans ce chapitre sur la colonne la plus à gauche) est possible, mais seulement tant et aussi longtemps que les couleurs blanche et noire ("turquoise", "Blanc" et "Noir" appartenant en effet à la liste d'un quelconque catalogue des *teintes* disponibles en matière de "carreaux de faïence en plastique pour votre salle de bains"⁴) demeurent "unis" et ne se contaminent pas l'une l'autre. Tant que le "baptême de Noirs" reste celui d'un "enfant noir" (l'adverbe "encore" vient rappeler la persistance et l'intensification de la présence noire), l'hygiène (suggérée par le renouvellement éventuel des carreaux de faïence, visant la *propreté*, donc la *négation de l'abject* : la préoccupation pour le « salubre » et le « propre » prendra d'ailleurs une ampleur considérable dans certains énoncés, sur lesquels nous reviendrons) sera conservée, chaque sujet occupera et énoncera à partir de l'espace qui

¹ *Mobile*, p. 69.

² *Mobile*, p. 70.

³ *Mobile*, p. 72.

⁴ *Mobile*, p. 70.

lui est *propre*. Blanc ou Noir : rien d'autre.

Revenons néanmoins à notre lexie initiale, afin de voir si ces premières affirmations y seront confirmées. Par la mention de "CORDOUE, ALABAMA" s'effectue un premier véritable débrayage spatial, l'instance énonciative projetant hors d'elle la représentation spatiale de l'énoncé. Et il n'est pas innocent que l'énonciateur de *Mobile* commence sa représentation des États-Unis spécifiquement à Cordoue : c'est de cette ville du sud de l'Espagne que Christophe Colomb, en 1492, partit à la conquête de ce qu'il croira être les Indes mais qui s'avérera être l'Amérique. De Cordoue est initié le *premier regard européen* porté sur le territoire américain, et de cette *nouvelle perspective* naîtra, pourrait-on dire, la modernité européenne (le narrateur de *Degrés* y revient d'ailleurs régulièrement dans son enseignement, insistant sur l'important changement de perspective et de conscience de soi que la découverte de l'Amérique provoqua chez le sujet européen de la fin du Moyen-Âge).

Mais pour Butor, la ville espagnole se veut d'abord et avant tout un paradigme de pureté, surtout lorsqu'il l'oppose, dans son carnet de voyages intitulé *Le génie du lieu*, à une autre ville touristique du sud de l'Espagne, soit Grenade, qu'il considère comme polluée, décrépée, malade et infectée — bref : abjecte —, conséquence de l'afflux constant de touristes :

Superbe charogne mais pourrissante, au point que la nausée risque de vous venir dès qu'on sort des régions préservées, ville aujourd'hui profondément corrompue par le tourisme qui y règne en maître absolu, et qui infecte les rues et les enfants de telle sorte que l'on se sent soi-même l'agent de cette décrépitude, l'un des microbes de cette maladie. Alors qu'à Cordoue, touriste aussi, je savais bien que mon passage ne pollueait en rien ces eaux profondes : la vie de la cité y est bien suffisamment forte pour que cet afflux de visiteurs ne la perturbe qu'en surface, cette vie qui dure, qui se continue, on le sent, depuis le Xième siècle.¹

Si Grenade provoque la nausée, c'est donc qu'elle ne possède pas de champ de présence suffisamment fort et délimité pour ne pas se laisser corrompre par la

¹ Michel Butor, 1958, *Le génie du lieu*, coll. « Les cahiers rouges », Paris, Grasset, p. 18-9.

présence altérante que constitue le touriste (on sait par ailleurs que pour Kristeva, la nausée se veut la manifestante de l'abjection, soit l'expulsion du corps étranger au-dehors). Pour Butor, ce n'est pas le cas à Cordoue, malgré le fait que la ville soit confrontée elle aussi à cette altérité, que son enceinte accueille cet autre qu'est le touriste (l'étranger).

À quels facteurs attribue-t-il la conservation de la ville de Cordoue en Espagne ? À la "géométrie indéfiniment variée de ces rues aux angles nets [...]".¹ D'où cette prolifération, dans *Mobile*, de l'angle droit, importation du principe organisateur et *protecteur* de Cordoue. Et c'est d'ailleurs la première chose qui sera *vue* par un sujet explicite dans le texte, à l'occasion des premières prises en charge de la locution par un embrayeur subjectif (« Je »), au chapitre « Californie », lors d'un survol en avion des États-Unis : "*Je voyais défiler sous mes yeux les hectares et hectares de petites rues perpendiculaires faiblement éclairées...*"² Même phénomène dans l'organisation et la description de la "*ville sacrée*" qu'est Washington (à la forme "*quasi rectangulaire*"³) et qui s'oppose au désordre informe que représente le territoire américain du fait même de son *existence* (et de la modification de la perspective et de l'*horizon* du champ de présence que cette existence implique pour le sujet européen) :

Ce qu'il y avait d'effrayant dans ce continent, ce n'était pas seulement ses lianes empoisonnées...

[...]

Ses chênes empoisonnés, sumacs empoisonnés, serpents venimeux, flèches d'Indiens empoisonnées...

[...]

*Ce qu'il y avait d'effrayant, avant toute expérience, c'était l'existence même de ce continent, surgi d'au-delà l'horizon, là où il n'aurait pas dû être...*⁴

Reconstituer la « pleine » Cordoue espagnole en Alabama, mais aussi recréer les diverses villes et régions d'Europe un peu partout sur le territoire américain, c'est la façon qu'a trouvée le sujet européen de *mettre en place* un territoire qui lui serait *propre*, tout à la fois étranger et familier, et ce, par une négation de toute forme

¹ *Le génie du lieu*, p. 11.

² *Mobile*, p. 15.

³ *Mobile*, p. 131.

⁴ *Mobile*, p. 105 et 107.

d'altérité :

En attendant ce retour triomphal, ne fallait-il reconstituer autour de soi une nouvelle Europe, effacer le plus possible de son esprit ce continent qui nous accueillait mais nous effrayait ?

*Nouvelle
France,
Nouvelle
Angleterre,
Nouvelle
Écosse,
Nouveau
Brunswick,
Nouveau
York,
Nouvelle
Hollande,
Nouvelle
Suède,
Nouvelle
Orléans,
Nouveau
Hampshire,
Nouveau
Jersey,
Nouvelle
Amsterdam,
Nouveau
Londres sur une
Nouvelle
Tamise.
Ne suis-je point encore, ou plutôt ne suis-je point déjà en Europe, puisque je suis bien à Milford ?¹*

Par la répétition toponymique, c'est l'altérité même du territoire américain qui est niée autant que la présence de l'Autre que représentent les Amérindiens (d'ailleurs vite circonscrits et limités : "les Indiens des États-Unis, au nombre d'environ cinq cent mille, vivent pour la plupart dans des réserves dispersées sur tout le territoire, où ils ont été parqués peu à peu lors de l'occupation progressive du pays par l'envahisseur blanc"²). Il s'ensuit que, en étant *déjà* à Milford, le sujet (le débrayage actantiel donne

¹ *Mobile*, p. 99.

² *Mobile*, p. 9. Le sujet responsable de cet énoncé ajoute toutefois une importante remarque : "Il ne serait pas gentil de les comparer [les réserves amérindiennes] à des camps de concentration. Ce serait

ici momentanément la parole à ce locuteur qu'est l'Européen nouvellement arrivé en Amérique : "l'envahisseur blanc") se trouve *encore* en Europe : la distance physique s'abolit, l'étrangeté du nouveau continent, par le fait même, commence à s'estomper. La représentation des États-Unis et de son histoire que donne *Mobile* cherche clairement à rendre compte de ce travail de négation de l'étrangeté dysphorique.

Tout ceci confirme la pertinence de l'attention que nous portons à la connotation et à l'intratextualité (les corrélations entre divers ouvrages de Butor) : la ville Cordoue traîne avec elle un intertexte, autant historique que culturel, tout en venant s'inscrire dans la pratique butorienne de l'écriture comme porteuse de significations bien particulières. Ce lieu, apparemment anodin, devient en fait la niche à partir de laquelle l'instauration du champ de présence peut se déployer : l'énonciation de *Mobile* n'origine pas de Cordoue, cela est clair, mais Cordoue permet de *cerner*, par l'intermédiaire de sa *propreté*, le principe qui est à l'origine du champ de présence perceptif et énonciatif de l'ouvrage.

Or, il faut ajouter que l'énonciation installe Cordoue en "ALABAMA, le profond Sud". Par cette précision du débrayage spatial, deux subjectivèmes manifestes sont à mon sens décelables. D'abord, "profond", qui connote la distance, généralement à partir d'un grand centre urbain (ce qui vient confirmer l'interprétation suggérée plus tôt en ce qui a trait à la "nuit noire" comme relevant d'un lieu isolé, non éclairé, où l'objet ne donne rien à voir), et renvoie à une Amérique plus *vernaculaire*, disons, que celle des grandes villes, connotant tout à la fois l'*authentique*, le *naturel*, le *vrai*, d'un côté, et le *dépassé*, le *rétrograde*, voire l'*archaïque*, de l'autre. Gardons en mémoire, pour l'instant, qu'une démarcation ainsi qu'une distanciation, par le déploiement d'une *profondeur de champ* entre deux *pôles* qui se font face, se dévoile peu à peu.

même un peu injuste : certaines de ces réserves sont touristiques" (p. 9). Outre la présence du sujet décelable par l'intermédiaire des modalisateurs "il ne serait pas gentil" et "ce serait même un peu injuste", subjectivèmes implicites axiologiques, c'est l'altérité de l'éventuel touriste qui se trouve à son tour circonscrite, ne serait-ce que momentanément, par les limites de la réserve. La même chose se produira, nous le verrons, avec le parc d'attractions Freedomland dans l'État de New York. Le sort réservé à Grenade semble, du moins dans le contexte de la représentation de l'Amérique proposée par *Mobile*, évité : tant que le touriste sera lui aussi, tel l'Amérindien, circonscrit en un lieu fixe, aux frontières bien établies, la confrontation de l'identité à l'altérité — et la menace qui en découle — sera limitée... et la présence tant perceptive qu'énonciative préservée.

Ensuite, "Sud" permet une spatialisation de l'énonciation. Encore une fois, tout comme pour le rapport ville-périphérie et lumière-noirceur, une tension s'installe entre deux pôles, car parler du Sud revient vraisemblablement à le concevoir à *partir* du Nord. Grâce à la majuscule dont le mot est également affublé, on retrouve également la connotation « sudiste », soit une certaine vision de l'Amérique ainsi que tout un pan de son histoire (l'armée confédérée et la guerre de Sécession — le Nord versus le Sud —, l'économie reliée aux plantations, la tentative de maintien de l'aristocratie, l'esclavagisme et les relations inter-raciales, etc.), bref, ce Sud tel que le décrit l'œuvre d'un William Faulkner (1897-1962), par exemple.¹ Nous constatons, pour résumer, qu'un régime axiologique, supporté par le sujet perceptivo-énonciateur, se met en place, valorisant la ville, la lumière/la blancheur et le Nord au détriment de la périphérie, de l'ombre/la noirceur et du Sud.

Pourtant, dès la première page de *Mobile*, ce "Sud" reste, du moins en apparence, évaluatif non axiologique, le texte simulant même le discours objectif (absence d'embrayage actantiel et de locuteur) : impossible en effet de savoir si l'énonciateur sous-jacent responsable de cet énoncé adhère aux connotations que nous venons de relever. Seulement, des embrayages actantiels permettront tout au long du texte de rattacher ce subjectivème aux nombreux locuteurs dont la présence se manifesterà plus tard dans le texte, ce qui le fera passer de *non axiologique* à *affectif*.²

¹ Butor associe d'ailleurs "profond Sud" et Faulkner (voir l'article « La critique et l'invention » in *Répertoire III*, p. 8). Bien évidemment dans une optique qui n'est pas la nôtre mais qui s'en rapproche d'un point de vue thématique, Faulkner parle lui-même du Sud comme d'un espace hanté par la question de la frontière, de la bordure et de la dysphorie : "C'est une terre violente, faite d'extrêmes, tant par son climat que par le caractère des gens qui y habitent. Il y règne toujours l'esprit de la Frontière... Il faut y ajouter le fait que nous avons perdu une guerre, que le pays a été occupé, que le souvenir de cette guerre est encore très vivace chez nous et que les souffrances qu'elle a engendrées ont provoqué dans le Sud une hypersensibilité" (William Faulkner, cité dans Marc Saporta, 1976, *Histoire du roman américain*, coll. « Idées », Paris, Gallimard, p. 261). Je retiens, dans les propos du romancier américain, ce qui nous préoccupe ici, soit la question de la délimitation du champ de présence propre, un champ bordé par ce proto-objet *que le sujet n'est pas* — l'abject — et sa contamination par la conquête (source de souffrances : de dysphorie). Faulkner énonce intuitivement, en ce qui concerne le champ socioculturel qui est le sien, le même principe que je formalise ici.

Il faut ajouter que *Mobile* est également le nom d'une ville portuaire du sud de l'Alabama, qui donne sur le Golfe du Mexique et qui fut, lors de la guerre de Sécession, un centre d'approvisionnement pour l'armée confédérée. Cette information, dans un premier temps anecdotique, confirme toutefois l'importance accordée par le texte à la connotation — dysphorique — « sudiste ». En d'autres mots, nous avons affaire, à *Mobile* et dans *Mobile*, à un espace où la frontière, parce qu'elle rend possible la rencontre entre ici et là, est — c'est ce que le reste de mon analyse démontrera — lieu et source de conflictualité potentielle.

² "Les adjectifs affectifs énoncent, en même temps qu'une propriété de l'objet qu'ils déterminent, une **réaction émotionnelle du sujet** parlant en face de cet objet. Dans la mesure où ils impliquent un

Prenons par exemple le syntagme suivant : "*Ne vous aventurez pas dans les faubourgs des Noirs ; de chacun de leurs regards risque de fleurir un immonde rêve, et vous aurez besoin de boire...*"¹ C'est à l'intérieur d'une interlocution dont les actants sont toutefois invisibles car non identifiés par le texte (seul le "vous" de l'énonciataire renvoie à l'un des pôles de l'interlocution, mais on doit parler alors d'embrayeur lacunaire, c'est-à-dire dont le référent est impossible à identifier et à fixer, contrairement aux embrayeurs saturés, comme le "leurs" anaphore de "Noirs", qui n'ont qu'un seul référent possible) qu'émergent ces connotations dysphoriques associées au "Sud profond" : interdiction (ne-pas-pouvoir "s'aventurer"), ségrégation ("faubourgs"), imprévisibilité et danger ("risque") que seul le refus de la réalité ("besoin de boire") pourra apaiser. Bref, une présence, par ces subjectivèmes, fait acte de présence et se trahit même si elle refuse de s'identifier : les embrayeurs lacunaires qui prennent en charge les énoncés racistes, fidèles en cela à l'idéologie les supportant, témoignent ici d'un sujet qui cherche justement à s'effacer, à se fondre dans l'anonymat au nom du naturel et de « l'allant de soi ». Voir à cet effet les citations d'un Thomas Jefferson qui ponctuent *Mobile* et qui établissent les distinctions entre Noirs et Blancs le plus naturellement possible, comme c'est le cas de façon assez éloquente dans le chapitre « Tennessee ». Voir aussi comment l'interdit "(for whites only)" devient rapidement "(... whites only)", pour se résumer, plus le texte avance, à un simple "(... only)" qui affirme — et maintient — tout en l'effaçant partiellement ce même interdit.

Ceci dit, il est parfois possible de préciser la source de l'énoncé, comme dans l'exemple suivant :

Les gens du Nord qui nous déclarent : il faut être gentil avec les Noirs ; et ils leur envoient des missions, des secours ; et ils proclament ensuite : voyez comment ils sont bien disposés, ils ne demanderaient qu'un peu de bonne volonté. Ils ne soupçonnent point cette insondable ruse...
[...]

engagement affectif de l'énonciateur, où ils manifestent sa présence au sein de l'énoncé, ils sont énonciatifs" (*L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, p. 84. Je souligne).

¹ *Mobile*, p. 156. Remarquons comme le regard de l'actant noir est décrit comme source d'éventuelle dysphorie, ce qui nous rappelle que *Mobile* privilégie le regard blanc.

Ils ne soupçonnent point ce désir de vengeance...

[...]

Ils s'imaginent qu'il suffirait de leur accorder généreusement l'égalité, et qu'alors tout s'arrangerait, mais ce qu'ils ne comprennent pas c'est que les Noirs ne veulent absolument pas de cette égalité-là...¹

En effet, l'émetteur de cet énoncé ("nous") apparaît émerger, justement, du Sud (profond). Ce sujet énonciateur n'est donc pas le même que celui de notre lexie initiale, prise en charge par ce sujet *nordiste* auquel on prête ici une voix ("il faut être gentil avec les Noirs", "voyez comme ils sont bien disposés"). Cette opposition vient confirmer que dès que l'on entre dans *Mobile*, dès la première page, même si le texte semble se donner *tout seul*, de lui-même, sans que l'on puisse à première vue pouvoir répondre à la question « qui parle ? », ce texte, dis-je, obéit en fait à un régime tensif et axiologique précis, cherchant à valoriser le centre (le Nord humaniste) et à dévaloriser les marges (le Sud raciste). La catégorie thématique formée du Nord, de la ville et de la lumière en vient à s'opposer à cette autre catégorie thématique formée du Sud, de la marge et de l'ombre, catégories subsumées par l'opposition figurative « Blanc versus Noir ».

Au sujet de cette opposition, M. Vachey fait la remarque suivante : "Le Noir est ce qu'on ne peut passer sous silence, ce dont on n'arrive pas à prendre totalement l'espace."² Dans le conflit dans lequel s'engage la subjectivité « blanche » contre la subjectivité « noire » (moment très *sudiste* de l'histoire américaine), la couleur est ce qui devient abject par une accentuation du sème « différence » (« altérité »). L'expansionnisme américain — la prise de possession du territoire nord-américain, tout particulièrement au XIXe siècle — n'a pu se faire, semble-t-il, qu'au prix d'une mise à distance radicale de cette altérité : réussite dans le cadre de la création des réserves amérindiennes d'un côté, mais difficulté de faire l'économie de la *présence noire* de l'autre (cette présence *remonte* constamment à la surface des chapitres qui cherchent à les nier : "Les Noirs se rapprochent constamment, les Noirs montent à l'intérieur de l'ensemble dont il font partie"³). C'est cette ségrégation au cœur de

¹ *Mobile*, p. 270-1.

² Michel Vachey, « L'espace indien » in *Butor. Colloque de Cerisy*, p. 94.

³ « À propos de *Mobile*. Deuxième entretien avec Michel Butor », p. 264.

l'affirmation de l'identité américaine que *Mobile* tente d'énoncer/de dénoncer.¹

Toutefois, il est important de mentionner que je conçois très bien, à l'instar de L. Oppenheim dans son article « Vu(es) d'Amérique », que ces allusions au Sud raciste relèvent du cliché, du lieu commun :

ce sera non seulement *en dépit de*, mais *grâce aux* préconceptions, banalités et lieux communs qui se manifestent que la fragmentation du multiculturel cédera devant l'unité de l'image présentée.

Mobile révèle en fait "la force unificatrice de ces lieux communs", soit ce qui permet aux *États d'être Unis*.² Par conséquent, les citations à connotation raciste de Jefferson et les affirmations des locuteurs sudistes anonymes qui ponctuent le chapitre « Tennessee » par exemple — que cet État vienne, dans *Mobile*, représenter la confrontation directe de l'identité blanche à l'altérité noire ne me semble pas innocent : de tous les États américains, il est celui qui partage sa frontière avec le plus d'*autres*, en l'occurrence les États du Kentucky, de la Virginie, du Connecticut, de la Georgie, de l'Alabama, du Mississippi, de l'Arkansas et du Missouri — servent en fait à renvoyer une image propre, à suggérer une forme et une totalité à un sujet pour qui la *représentation* de l'Amérique (dans tous ses discours, quelle qu'en soit la nature) correspond à un *stade du miroir* généralisé :

le *stade du miroir* est un drame dont la poussée interne se précipite de l'insuffisance à l'anticipation — et qui pour le sujet, pris au leurre de l'identification spatiale, machine les fantasmes qui se succèdent d'une image morcelée du corps à une forme que nous appellerons orthopédique de sa totalité [...].³

Il est en effet difficile, pour cet "Européen d'Amérique", d'obtenir une image totalisante et satisfaisante de son identité compte tenu du *morcellement de son corps*

¹ F. van Russom-Guyon rappelle que Butor, dans *Mobile*, "s'il prend un texte, une citation, c'est pour dénoncer par exemple le racisme de Jefferson en insérant ce texte à l'intérieur d'autres citations" (discussion suivant l'exposé de Claude Simon, « La fiction mot à mot » in *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui* 2, p. 115). C'est par ce travail de dénonciation que *Mobile*, pour elle, serait moderne.

² Lois Oppenheim, « Vu(es) d'Amérique » in *Butor aux quatre vents*, p.54.

³ Jacques Lacan, 1966, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique » in *Écrits I*, coll. « Points Essais », Paris, Seuil, p. 93-4.

(social, ethnique, culturel, linguistique, etc.), comme en témoignent les nombreux exemples de *coexistence* et de *différences* :

55 000 Suédois,
15 000 Suisses,
32 000 Turcs,
les Polonais qui lisent le « Nowy Swiat »,
les Espagnols, la « Pressa »,
les Suédois, « Norden »,
Keen's, steaks,
Côte Basque, cuisine française,
Berkowitz, roumaine
[...]
WEVD, émissions ukrainiennes,
WHOM, espagnoles,
WWRL, grecques,¹

Le même phénomène se produit avec la religion, censée (du latin *religare*) relier : à ce niveau, c'est encore une fois la diversité et le morcellement qui prime :

Principales sectes de Cincinnati :

baptistes,
catholiques romains,
science chrétienne,
épiscopaliens,
évangéliques,
orthodoxes grecs,
juifs,
luthériens,
méthodistes,
presbytériens...
[...]
A Toledo 300 églises de 31 dénominations.
[...]
A Louisville 500 églises de 45 dénominations.²

À défaut d'une religion unificatrice — nous voyons, dans l'exemple cité, à quel point l'énonciation a de la difficulté même à aligner son énumération et à respecter son propre système de tabulation, certaines colonnes étant légèrement déplacées

¹ *Mobile*, p. 304.

² *Mobile*, p. 213, 214 et 215.

comparativement aux autres —, le sujet doit trouver ailleurs une image qui reflétera du moins le fantasme de sa totalité, fantasme entretenu par le cliché et la fiction ségrégationniste.

Je dis fiction, car nous réalisons vite que pour le sujet sudiste, par exemple, l'Autre (peu importe son signifiant) ne réussit jamais, malgré l'agressivité que l'affirmation de soi sous-tend, à être évincé totalement du champ de présence ("*Non seulement les Noirs, mais les Mexicains*"¹). De plus, le sujet sudiste reçoit de cet autre l'image de son propre désir ("*Ils sont au milieu de nous comme un autre sexe, leurs femmes tentent nos femmes, leurs hommes et leurs garçons nous troublent...*"² ; "*Sous sa jupe, cette cuisse noire...*"³), rappelant la dualité pulsionnelle à laquelle est confronté tout sujet : d'un côté, la pulsion de mort négativisante, de l'autre la pulsion de vie et la sexualité — le désir — qu'elle sous-tend.

Si ma lecture et mon analyse s'inspiraient exclusivement de la déconstruction derridienne, je pourrais aborder maintenant la question du *pli* qui se forme entre les catégories binaires « Blanc » et « Noir », traiter de l'impossibilité d'assigner un signifié fixe aux signifiants présents, de l'indécidabilité différante qui se met en place et qui déplace toutes les thèses identitaires. Et c'est d'ailleurs l'opération que j'effectue lorsque j'identifie, dans mon corpus primaire, les *traces* énonciatives qui découlent d'une modification du champ de présence. Toutefois, cette voie ne peut être empruntée en toute rigueur sans mener, du moins dans le contexte de mon hypothèse de travail, à une impasse, la méthode de Derrida niant en bout de ligne la présence, alors que je cherche à la révéler. De plus, sa grammatologie se veut a-historique, a-sociale et a-subjective, alors que ma problématique est, quant au passage de la modernité à la postmodernité, visiblement intéressée, dans une certaine mesure, par le diachronique et, surtout, par le subjectif. Puisque le changement de nature esthétique que j'analyse chez Butor dépend bel et bien d'une pratique subjective, il m'apparaît impossible de soutenir jusqu'au bout la "paix neutre" (Kristeva) derridienne.

Grammatology unleashes a "deluge of meaning", but it does

¹ *Mobile*, p. 287.

² *Mobile*, p. 284.

³ *Mobile*, p. 43.

so by abandoning the social functioning of the subject. Since for Kristeva the forming of the speaking subject in the semiotic chora [...] is *the* shaping social process for the subject — *the* moment when subject and other are most intimate, yet still discrete —, thus, to abandon social practice is indeed to give up on the subject. Concerning the social function, the jouissance, or the death of the subject, grammatology is mute. Furthermore, by not engaging social practice, grammatology condemns itself to silent disinterestedness when it witnesses the destruction or renewal of the symbolic or social structures that have nonetheless been profoundly affected by the revolution it has itself facilitated.¹

Par conséquent, une étude du phénomène de l'abjection — ce moment d'intimité horrifiante entre le sujet et le premier autre que constitue la mère —, qui porte précisément sur le rapport entre sujet et Autre et sur la place qui lui est assignée dans l'ordre symbolique, ne peut s'engager sur la voie de la déconstruction sans mener à des conséquences aporétiques et à un silence particulièrement nihiliste.²

Cela dit, ce que nous nous devons de retenir de la déconstruction *partielle* que j'opère demeure l'impossibilité, pour l'énonciation, de se fixer/d'être fixée, comme en témoigne la lecture de la première lexie. Le discours s'y trouve pris dans un entre-deux, où des marques déictiques spatiales et temporelles se révèlent — au nord de Cordoue en Alabama, où il fait nuit —, et de cet entre-deux émerge une subjectivité grâce à cet embrayage actantiel lacunaire (c'est-à-dire sans référent stable et identifiable) visible uniquement par les subjectivèmes évaluatifs non axiologiques (en voie d'axiologisation, toutefois) que nous avons identifiés. Dans cette lexie se trouve, à mon sens, le principe générateur matriciel de tout l'ouvrage, une présence s'y effaçant et, tout à la fois, s'y affirmant.

Je me dois maintenant d'aborder l'un des aspects formels les plus imposants de l'ouvrage, soit toute la question du traitement de la citation (qui ne concernait pas encore notre lexie initiale), laquelle forme le matériau premier de *Mobile*. Nous ne pouvons pas dire que l'ouvrage est un simple découpage et collage de citations : la

¹ Michael Payne, 1993, *Reading Theory. An Introduction to Lacan, Derrida, and Kristeva*, Oxford et Cambridge, Blackwell, p, 190.

² Précisons toutefois que ce n'est pas non plus la réhabilitation de l'Histoire que je vise ici, mais bien celle de l'histoire (le procès) du sujet : son devenir.

subjectivité identifiée dans notre première lexie, à partir d'une position précise, les organise...

2.1.4. « JE » CITE

« L'Amérique exorcise la question de l'origine, elle ne cultive pas d'origine ou d'authenticité mythique, elle n'a pas de passé ni de vérité fondatrice. »

Jean Baudrillard, *Amérique*

Si la plupart des citations sont, dans *Mobile*, « anonymes », c'est-à-dire qu'elles ne sont revendiquées par aucun énonciateur, certaines d'entre elles sont tout de même embrayées au niveau actantiel, spatial et temporel :

Thomas Jefferson, né le 2 avril 1743, ancien calendrier, auteur de la Déclaration d'Indépendance :

« ... Nous tenons pour évidentes ces vérités : que tous les hommes ont été créés égaux... »,

du Statut de l'État de Virginie pour la Liberté religieuse, et père de l'Université de Virginie à Charlottesville, dont il dessina lui-même les plans, certainement l'un des esprits les plus remarquables de son pays et de son temps, écrivit en réponse aux questions du marquis de Barbé Marbois, alors secrétaire de la Légation française à Philadelphie, les

« Notes sur l'État de Virginie, rédigées en l'année 1781, quelque peu corrigées et amplifiées en l'hiver 1782, pour l'usage d'un étranger de distinction, en réponse à certaines questions posées par celui-ci au sujet de ses

- frontières,
- rivières,
- ports de mer,
- montagnes,
- cascades et cavernes,
- productions minérales,
- végétales,
- et animales,
- climat,
- population,
- force militaire,

- navale,
- indigènes,
- villes et comtés,
- constitution,
- lois,
- collèges, bâtiments et routes,
- façon de traiter les « tories »,
- religion,
- mœurs,
- manufactures,
- objets de commerces,
- poids, mesures et monnaies,
- revenu et dépenses publics,
- histoires, mémoires et actes officiels »,

d'où j'extrais le passage suivant :

« ... On demandera probablement pourquoi ne pas conserver les Noirs pour les incorporer à l'État, épargnant ainsi la dépense de remédier par l'importation de colons blancs aux vides que laisserait leur départ ? De profonds préjugés chez les Blancs, dix mille souvenirs chez les Noirs des injustices qu'ils ont subies, la crainte de nouvelles provocations, les distinctions réelles faites par la nature, et bien d'autres circonstances, nous diviseraient en factions, et produiraient des convulsions, qui, probablement, ne se termineraient que dans l'extermination de l'une des deux races... »¹

De cette longue mais nécessaire citation, il faut retenir qu'elle constitue, par mise en abyme, la *réalisation* de la subjectivité virtuelle qui se cachait sous notre première lexie. Nous y retrouvons en effet tous les éléments thématiques, lexicaux, formels, etc., dont est composé *Mobile* : l'oscillation constante entre l'égalité ("*tous les hommes ont été créés égaux*") et la ségrégation ("*les distinctions réelles faites par la nature*") à laquelle nous avons déjà fait allusion ; le fait que l'Amérique, dès sa constitution par son indépendance, était objet de *représentation* (par Jefferson pour Marbois) ; le fait que le contenu même de cette représentation, telle qu'elle se donne à lire dans les *Notes sur l'État de Virginie*, est reproduit par *Mobile* (par la nomenclature des villes, comtés, religions, objets de consommation, climats, etc.) ; mais surtout, le fait que l'embranchement actantiel ("*j'extrais*") devient une manifestation explicite de cette fameuse présence perceptivo-énonciative que nous cherchons à révéler.

¹ *Mobile*, p. 41, 42 et 43. Je souligne.

Nous l'avions déjà vu se manifester au chapitre « Californie » : "*Je voyais défiler sous mes yeux les hectares et hectares de petites rues perpendiculaires faiblement éclairées...*" Nous savions donc que ce « je » percevais ("*voyais*") et qu'il avait accès, contrairement aux autres actants de *Mobile*, à une vision privilégiée (celle qu'offre le vol en avion), soit une *vision d'ensemble* du territoire américain à représenter. Le voilà qui, par les choix qu'il effectue dans le texte de Jefferson, prend position à l'égard de l'objet de son discours, condition première de toute énonciation, annonçant son programme tout en faisant ressortir les contradictions présentes au cœur du discours d'un des Pères fondateurs de la nation et de l'identité américaines.

Ce n'est pas seulement par l'utilisation du pronom personnel "je" que le sujet perceptivo-énonciateur trahit sa présence ; c'est aussi par l'intermédiaire d'une utilisation anaphorique de l'adjectif démonstratif "ce", comme dans l'exemple cité plus tôt: "*Ce « Mobile » est composé un peu comme un « quilt ».*" Embrayeur lacunaire, encore une fois : pour qui ce musée est-il "singulier", avons-nous déjà demandé ? Pour qui cette collection est-elle "étonnante" ? Mais surtout : de quel « Mobile » est-il question ici ? D'un mobile de Calder, qui assemble effectivement des matériaux de sources diverses ? De l'ouvrage de Michel Butor intitulé *Mobile* que le lecteur tient entre ses mains, collage de citations ? À moins qu'il ne soit question du mobile qu'est le territoire américain, véritable mosaïque, nous l'avons vu, de *tissus* aux origines (linguistiques, ethniques, culturelles, religieuses, etc.) diverses ?

Peut-être est-il simplement nécessaire de rappeler que c'est l'altérité de tous ces *morceaux* qui fait l'unicité du quilt ? Mais dans la perspective de leur représentation dans *Mobile*, c'est surtout le fait qu'un quilt ne peut jamais être qu'une représentation partielle de l'objet qu'il vise, que la totalité de l'*image finale* ne sera jamais possible. Les trois quilts du musée de Shelburne décrits (quilt no. 182 : *L'échelle de Jacob* ; quilt no. 10 : *la Guerre de Sécession* ; quilt no. 140 : *Ann Robinson*) insistent, de diverses façons, sur cette impossibilité de la totalité :

« seuls les dieux suprêmes peuvent créer la perfection, et [...] l'homme serait présomptueux d'essayer de produire des œuvres sans défaut. Afin d'éviter la punition de son audace en prétendant imiter la divinité, celle qui composait autrefois un

quilt détruisait parfois délibérément la symétrie de son dessin, détournant ainsi le malheur... ».¹

Pas de centre ni de vision unifiée ou unifiante. Seule une totalité brisée — une transcendance impossible. Les motifs se multiplient (*"Aux 4 coins de ce carré central, comme aux 4 coins des carrés aux 4 coins, autour d'autres étoiles à 8 branches accompagnées de croissants de lune, des cœurs, motif qui était réservé aux courtepointes de la nuit de noces... »*²; *"Des cornes d'abondance déploient une profusion de tulipes et autres fleurs, d'autres bouquets remplissent les intervalles, 2 arbres s'élèvent de talus de calicot dans le bas ; entre eux 2 un souple chat bondit sur un autre petit talus, poursuivi par 2 chiens"*³), et contrairement à ce que l'on a pu dire de l'œuvre de Butor au Colloque de Cerisy sur le Nouveau Roman, la totalité qu'il vise reste toujours hors d'atteinte, tout à la fois horizon et limite interne de son écriture. Une pratique scripturale qui, à l'image de la figure de la corne d'abondance, "déploie" et distribue une "profusion" d'objets disparates au nom de la jouissance (du jeu) et de la dépense « improductive », jamais synthétique.

C'est également ce que vient confirmer une judicieuse citation de l'auteur américain H.P. Lovecraft, au chapitre « Rhode Island » :

Comme tous les aperçus d'une redoutable vérité, cette vision résulte du rapprochement d'éléments séparés : en l'occurrence d'un vieil article de journal et des notes d'un vieux savant. J'espère que personne n'achèvera cette synthèse [...].⁴

Le quilt, "*rapprochement d'éléments séparés*", comme un mobile de Calder, comme une toile de Pollock, comme *Mobile*, comme l'Amérique, n'est en bout de ligne que "*synthèse impossible*", négativité persistante, source de *mobilité énonciative* : "*A u sommet, les 3 cercles surmontés par une couronne impériale évoquent sans doute la trinité.*"⁵ Qui est responsable de cet énoncé face au quilt no. 140 ? Qui ressent, par le

¹ *Mobile*, p. 181.

² *Mobile*, p. 185.

³ *Mobile*, p. 203.

⁴ *Mobile*, p. 263. Que Lovecraft soit le romancier cité dans *Mobile* m'apparaît, par son simple patronyme, signifiant : « Love »/« craft » ne veut-il pas dire « l'amour de l'artisanat », soit l'art du quilt ?

⁵ *Mobile*, p. 203. Je souligne.

"*sans doute*", une véritable perplexité ? Même la subjectivité perceptive et énonciative de *Mobile* ne peut rien affirmer de façon définitive, chacune de ses thèses finissant par s'opposer aux autres et se détruire l'une l'autre (comme c'est le cas, nous l'avons démontré, de la thèse raciste et ségrégationniste) : véritable « sujet-en-procès ». Paradoxe ultime de la présence que je vois au cœur de l'organisation de *Mobile* : elle *bouge* (on ne peut la fixer par aucune thèse), mais *sur place* (elle est invariablement liée au champ de présence qui est le sien). Constatation confirmée par Butor lui-même : "Une expérience américaine essentielle pour l'Européen, c'est justement une expérience de labyrinthe : on change de place et on ne sait plus si on a changé de place ou non."¹ Tout ce qui lui reste à faire : jouir de l'horizon qui s'offre à sa perception, valoriser la proximité et la *centralité* (euphorie de l'énonciation) et dévaloriser (dysphorie) la périphérie, la marginalité : la frontière.

2.1.5. TRAVERSÉES DES FRONTIÈRES

« C'est bien l'un de mes rêves que d'écrire dans le mouvement. »

Michel Butor, *Frontière*

On pourrait qualifier le projet scriptural de Butor d'une énorme entreprise pour *dire* la frontière, pour appréhender l'espace de l'autre, entreprise initiée, me semble-t-il, par *Mobile* (et *Niagara*) et poursuivie par la série *Le génie du lieu* (espaces géographiques) et *Matière de rêves* (« espace » de l'Autre Scène). On la retrouve déjà au cœur du projet descriptif de *Passage de Milan*, premier roman de Butor, qui cherche à rendre compte de la superposition des divers espaces formant l'ensemble de l'immeuble où le récit a entièrement lieu. Peut-être cet intérêt vient-il, pour l'auteur (l'homme), du fait qu'il n'a cessé, conséquence de sa carrière de professeur invité, de *se déplacer* d'un lieu à l'autre, du sud de l'Égypte à Buffalo (État de New York), du collège Bryn Mawr (Pennsylvanie) au Middlebury College (Vermont), du Colorado à Manchester (Angleterre), du Japon à l'Allemagne, etc. Peut-être est-il impossible pour Butor de faire le deuil du (d'un) lieu d'origine, énonçant dès lors à partir d'une posture

¹ « Boucles, trajets, repliements », p. 343.

mélancolique. Au dernier chapitre de *Niagara* (« Coda »), on rencontre d'ailleurs le personnage de Quentin, "Français, *visiting professor* à l'université de Buffalo" (déguisement de Butor ?), pour qui cette expérience de déplacement se teinte justement de mélancolie : "Et moi qui suis loin de ma femme vivante, séparé d'elle par toute l'épaisseur de l'Atlantique..."¹ Cette seule locution du personnage est riche de connotations psychanalytiques : impossibilité de faire le deuil de l'objet féminin ; *épaisseur* de la mer (*/mère*) séparatrice mais dont la séparation définitive ne s'effectue pas ; dénégation de la mort ("femme *vivante*") de cet objet qui disparaît du champ de présence du sujet. La mélancolie serait-elle, dans ce cas, et contrairement à ce que nous avons affirmé lors de la configuration tensive de l'abjection, un corrélat de l'abjection ?

Nous savons que la mélancolie est un désordre de la psyché où "l'objet perdu du mélancolique devient le moi lui-même"² par l'adoption d'une position de renoncement général et d'effacement du désir. Mais plutôt que de chercher à redonner des assises à ce sujet fragilisé (menacé) parce que plongé dans l'Autre, c'est comme si l'écriture de Butor visait à l'ébranler encore plus, cherchant à faire sauter "les frontières de ce que l'on appelle le Moi, entre le Moi et le non-Moi. Cette distinction, telle qu'elle est reçue d'habitude, est un interdit. Il s'agit de remettre ça en mouvement."³ Dans cette optique, le Moi ne peut plus prétendre à l'autonomie et la mélancolie se veut, par son total repli sur soi (posture quasi autistique), un refus de la frontière et, par conséquent, *le contraire* de l'abjection (qui reste toujours en relation avec cette frontière : elle lui pose problème, car elle est *là*).

La *confrontation* (abjecte) entre Moi et non-Moi, pour Butor, ne peut se faire que dans un espèce de *non-lieu* menaçant, certes (car remettant en question les fondements de toute subjectivité et dont on ne peut faire l'économie : "Dans notre

¹ *Niagara*, p. 273.

² Article « Mélancolie » in *Dictionnaire de la psychanalyse*, p. 247. Pour des exemples d'énonciation mélancolique (Holbein, Nerval, Dostoïevski, Duras), voir *Soleil noir. Dépression et mélancolie* de Julia Kristeva.

³ « Michel Butor au travail du texte », p. 159. En d'autres mots : "Imaginez un pays avec une frontière au milieu, où il y a d'un côté les blancs, de l'autre les noirs ; cette frontière, c'est l'interdit. Il s'agit donc d'introduire une continuité du blanc au noir qui est le moyen de ronger l'interdit" (p. 157). N'est-ce pas ce que vise, à l'égard des thèses ségrégationnistes, *Mobile*, soit une levée de l'interdit et un rétablissement du mouvement (de la *mobilité*) ?

conscience, l'autre est toujours là"¹), mais riche, tout à la fois, de *possibilités éthiques* :

Toute frontière ne peut exister qu'en fonction d'un centre de décisions et d'organisation qui s'oppose à un autre. Mais vivre à la frontière suppose un autre état d'esprit que celui de l'habitant du centre : le frontalier se tient dans une « nouvelle écoute des choses », dans une nouvelle écoute d'autrui qui est de l'autre côté de la frontière.²

Butor nous place ici en plein cœur de la problématique de son ouvrage intitulé *Niagara*. En effet, l'*Étude stéréophonique* vise exclusivement une représentation des chutes du Niagara, espace frontalier que se partagent les États-Unis et le Canada. Cette frontière (géographique), liquide, mouvante et muable, reste à jamais impossible à établir — et pourtant, elle persiste à être frontière (politique). Cette oscillation constante aura des répercussions sur le champ de présence subjectif qui se met en place dans le texte et que je crois postmoderne : c'est ce que nous verrons très bientôt.

Mais ce n'est pas encore le cas dans *Mobile*, toujours soumis au "centre de décisions et d'organisation" à partir duquel l'énonciation de cette « grande phrase » est possible. Dans cet ouvrage, la menace abjecte n'est toujours pas désamorcée, l'affirmation de la subjectivité perceptivo-énonciative se faisant encore selon une polarisation axiologique (valorisation euphorique du « ici », dévalorisation dysphorique du « là ») très forte, en accord en cela avec la topologie imposée par l'abjection telle que Kristeva la voit à l'œuvre, justement, dans la littérature moderne. Pour *Mobile*, en effet, l'altérité (dysphorique) surgit à la frontière comme limite du champ de présence :

Ce qu'on appelle la "frontière", ce n'est pas alors la limite entre deux régions à peu près semblables, mais celle entre une région qui est assez pleine et une autre qui est considérée (appréhendue) comme relativement vide [...]. Mais cela est appréhendé comme une réserve, au sens le plus général : on pourra s'étendre indéfiniment [...].³

¹ Michel Butor, 1996, *À la frontière*, coll. « Littérature », Paris, La Différence, p. 10

² Lucien Giraudou, « Avant-propos » in Michel Butor, 1997, *Pour tourner la page*, coll. « Un endroit où aller », Paris, Actes Sud, p. 8

³ Michel Butor, 1985, *Frontières*, Marseille, Le Temps-Parallèle, p. 48.

Le problème, historiquement parlant, c'est que l'expansionnisme territorial américain a atteint, justement, ses limites avec la conquête de la Californie et, plus tard, de l'Alaska et d'Hawaii : *il n'y a plus de réserves et de conquêtes territoriales potentielles pouvant permettre de "s'étendre indéfiniment"*. Tout ce qui reste, c'est la présence de l'autre qui empêche l'étalement de la subjectivité américaine : les seules réserves possibles se situent désormais à l'intérieur du territoire (et non pas comme extension virtuelle, mais plutôt comme enclavement et restriction de l'altérité — abjecte — amérindienne). Une subjectivité « pleine » entre en contact avec le « plein » du monde (il n'y a plus de « vide ») : nous rencontrons là les limites de la modernité européenne, qui se lançait, après la découverte de Colomb, à la conquête de l'Autre et qui trouva un certain aboutissement lors de la fin des mouvement colonialistes des années soixante de notre siècle.

Cette confrontation « plein » versus « plein » est mise en scène au deuxième chapitre de *Mobile* (« Alaska ») :

nuit noire à
CORDOUE, ALASKA, l'extrême Nord, l'extrême proximité de
l'effroyable,
l'abominable, l'inimaginable pays où il est déjà lundi
tandis qu'ici il est encore dimanche, fascinant pays sinistre
avec ses envols de satellites inattendus, le pays des
cauchemars qui vous poursuivent toute la nuit, et insinuent
entre vos pensées du jour, malgré tous vos efforts, tant de
minuscules susurrements dévastateurs comme une infiltration
d'eau dans le plafond d'une chambre ancienne, le monstrueux
pays des ours, [...] ¹

Remarquons tout d'abord le déplacement de notre Cordoue « pleine » (à l'image de son pendant espagnol) au nord cette fois-ci : persistance de la "nuit noire" (on connaît désormais le réseau de connotations qui y est associé) dans cette ville dont le nom vient rappeler la crainte de l'altérité que l'on retrouve dans la toponymie récurrente américaine et qui vise la négation de l'étrangeté du territoire par la répétition des mêmes lexèmes.

¹ *Mobile*, p. 8.

Tout un lexique dysphorique vient également axiologiser cet État excentré : "extrême", "effroyable", "abominable", "inimaginable", "sinistre", "inattendus", "dévastateurs", "monstrueux", autant de qualificatifs pour la plupart explicitement subjectifs qui nous rappellent que nous sommes effectivement dans le registre des pouvoirs de l'horreur. Il est aussi pertinent de mentionner que, à l'instar de la confusion temporelle que crée le changement de fuseau horaire, la nuit (et ses "cauchemars") en vient à hanter le jour, la distinction entre les deux états perdant de sa clarté (ce que suggère d'ailleurs l'emploi du terme "infiltration" remettant en cause la plénitude de la "chambre ancienne"). Le changement de fuseau horaire (tel qu'il a lieu en plein centre du Pacifique) est également source d'altérité menaçante, le « là » du lundi troublant le « ici » du dimanche. Enfin, la restriction "malgré vos efforts" vient mettre en place un ne-pas-pouvoir-faire modalisant le vouloir-faire éventuel du sujet qui chercherait à éviter la "poursuite", "l'insinuation" et "l'infiltration".

On voit bien là, à mon avis, la particularité de *Mobile* et ce qui oppose Butor, du moins pour cet ouvrage, à un autre Nouveau Romancier comme Robbe-Grillet :

Je suis seul ici, maintenant, bien à l'abri. Dehors il pleut, dehors on marche sous la pluie en courbant la tête [...] ; dehors il fait froid, le vent souffle entre les branches noires dénudées [...]. Dehors il y a du soleil, il n'y a pas un arbre, ni un arbuste, pour donner de l'ombre, et l'on marche en plein soleil, s'abritant les yeux [...].

Ici le soleil n'entre pas, ni le vent, ni la pluie, ni la poussière.¹

Nous retrouvons, en abordant *Dans le labyrinthe* de Robbe-Grillet, la plénitude *hermétique* du centre (rien n'y "entre") que l'on retrouve certes chez Butor, mais malgré l'irrégularité de la perception pour le sujet responsable de l'énoncé, le rapport à l'extérieur et à son altérité n'est pas immédiatement source de dysphorie. La représentation qui en est faite reste plutôt neutre, alors que dans *Mobile*, nous venons de le voir, elle se colore suffisamment pour bien identifier où se situe la limite du champ de présence : cette frontière devient une limite tenant à l'écart le "monstrueux pays des ours" (les seuls ours décrits ailleurs dans *Mobile* sont les ours mécaniques du

¹ Alain Robbe-Grillet, 1959, *Dans le labyrinthe*, coll. « 10/18 », Paris, UGE, p. 9-10.

parc d'attractions Freedomland, dénués de toute menace car privés de toute *nature*).

Ceux pour qui cette restriction ne semble pas signifiante, ce sont les actants regroupés par la dénomination « Indiens » et présentés, assez tôt dans le texte, comme étrangers aux délimitations, qu'elles soient de nature géographique ou politique :

Les Calusas par exemple, plus de trois mille en 1650, chassaient, pêchaient, ramassaient des coquillages. Excellents marins, ils voyageaient au moins jusqu'à Cuba. [...]. En 1835, sous le joug des États-Unis, les derniers survivants furent déportés dans l'Oklahoma, alors appelé territoire indien, avec la majorité des Séminoles. Quelques-uns s'enfuirent à Cuba.¹

Les Indiens ne semblent pas connaître la frontière. D'où la nécessité d'en restreindre le mouvement par la création de réserves, dont il est fait mention dès le troisième chapitre (« Arizona »). L'on connaît par ailleurs toute l'envergure que prendra la *présence* cubaine, soit cette île visitée par les indiens Calucas, comme signifiant de *l'altérité par excellence* (particulièrement à partir de 1962, l'année de la publication de *Mobile* et de la fameuse Crise des missiles de Cuba : l'allusion qui n'était peut-être pas particulièrement signifiante pour le lecteur de l'époque l'est un peu plus pour celui d'aujourd'hui), véritable îlot d'*autre menaçant* avec lequel doit composer le champ de présence américain.

Hawaii, par contre, même si elle ne partage pas de frontières physiques avec les autres États et se retrouve dans une position d'isolement géographique semblable à l'étrangère Cuba, est représentée dans *Mobile* en toute économie et en toute neutralité a-phorique :

(encore onze heures en
HAWAII, le cinquantième État, les îles du Pacifique)²

Aucune autre information n'est donnée à son sujet, le chapitre lui étant consacré recréant, on pourrait dire, par tout le blanc typographique qui borde ces deux petits syntagmes isolés sur la page, l'immensité de l'océan et du vide qui l'entoure. De plus,

¹ *Mobile*, p. 18.

² *Mobile*, p. 47.

aucun embrayage actantiel ne permet de prendre en charge l'énonciation de ces syntagmes. Le seul subjectivème décelable dans cette lexie, c'est le "encore", adverbe axiologique qui doit être ici entendu sous son sens de *persistance* (et non d'intensification, de restriction ou de concession — les quatre sens possibles identifiés par *Le Petit Robert*) : Hawaii représente l'expansion la plus récente des États-Unis (devenu le cinquantième État en 1959, tout de suite après l'Alaska), et ce qui manque par conséquent à Hawaii, du moins au moment de la rédaction de cette *Étude pour une représentation des États-Unis*, c'est du (le) temps : il y est "encore" (toujours) onze heures. Par son appartenance à un fuseau horaire radicalement différent, c'est comme si l'île était forclosée : ignorée.

Si les Indiens sont "parqués dans des réserves" au tout début de *Mobile* (chapitre « Arizona »), Susanna Martin, elle, est introduite dans la représentation de l'Amérique au « Massachusetts » (ainsi que dans les autres chapitres représentant la Nouvelle Angleterre), lors du procès qu'on lui intente, à Salem, pour sorcellerie. À cet effet, il est judicieux de remarquer que les actes de sorcellerie dont on l'accuse relèvent, à l'instar des Indiens dont il vient d'être question, d'une transgression de nature topologique : "*BERNARD PEACHE témoigna Qu'étant au Lit, la Nuit du jour du Seigneur, il entendit un grattement à la Fenêtre, et qu'à ce moment il vit SUSANNA MARTIN entrer et sauter sur le Plancher*"¹ et "*La Nuit suivante, comme il [ROBERT DOWNER] était au Lit, vient à la Fenêtre la semblance d'un Chat, qui sauta sur lui, et lui serrant la Gorge, se tient sur lui un temps considérable, et le tua presque*"² sont de parfaits exemples de non-respect, par Martin, de l'intimité du champ de présence (envahissement de la chambre à coucher et, plus précisément, du "lit") de l'autre. Parfois, c'est la disparition de Martin hors de l'horizon perceptif qui suscite la réaction dysphorique : "*comme elle [la femme de WILLIAM BROWN] s'approchait d'elle, la MARTIN disparut à sa vue, et la laissa dans une frayeur extrême.*"³ Dans tous les cas de "sorcellerie", il est question de déplacement et de topologie troublés.

Le paradoxe qui découle de ces nombreux témoignages, c'est que l'accusée possède malgré tout une profonde intuition de sa propre subjectivité, bien consciente

¹ *Mobile*, p. 141.

² *Mobile*, p. 169.

³ *Mobile*, p. 173.

de la délimitation entre un dedans (Moi) et un dehors (non-Moi) : "*Mes pensées m'appartiennent quand elles sont en moi ; quand elles sont dehors, elles ne m'appartiennent plus.*"¹ Par conséquent, son champ de présence, contrairement à ce que les plaignants en disent, est lui aussi (comme l'Amérique telle que *Mobile* la représente) fortement polarisé et vise, selon notre régime axiologique de tri et de pureté mis en place à l'aide de la sémiotique tensive, la dévalorisation de l'hybridité et de la mixité, voire du simple *contact* (autant de signifiants, dans ce régime axiologique, de ce qui doit être évité car abject) au profit de la valorisation du *propre* :

Elle vint (comme elle le dit à Atkinson) tout ce chemin à pied. Elle fit la fière et montra comme elle était sèche ; et l'on ne pouvait même pas trouver de l'humidité sur les Semelles de ses Chaussures. ATKINSON marqua sa surprise ; et déclara qu'elle aurait été trempée jusqu'aux genoux, si elle était venue d'aussi loin ; mais la Martin répliqua qu'elle N'AIMAIT PAS ETRE CROTTÉE ! On nota que ce Témoignage, lors du Procès, la plongea dans une très singulière Confusion..."²

Ces quelques constatations viennent confirmer le fait qu'il est impossible, dans *Mobile*, d'assigner une thèse quelconque de façon définitive à un énonciateur *fixe* : tout comme l'opposition Noir-Blanc qui s'affirme et s'effondre tout à la fois, l'Amérique que Susanna Martin vient personnifier porte en elle, semble-t-il, la nécessaire assertion des limites de son champ de présence tout en produisant le germe de la transgression de ces mêmes limites. Or, cette constatation ne viendrait-elle pas contredire mon hypothèse de départ qui postule, malgré ces contradictions, un centre perceptif et énonciatif sous-jacent à la représentation des États-Unis que *Mobile* propose ?

Je ne crois pas. Si nous adoptons une vision plus globale de la représentation de l'Amérique, nous voyons aisément à quel point l'organisation formelle et sémantique des divers textes cités procède selon une *direction* très claire, comme en témoigne le troisième chapitre de *Mobile*, intitulé « Arkansas », qui, au seuil de la première journée de la représentation (le chapitre s'ouvre sur une "nuit déjà moins noire"), décrit ces mouvements : "passée la frontière du Sud-Ouest", "en continuant

¹ *Mobile*, p. 139.

² *Mobile*, p. 176. Je souligne.

vers l'ouest", "passée la frontière de l'Ouest", "passé le père des fleuves", "le profond Sud", "passé le père des fleuves, mais plus au nord", "le Sud", "passée la frontière rectiligne du sud", "le profond Sud", "passée la frontière rectiligne du nord", "middle-west", "En continuant vers le nord".¹ Dans un premier temps, on constate que la traversée des frontières d'État en État se fait toujours soit *vers* le nord, le sud ou l'ouest, c'est-à-dire vers ces frontières-limites que sont le profond Sud (Cordoue, Alabama), l'extrême Nord (Cordoue, Alaska) et le Far-West (représenté autant par l'altérité amérindienne que le *silence* hawaïen), mais toujours à l'intérieur de ces mêmes limites, car l'intérieur (espace du même) n'est jamais menaçant et la frontière entre États demeure conséquemment perméable, sollicitant le mouvement :

C'est originellement un pointillé que la frontière, comme nous le montrent si bien nos cartes de géographie, et l'examen de chacun de ses fragments nous permet d'apprendre comment, en temps de crise, quand la menace de l'autre devient particulièrement angoissante, ils vont avoir tendance à se joindre et à se renforcer.²

On constate également que le non-dit de toute cette mouvance (cette *mobilité*) intérieure, c'est son origine, soit le point cardinal de l'est :

Lorsque nous passons au continent américain, que ce soit au Nord ou au Sud, aux États-Unis ou en Argentine, la figure s'applique avec toute sa force sans aucune transposition : c'est bien la droite ou l'Est organisé, centralisateur et plus ou moins centralisé qui dévore peu à peu un Ouest de plus en plus lointain, ce qui est de l'autre côté de cette frontière mouvante particulièrement vive et enrichissante [...].³

Notre analyse devra maintenant se porter vers la représentation de cet Est "organisé" et "centralisateur" pour chercher à voir ce qui s'y laisse voir et, surtout, s'il y a des marques décelables d'une subjectivité qui voit (perçoit) et se trouve responsable de la production des énoncés. Nous allons donc nous attarder aux deux principaux ensembles formels situés à l'Est, soit la ville de Washington, dans le district de Columbia (DC), et le parc d'attractions Freedomland, dans l'État de New York.

¹ *Mobile*, p. 11 à 13.

² *À la frontière*, p. 15.

³ *À la frontière*, p. 14.

2.1.6. WASHINGTON (DC) VERSUS FREEDOMLAND (NY)

« La crise de la littérature a lieu quand rien n'a lieu que le lieu, dans l'instance où personne n'est là pour savoir. »

Jacques Derrida, *La dissémination*

Déjà en 1964, Jean Roudaut établissait, à la suite de sa lecture de *Mobile*, une nette distinction entre les façons dont les villes de New York (semblable à la Grenade espagnole désordonnée de Butor : "*Avec Freedomland à sa tête, New York est vraiment « la cité où l'on trouve tout »...*"¹) et de Washington (que Roudaut qualifie d'espace "préservé") sont représentées :

deux villes caractéristiques s'opposent au cours du livre : la ville profane de New York dans laquelle on pénètre par le nord et le sud, convergeant lentement vers un cœur qui ne se découvre pas ; c'est la ville de l'émiettement ; l'air y est rare ; on y erre ; on s'y perd ; on croit revoir les mêmes choses de page en page ; elle s'écoule comme un abcès ; et une ville sacrée, Washington, qui semble ferme, solide, organisée, porte un nom répété à l'infini dans le pays [...].²

Cette constatation de Roudaut vient effectivement s'insérer dans le même horizon problématique que ce qui est traité ici, réitérant la dichotomie entre l'abject-ne-respectant-pas-la-frontière (la ville de New York qui "s'écoule comme un abcès") et la préservation jalouse du champ de présence (la "fermeté", la "solidité", la "pureté" et "l'organisation" de la ville de Washington).

D'abord, mentionnons que Washington, c'est à la fois le nom d'une ville et celui d'un des Pères fondateurs de la nation américaine. Les manifestations textuelles de ce nom *propre* seront donc soumises à ces deux isotopies potentielles — isotopie de la ville et du lieu, isotopie de l'homme et de la subjectivité —, l'une gardant les traces de l'autre. Comme quoi l'établissement de la subjectivité, conformément aux

¹ *Mobile*, p. 255.

² *Michel Butor ou le Livre futur*, p. 54-5.

positions de Kristeva dans *Pouvoirs de l'horreur*, passe d'abord par un positionnement topologique. Et nous voyons bien que, dans *Mobile*, ce lieu qu'est Washington relève d'une topologie "à part" :

Le territoire de cette ville, quasi rectangulaire (on sait quelle valeur fondamentale les Européens d'Amérique ont accordée à l'angle droit), est enclavé dans l'État de Maryland, mais il n'en fait point partie. C'est un espace à part. [...].

[...]

Le nom même de ce lieu en dehors du lieu : district of Columbia, souligne son extraterritorialité : il évoque en effet un Européen d'une autre langue, qui ne s'établit jamais sur ce continent, mais en annonça le surgissement hors de l'inconnu.¹

Souvenons-nous qu'au Colloque de Cerisy sur le Nouveau Roman, ce qui faisait la particularité de l'écriture de Butor pour F. van Rossum-Guyon, c'était la "recherche d'un autre centre". *Mobile* vient parfaitement représenter cet "autre" centre: c'est à partir de Washington que se déploie le champ de présence américain, même si ce lieu est simultanément un hors-lieu ("espace à part", "extraterritorialité", "surgissement hors de l'inconnu").

Avant d'insister sur l'impact d'une telle topologie déplacée, abordons la question du sujet que cette topologie autorise... et nie tout à la fois. Le cas Washington (l'homme et non la ville, soit cet "*habile général qui prit la direction des opérations lors de la guerre d'indépendance*"², vanté pour ses qualités humaines) est éloquent puisque celui-ci perd, par la représentation qu'on en a faite, son statut de sujet : "*on a estimé que toute figuration humaine serait quasi blasphématoire, et on l'a représenté sous la forme d'un immense obélisque.*"³ Même phénomène, donc, que pour la ville : le sujet ne peut se représenter que sous la forme d'un objet, mais cette objectivité est ce qui permet l'émergence d'une subjectivité perceptive centralisante :

Par cet obélisque passe un axe est-ouest qui joint le palais du Capitole au temple de Lincoln. Un peu à l'ouest de l'obélisque, passe l'autre branche de la croix, un axe joignant le palais de la Maison-Blanche au temple de Jefferson.

¹ *Mobile*, p. 131.

² *Mobile*, p. 132.

³ *Mobile*, p. 132.

La Cour suprême illuminée.

C'est ce dispositif, à la fois politique et symbolique, qui est l'âme des États-Unis d'Amérique.¹

Ce dispositif « objectif » sert donc à masquer la présence à l'origine du regard posé sur l'Amérique dans *Mobile* :

Si, dans le cas de Washington, la divinisation s'est exprimée par le recours à une forme géométrique, dans le cas de Lincoln et de Jefferson, et aussi celui de Franklin à Philadelphie, on s'est contenté d'agrandir la figure humaine à des proportions monumentales.

Soirée à l'ambassade de France.

C'est qu'en ce qui concerne Lincoln et Jefferson, il était indispensable de conserver l'élément fondamental du regard, car les représentants des divers États qui viennent régler leurs différends dans le palais nommé Capitole (en souvenir d'une colline de Rome, Italie, sur laquelle se trouvait un temple de Jupiter) n'adressent point de prières à Abraham Lincoln, mais c'est lui qui, assis dans un énorme fauteuil, les mains à la hauteur de ses épaules, l'air accablé, les fixe constamment à travers l'obélisque de Washington réfléchi par un miroir d'eau.

Soirée à l'ambassade d'Angleterre.

Les pèlerins, qu'on appelle touristes, viennent vérifier ce regard qui les reconforte parce qu'ils se méfient de leurs représentants, et le photographe pour en rapporter l'image chez eux.

Soirée à l'ambassade d'Allemagne.

Thomas Jefferson, debout au milieu de sa rotonde, fixe, lui, le palais de la Maison-Blanche, demeure du président des États-Unis. Les Européens d'Amérique ont sans doute estimé que le président avait besoin d'une surveillance encore plus étroite, ou bien que le regard de Thomas Jefferson était moins pur, moins aigu que celui d'Abraham Lincoln, car ils se sont arrangés pour que le monument Washington soit légèrement à l'est de l'axe Jefferson Maison-Blanche et qu'il ne gênât point le trajet optique.

¹ *Mobile*, p. 132.

Soirée à l'ambassade de Russie.

Tous ces monuments sont naturellement d'un blanc étincelant.

Soirée à l'ambassade d'Afrique du Sud.¹

L'importance qu'accorde *Mobile* à cette description (c'est, avec *Freedomland*, l'ensemble le plus imposant de l'ouvrage) vient nous rappeler que sous l'établissement de la ville se terre, symboliquement parlant, une présence subjective *perceptive*. Et bien que cette subjectivité *première* soit niée (*objectivée* en obélisque), elle délègue cette fonction aux actants perceptifs *secondaires* que deviennent Jefferson, Franklin et Lincoln ainsi que, par le fait même, tous les autres actants ("pèlerins" et "touristes") constituant la nation américaine. Que cette lexie intègre à sa description de l'origine du regard les ambassades des grandes puissances européennes du XXe siècle me semble d'une grande pertinence : c'est en effet à Washington, ce lieu hors du lieu, que s'établit le passage entre la subjectivité moderne européenne terminative et la subjectivité américaine inchoative, soit ce moment où l'Européen, ayant quitté l'Europe, persistait à l'être encore tout en cédant la place au sujet américain. Nous avons d'ailleurs mentionné comment la toponymie des lieux américains portait en elle cette mélancolie primordiale, soit cette difficulté d'effectuer la coupure de l'Ancien Continent (en en répétant le lexique dénominatif) tout en prenant plus en plus possession de l'immensité du nouveau territoire.² Que notre lexie se termine enfin sur une mention de l'Afrique du Sud, le lieu de la ségrégation raciale institutionnalisée, vient nous rappeler que l'affirmation du sujet américano-européen devra se faire, devant l'étrangeté du territoire et de l'Autre, par le maintien à tout prix de son "étincelante blancheur", en rappelant la nécessaire propreté (*récurante* et *récurrente*).

La nécessité d'assurer la pureté de l'identité se retrouve symbolisée par le sort

¹ *Mobile*, p. 133-134. Je souligne.

² Jean Baudrillard aborde, dans des termes similaires, la question du rapport conflictuel entre modernité européenne et modernité américaine dans son essai *Amérique* : "Plutôt qu'un rapprochement, la confrontation entre l'Amérique et l'Europe fait apparaître une distorsion, une coupure infranchissable. Ce n'est pas seulement un décalage, c'est un abîme de modernité qui nous sépare. On naît moderne, on ne le devient pas. Et nous [les Européens] ne le sommes jamais devenus" (Jean Baudrillard, 1986, *Amérique*, coll. « Le livre de poche/Biblio/Essais », Paris, Grasset, p. 72). Il ajoute : "L'Amérique, elle, s'est trouvée en position de rupture et de modernité radicale : c'est donc là que la modernité est originale, et nulle part ailleurs. Nous ne pouvons faire que l'imiter, sans pouvoir la défier sur son propre terrain" (p. 80).

réservé aux documents instaurateurs de la subjectivité américaine (ses actes de naissance, si l'on veut) :

Ainsi les papiers sacrés sont conservés dans un temple dit des Archives nationales. La « Déclaration d'Indépendance », la « Constitution des États-Unis », la « Déclaration des Droits » y sont scellées dans des coffres de bronze remplis d'hélium ; des filtres spéciaux les protègent contre les mauvais rayons lumineux ; les reliquaires dans lesquels on les expose sont construits de telle sorte qu'ils puissent s'enfoncer en un instant dans de profondes cryptes à l'abri des bombes, du feu et des secousses...¹

Cet enclavement *en poupées russes* (États-Unis — Maryland — District of Columbia — Washington — temple des Archives nationales — "reliquaires" — "profondes cryptes" — "coffres de bronze" — "hélium" — "filtres spéciaux") permet ainsi une protection maximale de ce qui fonde la subjectivité américaine. Que ces fondements soient *écrits* me laisse penser que nous avons affaire ici à la *trace* derridienne : "La trace n'est pas seulement la disparition de l'origine, elle veut dire [...] que l'origine n'a même pas disparu, qu'elle n'a jamais été constituée qu'en retour par une non-origine, la trace, qui devient ainsi l'origine de l'origine."² Les textes fondateurs de la présence américaine permettent ainsi, par leur enclavement au cœur d'une territorialité toujours extérieure, jamais et toujours originaire, l'établissement non pas d'une subjectivité pleine, comme on croit la voir à l'œuvre un peu partout dans *Mobile*, mais bien un sujet-en-procès à l'unité impossible.

La seule unité possible, c'est celle du simulacre, qui a le mérite d'immobiliser le procès en le figeant en une image rassurante de soi. C'est dans cette optique qu'il faut lire les ensembles formels consacrés au parc d'attractions Freedomland, "*centre de distraction familiale*" ayant "*la forme des États-Unis*" : une mise en abyme de la nature spéculaire de la subjectivité américaine.³

¹ *Mobile*, p. 135.

² Jacques Derrida, 1967, *De la grammatologie*, coll. « Critique », Paris, Minuit, p. 90. Jean Baudrillard va dans le même sens quand il écrit : "L'Amérique exorcise la question de l'origine, elle ne cultive pas d'origine ou d'authenticité mythique, elle n'a pas de passé ni de vérité fondatrice" (*Amérique*, p. 76).

³ Toutefois, pour B. McHale, la mise en abyme que représente Freedomland diffère de celle constituée par les quilts du musée de Shelburne : "The Shelburne quilts not only duplicate the structure of *Mobile*, but also represent synecdochically values that this text endorses ; while Freedomland, although an

Dans le segment sur les Archives nationales, que la menace abjecte soit illustrée par les bombes, le feu et les secousses n'est pas innocent, car ces événements sont justement *représentés* à Freedomland. Ou, plutôt, *répétés*, de manière à en désamorcer la menace et, conséquemment, la dysphorie :

«... L'incendie de Chicago éclate toutes les demi-heures à Freedomland, et les visiteurs voient un bâtiment de deux étages devenir la proie des flammes fournies par des conduites de gaz habilement dissimulées. Une cloche d'alarme sonne, une équipe de pompiers en costume du temps se précipite ; les assistants sont invités à aider à pomper. L'édifice est en amiante. Les flammes s'éteignent, les jets d'eau s'arrêtent. On rentre la pompe dans son garage, on attend la nouvelle journée de visiteurs, et on recommence... »¹

Les exemples abondent et sont tout aussi éloquents les uns que les autres : à Freedomland, tout événement, anodin ou dramatique, devient source de *détente*, le trauma se transforme en *carnaval* :

- Assistez à l'incendie de Chicago !
- Assistez au relais du Pony express !
- Au Mardi Gras de La Nouvelle Orléans !
- Au tremblement de terre de San Francisco !
- Voyagez d'une côte à l'autre !
- La plus grande détente que votre famille ait jamais connue !²

On en vient même à vanter la *salubrité* de Freedomland ("*Plus de nombreux snack-bars pour vous servir un morceau dans une ambiance gaie et d'une étincelante*

equally adequate duplicate from the structural point of view, represents values that the text implicitly denounces and satirizes" (Brian McHale, 1987, *Postmodernist Fiction*, New York, Methuen, p. 128).

¹ *Mobile*, p. 199.

² *Mobile*, p. 204. Autres exemples de trauma carnavalesque : "... Sur le train de Freedomland, entre San Francisco et Chicago, des bandits masqués attaquent les visiteurs **au son d'une fanfare...**" (p. 206) ou "... Dans le Nord-Ouest de Freedomland, des **mannequins d'Indiens** cachés dans les buissons tirent des coups de feu inoffensifs et lancent des flèches téléguidées..." (p. 202). Je souligne. Enfin : "« Vivez aujourd'hui avec votre famille la rigolade, l'aventure, le drame du passé, du présent et du futur de l'Amérique ! Aujourd'hui, **pour la première fois au monde**, voyagez à travers un continent, à travers deux siècles, **pour jouir du frisson d'un spectacle grand comme l'Amérique elle-même !**" (p. 195. Je souligne). Nous voyons par ailleurs que dans cet extrait (reproduit en partie en quatrième de couverture, comme quoi il *représente* parfaitement le contenu de *Mobile*), la question de l'origine est désactivée : les événements de l'histoire américaine se (re)produisent, à Freedomland, dans un présent perpétuel : l'unique est répétition, l'ancien est le nouveau, dans une différence impossible à arrêter.

propreté..." ; "Et comme mère de famille, je souhaite la bienvenue à cette entreprise significative et salubre... qui renouvellera en chacun de nous l'orgueil et l'intelligence de l'Amérique [...]"¹⁾, confirmant par le fait même, à mon sens, le désir de mise à l'écart du non-Moi abject que nous voyons au cœur de l'établissement du champ de présence moderne et qui se retrouve, à Freedomland, mis en scène.

De plus, le parc d'attractions vise à recréer, point pour point, la nature américaine, la transformant, comme je l'ai déjà mentionné, en culture :

« De nombreuses merveilles de la nature ont été transplantées à Freedomland. Il y a des forêts à l'échelle, une maquette de montagnes Rocheuses en perspective, des grands lacs miniatures, un panorama des plaines de l'Ouest. Le feuillage naturel inclut des courges qui poussent sur les vignes ; des plantes du désert dans l'Arizona et le New Mexico, des magnolias et des lauriers-roses autour de la Nouvelle-Orléans... »²⁾

Ce déplacement du naturel au culturel finit tout de même par s'inverser pour mieux revenir sous forme de *nouvelle nature* (Freedomland s'insérant parfaitement dans le cadre new-yorkais : "*Nous sentons que Freedomland sera tout à fait chez lui parmi nous*"³⁾). La nature devient culture, la culture devient nature, les planches de John James Audubon consacrées aux oiseaux sont aussi "magnifiques" que les bêtes réelles : tout réel, dans ce carnaval, semble à jamais exclu.

Cette Amérique "sidérale" et "hyperréelle" (Baudrillard) propice à une "accumulation de *spectacles*"⁴⁾ (Debord) en vient donc à confondre réalité et représentation : on conserve, intact, le théâtre où Lincoln fut assassiné, ce lieu paradigmatique de la représentation donnant lui-même lieu à de la représentation

¹ *Mobile*, p. 257 et 258.

² *Mobile*, p. 197.

³ *Mobile*, p. 198.

⁴ "Toute la vie des sociétés dans lesquelles règnent les conditions modernes de production s'annonce comme une immense accumulation de *spectacles*. Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation" (Guy Debord, 1992, *La société du spectacle*, troisième édition, coll. « Folio », Paris, Gallimard, p. 15). Cette première thèse de Debord semble extraite de *Mobile*, où on peut lire, lors du discours d'inauguration de Freedomland (répétition de la société que décrit Debord) : "Le rideau se lève aujourd'hui, et notre spectacle commence" (*Mobile*, p. 205).

représentée.¹ Le même phénomène peut être repéré dans ce qui est dit des Premières Dames du pays, alors que les statues à leur effigie portent leur *véritables* robes : c'est l'apparence qui devient réalité et source de vérité.² Là où tout ce système représentatif déraille, là où le simulacre oscille, c'est justement quand l'illusion est brisée, quand le spectacle se rompt, quand survient *l'imprévu réel* au cœur de la représentation spectaculaire :

«... Une photographie de « *Life* », 1er août 1960, légende :
« Des enfants béent d'horreur comme une stalactite tombe presque sur eux dans la promenade souterraine de Freedomland qui leur enseigne une pincée de l'histoire géologique des États-Unis. » Toute l'angoisse de ce pays peinte sur les jeunes visages décomposés...³

Ainsi, nous avons un exemple textuel (qui sera d'ailleurs la dernière mention de Freedomland de *Mobile*, comme si, après une telle réalisation, l'illusion mise en place par le parc ne peut plus tenir) de la fragilité du simulacre, où une pulsion de mort *négalisante*, pourrions-nous dire, vient défaire le travail d'une pulsion de vie affirmative et représentative. L'espace du propre se retrouve dès lors contaminé par cette irruption du Réel dans l'Imaginaire, d'où l'angoisse insoutenable (rappelons que pour Kristeva, l'angoisse est le premier affect de l'abjection). Mais, ultime paradoxe, cette angoisse réelle est à son tour déviée et éloignée en représentation, décrite dans *Mobile* par l'intermédiaire d'une... photographie. L'affect, tout à la fois, y est énoncé et y est nié.

D'où, à mon sens, la négativité persistante qui empêche l'immobilisation de toute thèse : il y a, dans *Mobile*, une présence, certes, mais l'origine est en constant déplacement, impossible à fixer. La ségrégation raciale s'effaçant tout en s'affirmant et s'affirmant tout en s'effaçant, les quilts à la synthèse impossible, la sorcellerie confrontant les espaces propres, la transformation de la nature et des ours en culture à Freedomland, parc d'attractions devenant lui-même la nature de l'État de New York, le

¹ "Le meurtre eut lieu dans un théâtre, aujourd'hui soigneusement conservé" (*Mobile*, p. 135).

² "Dans un des bâtiments qui bordent l'axe Lincoln-Capitole, empruntant les détails de son architecture à divers édifices gothiques, le Smithsonian Institute, le pèlerin consciencieux ira se recueillir devant les mannequins représentant les Premières Dames, c'est-à-dire les épouses des Présidents, vêtues des robes véritables de celles-ci" (*Mobile*, p. 136).

³ *Mobile*, p. 260.

théâtre et la mode devenant effets de vérité, l'affect confiné à l'imagerie photographique : autant d'exemples qui viennent confirmer le fait que nous sommes, dans *Mobile*, confrontés à une *Représentation des États-Unis* impossible, soumise au procès de la signifiante et au sujet-en-procès tels que Kristeva les définit, oscillant entre la capacité assertive du sujet, confiant de sa place dans l'ordre symbolique et maître de son discours, et l'irruption pulsionnelle (négativité de la pulsion de mort) géno-textuelle sous-tendant la production de tout discours et qui fait irruption soudaine dans la représentation.

Dans cette optique, on peut effectivement dire que la pratique scripturale de Butor, du moins celle de *Mobile*, est moderne, certes (voir les nombreux exemples de dénonciation qu'on y retrouve), mais aussi avant-gardiste : ce texte ne vise pas tant la production thétiq ue et la communication que la signifiante et la *consumation* (Bataille). La représentation que *Mobile* fait du sujet perceptivo-énonciateur semble donc proposer une conception moderne du sujet, soit un sujet *possible* parce que *menacé*. Par contre, il y a, dans *Mobile*, une autre manifestation importante de subjectivité sur laquelle je ne me suis pas encore attardé et qui semble invalider, à mon sens, la menace abjecte. J'y arrive maintenant, puisque c'est elle qui va nous mener aux abords de la représentation stéréophonique telle qu'elle s'offre à nous dans *Niagara*.

2.1.7. DU VISUEL AU STÉRÉOPHONIQUE

Au chapitre « Oregon », qui mettra en place une représentation de la Clifton's Cafeteria de Los Angeles, on peut lire l'énoncé suivant : "*Quelqu'un, appartenant au département de français de l'Université de Californie à Los Angeles, me demanda si je préférais voir quelque chose de beau ou quelque chose de laid. « Laid, bien sûr ! — Je vais vous emmener à Clifton's Cafeteria... »*".¹ Après tout ce que nous venons de dire et de voir à l'œuvre dans la représentation des États-Unis, que pouvons-nous faire de ce fameux "je" ? Est-il de même nature que les autres énonciatèmes que nous avons rencontrés ? Est-il pertinent de revenir sur d'autres exemples d'une énonciation-en-procès à l'origine différée ?

¹ *Mobile*, p. 233-4.

J'aimerais d'abord rappeler que c'est au chapitre « Californie », souvenons-nous, que la première manifestation explicite d'un locuteur par un embrayage énonciatif (« je ») était décelable :

Je rêvais de San Francisco.

[...]

Je suis arrivé la nuit à San Francisco. Il y avait peu de lumières sur la baie. Mais le matin...

Je rêve de San Francisco.¹

Nous voyons qu'au tout premier embrayage par énonciatème du texte, nous retrouvons déjà, sans le savoir, l'opposition que nous allions plus tard rencontrer entre réalité et simulacre : dès que le sujet atterrit à San Francisco, il se met effectivement à en rêver, au présent. Les états de veille et de rêve sont ici absolument confondus. Ce procès nous est désormais familier puisque nous l'avons vu à l'œuvre au sein de la plupart des ensembles formels de l'ouvrage, sauf que dans ce cas, la contamination de l'un par l'autre n'est pas source de dysphorie.

Ce qui est toutefois frappant dans l'énoncé sur la Clifton's Cafeteria, c'est la question de l'axiologie, qui est explicitement posée à l'énonciateur : que préfère-t-il ? le beau ou le laid ? Qu'il choisisse le laid, réaction intéroceptive dysphorique par excellence, nous rappelle une dernière fois que ce qui nous est montré dans *Mobile* l'est toujours à partir d'un point de vue particulier, que la représentation qui nous est proposée est possible grâce à l'acte percepteur qui la sous-tend, acte qui, lui-même, n'est jamais neutre mais toujours soumis (nous l'avons vu lors de notre configuration tensive de l'abjection) à *un régime axiologique spécifique*. Dans ce cas précis, néanmoins, la laideur est seulement énoncée (comme signifiant), et non ressentie (comme affect) ; elle perd, elle aussi, son caractère dysphorique.

Ce "je", lorsqu'il se retrouve à Los Angeles, nous amène donc à la Clifton's Cafeteria, où nous allons retrouver une dernière mise en abyme (avec toutefois un important changement) de l'organisation formelle et sémantique de *Mobile*. En effet,

¹ *Mobile*, p. 14 et 15.

ce populaire restaurant nous est présenté par l'intermédiaire de trois prospectus (procédé récurrent de l'ouvrage, qui puise entre autres, nous l'avons vu, ses énoncés dans divers textes déjà écrits).

Dans un premier temps, on nous présente le prospectus intitulé « L'influence d'une vie », qui souligne les accomplissements de Jésus-Christ (on le reconnaît bien évidemment, même s'il n'est pas nommé) et les événements importants de sa vie. On nous rappelle que, grâce au Christ, "*Nous sommes abrités...*"¹ et qu'il est "*la plus grande, inaltérable, salubre, croissante influence dans un monde de sang et de larmes...*"² Un abri "inaltérable" et "salubre" face au "sang" et aux "larmes" : nous sommes en plein dans le registre des signifiants réels de l'abjection que sont les fluides corporels (éléments d'un Moi déhiscent désormais hors-Moi) et dont le sujet doit se tenir à l'écart pour se conserver « intact ». L'enseignement du Christ adhère, semble-t-il, aux principes de l'établissement du *propre* que nous avons relevés.

Dans un deuxième prospectus intitulé « Vues de la Terre Promise », c'est un hommage que Clinton fils rend à Clinton père, fondateur de la Clifton's Cafeteria, qui nous est présenté. C'est surtout de sa vision de la réussite financière, couplée à un respect de la foi, qu'il est question : "*Telle est la question qui trouble le plus les visiteurs du JARDIN, ce « mélange de la religion et des affaires »...*"³ La distinction entre le dedans et le dehors, le Moi et le non-Moi, semble se maintenir dans ce prospectus ("*Une foi véritable ne peut être imposée de l'extérieur. Cela doit venir du dedans. La pierre de touche de cette foi se trouve dans la vie qu'on mène et non dans les opinions qu'on professe...*"⁴), mais il en ressort un intérêt nouveau, dans le cadre de *Mobile*, pour une éventuelle hybridité (le restaurant demeure, après tout, un succès, réussissant à combiner les finances et la religion). Que ce "mélange" ne soit possible qu'en Californie, c'est-à-dire cet État qui fait face, d'ouest en est, à la Washington organisatrice, m'apparaît singulièrement signifiant : la frontière ouest du champ de présence américain perd, à Los Angeles, de son caractère dysphorique. Tout ce sur quoi se fonde la subjectivité perceptive et énonciative de *Mobile* trouve là une limite,

¹ *Mobile*, p. 235.

² *Mobile*, p. 240.

³ *Mobile*, p. 240.

⁴ *Mobile*, p. 238.

certes, mais une limite qui devient en fait ouverture (possible) à l'altérité. Comment cela est-il possible ?

Ce phénomène prend tout son sens par l'intermédiaire d'un troisième et dernier prospectus, « Vues de Clifton's Cafeteria », qui vise la description du restaurant lui-même, restaurant qui recrée le Jardin de Gethsémani (où le Christ aurait passé sa dernière nuit avant d'être arrêté et jugé). Le simulacre de jardin qui rend spectaculaire cet événement important de l'histoire du Christ fait évidemment penser à notre Freedomland, ne serait-ce que par la mention de sa "*façade de cascades et de feuillages tropicaux...*"¹ et du "*fantastique palmier de néon près de la hutte d'herbes polynésienne...*"² ; le spectacle se poursuit jusque "*dans la salle à manger du mezzanine, où il pleut toutes les vingt minutes...*"³, afin de simuler le cycle des saisons. Mais ce qui ouvre de façon définitive la représentation que propose *Mobile* des États-Unis, c'est, à mon sens, le syntagme suivant, sans équivalent dans tout l'ouvrage : "*Figure de Jésus, le Christ (Marshal Lakey, sculpteur) dans le JARDIN DE MÉDITATION où l'on entend l'enregistrement de « L'Influence d'une Vie... »*"⁴

Ce qui est en jeu ici, c'est le statut visuel de la représentation que propose *Mobile*. En effet, j'ai démontré par mon analyse textuelle comment son énonciation, même si elle se trouve constamment déplacée et privée de son origine, s'étayait sur une perception *visuelle* qui elle-même présupposait un centre déictique fort et propre, où l'axiologie de l'hermétisme, du tri et de la pureté était privilégiée au détriment de l'ouverture, du mélange et du marginal. En fait, la Clifton's Cafeteria est le seul élément — la seule thèse — de *Mobile* où le mélange (finances et foi) ne se trouve pas invalidé par une négativité quelconque. J'ai aussi montré comment ce centre déictique organisait l'énonciation à partir du regard, et c'est de ce regard que partait la représentation du territoire américain, allant de l'Est vers l'Ouest, le Sud et le Nord : plus il y a éloignement, plus l'horizon de ce regard se rétrécit, et plus le lexique devient dysphorique, sauf en Californie.⁵ Enfin, j'ai réussi à établir que ce mouvement

¹ *Mobile*, p. 234. Je souligne.

² *Mobile*, p. 234.

³ *Mobile*, p. 236.

⁴ *Mobile*, p. 237. Je souligne.

⁵ Pourquoi, précisément, l'État de la Californie ? Peut-être parce que cet État échappe depuis toujours au champ de présence américain et procède d'une origine *autre*. C'est du moins ce qu'affirme Barbara

du regard était conforme au mouvement même de la modernité européenne qui trouve un certain aboutissement dans la conquête de l'Amérique, une modernité à laquelle *Mobile*, autant par sa forme que son contenu, adhère. Mais ce qui me semble si important dans le court syntagme que nous venons de relever, c'est que si, dans la représentation graphique de l'Amérique qu'est *Mobile*, le prospectus « L'influence d'une vie » est *écrit*, dans le cadre de la représentation du Jardin de Méditation (Gethsémani), il est *entendu* : on assiste ici à un déplacement radical du centre perceptif, un déplacement qui va de la vue à l'ouïe (que ce déplacement se produise dans le prospectus intitulé « **Vues de Clifton's Cafeteria** » apparaît donc, *a posteriori*, particulièrement signifiant). En effet, de la représentation visuelle, on passe en Californie à la représentation auditive, ouvrant par le fait même la porte à la représentation stéréophonique de *6 810 000 litres d'eau par seconde/Niagara*.

Stauffacher Solomon dans son livre (essai accompagné de photographies, de dessins et de collages) intitulé *Good Mourning California* :

"When I looked up California in *The Dictionary of Imaginary Places*, I was surprised to find it was not there. But it was in Garcia Ordonez de Montalvo's 1510 Spanish romance *Las sergas de Esplandian* :

« Know then, that, on the right hand of the Indies, there is an island called California, very close to the site of the Terrestrial Paradise, and **it was peopled by black women...** who lived in the fashion of Amazons. They were of strong and hardy bodies, or ardent courage and great force. Their island was the strongest in all the world with its steep cliffs and rocky shores. [...]. »

California was named before it was known. It was invented as Paradise before it was found to be precarious. The actual "discovery" of a hostile desert at the end of the world did not properly predict that this piece of real estate would become "the total myth" of the twentieth century : misconception, or myth-conception, Montalvo's yellow-bound novel did" (Barbara Stauffacher Solomon, 1992, *Good Mourning California*, New York, Rizolli, p. 10. Je souligne).

Cet espace, qui *existait avant même d'exister* et que les premiers cartographes du XVI^e siècle représentaient en effet comme une île détachée du continent nord-américain, est celui de l'altérité pure : de la femme noire. Ce que la subjectivité américaine cherche à nier lors de son étalement territorial relève donc en partie, en Californie, d'un toujours-déjà-été-là mythique et, par conséquent, il est impossible d'en faire radicalement l'économie. En ce sens, l'État de la côte ouest s'oppose totalement à la subjectivité — masculine et blanche — de l'Est et de Washington. Le titre de cet ouvrage ("*Bon deuil, Californie*") suggère quant à lui le télescopage de deux affects radicalement opposés ("bon" euphorique et "deuil" dysphorique) que seule la Californie autorise et qui deviendra, nous le verrons, caractéristique du champ de présence postmoderne.

Pour Baudrillard, enfin, la Californie désertique et la ville de Los Angeles diffèrent la question de l'origine : "Pourquoi LA, pourquoi les déserts sont-ils si fascinants ? C'est que toute profondeur y est résolue — neutralité brillante, mouvante et superficielle, défi au sens et à la profondeur, défi à la nature et à la culture, hyperspace ultérieur, sans origine désormais, sans références" (*Amérique*, p. 119). Aussi n'est-il pas innocent que le chapitre « Californie » de *Mobile* nous ouvre peu à peu à la postmodernité de *Niagara*.

2.2 6 810 000 LITRES D'EAU PAR SECONDE. ÉTUDE STÉRÉOPHONIQUE (NIAGARA)

Notre hypothèse de travail est ici de démontrer que la représentation des chutes du Niagara, contrairement à celle faite de l'Amérique dans *Mobile*, ne possède pas de centre perceptivo-énonciateur « plein » organisant formellement et sémantiquement l'ensemble des énoncés. Dans un premier temps, nous verrons comment le spectacle des chutes correspond à la définition de l'hétérotopie postmoderne donnée par Brian McHale et comment le dispositif énonciatif de l'ouvrage installe un *jeu* entre les pôles du destinataire et du destinataire du schéma de la communication. Nous retrouverons également ce jeu et la question de la duplicité par l'intermédiaire de tout le travail citationnel effectué à partir du roman *Atala* de Chateaubriand. Enfin, nous verrons que la vue, sens privilégié dans *Mobile*, cède dans *Niagara* la place à l'ouïe tout en faisant appel au positionnement du corps de l'énonciataire, le mettant dès lors dans une posture résolument postmoderne.

2.2.1. DES CHUTES SPECTACULAIRES

« L'essentiel, c'est que l'approche de cette limite va provoquer obligatoirement des remous. »

Michel Butor, *À la frontière*

La justification de mon corpus primaire s'est faite principalement à partir de la similitude d'objet : *Niagara*, tout comme *Mobile*, porte en effet sur ce référent qu'est l'Amérique, le premier ouvrage en donnant une représentation *verticale* (suivant en ce sens le mouvement même des chutes qu'il cherche à décrire) alors que l'autre en donne une *horizontale* (la figure emblématique de ce mouvement étant, bien entendu, le déplacement constant, soit en voiture, soit à vol d'avion, que *Mobile* décrit). Toutefois, ce n'est pas là la seule similitude entre les deux ouvrages, qui relèvent à l'égard de la citation d'un même type d'*insertion*¹, laissant de côté leur fonction romanesque (les

¹ « Aventures de la citation chez Butor », p. 23 à 25.

citations, dans *Degrés* par exemple, sont justifiées en bout de ligne par les lectures des personnages) pour les afficher en tant que telles, sans présence d'un quelconque narrateur (ou « citeur »). Enfin, une certaine similitude est décelable au niveau du contenu : *Mobile* propose une nomenclature des diverses variétés d'oiseaux du territoire américain, tandis que *Niagara* s'attarde aux variétés de fleurs ; *Mobile* se termine à Buffalo, dans l'État de New York, alors que *Niagara* s'y déroule. En ce sens, les deux ouvrages sollicitent, pour ne pas dire exigent, une étude comparative. Par contre, ils adoptent, à l'égard de problématiques communes, une posture différente, et c'est bien évidemment cette distinction qui va nous mener peu à peu à ce passage de la modernité à la postmodernité que ces deux textes, à mon sens, articulent.

Commençons en rappelant que *Mobile* se termine sur une ouverture ("*La nuit claire pleine d'étoiles*") alors que l'organisation des chapitres de *Niagara* nous laisse, fidèle en cela au déroulement cyclique du calendrier, sur une fin circulaire :

- I : Présentation (avril),
- II : Les couples (mai),
- III : Les noirs (juin),
- IV : Le voile de la mariée (juillet),
- V : Les illuminations (août),
- VI : Les chambres (septembre),
- VII : Les réveils (octobre),
- VIII : Les brouillards (novembre),
- IX : Les fantômes (décembre),
- X : Le Styx (janvier),
- XI : Le froid (février),
- XII : Coda (mars).

Le déroulement du texte suit donc le cycle des activités touristiques et commerciales reliées au site des chutes du Niagara : le printemps marque l'arrivée des couples de touristes, l'été la visite des principales attractions, l'automne le retrait graduel des visiteurs et l'hiver, la saison *morte* (bien mise en évidence par les titres : "brouillards", "fantômes", "Styx", "froid" et "Coda"). L'ouverture de la finale de *Niagara* ne donne

donc que sur... la répétition du même (le retour inéluctable des mois sur le calendrier et des visiteurs sur le site touristique), alors que *Mobile* a, quant à lui, fait le tour de tous les États à représenter.

En bref, si *Mobile* cherchait — et réussissait, en le saturant — à prendre possession du territoire américain, de son *espace*, il est clair que *Niagara* est préoccupé par la question de la temporalité. Cette rapport entre espace et temps s'accompagne d'une modification esthétique sur laquelle se terminait, nous l'avons vu, *Mobile* :

Ainsi, à l'inverse de *Mobile*, espace scriptural et interstellaire, où le regard, l'œil est privilégié, *6 810 000 litres* va s'intéresser au couple « temps/oreille » (à partir du couple tout court). Mais, à l'instar de *Mobile*, il s'organise de façon non-discursive : on est toujours dans le *verbi-voco-visuel*, même si l'on met en avant ici l'aspect vocal.¹

Aussi, même si les deux ouvrages, au niveau de leur présentation typographique, se ressemblent, il faut bien admettre que *Mobile* vise la synchronie, cherchant à rendre compte du territoire dans son ensemble, d'un seul et même coup d'œil ; *Niagara* vise plutôt la diachronie, c'est-à-dire les modifications, aussi minimes soient-elles, qu'apporte le passage du temps, qui affecte autant les lieux que les personnages (et auquel renvoient de façon récurrente certains de ces personnages lorsqu'ils cherchent à se remémorer leur première visite aux chutes et qu'ils constatent qu'elles ne sont plus les mêmes ; le personnage du "speaker" insiste sur le même phénomène lorsque, commentant la description que Chateaubriand donne du site, il indique : "**Il va de soi que le spectacle a bien changé. / Ainsi, tout au long des routes d'approche [...] s'échelonnent hôtels et motels, les uns flambant neufs, d'autres décrépits, avec des images de cascades**"²). Cependant, ce n'est pas comme si nous nous trouvions devant une *axiologisation du temps* (par exemple : valorisation euphorique du présent et dévalorisation dysphorique du passé) qui viendrait reproduire le champ de présence spatial de *Mobile* au niveau temporel : dans *Niagara*, autant le passé que le présent ont droit de cité — les premiers personnages introduits par l'ouvrage (chapitre II - « Les

¹ Ines Oseki-Dépré, 1976, « Le titre et la trilogie » in *Voir, entendre. Revue d'esthétique. 1976/4*, coll. « 10/18 », Paris, UGE, p. 277.

² *Niagara*, p. 14-5.

couples ») illustrent parfaitement cette opposition : Abel et Betty sont nouvellement mariés (« just married ») alors que Charles et Diana forment un "vieux ménage" — sans que l'un ou l'autre ne soit privilégié par un régime axiologique particulier. De ce point de vue, le temps est représenté, dans *Niagara*, par une certaine *neutralité*.

En effet, c'est la finale de *Mobile* nous ouvre réellement à la diachronie, à un jour nouveau et potentiellement régénérateur, tandis que la structure cyclique de *Niagara*, quant à elle, fige la représentation dans la répétition et dans l'immuabilité d'un système auquel les personnages, les fleurs et les chutes elles-mêmes ne peuvent échapper et qui serait le propre de notre société « spectaculaire » :

Le temps pseudo-cyclique est celui de la consommation de la survie économique moderne, la survie augmentée, où le vécu quotidien reste privé de décision [...]. Le temps pseudo-cyclique à la fois prend appui sur les traces naturelles du temps cyclique, et en compose de nouvelles combinaisons homologues : le jour et la nuit, le travail et le repos hebdomadaires, le retour des périodes de vacances.¹

Niagara mettrait donc parfaitement en scène ces oppositions jour/nuit et travail/repos, entre autres dans sa description des visites touristiques suivies des nuits à l'hôtel, des rapports entre le travail (l'accumulation d'argent) et les vacances (la dépense), entre la "vieille peau" et le "gigolo" (dont la relation condense justement ces rapports qu'entretiennent accumulation et dépense, travail et plaisir, et sur laquelle nous reviendrons plus en détails), etc. Cette diachronie est, pour reprendre le terme de Debord, *pseudo-cyclique*, l'individu pouvant user d'une part de subjectivité (opérer un choix parmi les combinaisons possibles qui s'offrent à lui), mais ce uniquement à l'intérieur d'un système qui prévoit déjà cette marge de subjectivité : lorsque *Niagara* se termine, les divers personnages, constatant que "Tout a changé"/"Nous avons changé"², rentrent chez eux, mais le cycle économique-touristique (en un mot : la culture), lequel est soumis au cycle des fleurs et à l'écoulement des chutes (la nature),

¹ *La société du spectacle*, p. 151.

² *Niagara*, p. 280.

lui, s'apprête à reprendre, immuable.¹

Toutefois, c'est au niveau énonciatif que les deux ouvrages diffèrent le plus l'un de l'autre, et pour cette raison, d'un point de vue méthodologique, il sera impossible de chercher les mêmes énonciatèmes et subjectivèmes que dans notre analyse de *l'Étude pour une représentation des États-Unis*. En effet, autant *Mobile* masque les marqueurs déictiques de l'énonciation (les énonciatèmes) et ne laisse apparaître que quelques marqueurs subjectifs (les subjectivèmes), autant *Niagara* les exhibe et les met en scène. Par exemple, on y retrouve, dans un premier temps, de véritables dialogues entre actants-locuteurs, ce qui n'est pas le cas de *Mobile*, où les bribes de dialogues sont rarement embrayées. De plus, ces dialogues sont encadrés par des descriptions du site touristique que sont les chutes du Niagara, narration elle-même prise en charge par un « narrateur » : le "speaker". Enfin, tout comme dans *Mobile*, *Niagara* effectue un travail de découpage et de collage en citant abondamment un extrait de *Atala* de Chateaubriand décrivant les chutes ; seulement, les citations sont, elles aussi, prises en charge, dans ce cas par le locuteur appelé "lecteur", explicitement identifié. Par conséquent, contrairement à ce qu'on retrouve dans *Mobile* (à l'énonciation généralement débrayée), aucun énoncé ne semble *flotter* dans cet ouvrage et il devient moins difficile d'établir clairement « qui parle » (et son corrélat « qui perçoit »).

À cet égard, un bref coup d'œil au paratexte nous permet de saisir les enjeux énonciatifs des deux ouvrages. Ainsi, la quatrième de couverture de *Mobile* met plutôt l'accent sur le narrataire, énonciataire explicitement sollicité :

Respirez l'air des 50 états !
De ville en ville, de frontière en frontière, de la côte
Atlantique à la côte Pacifique !
Des centaines de fleuves, des centaines d'oiseaux, des
centaines de voix !
Les Européens, les Noirs, les Indiens !
Vivez aujourd'hui avec votre famille la rigolade, l'aventure,
le drame du passé, du présent et du futur de l'Amérique !

¹ En d'autres mots, si Butor a effectivement écrit un texte "structuraliste", ce serait beaucoup moins par l'intermédiaire de *Mobile* que de *Niagara*, ce dernier, en y regardant de plus près, étant beaucoup plus systématique et a-subjectif que l'autre.

[...].

Feuilletez les ouvrages du grand peintre et naturaliste John James Audubon, lisez les déclarations du président Jefferson, et suivez un véritable procès de sorcière !

Regardez les américains, vivez avec les américains, roulez dans leurs longues voitures, survolez leurs aérodromes, déchiffrez leurs enseignes lumineuses, flânez dans leurs grands magasins, plongez-vous dans leurs immenses catalogues, étudiez leurs prospectus, arpentez leurs rues, dormez sur leurs plages, rêvez dans leurs lits !

Mobile !

Une orgie de surprises et de frissons !

Nous constatons immédiatement que les principaux « personnages » mis en scène par cette représentation des États-Unis sont identifiés ("Européens", "Noirs", "Indiens"). Toutefois, en insistant sur les "centaines de voix" de ces divers actants, sur la multiplication des points de vue, on cache le fait qu'une présence, perceptive d'abord, énonciative ensuite, est à l'origine de la représentation ; cela est accentué par le fait que la perception est déléguée, littéralement, au narrataire : "respirez", "vivez", "feuilletez", "lisez", "regardez", "roulez", "survolez", etc., autant d'impératifs cherchant à déplacer le pôle perceptivo-énonciateur vers le récepteur et qui donnent l'impression que l'énonciateur énonce lui-même ce qu'il est en fait en train de lire. Nous avons pourtant vu, après analyse, que l'énonciation se faisait en réalité à partir d'un centre déictique bien précis, centre dont toute l'organisation sémantique et formelle de l'ouvrage dépendait.

Niagara, quant à lui, est un ouvrage, nous l'avons suggéré plus tôt, qui exhibe les traces de son énonciation, et cela est bien visible sur sa quatrième de couverture :

Quelqu'un vous guide au royaume des Chutes, lieu-frontière, ville double, vous en fait visiter les attractions à diverses heures et saisons, vous en fait entendre le bruit.

Il naît en ce bruit une voix, et comme le discours est en français, elle emprunte naturellement les termes du fameux Chateaubriand :

« Elle est formée par la rivière Niagara qui sort du lac Érié et se jette dans l'Ontario... »

[...].

Nous voyons très bien que, dans cet extrait, la question de la présence ("Quelqu'un

vous guide") n'est pas évitée et que le rôle du narrataire ("vous") paraît amoindri, soumis aux divers choix de l'énonciateur (qui "fait visiter", "fait entendre", etc.). De plus, nous n'y sommes pas confrontés à diverses voix mais bien à "une voix", ce qui porte à croire que le centre déictique sera, dans *Niagara*, beaucoup plus facilement identifiable. Toutefois, une interrogation s'impose quant au champ de présence de cette voix : est-elle vraiment de même nature que celle de *Mobile*, soumise au régime axiologique de valeur d'absolu imposé par l'abjection ? L'hypothèse qui va guider notre analyse textuelle est de dire que non, que la menace abjecte est, dans *Niagara*, désamorcée, c'est-à-dire qu'elle n'a plus la valeur oppositionnelle et disjonctive qu'elle trouvait dans *Mobile* ; perdant de son caractère dysphorique, l'objet prototypique de l'altérité qu'est l'abject — et la figure de la mère — ne permet plus de cerner un espace propre : l'abject reviendra toutefois, surtout dans la représentation que le texte fera de ce rapport au maternel, mais ce sur le mode citationnel, fidèle en cela à la poétique postmoderne.

Ce qui nous permet de commencer à confirmer cette hypothèse, c'est le traitement de la question de la *frontière*. En effet, la représentation synchronique de *Mobile*, en parcourant l'étendue de l'espace américain, passe "de frontière en frontière", établissant par le fait même les frontières intérieures, soit celles qu'il est possible, entre les États, de traverser et dont nous avons déjà analysé le mouvement, et les frontières-limites, c'est-à-dire celles qui ne peuvent être traversées/transgressées sans sombrer dans l'hybridité et, par conséquent, la contamination impure et altérante du champ de présence. D'autre part, le rapport de *Niagara* à la frontière, parce que le site des chutes est "frontière-lieu, ville double", séparant les États-Unis du Canada mais étant, tout à la fois, les États-Unis *et* le Canada, est transformé, la perception et l'énonciation ayant lieu *sur* la frontière-limite en tant que telle plutôt qu'en face de ou cernées par elle. C'est pourquoi, avant d'aborder de front la question du champ de présence dans *Niagara*, il m'apparaît nécessaire de dire quelques mots sur ce problème que pose la frontière-lieu, principalement parce que celle-ci relève de l'hétérotopie postmoderne.

2.2.2. L'HÉTÉROTOPIE NIAGARÉENNE

« Écrire n'est pas se retrouver, mais se trouver ; non se raconter, mais se situer, attentivement, patiemment. »

Georges Raillard, *Butor*

Nous avons vu plus tôt comment la question du lieu et de la frontière — et, surtout, de leur *dire* — était inhérente à la pratique scripturale de Butor et à quel point elle hantait *Mobile*. Toutefois, il est une chose de la traverser et de la décrire (comme le fait l'*Étude pour une représentation des États-Unis*) ; il est autre chose de se situer en se tenant *sur* la frontière, de la chevaucher, de se placer à la fois *ici et là* (mais, dans ce contexte, où est le *ici* ? où est le *là* ? cette distinction a-t-elle encore un sens ? il ne semblera plus possible de répondre de façon définitive, nous le verrons, dans le contexte hétérotopique). Pour Butor, l'écriture frontalière nécessite de se placer en position marginale — *paradoxale*, dirait Barthes —, le frontalier se tenant, comme Butor le précise lui-même si bien, dans une nouvelle *écoute* des choses ; l'écriture frontalière nous confronte à ce trait fondamental de toute subjectivité et de tout espace la supportant :

Nous sommes doubles ; la frontière passe au milieu de notre cœur ; et pourtant nous sommes d'un côté ou de l'autre ; une partie de nous-mêmes pendant des siècles réprime l'autre, veut l'empêcher de s'exprimer, la recouvrir, la dévorer. **La haine envers celui qui vit de l'autre côté de l'eau, vient de ce que sa voix ne se tait jamais de ce côté-ci.**¹

Face à ce qui "ne se tait jamais", l'*Étude stéréophonique* que constitue *6 810 000 litres d'eau par seconde/Niagara* vise la description *auditive* de la frontière géopolitique canado-américaine que sont les chutes du Niagara en donnant une *voix* à cette altérité et en mettant en scène la duplicité inhérente à toute subjectivité, mise en scène qui relève, à mon sens, d'une posture hétérotopique typiquement postmoderne.

¹ *À la frontière*, p. 10-1. Je souligne.

Pour Brian McHale (qui emprunte l'expression à Foucault dans sa « Préface » à *Les mots et les choses*), l'hétérotopie ne consiste pas seulement à faire cohabiter des ordres, des sens ou des lieux distincts : elle vise l'impossible imposition d'un quelconque consensus. En effet, d'après Foucault, l'hétérotopie ne donne pas seulement lieu à de l'incongruité : elle impose la possibilité d'un *grand nombre d'ordres possibles* en sapant celle d'un ordre commun :

Les *hétérotopies* inquiètent, sans doute parce qu'elles minent secrètement le langage, parce qu'elles empêchent de nommer ceci *et* cela, parce qu'elles brisent les noms communs ou les enchevêtrent, parce qu'elles ruinent d'avance la « syntaxe », et pas seulement celle qui construit les phrases, — celle moins manifeste qui fait « tenir ensemble » (à côté et en face les uns des autres) les mots et les choses.¹

Par conséquent, McHale définit l'hétérotopie non pas en termes d'espace, reposant trop sur la notion de sujet percevant unique et unifié, mais plutôt en termes de *zone* :

Typically, in realist and modernist writing, **the spatial construct is organized around a perceiving subject**, either a character or the viewing position adopted by a disembodied narrator. The heterotopian zone of postmodernist writing cannot be organized this way, however. Space here is less constructed than *deconstructed* by the text, or rather constructed and deconstructed at the same time. Postmodernist fiction draws upon a number of strategies for constructing/deconstructing space, among them *juxtaposition*, *interpolation*, *superimposition*, and *misattribution*.²

À mon sens, *Niagara* relève, quant aux quatre stratégies proposées par l'auteur, d'une *superposition* des frontières : "A third strategy is superimposition. Here two familiar spaces are placed on top of the other, as in a photographic double-exposure, creating through their tense and paradoxal coexistence a third space identifiable with neither of the original two — a zone."³ Représentant à la fois les États-Unis *et* le Canada en se tenant *sur* leur frontière commune, *Niagara* chercherait à rendre compte de la superposition dont témoignent les chutes du Niagara.

¹ Michel Foucault, 1966, *Les mots et les choses*, coll. « Tel », Paris, Gallimard, p. 9.

² *Postmodernist Fiction*, p. 45. Je souligne.

³ *Postmodernist Fiction*, p. 46.

Dans cette optique, pour McHale, *Mobile* relèverait aussi de la zone hétérotopique postmoderne :

In Butor's *Mobile*, the American zone is shaped by *homonymy* ; here geography is at the mercy of the play of the signifier. Butor's text leaps back and forth across the continent radically disrupting geographic continuity, its displacement triggered by *identity of place-names*.¹

Toutefois, je dois préciser mon désaccord à l'égard de cette affirmation de McHale. La continuité géographique est interrompue, certes, et l'ordre alphabétique par lequel nous est donnée la représentation des États-Unis dans *Mobile* ne pourrait être plus contingent (l'ordre alphabétique français propose une tout autre nomenclature que l'ordre alphabétique anglais, qui serait plus *naturel* pour les États-Unis : l'État du North Dakota, par exemple, devient en français le Dakota du Nord et est visité, par conséquent, plus tôt en français qu'en anglais). Toutefois, nous avons démontré que le jeu sur le signifiant ("play of the signifier") et le travail de la connotation régissant l'organisation de *Mobile* étaient pris en charge par une énonciation implicite mais à l'ancrage précis et délimité. En ce sens, si *Mobile* semble peut-être relever, à la surface, de l'hétérotopie, une plongée dans les strates tensives et profondes du parcours génératif nous permet en fait d'affirmer le contraire.

Il est peut-être important ici de revenir sur la question du champ de présence et de la *profondeur* qu'il implique à l'égard du centre déictique perceptivo-énonciateur et de la tensivité au cœur de laquelle il est plongé :

Pour le centre sensible du discours, il n'y a donc de profondeur que s'il y a un changement d'équilibre entre l'intensité et l'étendue, et une variation dans la tension entre le centre et les horizons. [...]. La profondeur est donc non pas une position, mais un *mouvement* entre le centre et les horizons.²

Nous avons vu que ce mouvement était, dans *Mobile*, centrifuge : il partait du centre

¹ *Postmodernist Fiction*, p. 50.

² *Sémiotique du discours*, p. 97.

(à valeur euphorique positive) que constitue Washington et, de là, se dirigeait vers la périphérie (à valeur dysphorique négative) constituée par le profond Sud, l'extrême Nord et la côte ouest californienne/pacifique. Toutefois, le cas de *Niagara* est différent puisque la perception et l'énonciation se font à partir d'une "frontière-lieu" véritablement *mobile* (les chutes, en tant que frontière liquide, sont constamment en mouvement) ; dès lors, c'est comme s'il y avait *un rabattement de la profondeur sur elle-même, voire sa totale disparition*, la marge se repliant littéralement sur le centre. Ce repliement — la superposition de la marge et du centre — est, à mon sens, constitutif de l'hétérotopie que propose *Niagara*. D'où la nécessité, pour comparer la profondeur de champ de ces deux ouvrages, de la précision suivante :

Une distinction s'impose ici, entre une profondeur *progressive* et une profondeur *régressive*. Deux mouvements sont envisageables : soit à partir du centre, soit à partir des horizons. La profondeur qui se meut à partir du centre a un point de repère connu : c'est la position de référence du discours ; l'éloignement est donc alors mesurable ; l'actant peut apprécier la distance en profondeur. En revanche, la profondeur qui se meut à partir des horizons n'a point de repère connu ; si la profondeur avance vers le centre, elle ne peut donc être que ressentie ; telle est, par exemple, l'expérience du vertige, ou celle du pressentiment d'une invasion ou d'une agression. La profondeur *progressive* est donc une profondeur cognitive, à propos de laquelle l'actant, centre du discours, peut prédiquer, mesurer et évaluer. La profondeur *régressive*, qui prend la première à rebours, est en revanche une profondeur émotionnelle.¹

S'il y a une différence majeure entre nos deux ouvrages, c'est à ce niveau. *Mobile* vise effectivement une représentation en quelque sorte "cognitive" des États-Unis à partir d'un point de repère bien précis d'où émanent les axiologies et est bien, en ce sens, centrifuge. Le mouvement dans *Niagara* n'est, par contre, pas centripète (allant de la périphérie vers le centre) puisque la représentation se fait *sur* la frontière-lieu. En d'autres mots, il n'y a pas de centre en tant que tel dans *Niagara* puisqu'il se situe partout : le seul mouvement possible est en fait la *descente*, soit ce retournement radical du champ de présence en profondeur verticale (et qui s'oppose à l'horizontalité

¹ *Sémiotique du discours*, p. 98.

de *Mobile*).¹

Brigitte Rozon y fait d'ailleurs allusion dans son essai intitulé « La descente de l'écriture ou la remontée du lecteur ? L'étude des spectres de l'Occident dans *6 810 000 litres d'eau par seconde* »² : la question de la verticalité y est associée à celle du "spectre". Même constat chez Arlys D. Watkinson, qui aborde le passage de la modernité à la postmodernité dans « Cultures, contre-cultures et "nouveau-roman" : le Spectre de l'Amérique dans *6 810 000 litres d'eau par seconde* de Michel Butor et *Projet pour une révolution à New York* d'Alain Robbe-Grillet ».³ Ces deux allusions à la *spectralité* de *Niagara* ne sont pas innocentes : elles viennent rappeler que l'émergence de la question du spectral se fait conséquemment à la superposition hétérotopique, alors que deux présences cohabitent en un même espace sans que l'une ne réussisse à prendre complètement la place de l'autre.

En effet, on nous indique, dès les premières pages de l'ouvrage, que si le site des chutes du Niagara forme une frontière entre deux pays, il l'est aussi entre deux lacs : "*Elle est formée par la rivière Niagara qui sort du lac Érié et se jette dans l'Ontario.*"⁴ Les chutes ne sont donc, en elle-mêmes, *rien* : elles n'existent que par la jonction de ces deux lacs, jonction par ailleurs impossible à identifier (comment dire, en effet, à l'égard de ce monument liquide, où commence réellement le lac Ontario et où finit le lac Érié ?), d'où leur aspect spectral, à la fois présentes *et* absentes. La mention des nombreux arcs-en-ciel que le mouvement des chutes génère ("*Des arcs-en-ciel sans nombre se courbent et se croisent sur l'abîme*"⁵) renvoie également à la question du spectre ("Images juxtaposées formant une suite ininterrompue de

¹ À cet égard, je dois encore une fois exprimer mon désaccord face aux positions de McHale alors qu'il affirme : "Instead of resisting centrifugal tendencies, postmodernist fiction seeks to enhance them" (*Postmodernist Fiction*, p. 167). L'hétérotopie postmoderne, comme nous venons de le voir, ne peut être réellement « centrifuge », ne serait-ce que parce que ce mouvement implique un *centre*, notion déstabilisée, voire invalidée, par la postmodernité. La même chose peut être dite du mouvement centripète. En ce sens, seule la bande de Möbius, figure topologique unilatérale, pourrait désigner correctement le *mouvement* à l'intérieur de l'espace postmoderne.

² In *Frontenac. La déconstruction de l'écriture chez Michel Butor*, p. 85-100.

³ Arlys Diane Watkinson, 1998, « Cultures, contre-cultures et "nouveau-roman" : le Spectre de l'Amérique dans *6 810 000 litres d'eau par seconde* de Michel Butor et *Projet pour une révolution à New York* d'Alain Robbe-Grillet », mémoire de maîtrise, Kingston, Queen's University at Kingston, 130 p.

⁴ *Niagara*, p. 13.

⁵ *Niagara*, p. 14.

couleurs", *Le Petit Robert*), les couleurs de l'arc-en-ciel n'ayant pas de véritable essence car n'étant, en fait, que décomposition *graduelle* de la lumière. Enfin, cette superposition hétérotopique est aussi visible dans le rapport que la vie entretient, sur le site des chutes, avec la mort : "*Des rochers démesurés et gigantesques, taillés en forme de fantômes, décorent la scène sublime ; des noyers sauvages, d'un aubier rougeâtre et écailleux, croissent chétivement sur ces squelettes fossiles*"¹ ; "*Quelque carcajou tigré / se suspendant par sa longue queue / à l'extrémité d'une branche abaissée / essaie d'attraper / les débris / des corps noyés / des élans / et des ours / que la remole jette à bord.*"² Ainsi, le lexique morbide ("fantômes", "squelettes", "fossiles", "débris", "corps noyés") côtoie, sur le site des chutes, la vie inhérente à la croissance de l'aubier et des noyers et à l'alimentation du carcajou. Toutefois, cette cohabitation de deux extrêmes ne se fait pas sur fond d'axiologie négative/péjorative comme cela pouvait être le cas dans *Mobile*, où l'altérité radicale — c'est-à-dire tout ce qui échappait au regard et qui tombait hors du champ de présence — était nécessairement perçue comme altérante. Dans *Niagara*, le marginal, le frontalier, voire l'altérité, cohabite avec le propre, le centre et le même dans une neutralité aphoristique, c'est-à-dire sans qu'un régime axiologique quelconque ne vienne privilégier telle ou telle isotopie.

Bref, l'hétérotopie nous confronte à une modification radicale du champ de présence. En effet, si les marges se rabattent, dans l'hétérotopie, sur le centre, si la profondeur de champ est, littéralement, *nulle*, c'est l'espace phorique lui-même qui, dès lors, disparaît ainsi que ses deux orientations axiologiques éventuelles (euphorie et dysphorie). Par conséquent, d'un point de vue méthodologique, il n'est pas exact de parler d'une profondeur "régressive" (pour reprendre la terminologie de Fontanille) qui viendrait s'opposer à la profondeur "progressive" de *Mobile*. *Niagara* relève plutôt d'un tout autre ordre : "Like the heterotopian space of the zone, where incommensurable spaces are juxtaposed or superimposed, here discursive orders mingle promiscuously without gelling into any sort of overarching "super-order"."³ Sans régime axiologique préalable orientant, autant au niveau sémantique que formel, l'organisation du texte, les divers registres de discours que le texte propose

¹ *Niagara*, p. 14.

² *Niagara*, p. 15-6.

³ *Postmodernist Fiction*, p. 163.

s'enchaînent sans être légitimés par un ordre supérieur et englobant. C'est en ce sens que je peux dire, du moins dans un premier temps, que *Niagara* participe à la condition postmoderne.

Aussi est-il maintenant nécessaire de voir que *Niagara*, œuvre postmoderne privée de cet ordre *supra* veillant à la cohésion de l'ensemble, en vient à mettre en scène deux champs de présence opposés mais superposés et concomitants : celui de l'énonciateur *et* celui de l'énonciataire.

2.2.3. LE JEU DE L'ÉNONCIATION

« Je ne connais pas d'autre manière d'aborder de grandes tâches que le jeu. »

Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo*

D'emblée, il est essentiel de spécifier que nous retrouvons, dans *Niagara*, deux registres énonciatifs distincts : la *représentation* précédée de la *présentation*. D'une part, chaque chapitre est identifié, comme nous l'avons dit, par un mois de l'année et vise la description du site des chutes du Niagara alors qu'il est visité par de nombreux touristes (pour la plupart en voyage de noces ou revisitant le site ; certains personnages s'y rendent toutefois seuls). Le mois en question est inscrit et répété sur le haut de la page, encadrant, si l'on veut, la scène : ces chapitres constituent les scènes principales et ils sont ponctués de "parenthèses" (des scènes « secondaires » qui mettent l'accent sur une action ou un actant périphérique et qui peuvent ou non être lues, dépendamment du choix effectué à la réception) qui forment l'essentiel de la représentation. On y retrouve des dialogues entre personnages, des informations relatives aux divers bruits entendus dans la scène (présentés en caractères romains), des commentaires du speaker servant de mise en contexte et de narration (présentés en caractères gras) et une citation décousue d'un texte de Chateaubriand décrivant les chutes (proposée par le « personnage » du "lecteur" et présentée en italique) : tous ces énoncés servent donc à représenter, en cherchant à reproduire, le site des chutes du Niagara et les divers actants lui étant associés.

D'autre part, ces douze chapitres sont précédés de quelques indications (semblables aux didascalies que l'on retrouve dans une pièce de théâtre) relatives à la *mise en scène* de ces « scènes » et qu'exemplifie justement le premier chapitre (intitulé, par ailleurs, « Présentation »). Nous y retrouvons les informations suivantes :

- le nom des personnages présents dans le chapitre ("CHARLES et DIANA, vieux ménage", "CHRIS et DELIA, vieux ménage", "ARTHUR et BERTHA, « just married »", etc.) ;
- la liste des divers sons qui seront entendus au courant du chapitre ("*craquement de branches*", "*goutte d'eau*", etc.) ;
- des indications diverses relatives à la lecture de l'ouvrage et adressées directement au narrataire-lecteur ("Les lecteurs prendront...", "Les lecteurs s'amuseront...", etc.) ;
- des indications diverses relatives à la mise en scène auditive (par l'intermédiaire d'un médium stéréophonique) de l'ouvrage ("Les bruits pourront apparaître entre les répliques, mais persister derrière elles plus doucement", etc.), adressées au narrataire-exécutant ;
- la place occupée, dans la représentation stéréophonique, par les répliques des personnages et des sons en question ("au centre", "à gauche" ou "à droite") ;
- l'intensité des répliques et des sons ("très doucement", "fort", etc.).

Il est juste de dire que nous avons ici affaire à des énoncés méta-discursifs puisqu'ils viennent, explicitement, déterminer les conditions mêmes de la représentation ainsi que l'éventuelle réception de l'ouvrage. En d'autres mots, le texte y pose un commentaire sur sa propre réception mais également sur sa propre composition.

Ces brèves présentations introduisant aux douze chapitres recèlent, pour notre analyse, les informations relatives à l'instance première de l'énonciation puisque ce sont elles qui contrôlent non pas tant l'univers axiologique dans lequel évolueront les divers actants de *Niagara* que, répétons-le, les conditions de réalisation et de réception (à la lecture ou à l'audition) de l'ouvrage. En fait, on peut même dire que la question du régime axiologique, contrairement à ce qu'on retrouve dans *Mobile*, n'est pas établie à l'avance mais est plutôt sujette à, justement, un *jeu* impliquant directement

l'énonciataire qu'est le récepteur (lecteur réel et/ou exécutant et/ou auditeur). Dans *Mobile*, l'activité énonciative établissant le régime axiologique était perceptible au niveau de la *modalisation* des énoncés, c'est-à-dire par l'intermédiaire des énonciatèmes et des subjectivèmes qui dévoilent une quelconque activité subjective de l'instance discursive mais qui ne s'affichent jamais comme telle (par exemple, le "je" rencontré à quelques reprises dans *Mobile* relevait, nous l'avons dit, de l'embrayage actantiel lacunaire, c'est-à-dire au référent impossible à identifier). Dans *Niagara*, par contre, il est plutôt question de *modalités*, soit "un prédicat qui énonce, dans la perspective de l'instance de discours, une condition de réalisation du prédicat principal. En d'autres termes, la modalité émane d'un **actant de contrôle**."¹

Cette instance contrôlant l'énonciation globale de *Niagara*, que nous appellerons désormais « énonciateur de contrôle », se manifeste tout d'abord par l'intermédiaire d'une modalité déontique :

Deux voix au centre, celle du speaker, fort, et celle du lecteur, assez fort.

On disposera de sept réglages d'intensité ou plans, ainsi désignés :

très doucement,
doucement,
assez doucement,
pas trop fort,
assez fort,
fort,
très fort.

Les indications d'intensité devront être respectées même si l'on doit se contenter d'une réalisation à un seul canal.²

Nous avons là, au tout début de l'ouvrage, l'indication d'un devoir-faire adressé directement à l'énonciataire ("on disposera", "devront être respectées", "même si l'on doit se contenter") en prévision d'une réalisation stéréophonique de l'ouvrage : ce narrataire deviendra alors, à quelques reprises dans l'ouvrage, "exécutant" ou "auditeur", selon le rôle qu'il doit jouer (réaliser la représentation stéréophonique ou faire office de *récepteur auditif*) et selon les attentes et intentions de l'énonciateur de

¹ *Sémiotique du discours*, p. 164. Je souligne.

² *Niagara*, p. 11.

contrôle. Il est légitime, dans ce cas, de parler de modalité déontique, car nous ne sommes effectivement pas dans le registre d'un devoir-être aléthique mais bien dans celui de la *prescription*, comme le démontre cette autre indication qui apparaît dès le chapitre II et qui précise les diverses voies pouvant être empruntées par l'exécutant ainsi que par le lecteur *réel* (à ne pas confondre avec le "lecteur" de Chateaubriand *dans* la représentation) :

Dix voies : A B C D E F G H I J.

Voies A B C : on saute les parenthèses.

Voies D E F : on lit « les souvenirs et les tulipes » en effaçant les répliques d'Abel et Betty.

Voies G H I J : on lit tout.¹

Toute lecture est donc, en soi, *potentialisante* : rien n'empêche le lecteur de sauter une description ou "les parenthèses", de lire la fin au début tout en "effaçant des répliques", de relire certains passages ou de "tout lire", etc. Cette réalité est celle de toute lecture, il faut bien l'admettre, sauf que *Niagara* inscrit la variabilité au sein de son programme narratif en sapant l'obligatoire linéarité et en rattachant la lecture à une certaine contingence. Ceci dit, indiquons que ce potentiel reste malgré tout restreint par les voies proposées par l'énonciateur de contrôle : nous sommes alors en plein dans la définition de l'œuvre ouverte proposée par Eco qui, souvenons-nous, juge que le rôle de l'auteur, en tant qu'instance de contrôle, "consiste à proposer des possibilités déjà rationnelles, orientées et dotées de certaines exigences organiques qui déterminent leur développement."² Contrairement à un tableau de Pollock, par exemple, qui suggère la variabilité sans toutefois l'inscrire au niveau métalinguistique, *Niagara* témoigne de la *conscience de la variabilité* au cœur de l'ouvrage, décelable justement par l'intermédiaire de cette modalité du devoir.

Cette conscience est également à l'œuvre par l'intermédiaire de la modalité du pouvoir, qui s'y superpose :

Les personnages dont les noms commencent par la même lettre peuvent être joués par les mêmes acteurs, mais il vaudrait

¹ *Niagara*, p. 18.

² *L'œuvre ouverte*, p. 34.

mieux disposer au moins de deux couples qui alternent.

Les couples dialoguent isolément, Andrew avec Bettina, Clem avec Dorothy, etc., sans se soucier de ce que disent les autres. Il est nécessaire de les faire répéter d'abord isolément.¹

Ainsi, l'exécutant reçoit une suggestion relative aux voix des acteurs qui incarneront les divers personnages ("peuvent être joués par les mêmes acteurs"), ce qui donne l'impression d'une certaine latitude émanant de la part de l'énonciateur de contrôle. Pourtant, le devoir-faire n'est jamais très loin ("il vaudrait mieux", "Il est nécessaire"), ce qui montre bien que subsiste malgré tout la modalité déontique, le devoir-faire (prescription) dominant le ne-pas-pouvoir-ne-pas-faire de l'exécution (l'obéissance *nécessaire* de l'exécutant à l'énonciateur de contrôle).

Le *Dictionnaire raisonné* de Greimas et Courtés parle d'ailleurs des affinités qu'ont ces deux modalités :

tout se passe comme si l'obéissance, par exemple, en tant que valeur modale définissant une certaine compétence du sujet, présupposait cette autre valeur modale qu'est la prescription. [...].

Ceci nous amène à considérer les modalités de devoir et de pouvoir comme deux instances autonomes et complémentaires — l'une étant dite virtualisante, l'autre actualisante — de la modalisation.²

Par conséquent, il faut bien admettre que le pouvoir est, logiquement parlant, soumis au devoir et que la réalisation éventuelle de l'ouvrage par médium stéréophonique est déterminée par les compétences imposées par l'énonciateur de contrôle à l'exécutant. Le pouvoir-être (la possibilité offerte quant à l'identité vocale — le *grain* de leur voix, pourrait-on dire — des acteurs déclamant les répliques des personnages) ainsi que le pouvoir-faire (la liberté relative laissée à l'énonciataire/l'exécutant quant à la mise en scène) assurent conjointement le niveau de la compétence de l'énonciataire. Il reste néanmoins que les indications de l'énonciateur de contrôle oscillent entre la contrainte et la permissivité :

¹ *Niagara*, p. 67.

² Article « Pouvoir » in *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, p. 287-8

Ne pas essayer de donner un accent aux Noirs.
Ne pas essayer de mettre du lyrisme dans les « lectures » de
fleurs ; seule une discrète contagion érotique.¹

Le pouvoir-être des actants noirs est ici en quelque sorte invalidé : comment, en effet, faire *voir* la couleur de la peau des personnages à un éventuel auditeur si le recours à l'accent est interdit ? D'un autre côté, une grande liberté persiste quant à l'interprétation des dialogues par les acteurs, cette "discrète contagion érotique" constituant la possibilité même du jeu (autant des acteurs que de l'exécutant).² Ce que nous constatons, c'est que ce jeu n'est pas, d'un point de vue axiologique, totalement orienté à l'avance : l'investissement axiologique des dialogues, du moins dans cet exemple, reste à faire, comme si le champ de présence de l'énonciateur de contrôle n'était pas entièrement propre, c'est-à-dire qu'il nécessite l'intervention de l'autre.

De plus, ce n'est pas seulement l'exécutant qui est visé par ces énoncés contradictoires : le lecteur réel est à son tour sollicité directement par l'énonciateur de contrôle qui cherche à orienter la réception de l'ouvrage :

Les lecteurs pressés prendront la voie courte en sautant toutes les parenthèses et tous les préludes.

Les lecteurs moins pressés prendront la voie longue sans rien sauter.

Mais les lecteurs de ce livre s'amuseront à suivre les indications sur le fonctionnement des parenthèses et à explorer peu à peu les huit voies intermédiaires pour entendre comment, dans ce monument liquide, le changement de l'éclairage fait apparaître nouvelles formes et aspects.³

Toutefois, nous réalisons rapidement que la variabilité de la lecture se veut, à la suite de ces précisions de l'énonciateur de contrôle, beaucoup plus contingente qu'elle ne paraît : les contraintes imposées à l'énonciataire diffèrent selon qu'elles sont adressées à l'exécutant ou au lecteur réel. Par ailleurs, il apparaît que "l'éclairage", les "formes"

¹ *Niagara*, p. 43.

² Pour Butor, la représentation auditive "rend évidentes les insuffisances de notre écriture pour la transcription de ce que l'oreille entend" (« La littérature, l'oreille et l'œil » in *Répertoire III*, p. 393). Cette "contagion érotique" serait donc une métaphore de la jouissance d'une ouïe libérée des contraintes de l'alphabet phonétique, nécessairement réducteur.

³ *Niagara*, p. 10.

et les "aspects" de tout ce qui sera énoncé dans le texte ne relèveront plus tant de la vue, sens privilégié dans *Mobile*, que d'un sens s'ouvrant au "monument liquide" que constituent les chutes. Aussi entend-on, au début de la première représentation, "Un coup de cloche très fort"¹ rappelant qu'il n'y a, littéralement, rien à *voir* dans *Niagara* : certainement, à la réception, on peut aisément visualiser le carillon de Westminster responsable de ce son ; or, à la lecture, la cloche demeure en soi *invisible* (aucun détail, indiciel ou informant, ne venant la qualifier), laissant entièrement la place à son signifiant sonore. Par conséquent, "tout l'ensemble obéit à cette double exigence — d'être lu (par les yeux) en tant qu'ensemble de graphèmes ; d'être lu (par la voix) en tant qu'ensemble de phonèmes."² On pourrait ajouter à cela l'exigence d'être également *entendu*, le cas échéant où l'ouvrage serait effectivement réalisé par médium stéréophonique. Dans tous ces cas, il revient au lecteur de jouer de ces exigences et de jouir de la liberté qui lui revient.

C'est dans cette optique d'autonomie et de latitude qu'il faut également aborder le catalogue de bruits que l'on retrouve dans chacune des douze présentations. Par exemple, au premier chapitre, on peut lire :

Entre les onze premières notes du carillon de Westminster doucement, on entend très doucement mais distinctement, c'est comme un catalogue de bruits,

au centre :

— *automobile qui démarre* —

— *ferraille qu'on traîne* —

— *klaxon* —

— *coup de frein* —

— *portière qu'on ouvre* —

— *mugissement* —

— *foule* —

— *souffle* —

— *claquement de drapeau* —

— *portière qu'on claque* —

— *froissement de feuilles* —³

Nous retrouvons là le lexique sonore dans lequel autant l'exécutant que le lecteur réel sont invités à puiser pour chaque chapitre, question de camper l'atmosphère qui

¹ *Niagara*, p. 12.

² « Le titre et la trilogie », p. 278.

³ *Niagara*, p. 20.

régnera dans chacune des scènes. Ceci dit, encore une fois, ces sons n'ont pas de véritables référents : ils subsistent tels quels, comme des signifiants isolés coupés de tout réel, ne trouvant pas d'écho visuel au niveau de la représentation. De plus, leur fréquence devient totalement arbitraire ("Certains de ces bruits sont continus : automobile, froissement, ruissellement, machinerie ; certains peuvent le devenir"¹), le déroulement de l'éventuelle continuité de la syntagmatique sonore revenant ici à l'exécutant et au lecteur réel. Enfin, la signification même de tous ces sons est minée par leur variabilité et leur discontinuité :

Les bruits peuvent varier de hauteur ou de vitesse, mais surtout ils varient de signification ; le nom qui leur est donné désigne leur forme et leur origine, le sens qu'ils prennent automatiquement dans un contexte où apparaît le même mot ; mais il n'est pas un seul de ces bruits qui ne puisse concourir parfois à décrire l'eau.²

C'est donc la représentation (sonore) même des chutes qui est reléguée au rang d'impossibilité, comme si leur statut référentiel demeurait hors d'atteinte ; il ne reste, par conséquent, que la possibilité de tenter un simulacre de représentation. En d'autres mots, puisque la représentation ne peut jamais rendre compte du référent réel, ni même de ses signifiants (les fameux "mugissements", dans ce cas-ci), nous ne pouvons alors que constater cette impossibilité... et nous en jouer, et ce, autant à l'émission qu'à la réception (ce jeu est par ailleurs bel et bien perceptible au premier chapitre, alors que l'énonciateur de contrôle donne ses indications face à la lecture de la description des chutes de Chateaubriand : "le ton de la voix s'élève un peu", "encore un peu", "ton soutenu", "très soutenu", "plus lent", "lent et noble", "lent, très soutenu", "très lent", "très naturel", "reprenant sa phrase et comme de très loin", "revenant", "chuchoté", "comme un tentateur", "de plus en plus insinuant", "à l'insinuation se mêle un peu d'ironie", "s'éloignant", "plus lentement", "en détachant les mots", "vitesse normale, presque inaudible, sauf le mot « jette » jeté"³, rappelant que si les chutes sont, à titre référentiel, *indescriptibles*, on peut quand même jouer, de diverses manières, à représenter cette tentative exorbitante de représentation de Chateaubriand).

¹ *Niagara*, p. 44.

² *Niagara*, p. 151.

³ *Niagara*, p. 14 à 16.

Rappelons enfin que chaque son est également qualifié au niveau de son intensité selon sept réglages possibles, allant de "très doucement" à "très fort". Toutefois, si la distinction entre "doucement" et "fort" nous semble suffisamment claire, elle l'est beaucoup moins entre, par exemple, les intensités "assez fort" et "très fort". Le phénomène devient encore plus patent entre "assez doucement" et "pas trop fort", alors que la nuance reste pratiquement imperceptible. À cet égard, les indications de l'énonciateur de contrôle semblent parfois difficiles à concevoir dans le cadre d'une éventuelle réalisation sonore, voire absolument contradictoires ("Les quatre couples, qui n'apparaissent que dans les parenthèses, parlent maintenant « à voix hautes », même si c'est doucement"¹ ; "Les couples parlent « à voix hautes », même si c'est très doucement, et les solitaires « à voix basses », même si c'est « pas trop fort »"²).

En fait, nous touchons là à la question de la perception reliée à une éventuelle réalisation stéréophonique de l'ouvrage puisque celle-ci impliquerait nécessairement une présence perceptive pour saisir la nuance entre les diverses intensités, présence réelle dont l'énonciateur de contrôle a pleinement conscience :

Comme on peut considérer qu'un bruit assez fort couvre pratiquement les paroles dites assez doucement, pour l'auditeur immobile, mais seulement pour lui, en réglage normal, les voix d'Emil et Florence sont couvertes pendant « la fiancée du brouillard », mais il suffit de se déplacer un peu ou de baisser un peu le canal de droite pour les découvrir.³

Ce que cette affirmation méta-discursive met ici de l'avant, c'est la gestuelle associée à l'acte de réception qui implique non pas seulement l'audition mais *tout le corps du sujet percepteur* : ainsi ce dernier peut demeurer "immobile" ou bien "se déplacer" et "baisser un peu le canal de droite". Nous voyons donc immédiatement que le pôle de la réception est un pôle actif, mouvant et impliquant le *positionnement* du corps percepteur (au contraire de ce qu'on trouve dans *Mobile*, qui suggère un positionnement *préalable* de l'instance de l'énonciation), positionnement dont

¹ *Niagara*, p. 218.

² *Niagara*, p. 244.

³ *Niagara*, p. 94.

dépendra en fait le régime axiologique de tout l'ouvrage puisque, dès lors, certaines répliques, importantes ou non, des personnages seront — ou non — entendues selon des intensités variables, affectant par le fait même tout le parcours narratif de chacun d'entre eux ainsi que les valeurs leur étant associées : "L'auditeur, en réglant la balance de son appareil, peut ainsi privilégier plus ou moins tel ou tel côté."¹

Voilà l'essentiel de ce qui oppose les deux ouvrages de notre corpus. Certes, d'un point de vue formel, *Mobile* et *Niagara* se ressemblent, et ils offrent tous deux d'infinies possibilités de lectures : "Il y a toutes espèces de possibilités de lectures, dans *Mobile*. Laissez-vous guider par votre œil... Voyagez..."², nous invite d'ailleurs Butor lui-même. La différence se trouve en fait au niveau du régime axiologique privilégié à l'égard de l'abjection. Dans *Mobile*, peu importe où s'arrête, justement, notre œil, nous tombons sur des énoncés fortement marqués au préalable par une présence perceptive et énonciative ; en d'autres termes, le régime axiologique de *Mobile* est hanté par la question de la frontière et de la délimitation entre le propre et l'abject, et ce que nous choisissons de lire, par hasard, un extrait de catalogue, un discours de Franklin ou une description de la géographie ou de l'histoire d'un État. Dans *Niagara*, par contre, la menace abjecte liée à la frontière et à l'altérité est désamorcée par la superposition hétérotopique qui annule l'opposition euphorie/dysphorie et qui privilégie un régime axiologique *variable*, en attente de réalisation, autant de la part de l'exécutant que du lecteur réel.

Bref, *Niagara*, en plus de mettre l'accent sur la réception comme geste instaurant le régime axiologique, dédouble cette dernière comme pour en accentuer les possibilités de "variabilité" :

On a donc une double variabilité : à l'émission, l'exécutant aura choisi l'une des dix voies ; la réception, l'auditeur pourra changer de place à l'intérieur de l'architecture transmise.

La mobilité de la lecture étant bien plus grande que celle de toute audition, vous pourrez, livre en main, rêver à toutes

¹ *Niagara*, p. 19.

² « Butor a essayé d'expliquer à Madeleine Chapsal comment utiliser *Mobile* » in *Entretiens. Volume 1*, p. 188.

sortes d'écoutes.¹

C'est donc le lecteur réel qui constitue précisément, en tant qu'exécutant potentiel et en tant qu'auditeur, le nœud reliant ces deux exigences du texte, cette double variabilité ; c'est le lecteur réel *en tant que corps* qui est ici sollicité, ce dernier pouvant autant "changer de place à l'intérieur de l'architecture transmise" que jouir de sa "mobilité de lecture". Par le fait même, et de la même façon que, dans l'ouvrage, la distinction entre le speaker et le lecteur de Chateaubriand se révèle factice (en effet, le lecteur « parle » — *speaks* — la description de Chateaubriand alors que le speaker commente sa lecture, l'ayant vraisemblablement faite au préalable ; le speaker et le lecteur sont donc, dans le texte, scindés alors qu'ils relèvent l'un et l'autre d'une même pratique), la distinction entre exécutant et lecteur réel est invalidée, le lecteur, instance *mobile* entre toutes, prenant en bout de ligne la charge de l'actualisation du texte. C'est cette prise de contrôle qui, à mon sens, est représentée au dernier chapitre (« Coda ») alors que le lecteur de Chateaubriand, lisant toujours à une intensité en dessous de celle du speaker tout au long de l'ouvrage, finit par prendre, littéralement, le dessus : le speaker énonce toujours "fort" pour passer à "assez fort" au douzième chapitre, alors que le lecteur, quant à lui, oscille entre "assez fort", "assez doucement", "pas très fort", "assez fort" dans tous les chapitres pour énoncer finalement "fort", soit un cran au-dessus du speaker, différence infime mais tout de même signifiante qui suggère la relative *supériorité* du lecteur, autant fictif que réel, face à l'énonciateur de contrôle.

Soulignons donc l'importance du rôle que joue désormais le lecteur réel/l'exécutant de l'ouvrage devenu, par un étrange retournement du schéma de la communication (tel que décrit par R. Jakobson), responsable du régime axiologique du texte :

Lorsque parlent Arthur et Bertha, l'un des bruits continus du canal de gauche reprend l'intensité avec laquelle il avait été annoncé, afin de remplir les silences qui se produiraient lorsque l'on ferme complètement le canal de droite. Il en résulte que dans certains cas, en réglage normal, ces bruits cacheront leurs répliques, l'auditeur pourra alors s'amuser à enlever cette couverture de bruit pour les découvrir **intactes**

¹ *Niagara*, p. 20.

dessous.¹

Par son activité énonçante impliquant directement son corps et son positionnement, c'est le lecteur (à la fois exécutant et auditeur) qui en vient donc à gérer les diverses valeurs de même que leur *propreté* (autant psychanalytique, soit l'investissement dont elles sont l'objet, que phénoménologique, soit la place qu'elles occupent dans le champ de présence ici sonore) : intactes ou *abjectes* (parce que contaminées par le bruit), les répliques voient leur valeur prise en charge par l'énonciataire devenu énonciateur ; c'est précisément de lui dont dépend la *pureté* de l'ensemble :

Quand un des personnages parle, un des bruits de l'autre côté reprend de son intensité.

Quand le lecteur parle, l'un des bruits de droite reprend une intensité plus bas ; quand c'est le speaker, l'un des bruits de gauche.

Ces bruits ne peuvent jamais couvrir la voix du speaker ou celle du lecteur, mais seulement les troubler. En supprimant l'un des canaux, **on retrouvera** donc l'un ou l'autre dans sa **pureté**.²

Alors que *Mobile* inscrit cette pureté au centre du champ de présence visuel instauré par l'acte perceptivo-énonciateur initial pour mieux éloigner son altérité hors des frontières et dans les marges, *Niagara* la délègue tout simplement à l'*énonciataire-devenu-énonciateur* dans une superposition, elle aussi hétérotopique, de l'axe de la communication. L'ordre *supra* est donc relégué à l'extérieur du texte, non plus inscrit, tel que c'était le cas dans *Mobile*, comme *réalisé* mais bien comme pure *virtualité* en attente d'actualisation.³

¹ *Niagara*, p. 44. Je souligne.

² *Niagara*, p. 246. Je souligne.

³ On peut également parler de potentialisation, qui "pourrait être définie comme l'opération par laquelle le sujet, qualifié pour l'action, devient susceptible de *se représenter* en train de faire, c'est-à-dire projeter en un simulacre toute la scène actantielle et modale qui caractérise la passion" (*Sémiotique des passions*, p. 146). En effet, cette disposition du sujet relève précisément du passionnel, donc de l'affect, et nous sommes en train de voir que c'est justement l'énonciataire *potentialisé* qui est placé en charge de l'axiologisation et de la coloration affective/passionnelle du texte. Ainsi, de la même façon que "le sujet passionné peut, sans passer à l'acte, savourer la mise en scène passionnelle qu'il se donne" (p. 147), notre énonciataire peut — ou non — mettre en scène ce que le texte lui propose à titre virtuel, et ce, autant à titre de lecteur (réel) que d'exécutant de la représentation stéréophonique.

Cette duplicité — ce *jeu*, cette *circulation* — vient donc déstabiliser la notion d'œuvre *réalisée* : nous sommes confrontés, du côté de l'énonciateur, à la question de la virtualisation et, du côté de l'énonciataire, à celle d'actualisation de l'œuvre, de même qu'à cette inversion radicale de l'axe de la communication, du moment que nous réalisons que l'énonciateur devient énonciataire/que l'énonciataire est à son tour énonciateur ; que l'exécutant et l'auditeur que subsume le lecteur (réel) sont tous des récepteurs en attente d'émission ; qu'à l'intérieur de l'ouvrage, comme nous l'avons mentionné, le speaker devient l'égal du lecteur tout comme le lecteur devient celui du speaker. Comme le précise Baudrillard à l'égard du simulacre postmoderne : "Le discours « circule » est à prendre au sens littéral : c'est-à-dire qu'il ne va plus d'un point à un autre, mais qu'il parcourt un cycle qui englobe indistinctement les positions d'émetteur et de récepteur, désormais irrepérables en tant que telles."¹

En ces termes, il ne me semble même plus possible de parler sérieusement d'énonciateur de contrôle qui serait responsable de cet énoncé global intitulé *Niagara*. De même qu'au moment des "reprises du choral *von Himmel hoch*, on aura avantage à utiliser quelques-unes des nombreuses variations inspirées par ce thème à d'illustres compositeurs"² (parce que le thème en question n'a pas *un* compositeur mais, apparemment, *plusieurs*), de même *Niagara* se révèle un énoncé orphelin relançant la question auctoriale en affichant partout le dédoublement, voire la multiplication, des instances de l'énonciation. C'est toutefois ce jeu — au sens ici d'un espace entre deux parties d'un mécanisme —, jeu variable et dédoublant, qui permet de réinsérer une certaine profondeur de champ dans la superposition hétérotopique postmoderne.

¹ Jean Baudrillard, 1981, *Simulacres et simulation*, coll. « Débats », Paris, Galilée, p. 52, note 7. Il ajoute : "le médium est le message — l'émetteur est le récepteur — circularité de tous les pôles — fin de l'espace panoptique et perspectif — tel est l'alpha et l'oméga de notre modernité" (p. 124), donc de la (notre) postmodernité.

² *Niagara*, p. 219.

2.2.4. ATALA, OU L'ABJECTION AU DEUXIÈME DEGRÉ

« Il y a deux hommes en Chateaubriand. »

Michel Butor, *Répertoire II*

Nous le savons : la citation est un procédé scriptural récurrent chez Butor. Tandis que *Mobile* puise abondamment chez divers auteurs et dans divers types de textes (prospectus, catalogues, journaux, slogans publicitaires, essais de B. Franklin et de T. Jefferson, etc.), *Niagara* ne propose, en fait, qu'une seule véritable citation : celle d'une description des chutes du Niagara par François-René de Chateaubriand.

Pour être plus précis, deux versions de la même description sont utilisées par Butor : la première, donnée au tout début de l'ouvrage, est extraite de *l'Essai historique, politique et moral sur les révolutions anciennes et modernes considérées dans leurs rapports avec la Révolution française*, communément intitulé *Essai sur les révolutions* (1797), alors que la seconde se retrouve dans *Atala, ou les amours de deux sauvages dans le désert* (1801), et clôt l'ouvrage. C'est le « personnage » du lecteur qui propose, tout au long de *Niagara*, une transformation de la description de Chateaubriand en la découpant, la réagencant et en jouant sur la syntaxe, le rythme de la phrase, le vocabulaire, etc. ; cette relecture, présentée en italique, vient s'insérer entre les énoncés des autres personnages et ceux du speaker. Tout au long du texte, ces interventions du lecteur lisant Chateaubriand varient d'intensité ("assez fort", "assez doucement" et "pas très fort"), toujours un cran en dessous des énoncés du speaker, sauf au dernier chapitre (« Coda »), où le lecteur, nous l'avons dit, passe alors au-dessus du speaker.

Nous constatons aussi que plus *Niagara* avance plus on s'éloigne de la description de *l'Essai*, pour enfin en arriver à celle tirée d'*Atala*. C'est du moins ce que G. Genette affirme en disant que c'est

comme si tout le travail du texte de Butor avait eu pour fonction essentielle de conduire progressivement son lecteur d'une version à l'autre.

Mais cette illustre auto-transformation en suggère et en autorise aussitôt une série d'autres. « J'avais besoin de demander en quelque sorte (à Chateaubriand), dit Butor, la permission d'utiliser son texte... pas comme une citation, mais comme une matière première (c'est bien la définition de toute pratique hypertextuelle). Heureusement pour moi, il y avait deux versions de cette description. **C'était un texte qui avait deux formes, c'était un texte, par conséquent, qui avait déjà un jeu en lui-même.** » La pratique transformationnelle de Butor s'appuie donc sur celle de Chateaubriand [...] comme pour la prolonger.¹

En fait, cette pratique de Butor viendrait en quelque sorte reproduire la duplicité que l'on retrouve au cœur du corpus de Chateaubriand, en particulier à l'égard du roman *Les Natchez* (auquel est relié, du moins thématiquement, *Atala*), ouvrage en constante transformation. Dans un essai qu'il consacre à l'auteur romantique, Butor fait l'énumération des différents états du roman et des autres ouvrages que ces transformations ont aidé à engendrer :

Tout ceci montre qu'il faut distinguer dans le texte des *Natchez* au moins quatre états :

1) les brouillons rapportés d'Amérique et traînés en Allemagne, dont certaines pages sont utilisées dans l'*Essai [sur les révolutions]*,

2) le manuscrit de 2393 pages, contemporain de la rédaction de l'*Essai*, appelé par Chateaubriand « l'original primitif », comprenant, outre ce qui en reste dans les actuels *Natchez*, *Atala*, *René*, un certain nombre de pages du *Génie du christianisme*, le *Voyage en Amérique* dans sa plus grande partie, et un certain nombre de pages des *Mémoires d'Outre-Tombe*,

3) le « manuscrit divisé », contemporain de la rédaction du *Génie du christianisme*, contenant encore les pages du *Voyage* et des *Mémoires*, mais aussi celles qui trouveront place dans *Les Martyrs*,

4) enfin le manuscrit préparé pour l'édition de 1826, considérablement remanié par rapport aux précédents.²

¹ Gérard Genette, 1982, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, coll. « Points Essais », Paris, Seuil, p. 76. Je souligne.

² Michel Butor, 1964, « Chateaubriand et l'ancienne Amérique » in *Répertoire II*, coll. « Critique », Paris, Minuit, p. 159.

Il apparaît donc que c'est tout le corpus, pourtant canonique, de Chateaubriand qui se voudrait animé par une duplicité, les deux ouvrages qui nous intéressent ici (*l'Essai sur les révolutions* et *Atala*) portant en eux la *trace* d'un ou des autres. En citant deux "états" du texte de Chateaubriand, Butor importe, en quelque sorte, la différence qui travaille tout ce corpus : plus précisément, en coupant les deux descriptions des chutes de leur contexte usuel et en venant les mettre en rapport, par lecture associative, avec les dialogues des personnages et les interventions du speaker, le personnage du lecteur révèle les significations latentes, quasi anagrammatiques, que portent ces deux descriptions. Nous avons d'ailleurs vu plus tôt comment une phrase justement tirée d'*Atala* — "*Des aigles entraînés par le courant d'air, descendent en tournoyant au fond du gouffre*" —, une fois découpée, pouvait venir s'insérer entre les répliques de divers personnages et accentuer l'effet de *désintégration* de leur relation amoureuse respective. Comme l'indique à ce sujet M. Spencer : "Although "disintegration" is the main characteristic of the couples' unhappy and largely uncommunicative dialogues, Butor's homage to Chateaubriand becomes a celebration of the essential quality of language : potentiality."¹ Butor, par son travail de découpage et d'agencement, sollicite ce potentiel latent que les deux descriptions contiennent ; ces dernières entretenant entre elles, répétons-le, un certain espacement, aussi bien temporel que lexical, elles se prêtent par conséquent très bien — Butor lui-même le constate — à cet exercice de potentialisation.

Question d'établir ce réseau de potentialités que portent en elles les deux descriptions, il m'apparaît important de les lire non plus dans leur segmentation, comme *Niagara* les présente, mais plutôt en bloc cohérent. Voyons donc, tout d'abord, en quoi consiste la description des chutes du Niagara telle qu'on la retrouve dans *l'Essai sur les révolutions* de Chateaubriand :

Elle est formée par la rivière Niagara qui sort du lac Érié et se jette dans l'Ontario. À environ neuf milles de ce dernier lac, se trouve la chute ; sa hauteur perpendiculaire peut être d'environ deux cents pieds. Mais ce qui contribue à la rendre si violente, c'est que, depuis le lac Érié jusqu'à la cataracte, le fleuve arrive toujours en déclinant par une pente rapide, dans un cours de près de six lieues ; en sorte qu'au moment même du Saut, c'est

¹ Michel Butor, p. 132.

moins une rivière qu'une mer impétueuse dont les cent mille torrents se pressent à la bouche béante d'un gouffre. La cataracte se divise en deux branches et se courbe en un fer à cheval d'environ un demi-mille de circuit. Entre les deux chutes s'avance un énorme rocher creusé en dessous, qui pend avec tous ses sapins sur le chaos des ondes. La masse du fleuve, qui se précipite au midi, se bombe et s'arrondit comme un vaste cylindre au moment qu'elle quitte le bord, puis se déroule en nappe de neige et brille au soleil de toutes les couleurs du prisme ; celle qui tombe au nord descend dans une ombre effrayante comme une colonne d'eau du déluge. Des arcs-en-ciel sans nombre se courbent et se croisent sur l'abîme dont les terribles mugissements se font entendre à soixante milles à la ronde. L'onde, frappant le roc ébranlé, rejailit en tourbillons d'écume qui, s'élevant au-dessus des forêts, ressemblent aux fumées épaisses d'une vaste embrasement. Des rochers démesurés et gigantesques, taillés en forme de fantôme, décorent la scène sublime ; des noyers sauvages, d'un aubier rougeâtre et écailleux, croissent chétivement sur ces squelettes fossiles. On ne voit aucun animal vivant, hors des aigles qui, en planant au-dessus de la cataracte où ils viennent chercher leur proie, sont entraînés par le courant d'air et forcés de descendre en tournoyant au fond de l'abîme. Quelque carcajou tigré se suspendant par sa longue queue à l'extrémité d'une branche abaissée essaie d'attraper les débris des corps noyés des élans et des ours que le remole jette à bord ; et les serpents à sonnette font entendre de toutes parts leurs bruits sinistres.¹

Dans *Atala*, toutefois, la description des chutes vient s'insérer dans le cadre d'un récit de fiction et se présente comme suit :

Nous arrivâmes bientôt au bord de la cataracte, qui s'annonçait par d'affreux mugissements. Elle est formée par la rivière Niagara, qui sort du lac Érié, et se jette dans le lac Ontario ; sa hauteur perpendiculaire est de cent quarante-quatre pieds.

¹ *Niagara*, p. 13 à 16. Voir aussi F.-R. de Chateaubriand, 1978, *Essai sur les révolutions/Génie du christianisme*, coll. « La Pléiade », Paris, Gallimard, p. 354, note A. La description des chutes vient s'inscrire, dans l'*Essai sur les révolutions*, dans le contexte du récit d'un voyage que Chateaubriand aurait fait en Amérique. La note, de longueur considérable, raconte le séjour de l'auteur "au pays des Sauvages" du Nord-Est des États-Unis ainsi que son projet, avorté, "de déterminer par terre la grande question du passage de la mer du Sud dans l'Atlantique par le Nord". C'est lors de ce séjour qu'il aurait visité une première fois la cataracte de Niagara. Notons également que la citation de Butor fait l'économie de la dernière phrase de cette description ("et les serpents à sonnette font entendre de toutes parts leurs bruits sinistres"). Nous reviendrons bientôt sur le sens de cette omission. Enfin, précisons que Chateaubriand écrit bel et bien "*le remole*", alors que Butor écrit "*la remole*". Le *Dictionnaire de l'Académie française* indique qu'il s'agit bien d'un nom féminin : l'erreur serait donc de Chateaubriand (consulté dans Internet à l'adresse suivante : <http://www.lib.uchicago.edu/efts/ARTFL/projects/dicos/>).

Depuis le lac Érié jusqu'au Saut, le fleuve accourt, par une pente rapide, et au moment de la chute, c'est moins un fleuve qu'une mer, dont les torrents se pressent à la bouche béante d'un gouffre. La cataracte se divise en deux branches, et se courbe en fer à cheval. Entre les deux chutes s'avance une île creusée en dessous, qui pend avec tous ses arbres sur le chaos des ondes. La masse du fleuve qui se précipite au midi, s'arrondit en un vaste cylindre, puis se déroule en nappe de neige, et brille au soleil de toutes les couleurs. Celle qui tombe au levant descend dans une ombre effrayante ; on dirait une colonne d'eau du déluge. Mille arcs-en-ciel se courbent et se croisent sur l'abîme. Frappant le roc ébranlé, l'eau rejaillit en tourbillons d'écume, qui s'élèvent au-dessus des forêts, comme les fumées d'un vaste embrasement. Des pins, des noyers sauvages, des rochers taillés en forme de fantômes, décorent la scène. Des aigles entraînés par le courant d'air, descendent en tournoyant au fond du gouffre ; et des carcajous se suspendent par leurs queues flexibles au bout d'un branche abaissée, pour saisir dans l'abîme les cadavres brisés des élans et des ours.¹

Une rapide comparaison nous permet de faire les constatations suivantes. D'abord, nous voyons que la première description est marquée par une hésitation ("sa hauteur perpendiculaire *peut être* d'environ deux cents pieds") alors que la deuxième est plus affirmative ("sa hauteur perpendiculaire *est* de cent quarante-quatre pieds"). De même, le carcajou, dans le premier exemple, "*essaie* d'attraper les débris des corps noyés", alors que dans la seconde description, il est présenté suspendu par la queue "pour saisir", la réussite de son entreprise paraissant plus assurée. Enfin, d'un point de vue lexical, le site des chutes se veut beaucoup plus dysphorique dans la première citation : les arbres "croissent chétivement", "on ne voit aucun animal vivant" et les aigles "sont entraînés par le courant et forcés de descendre". C'est donc l'incroyable puissance des chutes qui ressort de cette description et son effet sur le voyageur européen ébahi devant l'immensité du territoire américain et des forces de la nature. Cette première impression s'amoinde toutefoie avec le passage du temps : dans *Atala*, les arbres "décorent la scène" et les aigles, toujours entraînés par le courant d'air, "descendent en tournoyant" au lieu d'y être "forcés". Le site des chutes devient, à ce moment, plus familier, et sa description plus maîtrisée, en quelque sorte, par le sujet perceptivo-énonciateur : l'étrangeté de la première impression s'y *efface*. Ce qui est,

¹ *Niagara*, p. 273 à 281. Voir aussi F.-R. de Chateaubriand, 1993, *Atala/René*, coll. « Classiques français », Paris, Booking International, p. 140-1.

d'ailleurs, le propre des chutes pour Chateaubriand cité par Butor :

Le côté spectaculaire de la nature américaine, aux abords mêmes des villes nouvelles, les dimensions de son paysage, d'un autre ordre qu'en Europe, en font pour Chateaubriand le « désert » par excellence, la cataracte du Niagara l'enseigne même de ce « désert ». Qu'importe qu'il y soit allé ou non ; c'était pour lui le cœur même, le foyer de cette nature différente. Écoutons les *Mémoires* lors du rappel de ce « désordre si sublime » :

J'ai vu les cataractes des Alpes avec leurs chamois, et celles des Pyrénées avec leurs isards ; je n'ai pas remonté le Nil assez haut pour rencontrer ses cataractes, qui se réduisent à des rapides ; je ne parle pas des zones d'azur de Terni ou de Tivoli, élégantes écharpes de ruines, ou sujet de chanson pour le poète :

Et praeceps Anio ac Tiburni lucus.

« Et l'Anio rapide et le bois sacré de Tibur. »

Niagara efface tout.¹

Ces quelques constatations viennent expliquer, à mon sens, la modalisation particulière qui encadre la toute première description, présentée en ces termes par le speaker :

Au cours de l'année 1791, le vicomte François-René de Chateaubriand vint peut-être contempler les cataractes du Niagara.

Il en publia en 1797, dans son « Essai historique, politique et moral sur les Révolutions anciennes et modernes considérées dans leurs Rapports avec la Révolution française », une illustre description : [...].²

Ce que nous réalisons immédiatement, c'est le caractère *hypothétique* de la perception des chutes (que Chateaubriand "vint *peut-être* contempler"), comparativement à la description donnée dans *Atala* et que le speaker commente à la toute fin de *Niagara* : **"Telle est la description des chutes que François-René de Chateaubriand publia le 2 avril 1801 dans son roman « Atala, ou les amours de deux sauvages dans le désert ».**³ En fait, cette description, contrairement à la première, est embrayée, du moins au point de vue actantiel ("*Nous* arrivâmes bientôt au bord de la cataracte, qui

¹ « Chateaubriand et l'ancienne Amérique », p. 182. Je souligne.

² *Niagara*, p. 13.

³ *Niagara*, p. 281.

s'annonçait par d'affreux mugissements"), et vient s'insérer dans le contexte de la fiction de façon plus affirmative ("Telle est la description"). La première description est, quant à elle, en quelque sorte virtuelle, ne serait-ce qu'à cause de son débrayage : aucune trace d'un quelconque embrayage actantiel, spatial ou temporel n'y est lisible ; seuls quelques subjectivèmes (dont nous avons relevé la trace au niveau lexical) subsistent. La présence, donc, s'y efface... parce que "Niagara efface tout."

Pour résumer, nous pouvons donc dire que la description de *l'Essai sur les révolutions* est axiologique (dysphorique dans le choix des subjectivèmes) mais a-personnelle (débrayée), tandis que la description d'*Atala* est elle aussi axiologique mais, en plus, se veut embrayée sur le "nous" de la fiction : l'affect s'affiche non pas au premier, mais bien au *second degré* ; il n'est pas donné comme l'effet d'une perception de Chateaubriand lors de son séjour en Amérique (comme c'est le cas de la première description, telle qu'elle se présente dans *l'Essai*), mais bien comme l'effet d'une perception du personnage (ce "nous" renvoie en fait au couple d'Indiens exilés accompagné du "voyageur aux terres lointaines"¹ à qui René aurait raconté l'histoire d'*Atala*, histoire elle-même rapportée par Chactas, narrateur de l'Épilogue d'*Atala* — nous voyons que, déjà chez Chateaubriand, la question de l'origine auctoriale est problématisée par l'établissement de ce réseau d'énonciateurs). La vision des chutes (extéroceptive) et l'effet (intéroceptif) sur le sujet sont, littéralement, mises en scène par le sujet perceptivo-énonciateur (proprioceptif) de la *fiction*.

De plus, alors que la citation de Butor s'interrompt, le texte d'*Atala*, lui, continue, et à la suite de la description des chutes, nous pouvons lire l'énoncé suivant : "Tandis qu'avec un **plaisir mêlé de terreur** je contemplais ce spectacle, l'Indienne et son époux me quittèrent"². Nous retrouvons donc, au cœur de la perception romantique telle que Chateaubriand la décrit, la duplicité qui fonde l'hétérotopie : à la fois euphorique et dysphorique, l'affect y est double et, fidèle en cela à cette représentation postmoderne, refuse l'assignation d'*une* réalité ou d'*une* vérité ; il n'y a pas *un* ordre axiologique qui prime, mais bien deux qui se superposent.

¹ *Atala*, 137.

² *Atala*, p. 141. Je souligne.

À la profondeur cognitive de *Mobile* semble donc effectivement s'opposer la profondeur émotionnelle de *Niagara*, pour reprendre la distinction proposée plus tôt par Fontanille, et c'est ce qui nous permet de rejoindre notre hypothèse de départ, le registre de l'affect et de l'axiologique dans *Niagara* relevant, tout comme dans *Mobile*, de l'abject. En effet, nous y retrouvons l'affect prototypique qu'est l'horreur abjecte mais non pas dans sa dimension phénoménologique (l'instauration d'un espace perceptif et énonciatif *propre* tel que Merleau-Ponty le décrit et que *Mobile* représente) mais bien dans sa dimension psychanalytique et agonistique (au sens d'un conflit entre deux instances : le sujet et le corps de la mère). Ainsi, *Niagara* représenterait l'abjection plutôt comme affect et moins comme phénomène, mais ce au deuxième degré, par l'intermédiaire de toutes ces phrases disloquées dispersées ici et là dans le texte et tirées d'*Atala*. L'abjection n'est donc pas ressentie dans *Niagara*, mais citée : mise en scène. Ce *potentiel* que *Niagara* importe d'*Atala*, c'est la connotation abjecte reliée aux chutes, connotation peu présente dans leurs descriptions en tant que telles mais bien visible partout dans le reste du roman.

Dans *Atala*, le registre du maternel est effectivement vécu et perçu comme altérité radicale et source de dysphorie. En fait, le drame du sujet romantique, son mal de vivre, son désœuvrement, son sentiment d'isolement, s'il a une origine — du moins dans le contexte de cet ouvrage —, réside dans son rapport à la mère. La question de la maternité semble particulièrement conflictuelle dans le récit de Chateaubriand alors qu'on y décrit, dans un premier temps, l'euphorie qui règne sur la dyade mère-enfant ("Heureux ceux qui meurent au berceau, ils n'ont connu que les baisers et les sourires d'une mère !"¹) pour mieux insister, peu de temps après, sur la dysphorie y étant associée ("La femme renouvelle ses douleurs chaque fois qu'elle est mère"²). De plus, nous pouvons dire que le conflit que vit le personnage d'*Atala* tire sa source directement du rapport que cette dernière entretient avec sa mère, et ce, après qu'*Atala* lui a fait la promesse, sur son lit de mort, de consacrer sa vie à Dieu et de demeurer « pure » :

¹ *Atala*, p. 74.

² *Atala*, p. 120.

« [...] Eh ! ma chère enfant, en acceptant le voile des vierges, tu ne fais que renoncer aux soucis de la cabane et aux funestes passions qui ont troublé le sein de ta mère ! Viens donc, ma bien-aimée, viens ; jure sur cette image de la mère du Sauveur, entre les mains de ce saint prêtre et de ta mère expirante, que tu ne me trahiras point à la face du ciel. Songe que je me suis engagée pour toi, afin de te sauver la vie, et que si tu ne tiens ma promesse, tu plongeras l'âme de ta mère dans des tourments éternels. »

« O ma mère ! pourquoi parlâtes-vous ainsi ! O religion qui fais à la fois mes maux et ma félicité, qui me perds et qui me consoles !¹

Ainsi, cette promesse faite à la mère (et à la religion) devient source, à la fois, de "maux" et de "félicité", de "pertes" et de "consolations", la nécessité de conserver un espace *propre* (vierge) devenant, pour Atala, source d'euphorie et de dysphorie.

Aussi, tous les énoncés affectifs relatifs à ce personnage nous sont rapportés par une série de contrastes : "elle fut saisie elle-même de **confusion et de joie**"² ; "Atala ne pouvait pas prendre sur un homme un faible empire : pleine de passions, elle était pleine de puissance ; **il fallait ou l'adorer, ou la haïr**"³ ; "tour à tour **consolante et consolée**, elle **donnait et recevait** la parole de **vie** sur la couche de la **mort**."⁴ Consolante et consolée, donner et recevoir, vie et mort : ce que l'ouvrage de Chateaubriand met en scène, c'est la superposition hétérotopique de deux registres opposés, souvent irréconciliables, qui entourent la description des chutes citée par Butor.⁵

¹ *Atala*, p. 111.

² *Atala*, p. 93. Je souligne.

³ *Atala*, p. 87. Je souligne.

⁴ *Atala*, p. 123. Je souligne.

⁵ Toutefois, ce procédé n'est pas exclusif à Atala et s'applique également à d'autres personnages du roman, ce qui me laisse supposer que nous nous trouvons là devant une caractéristique essentielle de la perception et de l'énonciation romantiques. Ainsi, par exemple, Chactas dit à René : "Je vois en toi l'homme civilisé qui s'est fait sauvage ; tu vois en moi l'homme sauvage, que le grand Esprit (j'ignore pour quel dessein) a voulu civiliser" (*Atala*, p. 63).

Cette duplicité se retrouve également dans *René* : "J'appris à connaître la mort sur les lèvres de celui qui m'avait donné la vie" (p. 153) ; "Inconnu, je me mêlais à la foule : vaste désert d'hommes" (p. 161) ; "le chant naturel de l'homme est triste, lors même qu'il exprime le bonheur" (p. 164) ; etc. Ce sont donc tous les personnages du récit, et pas seulement le personnage principal féminin, qui sont contaminés par l'hybridité euphorie/dysphorie (ou, du moins, par la superposition d'ordres radicalement opposés), hybridité qui, me semble-t-il, se trouve au centre des préoccupations thématiques de Chateaubriand, voire au cœur du drame du héros romantique ainsi que du « mal du siècle ».

Le rapport à la frontière, que l'on sait primordial au projet scriptural de Butor, est lui aussi soumis, dans *Atala*, au registre du maternel et aux affects contradictoires qui y sont associés :

Nous passâmes auprès du tombeau d'un enfant **qui servait de limite à deux nations**. On l'avait placé au bord du chemin, selon l'usage, afin que les jeunes femmes, en allant à la fontaine, pussent attirer dans leur sein l'âme de l'innocente créature, et la rendre à la patrie. On y voyait dans ce moment des épouses nouvelles qui, désirant les douceurs de la maternité, cherchaient, en entrouvrant leurs lèvres, à recueillir l'âme du petit enfant, qu'elles croyaient voir errer sur les fleurs.¹

Ainsi, en plus d'être le lieu d'une cohabitation entre la vie *et* la mort, la frontière entre deux nations devient également le « lieu maternel » par excellence. Le site des chutes du Niagara, tel que décrit dans l'« Épilogue » d'*Atala*, n'y échappe pas :

J'étais arrivé tout près de cette chute [...] lorsqu'un matin, en traversant une plaine, j'aperçus une femme assise sous un arbre, et tenant un enfant mort sur ses genoux. [...].

Et la jeune mère chantait d'une voix tremblante, balançait l'enfant sur ses genoux, humectait ses lèvres du lait maternel, et prodiguait à la mort tous les soins qu'on donne à la vie.²

Le lien profond unissant *Niagara* à *Atala* ne pourrait y être plus clair : outre la pratique de la citation (découpage et agencement) du roman de Chateaubriand privilégiée par Butor, ce lieu-frontière que constituent les chutes du Niagara se révèle marqué par la *présence* de la mère, une présence qui, contrairement à celle de Washington organisant *Mobile*, engendre la superposition de deux ordres : celui du moi *et* de l'autre, du ici *et* du là, de l'objet *et* de l'abject, du sujet *et* de la mère.

Par conséquent, il n'est pas surprenant de voir cette problématique de l'abject resurgir au moment d'une descente au cœur — au *centre* (si ce terme a encore, dans le contexte hétérotopique, un sens) — des chutes du Niagara (au chapitre intitulé « Le voile de la mariée ») :

¹ *Atala*, p. 74. Je souligne.

² *Atala*, p. 138.

*dans l'Ontario, à environ neuf milles
de ce dernier lac,*

LECTEUR

SPEAKER **une femme fort peinte et manucurée,**
qui sort du lac,
plus très jeune,
dans l'Ontario,
ses doigts couverts de bagues,
se trouve dans la chute,
avec un jeune homme qui pourrait être son fils,

GERTRUDE C'est laid, je te l'accorde, c'est laid, c'est ridicule, tous ces nigauds qui béent devant cette eau qui coule...

HECTOR Mais je t'avais bien dit que je n'avais pas envie de venir ici.
arrive auprès de l'ascenseur qui mène à la caverne des vents.¹

Ce qui ressort de cette scène, c'est que le personnage de Gertrude (la femme "plus très jeune") pourrait être la mère de Hector : leur relation, qu'on aurait crue au préalable *économique* (littéralement : "Je t'achèterai tout ce que tu voudras"² ; "Tout ce que tu voudras, je te le donnerai, je te le promets"³), est en fait *dynamique*, au sens où elle oppose deux forces ici conflictuelles. D'un côté, la « mère » qui cherche à garder auprès d'elle le « fils » en lui déniait un espace propre ("Il n'y a que toi qui me plaise ici, que tu sois ici qui me plaise ici"⁴ ; "Je serai une bonne mère pour toi ; tu n'auras jamais eu de mère comme moi, tu verras"⁵ ; "tu es un enfant, tu pourrais presque être mon fils, j'ai un fils presque aussi grand que toi, mais il est tellement laid et sot..."⁶ ; etc.) ; de l'autre, le « fils » qui cherche à s'en affranchir ("Tais-toi"⁷ ; "Laisse-moi dormir, tais-toi"⁸ ; "ma chérie, tu es bizarre"⁹ ; "Il est grand temps de s'en aller"¹⁰ ; "Ne répète pas cela tout le temps, tu m'agaces"¹¹ ; etc.).

Si je mets l'accent sur la relation entretenue par les actants "G" et "H" (le personnage de la "vieille peau" s'appelle, de chapitre en chapitre, Gertrude, Gene,

¹ *Niagara*, p. 72-3.

² *Niagara*, p. 116.

³ *Niagara*, p. 141.

⁴ *Niagara*, p. 108.

⁵ *Niagara*, p. 75.

⁶ *Niagara*, p. 254-5.

⁷ *Niagara*, p. 106, 107 et 108.

⁸ *Niagara*, p. 141.

⁹ *Niagara*, p. 77.

¹⁰ *Niagara*, p. 186.

¹¹ *Niagara*, p. 260.

Gerda, Georgia, Gracie, Grace, Gina et Gaby ; le "gigolo", quant à lui, est appelé Hector, suivi de Humphrey, Hubert, Henry, Hugh, Horace, Helmut et Herbert : les prénoms changent, certes, mais l'essentiel de la relation entre les deux reste la même), c'est qu'elle survient au moment de la descente au cœur du site : les chutes n'y sont plus seulement *vues* ; elles sont, littéralement, *pénétrées*. Donc *vues de l'intérieur*. Cette entrée dans la cataracte s'accompagne d'une dépersonnalisation, d'une perte d'identité ("**Le froid du ciré sur la peau / vous fait sentir / que vous êtes nu, / sans poches, / sans pièces d'identité, / en pyjama au milieu de ces hommes normaux qui passent avec leurs vestons et chaussures**"¹) qui n'est pas sans rappeler une forme de retour à la matrice maternelle, alors que la subjectivité individuelle et narcissique ("l'identité") n'est pas encore formée, réceptacle qui vient s'opposer au monde des "hommes normaux" en "vestons et chaussures" qui, à la surface, gèrent le monde des échanges économiques (en sortant du cœur des chutes, les couples se dirigent d'ailleurs immédiatement vers "**les comptoirs à souvenirs qui s'étendent dans l'autre partie du bâtiment**"²).

Il est toutefois nécessaire de mentionner le fait que ce retour à la « matrice », théoriquement source d'abjection et d'affect hautement dysphorique, s'accompagne seulement, dans *Niagara*, d'affects mineurs : "**Légèrement inquiet**"³ ; "**Les gens se regardent avec un sourire troublé**"⁴ ; "**Le guide vient chercher les pèlerins, goguenard**"⁵, etc. Plus précisément, les touristes sont décrits par l'intermédiaire d'un lexique neutre, leur "inquiétude" amortie par sa "légèreté" et leur "sourire" seulement teinté de "trouble" ; le guide devient, quant à lui, moqueur et complice. Rien ne porte à croire, donc, que l'axiologie régissant cette expérience soit négative et péjorative. L'abjection est en quelque sorte *désamorcée*.

Ce sont, enfin, les personnages de la « mère » et du « fils » qui viendront émettre les jugements de valeur les plus éloquents face à l'attraction touristique qu'est devenu Niagara : "C'est laid, je te l'accorde, c'est laid, c'est ridicule". C'est par

¹ *Niagara*, p. 79.

² *Niagara*, p. 84.

³ *Niagara*, p. 78.

⁴ *Niagara*, p. 80.

⁵ *Niagara*, p. 80.

conséquent lors du chapitre « Le voile de la mariée » que le site des chutes sera évalué selon une axiologie négative, au moment précis où Gertrude et Hector arrivent en scène, comme pour verbaliser le drame engendré par cette activité touristique qu'est la descente, en ciré jaune, dans le roc humide, en révélant l'essentiel du drame ; toutefois, l'axiologie négative, elle, n'est ressentie par aucun sujet, elle est seulement *verbalisée*. L'abjection désamorcée des chutes est reproduite en... signifiants verbaux, le refoulé faisant retour non plus en affects, mais en mots, soumis aux compétences syntaxiques normatives des dialogues. Nous retrouvons ainsi la dysphorie, corrélat de l'abjection, mais au deuxième degré, maîtrisée par les personnages du drame.

Il serait plus approprié de parler, si l'on respecte la configuration tensive établie plus tôt, de *ressentiment* plutôt que d'abjection. Cet énoncé quant à la laideur du site diffère donc de celui émis à l'égard de la Clifton's Cafeteria dans *Mobile* : souvenons-nous que l'énoncé y était embrayé sur un "je" lacunaire, au référent impossible à identifier et anaphore de *personne*, lui-même s'adressant à un "quelqu'un" anonyme ("appartenant au département de français de l'Université de Californie à Los Angeles", nous disait-on, la question du « où » — la Californie — vraisemblablement plus importante que celle du « qui »). L'énoncé sur la laideur est, dans *Niagara*, embrayé sur le personnage de la « mère » (Gertrude, Gina, etc.), responsable de ce jugement de valeur : retournement ultime, l'axiologie négative, plutôt que d'être ressentie par un sujet cherchant à s'en distancier, est mise en scène par celle qui devrait en être, théoriquement, responsable. *L'abjection, en quelque sorte, se met elle-même en scène*. Et annule, du coup, toute distance entre sujet et abject, sans que cela ne fasse sombrer la représentation dans l'horreur.

Dans *Mobile*, le démantèlement des oppositions et la mouvance différante étaient également à l'œuvre, mais ils se faisaient toutefois sous l'égide du regard et de la présence de Washington, stabilisant le régime axiologique. Dans l'œuvre postmoderne, la présence cède la place à la multiplicité et son champ perd toute profondeur : il ne reste que la surface. C'est ce que vient, en bout de ligne, représenter le personnage de la "vieille peau". Souvenons-nous que pour Baudelaire la femme fardée est, par son caractère *artificiel* et *superficiel*, typiquement moderne : "Le maquillage n'a pas à se cacher, à éviter de se laisser deviner ; il peut, au contraire,

s'étaler, sinon avec affectation, au moins avec une espèce de candeur."¹ Lors de la descente dans les chutes, c'est cet étalement de l'artifice que les personnages soulèvent :

HECTOR Tu as gardé toutes tes bagues !
 [...].
GERTRUDE Ah ! ça oui ! Je suis folle, mais pas à ce point !
 Elles ne craignent nullement d'être mouillée.²

Aussi pouvons-nous dire que le personnage de la "vieille peau"/« mère » personnifie la modernité dans sa version baudelairienne (décadente), une modernité qui vise le "contingent" et le "transitoire" (pour reprendre, justement, les termes de Baudelaire) et qui met en place les conditions de son déclin (de son impasse) : "la conscience de la modernité, voyant s'accélérer ainsi l'évolution historique de l'art et du goût, peut elle aussi évoluer jusqu'à ne plus finalement se définir qu'en s'opposant à elle-même."³ La modernité porte donc en elle, semble-t-il, le germe de la superposition hétérotopique postmoderne.

La dimension *historique* de la postmodernité — parce qu'il y en a bien une — se trouve là : non pas dans le rapport que l'œuvre d'art entretient avec les formes passées et qu'elle doit nécessairement dépasser, toujours en quête de nouveauté (ne serait-elle, justement, que transitoire), mais bien dans la *conscience* qu'elle a de ce mouvement, conscience qui, dans une attitude d'auto-réflexivité constante, réapparaît au niveau du contenu (comme dans les dialogues entre les personnages, par exemple) :

Dans le postmoderne, la conscience de soi est plus présente que jamais, mais elle ne se complaît plus dans la feinte innocence de la première fois [...]. On peut se demander si être postmoderne ce n'est pas être moderne *pour la deuxième fois*. En prétendant se situer après la modernité, on la considère comme une entité close, que l'on repousse dans le passé comme

¹ Charles Baudelaire, 1992, « Le Peintre de la vie moderne » in *Critique d'art*, coll. « Folio Essais », Paris, Gallimard, p. 377.

² *Niagara*, p. 80.

³ Hans Robert Jaus, 1978, « La "modernité" dans la tradition littéraire et la conscience d'aujourd'hui » in *Pour une esthétique de la réception*, trad. de l'allemand par C. Maillard, coll. « Bibliothèque des idées », Paris, Gallimard, p. 195.

pour mieux jouir de son spectacle.¹

L'axiologie négative énoncée par la "vieille peau" illustre une distanciation du romantisme (des chutes de Chateaubriand) et une accélération baudelairienne de la modernité : ce mouvement devient en soi spectacle avec lequel le postmoderne, littéralement, *s'amuse*.

Bref, nous pouvons constater que ce *jeu* à l'œuvre dans *Niagara* entre les diverses instances de l'énonciation se trouve reproduit à plusieurs niveaux : entre les divers états du texte de Chateaubriand d'une part, entre Butor et Chateaubriand d'autre part, mais aussi dans la dynamique que les deux descriptions entretiennent entre elles, les personnages entre eux et les personnages avec les chutes (qu'ils les regardent de l'extérieur ou les visitent de l'intérieur). Nous avons vu que le résultat de tout ce jeu était une abjection non plus négative, péjorative et dysphorique mais bien une abjection désamorcée (plus proche du ressentiment), aux affects et effets s'annulant les uns les autres. Cette neutralité a-phorique ne fait pas pour autant l'économie du corps : *Niagara*, en sollicitant l'audition de son récepteur potentiel — l'ouvrage peut être *lu*, mais peut également être *enregistré* et *joué* sur support stéréophonique —, fait appel au corps supportant la perception.

Conséquemment, nous en revenons à l'abjection comme processus premier instaurant le champ de présence, et ce, sans devoir faire fi de la dimension corporelle, donc pulsionnelle et affective, du concept. Dans mon analyse de *Mobile*, l'abjection était utilisée surtout d'un point de vue phénoménologique et liée à la cognition ainsi qu'à l'établissement d'un centre perceptivo-énonciateur propre à partir duquel pouvait s'organiser la représentation : l'œil nous y apparaissait comme organe sensoriel extéroceptif permettant de *connaître* le monde. En ce sens, *Mobile* est une véritable *étude* pour une représentation des États-Unis. Dans l'analyse de *Niagara*, nous nous devons de revenir vers l'utilisation plus psychanalytique de l'abject en référant au corps intéroceptif et à la dimension affective de la subjectivité. Toutefois, cet affect, dans le contexte de la postmodernité, est bel et bien *joué* plutôt qu'accepté comme

¹ Jean-Pierre Keller, 1991, *La nostalgie des avant-gardes*, coll. « Monde en cours/Société », Genève, de l'Aube, p. 161.

réel. Nous devons donc traiter de cette autre différence majeure entre les deux ouvrages, soit le *sens* qui y est privilégié : nous avons vu que *Mobile* s'organisait à partir de l'œil, organe cognitif par excellence, et laissait, au dernier chapitre, la porte ouverte à une éventuelle représentation auditive. Dans *Niagara*, la faillite du regard est assumée et cède la place à un autre sens et à une autre posture, articulant le passage, d'un ouvrage à l'autre, de la modernité à la postmodernité.

2.2.5. LA FAILLITE DU REGARD

« **Le Viewmobile ne fonctionne plus.** »

Michel Butor, *6 810 000 litres d'eau par seconde. Étude stéréophonique*

Le sens de la vue est, dans *Mobile*, celui qui organise tout l'ouvrage : nous savons désormais comment, à partir d'un centre déictique différé et différant, certes, mais ne serait-ce que momentanément *ancré* (la ville de Washington abritant le regard de G. Washington et des Pères fondateurs de la nation américaine), un champ de présence se mettait en place et, à partir de là, pouvait se déployer la représentation des États-Unis. Nous avons aussi affirmé que la limite ouest du champ de présence nous ouvrait, en Californie, à une altérité non plus menaçante ou altérante, mais à une cohabitation où l'hybridité constituait une *possibilité* ; l'Amérique est peut-être "sourde" ("*O sourde Amérique la nuit !*"¹), sauf qu'en Californie, elle nous ouvre à la possibilité d'une représentation de nature autre, dans ce cas auditive.

Niagara, du moins dans un premier temps, reproduit la relation entretenue entre le champ de présence lié au regard (extéroceptivité) et l'affect (intéroceptivité) telle que *Mobile* la met en place. C'est ce que nous pouvons clairement voir à l'œuvre dans le tout premier dialogue du texte :

SPEAKER **Nous voici dans la rue des chutes.
De chaque côté, des restaurants,
des monoprix,
des cinémas**

¹ *Mobile*, p. 331.

et des marchands de souvenirs,	
Je...	ABEL
étalant des drapeaux à chutes,	
... t'aime.	ABEL
Je...	BETTY
des assiettes à chutes,	
... t'aime.	BETTY
des chemises à chutes,	
Tes yeux.	ABEL
des cendriers à chutes,	
Tes yeux.	BETTY
des médaillons à chutes en ailes de papillons,	
L'eau de tes yeux.	ABEL
des serviettes de table à chutes,	
Toutes les perles de tes yeux.	BETTY
Tes lèvres.	ABEL
des cartes postales à chutes, des diapositives à chutes,	
des chasses d'eau miniature à chutes, des coussins à chutes,	
des tentures à chutes, des boutons à chutes,	
Mon cœur sautait dans ma poitrine	BETTY
quand tu me regardais me mettre du	
rouge à lèvres ce matin.	
des lampes de chevet à chutes,	
Et c'était un nouveau visage que tu	ABEL
découvrais dans ton miroir ce matin.	
des petites femmes nues en faïence dont on enlève les	
deux seins formant salière et poivrière,	
Je voyais tes yeux rire dans mes	BETTY
yeux. ¹	

Outre le fait que le site des chutes y est mis en scène, par l'intermédiaire de tous les artefacts qui les reproduisent — avant même d'être visitées, les chutes sont d'abord présentées comme *ersatz* de chutes —, nous retrouvons, dans ce premier dialogue, la question de la perception visuelle, mais cette fois prisonnière d'une tautologie : le regard ne permet, en bout de ligne, que de voir... le regard de l'autre ! Ce mouvement de va-et-vient entre les deux regards — effet de miroir — serait constitutif de cet affect qu'est le sentiment amoureux et dont la représentation graphique serait le syntagme "Je t'aime". Le regard, dans cette optique, exclut tout ce qui relève de l'autre ; comme le dit si bien Barthes : "*Je-t-aime* est sans ailleurs. C'est le mot de la dyade (maternelle, amoureuse) ; en lui, **nulle distance** [...]"² Nous voyons donc

¹ *Niagara*, p. 21-22.

² Roland Barthes, 1977, *Fragments d'un discours amoureux*, coll. « Tel Quel », Paris, Seuil, p. 176. Je souligne.

immédiatement que dans *Niagara*, plutôt que de mettre en place un champ de présence, un horizon et une profondeur, la vue sert à répéter le même et à exclure conséquemment l'altérité : le rapport amoureux, au cœur du drame vécu par tous les personnages de l'ouvrage, constitue le prototype de cette relation exclusive qui reproduit la dyade maternelle.

Les personnages du drame viennent, à divers degrés, attester de cette perte d'efficacité et de pertinence du regard :

Tu as vu ces Noirs ?	CHRIS
[...].	
Pourquoi regardes-tu ces Noirs.	DELIA
Ce sont des Noirs.	
[...].	
Je me demandais si...	CHRIS
[...].	
Tu sais bien que tous les Noirs se ressemblent ! ¹	DELIA

Ce que Chris et Delia énoncent, c'est leur impossibilité d'entrer en réelle relation, par l'intermédiaire du sens de la vue, avec l'altérité noire — et on se souvient à quel point cette dernière est centrale à l'organisation de *Mobile* —, lui refusant même toute possibilité d'une identité individuelle, pour ne pas dire d'une subjectivité propre ("tous les Noirs se ressemblent"). De son côté, le couple de Noirs en question témoigne de la même impasse :

ELIAS	Mais qu'as-tu vu ?
FANNY	J'ai bien cru que c'était les enfants du patron. [...].
ELIAS	Parce qu'ils se sont mariés ?
FANNY	L'un d'eux a dû se marier. [...].
ELIAS	Lequel ?
FANNY	Je ne sais plus. [...].
ELIAS	Mais lequel as-tu vu ?
FANNY	Je ne sais plus lequel j'ai vu. [...].
ELIAS	L'as-tu même vu ?

¹ *Niagara*, p. 52-3.

Organe cognitif par excellence de la modernité de *Mobile*, l'œil ne permet plus, dans *Niagara*, l'assertion. Pour reprendre l'opposition proposée par B. McHale, le regard moderne est *épistémologique*, visant la connaissance du monde, tandis qu'il perd de son efficacité dans le contexte postmoderne à dominance *ontologique* ; l'œil, relais de la conscience moderne, perd son ancrage et le monde sa stabilité unique : "there is no stable world behind this consciousness, but only a flux of discourse in which fragments of different, incompatible realities flicker into existence and out of existence again, overwhelmed by the competing reality of language."² Devant l'impossibilité de connaître l'*être* du monde et de l'objet par son intermédiaire ("Je ne sais plus lequel j'ai vu"), la vue est délaissée ("Je n'ai pas regardé") ; le langage, parce que toujours dépendant de la perception qui lui est sous-jacente, ne peut alors que rendre compte de cet abandon : de cet *épuisement* du sens.

L'ouvrage abonde d'exemples venant confirmer la faillite générale du sens de la vue : "Je ne te voyais plus"³ ; "Où est-elle, que regarde-t-elle, à quoi rêve-t-elle ?"⁴ ; "Et si jamais je le retrouvais, ce regard, et si jamais cette fois c'était vrai, mais ça ne peut pas être vrai, et je saurais bien cette fois ne pas y croire"⁵ ; "Je ne le vois plus, il ne me regarde plus [...]", "Je ne le vois plus", "Je ne la vois plus"⁶ ; "Dites, qu'avez-vous vu ?", "Elle montre ses yeux déjà morts.", "Combien voulez-vous payer pour voir les yeux de l'oubli ?", "Ses yeux de chat crevé roulé par le torrent"⁷ ; etc. Ajoutons à cela le fait que Chateaubriand "vint **peut-être** contempler les chutes" et que leur description oscille par conséquent entre perception réelle et imaginaire : la vue ne fait que renvoyer à l'incertitude ontologique.

Bref, l'œil trompe ; si l'on voit quelque chose, ce n'est, littéralement, *rien* :

il voit quelque chose qui s'approche derrière la vitre,

¹ *Niagara*, p. 62.

² *Postmodernist Fiction*, p. 234.

³ *Niagara*, p. 168.

⁴ *Niagara*, p. 169.

⁵ *Niagara*, p. 171.

⁶ *Niagara*, p. 166.

⁷ *Niagara*, p. 228.

MILTON Viens !
ce n'est rien,

C'est une rafale de larmes. NELLY

[...]

MILTON **il met les mains devant ses yeux,**
 Qu'ai-je vu ?
il revient lentement vers son lit,

Toute une cataracte de larmes. NELLY

Elle est formée par la rivière Niagara...

il s'assied et reste immobile sur son lit longuement dans la nuit à écouter le vent.¹

Au nihilisme avoué de la vue, il ne reste au personnage que la possibilité de... l'écoute. Il s'ensuit qu'en plus de décrire (comme *Mobile* pouvait le faire à l'égard des oiseaux ou des vêtements portés par les divers conducteurs représentés tout au long de l'ouvrage) toutes les variétés de fleurs visibles sur le site et la diversité de leurs coloris, *Niagara* sature chacun des chapitres d'une multitude de sons, servant autant à installer l'atmosphère de chaque scène qu'à indiquer le contenu d'une réalisation stéréophonique éventuelle. Ajoutons néanmoins que de l'unique "son de cloche très fort" du premier chapitre, l'ouvrage en vient à accroître et à spatialiser les énoncés sonores jusqu'à prendre possession de *tout* l'espace de la représentation :

Après la première note du carillon de Westminster doucement, on entend :

	au centre :	
à gauche :		à droite :
	très doucement :	
pas trop fort :		assez doucement :
	— <i>tampon dateur</i> —	— <i>portière qu'on ouvre</i> —
— <i>froissement de feuille</i> —		— <i>bourdonnement</i> —
— <i>trompette</i> —		— <i>fanfare</i> —
— <i>hurlement du vent</i> —		— <i>sanglot</i> —
— <i>baiser</i> —		— <i>déclat d'appareil de photo</i> —
— <i>cri d'oiseau</i> —		— <i>sifflet d'un train</i> —

¹ *Niagara*, p. 213.

— *éclaboussure* —

— *cri d'aigle* —

— *chute de glace* —

— *cri de carcajou* —

— *miaulement* —

— *sifflet à roulette* —

Quand un personnage parle, un des bruits de l'autre côté reprend de son intensité.¹

Ailleurs dans l'ouvrage, les bruits divers recouvrant les répliques des personnages, voire la surdité en tant que telle, n'empêchent nullement le dialogue entre ces derniers :

Chaque personnage parle comme s'il était seul, ce sont pourtant des dialogues entre ces sourds : les pensées de Hugh répondent à celles de Gracie, pas aux autres, celles de Juliet à celles d'Ivo.²

De plus, même au moment où l'oreille semble défaillir, par exemple lors de la visite des profondeurs des chutes ("**On les voit rire, mais on ne peut plus les entendre**"³), nous réalisons que l'explication de cette modalité particulière de non-pouvoir vient du fait que l'audition est oblitérée par... le mugissement des chutes ! C'est l'omniprésence du son qui fait donc qu'aucun autre son n'est audible ; la présence auditive des chutes demeure constante, envahissant littéralement tout le champ perceptif.

C'est ce que vient souligner, à mon sens, le fait que dans la description tirée de *l'Essai sur les révolutions*, *Niagara* fasse l'économie de la dernière phrase du paragraphe de Chateaubriand. En effet, souvenons-nous que la description des chutes se termine ainsi :

Quelque *carcajou* tigré se suspendant par sa longue queue à l'extrémité d'une branche abaissée, essaie d'attraper les débris des corps noyés des élans et des ours que le remole jette à bord ; et les serpents à sonnette font entendre de toutes parts leurs bruits sinistres.

¹ *Niagara*, p. 272.

² *Niagara*, p. 175.

³ *Niagara*, p. 82.

En omettant la dernière portion de la phrase, c'est comme si le couple speaker-lecteur cherchait, au début de *Niagara*, à centrer le phorique sur la perception visuelle des chutes : nous avons d'ailleurs expliqué comment les subjectivèmes associés à cette première description soulignaient la dysphorie lui étant associée. En ignorant les "bruits sinistres" qui se "font entendre", on élimine, justement, le *bruit* (au sens de la théorie de l'information) extérieur aux chutes elles-mêmes ; il ne reste que leurs "terribles mugissements", qui se répercuteront d'ailleurs tout au long de l'ouvrage. Bref, seules les chutes ont, dans la description tronquée de *Niagara*, droit de cité, réduisant au silence les "serpents à sonnette" créateurs de « dysphorie sonore ». Dans la deuxième description de Chateaubriand, ces derniers, tout simplement, disparaissent ; *Niagara*, en se terminant sur la description tirée d'*Atala*, vient rappeler que la dimension auditive de la phorie a désormais quitté le cadre strict de la description pour s'étendre désormais à toute la représentation et passer du texte *vers* l'énonciataire, lui-même désormais responsable, au niveau stéréophonique, *de* cette représentation.

Cela, par contre, ne revient pas à dire que l'*Étude stéréophonique* se passe de la vue. Bien au contraire. Toutefois, les perceptions de type visuel viennent plutôt insister sur le caractère *spectaculaire* de la cataracte : "**le spectacle a bien changé**", apprend-on d'emblée, le speaker spécifiant que "**s'échelonnent hôtels et motels [...] avec des images de cascades**". Ce qui a changé, en fait, c'est la *généralisation* de ce spectacle : les chutes ne constituent plus, à elles seules, le phénomène naturel qui impressionnait tant Chateaubriand. Désormais, tout le site s'attarde à reproduire des ersatz de chutes et à désigner leur généralisation : les chutes sont dans les motels, au fond des assiettes et des cendriers, sur les serviettes de table et les chemises, etc. Tout ce qui reste des chutes de l'époque de Chateaubriand, ce sont leurs "*terribles mugissements*" qui se font "*entendre à soixante milles à la ronde*" et qui perdurent, nous l'avons spécifié, tout au long de l'ouvrage en en assurant la présence sonore.

Quand est sollicitée le regard dans *Niagara*, ce sont non pas les personnages ou les chutes, mais bien les images "illuminées" de personnages ou de chutes qui sont *vues* : "**On voit dans une vitrine la photographie d'Anna Edson Taylor auprès de son tonneau avec son petit chat. / Les illuminations. / Les illuminations. / Sur un**

comptoir on voit des cartes postales à chutes."¹ "Je crois que les couleurs [des cartes postales] sont encore meilleures dans les vues en diapositives"², ira même jusqu'à énoncer un personnage, rappelant par le fait même la vérité de la vision niagaréenne : l'image ne se suffit plus à elle-même. Elle doit être *image d'image*. Représentation au deuxième degré. Le diapositive reprend la carte postale qui reprend le spectacle des chutes, cherchant du coup à reproduire — sans jamais l'atteindre — un réel *perdu* qui a toujours relevé à proprement parler du simulacre :

Aujourd'hui, c'est le réel qui est devenu l'alibi du modèle, dans un univers régi par le principe de simulation. Et c'est paradoxalement le réel qui est devenu notre véritable utopie — mais une utopie qui n'est plus de l'ordre du possible, celle dont on ne peut plus rêver comme d'un objet perdu.³

Ce qu'il reste à faire, pour le sujet, c'est de consommer — littéralement : les personnages achètent toutes les reproductions possibles des chutes — la succession des images :

Ce que nous consommons alors, ce n'est pas tel spectacle ou telle image de soi : c'est la virtualité de la succession de tous les spectacles possibles — et la certitude que la loi de succession et de découpage des programmes fera que rien ne risque d'y émerger autrement que comme spectacle et signe parmi d'autres.⁴

Or, ce que *Niagara* révèle — il se peut bien que ce soit là la vérité du rapport spéculaire, lui-même prototype du rapport à l'autre —, c'est l'absence qui se superpose à cette présence du sujet qui regarde/consomme les images. Car ce qui se donne en spectacle et *s'image*, forcément, constitue ce que le sujet n'est pas, soit une forme d'altérité radicale. *Je suis ici, l'image que je regarde est là* :

L'image se découpe ; elle est pure et nette comme une lettre : elle est la lettre de ce qui me fait mal. Précise, complète, figlée, définitive, elle ne me laisse aucune place : j'en suis

¹ *Niagara*, p. 260-1.

² *Niagara*, p. 116.

³ *Simulacres et simulation*, p. 179.

⁴ Jean Baudrillard, 1970, *La société de consommation. Ses mythes, ses structures*, coll. « Folio Essais », Paris, Denoël, p. 187.

exclu comme de la scène primitive, qui n'existe peut-être que pour autant qu'elle est découpée par le contour de la serrure. Voici donc, enfin, la définition de l'image, de toute image : l'image, c'est ce dont je suis exclu.¹

Devant l'image, qui fait toujours face au sujet, il n'y a... *personne*, lexème empreint d'un double sens rappelant que derrière la présence (exemple : « cette *personne* vient... ») se terre l'absence (exemple : « *personne* ne vient »). Comme le dit si bien Baudrillard :

La « personne » en valeur absolue, avec ses traits irréductibles et son poids spécifique, telle que toute la tradition occidentale l'a forgée comme mythe organisateur du Sujet, avec ses passions, sa volonté, son caractère ou sa... banalité, cette personne est absente, morte, balayée de notre univers fonctionnel. Et c'est cette personne absente, cette instance perdue qui va se « personnaliser » C'est cet être perdu qui va se reconstituer *in abstracto*, par la force des signes, dans l'éventail démultiplié des différences [...], dans mille autres signes agrégés, constellés pour recréer une *individualité de synthèse*, et au fond pour éclater dans l'anonymat le plus total [...].²

Si l'image est ce dont le sujet perceptivo-énonciateur est exclu, on peut tirer la conclusion suivante : d'un monde où l'image se généralise, si bien qu'il est désormais impossible — c'est le constat qu'annonce Baudrillard — de distinguer le réel de l'imaginaire/de la simulation et l'image du référent, la subjectivité (en tant qu'individualité personnelle) devenant définitivement anonyme. Le spectacle se suffit à lui-même. Plus personne pour en jouir, puisque la personne n'a toujours relevé que de la... spectralité.

La jouissance persiste, néanmoins. Sur le mode de la fiction. Du deuxième degré. De la citation. Du *comme si*. Du jeu. La pratique artistique postmoderne se

¹ *Fragments d'un discours amoureux*, p. 157.

² *La société de consommation*, p. 125. Merci à Olivier Sécardin, de Columbia University, pour m'avoir mis sur la voie de cette citation de Baudrillard.

G. Lipovetsky fait écho aux propos de Baudrillard lorsqu'il rappelle que le culte postmoderne de l'individualisme tourne lui aussi à vide : "plus ça s'exprime, plus il n'y a rien à dire, plus la subjectivité est sollicitée, plus l'effet est anonyme et vide" (Gilles Lipovetsky, 1983, *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, p. 17-8). Le narcissisme contemporain se veut, dans ces termes, un narcissisme déserté de tout sujet : *épuisé*.

veut, à mon sens, une façon de résister à cette forme de nihilisme : de jouer le texte — tel on joue une pièce de théâtre par exemple — et de se jouer, par le fait même, du texte et du simulacre qu'il supporte pour, malgré tout et contre toute attente, maintenir en place une subjectivité, ne serait-ce que sur le mode fictif : imaginaire. Pour Carlos Fuentes, c'est d'ailleurs le propre de l'art : "L'écrivain et l'artiste ne savent pas : ils imaginent. Leur aventure consiste à dire ce qu'ils ignorent."¹ Dire, en d'autres mots, l'absence qui se terre sous la présence et cohabite avec elle : "Le roman nous dit que *nous ne sommes pas encore*. Nous sommes *en train d'être*."² La présence, bref, comme actualisation perpétuelle. Comme devenir.

Les deux ouvrages de Michel Butor qui nous intéressent témoignent, au début des années soixante, d'une transformation essentielle. Ainsi *Mobile* prend la forme d'un investissement axiologique du champ de présence : présence pleine et euphorique du même/de l'identité s'opposant à l'absence abjecte et dysphorique de l'extérieur/de l'altérité ; c'est à la frontière que se joue ce drame, et c'est par l'existence même de cette frontière que peut se maintenir l'espace de la subjectivité (américaine) représentée. Dans *6 810 000 litres d'eau par seconde/Niagara*, par contre, on constate que la frontière relève de la fiction ; l'espace propre n'existe pas, le champ de présence perd toute sa profondeur, profondeur qui était condition première du regard (par exemple, on ne voit pas un objet s'il n'est pas à une distance suffisante ; trop près de l'œil, l'objet nie la profondeur et la possibilité même de sa reconnaissance) ; cette transformation de la profondeur de champ nécessite, voire exige, une modification de nature sensible, ce qui passera, dans cet ouvrage, par le sens de l'ouïe :

Ainsi la frontière surmontée devient membrane vibratoire, aussi bien celle qui produit le son que celle qui le reçoit. Elle devient le lieu où deux territoires se pressent amoureusement, le contact de leurs deux peaux. La frontière dédoublée délivrée s'anime en couple qui danse, dessinant son ombre et sa flamme sur les parois de la caverne Terre, et conquérant l'espace en ses enlacements.³

¹ Carlos Fuentes, 1997, *Géographie du roman*, trad. de l'espagnol par C. Zins, coll. « Arcades », Paris, Gallimard, p. 19.

² *Géographie du roman*, p. 30.

³ *À la frontière*, p. 17.

À l'image qui (m')exclut, *Niagara* propose la vibration du son, inclusive, que les divers couples viennent représenter par leur discours amoureux, certes, mais que l'on peut voir également à l'œuvre dans la relation entre énonciateur et énonciataire, entre l'émetteur du son et son récepteur, l'un invitant l'autre, dans l'ouvrage, à prendre en charge le dispositif axiologique du texte et à *circuler* : l'abjection, comme processus premier instaurant la subjectivité, si elle a encore une valeur dans *Mobile*, devient dans *Niagara* simple virtualité, en attente d'actualisation : *variable*. Enfin, en faisant appel au positionnement du corps du récepteur dans l'architecture stéréophonique du texte, *Niagara* fait appel à ce que ce récepteur a de plus sensible : son corps. Et donne naissance, par le fait même, à une posture postmoderne, où le corps, sollicité, revient pour se jouer de l'image et se faire entendre dans le discours

2.2.6. SUR LE SENS POSTMODERNE

« La lecture, ce serait là où la structure s'affole. »

Roland Barthes, *Le bruissement de la langue*

L'art contemporain, sous diverses formes et selon diverses pratiques (écriture romanesque ou poétique, hybrides de peinture et de sculpture, installations interactives, art vidéographique, performances, chansons populaires, etc.), dans le contexte de cette postmodernité qui serait la nôtre, témoigne d'un changement important que je crois être de nature esthétique, c'est-à-dire une modification de la configuration de la perception sensible dans le discours. C'est par conséquent le corps, autant énonciateur qu'énonciataire, un corps que la sémiotique, dans sa version tensive, qualifie de proprioceptif, qui me semble aujourd'hui sollicité par certaines pratiques artistiques postmodernes.

Pour P. Ouellet, par exemple, l'œil se voudrait l'organe sensible moderne par excellence :

Le « je » moderne, c'est-à-dire classique, se construit sur le modèle de l'« œil », conçu lui-même comme *source* de la

vision et de notre connaissance du réel : l'*Ego* est l'œil magique à l'intérieur de notre œil physique, qui rapporte tout ce que nous voyons à notre propre existence de sujet pensant et percevant [...].¹

Dans cette optique, la littérature moderne mettrait de côté la logique des actions au profit d'une « poétique du regard ». Toutefois, il m'apparaît qu'en postmodernité, c'est la notion même de point de vue unique et unifié qui se trouve invalidée, et ce, par une multiplication des voix narratives :

dans le roman postmoderne l'acte d'énonciation ne se caractérise pas uniquement par la mise en place d'un "je" narratif mais par une pluralité de voix narratives. [...]. [...] ces voix produisent rarement un discours unifié. Elles refusent, au contraire, d'admettre une seule vision et une seule autorité et elle subvertissent toute notion de contrôle, de domination et de vérité [...].²

Ainsi, l'unité du regard/point de vue, nécessairement transcendantale, serait mise à l'épreuve par l'énonciation postmoderne, transformation initiée par la « crise perceptive » du début du XXe siècle, qui voit apparaître, entre autres, la photographie, la cinématographie et la radiographie, autant de techniques modifiant radicalement le rapport que le sujet entretient, par l'intermédiaire de la vue, avec l'objet : "the model of vision that modernism deploys, whether implicitly or explicitly, takes as its point of departure the immanence of the individual body, not the Cartesian, non corporeal and transcendental model of vision."³ C'est ce *recentrement immanentiste* sur le corps du sujet que le modernisme et l'avant-gardisme initient dans la première moitié du XXe siècle et que la postmodernité poursuit. Par exemple, la représentation stéréophonique de *Niagara* n'est pas en soi postmoderne uniquement parce qu'elle mise sur le sens de l'ouïe au détriment de la vue : elle l'est par sa *sollicitation du corps perceptif* du récepteur qui passe, dans ce cas, par l'ouïe.

¹ *Poétique du regard*, p. 11.

² Janet M. Paterson, « Le roman 'postmoderne' : Mise au point et perspectives » in *Revue Canadienne de Littérature Comparée*, 3, 2, juin 1986, p. 247.

³ Sara Danus, 2002, *The Senses of Modernism. Technology, Perception, and Aesthetics*, Ithaca, Cornell University Press, p. 55-6.

En ce sens, la postmodernité serait une radicalisation de la sensibilité moderniste qui, d'après l'hypothèse de S. Darius dans *The Senses of Modernism*, sert à gérer la crise que provoque, chez le sujet, le développement de ces nouvelles technologies de perception qui voient le jour au début du XXe siècle. C'est par ailleurs précisément sur ce terrain que se joueraient les avant-gardes pour J.-F. Lyotard :

Il est devenu évident, après coup, que les travaux accomplis par les avant-gardes artistiques depuis plus d'un siècle s'inscrivent dans un processus parallèle de complexification. **Celle-ci porte sur les sensibilités (visuelles, auditives, motrices, langagières), et non sur les savoir-faire ou les savoirs.**¹

Ce recentrement sensible sur le corps récepteur et énonciateur par l'intermédiaire d'un travail entre autres auditif, je le vois à l'œuvre dans plusieurs pratiques artistiques contemporaines, qu'elles relèvent de la performance, de la chanson populaire ou, puisque c'est ce qui nous concerne, la littérature.

C'est à l'égard de cette problématique que la performance de Tara Baxter, pour donner un premier exemple, me semble éloquente. Le 21 mars 1991, peu de temps après la publication de *American Psycho* de Bret Easton Ellis, Baxter, jeune militante féministe, proposa une lecture impromptue de quelques extraits du roman devant la librairie B. Dalton Bookseller de Santa Cruz (Californie), lecture publique qui mena à son arrestation. Les extraits présentés à haute voix aux divers passants étaient de la nature suivante :

Pendant qu'elle est encore consciente, je la retourne et, lui écartant les fesses, je lui plante dans le rectum un godemiché attaché à une planche, à l'aide du pistolet à clous. Puis, la retournant de nouveau, inerte de terreur, je coupe toute la chair autour de sa bouche et, saisissant la perceuse électrique, avec une mèche abrasive de gros calibre, j'agrandis le trou, tandis qu'elle gigote et proteste et, une fois satisfait de la dimension du trou pratiqué dans sa bouche largement ouverte, qui n'est plus qu'un tunnel rouge sombre de langue tordue et de dents arrachées, j'y plonge la main, profondément, jusqu'au poignet,

¹ « Billet pour un nouveau décor » in Jean-François Lyotard, 1988, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, coll. « Le livre de poche/Biblio/Essais », Paris, Galilée, p. 120. Je souligne.

me forçant un passage vers la gorge — durant tout ce temps, elle ne cesse de secouer furieusement la tête, mais elle ne peut me mordre, puisque la perceuse électrique lui a arraché les dents des gencives [...].¹

Cette citation donne le ton du roman, où la narration est prise en charge par le personnage de Patrick Bateman, qui s'attaque, à plusieurs reprises et toujours avec la même violence et virulence, à ses maîtresses, ses collègues (masculins) et des étrangers (enfant, chauffeur de taxi, clochard) rencontrés dans la rue (et qui représentent, pour lui, l'abject). Par sa lecture à haute voix de tels passages, Baxter cherchait, dans un premier temps, à bénéficier du Premier Amendement de la Constitution américaine quant à la liberté d'expression, mais voulait aussi démontrer que les libraires vendant de tels livres étaient, d'après elle, complices d'une certaine façon de la violence faite aux femmes.

Je ne chercherai pas ici à prendre position quant à la pertinence et la justesse de ce geste de « désobéissance civile », ni quant à la *littérarité* (la « qualité littéraire ») du roman de Easton Ellis. Ce qui, par contre, m'intéresse dans le geste de Baxter, c'est le travail de détournement qu'elle effectue sur l'énonciation telle qu'elle se donne à voir dans le roman. En effet, comme nous pouvons le lire dans l'extrait cité, seul le point de vue du personnage de Bateman est donné, et tout le roman est écrit en focalisation interne : par conséquent, les souffrances du personnage féminin sont perçues *et* énoncées par Bateman. La violence de ce roman ne se retrouve donc pas uniquement au niveau de ce qui est représenté : elle est aussi activée par la lecture, *qui nous force à adopter le point de vue du narrateur et d'être, par conséquent, « complice » de ses actions.* Cette stratégie discursive diffère de l'énonciation sadienne (à laquelle on a comparé la prose de Easton Ellis) qui s'effectue, par exemple, par alternance de dialogues (*La philosophie dans le boudoir*) ou transmission orale d'histoires licencieuses (*Les 120 journées de Sodome*) : chez Sade, toutes les voix, même celles des victimes féminines, se font entendre, aucune d'entre elles n'étant *imposée* au lecteur. Chez Easton Ellis, seul l'homme parle.

¹ Bret Easton Ellis, 1998, *American Psycho*, trad. de l'américain par A. Defossé, coll. « Points », Paris, Seuil, p. 392-3.

En passant à une énonciation orale — et, par conséquent, *auditive* —, le point de vue masculin et la narration en focalisation interne du roman se trouvent légèrement déplacés, décentrés, passant désormais par un canal différent, soit une voix féminine (en l'occurrence celle de Tara Baxter). Le dispositif discursif de *American Psycho* met le lecteur, peu importe son genre, en position de sexualisation masculine : pris en charge par cette voix féminine, le dispositif est court-circuité, et se font entendre, tout à la fois, le masculin *et* le féminin. Je n'irais pas jusqu'à dire qu'une voix est ainsi donnée à la victime féminine du meurtre décrit, mais la subjectivité transcendante masculine est nécessairement différée — usurpée. Se retrouvent alors superposées, dans un autre exemple d'hétérotopie, la voix masculine *et* la voix féminine.

C'est ce même mouvement de subversion « sensible » que je vois à l'œuvre dans la pratique de la chanteuse et pianiste américaine Tori Amos sur son album intitulé *Strange Little Girls* (2001).¹ C'est sa version de la pièce « '97 Bonnie & Clyde » du controversé *rapper* américain Eminem qui touche le plus notre problématique : dans la pièce en question, un père au volant de sa voiture raconte à sa fille en bas âge (qu'il surnomme Hai-Hai) le sort qu'il réserve à la mère de cette dernière (son ex-femme), enfermée dans le coffre arrière de la voiture, alors qu'il s'appête à en balancer le corps inerte dans l'océan.² Tout comme chez Easton Ellis, le point de vue ici doublement privilégié est celui du sujet masculin, à la fois actant et narrateur. En interrompant le monologue de Eminem par l'imposition de sa propre voix et de sa propre interprétation (presque chuchotée), Amos, à défaut de faire entendre la voix de la fillette ou de la mère, vient relancer le sujet masculin en le

¹ Amos y réinterprète douze pièces écrites *par* des hommes *sur* des femmes ou qui sont adressées à des femmes (dont « Happiness is a Warm Gun » de The Beatles, « Real Men » de Joe Jackson, « Time » de Tom Waits, « Enjoy the Silence » de Depeche Mode, « Heart of Gold » de Neil Young, etc.).

² Voici un extrait représentatif des paroles de la chanson :

« C'mon Hai-Hai, we goin' to the beach / Grab a couple of toys and let da-da strap you in the car seat / Oh where's mama ? She's takin' a little nap in the trunk / Oh that smell (whew !) da-da musta runned over a skunk / Now I know what you're thinkin', it's kind of late to go swimmin' / But you know your mama, she's one of those type of women that do crazy things, and if she don't get her way she'll throw a fit / Don't play with da-da's toy knife, honey, let go of it (no !) / And don't look so upset, why you actin' bashful ? / Don't you wanna help da-da build a sand castle ? (yeah !) / And mama said she wants to show how far she can float / And don't worry about that little boo-boo on her throat / It's just a little scratch — it don't hurt, her was eatin' dinner while you were sweepin' and spilled ketchup on her shirt / Mama's messy isn't she ? / We'll let her wash off in the water and me and you can pway by ourselves, can't we ? ». L'orthographe et la syntaxe sont de l'artiste.

dépossédant d'une partie de son discours, et cela est uniquement possible par cette transformation de nature auditive opérée au niveau de l'interprétation. Voilà qui me semble être l'un des enjeux de la pratique artistique postmoderne contemporaine.

Comme le rappelle M. Sarup : "The shift from the period of modernism to the world of the postmodern can be characterized as one in which the alienation of the subject is displaced by the fragmentation of the subject."¹ D'un côté les paradigmes que sont le spleen baudelairien et *Le Cri* (1893) de E. Munch, de l'autre la différence derridienne et le *Elvis I and II* (1964) de A. Warhol. Les gestes de Tara Baxter et de Tori Amos s'inscrivent à mon sens dans cette perspective de fragmentation de la subjectivité. En effet, lors de la lecture publique par Baxter, ce sont à la fois Easton Ellis, Bateman, la victime féminine et la féministe qui se font entendre, aucune de ces voix n'ayant en bout de ligne autorité sur les autres. Dans le cas de Amos, la situation se complexifie d'autant plus que cette dernière joue avec l'image et le signifiant « Tori Amos » en proposant divers *looks* interchangeables pour la pochette de son album *Strange Little Girls* : la mère de famille, la geisha, l'étudiante, la femme fatale, la rebelle, l'artiste, la criminelle, etc. Impossible, donc, de dire laquelle de ces différentes images de Tori Amos peut être tenue *responsable* de l'énoncé. Toutefois, ces voix se tiennent bien à *quelque part* : du côté de leur récepteur.

De plus, le cas de la pièce « '97 Bonnie & Clyde » problématise déjà la question de l'origine auctoriale puisque Marshal Mathers utilise le pseudonyme de Eminem pour présenter ses chansons, et Eminem joue lui-même le rôle de Slim Shady à l'intérieur de ces mêmes chansons : dès lors, qui est responsable de l'énoncé ? Ou, plus précisément, qui est responsable du *jeu* que constitue cet énoncé ? Car il ne faut pas passer sous silence le geste qui sous-tend la position du *rapper* : en effet, dans le film dont est inspiré le titre et le thème de la chanson (*Bonnie and Clyde*, Arthur Penn, 1967), les gangsters meurent *ensemble*, conséquence de leurs crimes, sous les balles des policiers alors que dans la chanson de 1997, la mère est victime de ce nouveau couple de criminels que sont devenus le père et la fille : "*Ninety-seven Bonnie and Clyde, me and my daughter.*" Difficile de ne pas voir là une parodie du triangle

¹ Madan Sarup, 1989, *An Introductory Guide to Post-structuralism and Postmodernism*, Athens, University of Georgia Press, p. 144.

œdipien et du procès de l'abjection qui vise l'évincement de l'horreur maternelle. La reprise de Amos vient par conséquent *parodier la parodie* de Eminem (et représenter en quelque sorte le retour du refoulé maternel) : cette parodie différante, en s'appropriant et en relançant le passé lui-même parodié, constitue l'essence du paradoxe postmoderne. Comme le précise L. Hutcheon : "To parody is not to destroy the past ; in fact, to parody is both to enshrine the past and to question it. And this, once again, is the postmodern paradox."¹

Précisons enfin que la question de la violence faite, dans la chanson, aux actants féminins est en quelque sorte désamorcée par la pratique parodique postmoderne, l'affect lui-même y perdant de sa valeur éthique parce que joué et simulé. Ce dont il faut se souvenir à l'égard de la pratique artistique de Eminem, c'est que cette façon de se donner en spectacle — le plus récent album du *rapper* s'intitule d'ailleurs *The Eminem Show* (2002) ; il joue également sa propre vie *fictionnalisée* au cinéma dans le film *8 Mile* (Curtin Hanson, 2002) — devient en fait une façon de se réapproprier le simulacre ambiant en le reproduisant sur son propre terrain :

The postmodern sensibility appropriates practices as boasts that announce their own — and consequently our own — existence, **like rap song boasting of the imaginary (or real — it makes no difference) accomplishments of the rapper.** They offer forms of empowerment not only in the face of nihilism but precisely through the forms of nihilism itself : an empowering nihilism, a moment of positivity through the production and structuring of affective relations.²

Ainsi, structurer, par l'intermédiaire de la chanson, divers registres d'affects devient une manière de résister au (prétendu) nihilisme postmoderne : tout se vaut, tout est simulé et simulacre, soit ; aucune véritable dénonciation possible, nous dit Baudrillard à l'égard de la société de consommation qui serait la nôtre, parce que cette dénonciation est *déjà prévue*, immanente au système ("Comme la société du Moyen Âge s'équilibrait sur Dieu ET sur le Diable, ainsi la nôtre s'équilibre sur la

¹ Linda Hutcheon, 1988, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, Londres et New York, Routledge, p. 126.

² Lawrence Grossberg, « Putting the Pop Back in Postmodernism » in Andrew Ross (dir. publ.), 1988, *Universal Abandon ? The Politics of Postmodernism*, Minneapolis, University of Minnesota Press, p. 181. Je souligne.

consommation ET sur sa dénonciation"¹). Mais, malgré tout, *je* persiste, *je* joue (avec et contre le simulacre), *je* me donne en spectacle, *je* simule un réseau de relations affectives (aussi dysphoriques soient-elles)... et, peut-être, *j'en* jouis. Le retour postmoderne du « je » s'inscrit donc dans cette optique : "to reveal the author's position within the ontological structure is only to introduce the author *into the fiction* ; far from abolishing the frame, this gesture merely *widens* it to include the author as a fictional character."² Comme le démontre le fameux retour à la narrativité et à l'« autobiographie », phénomène patent chez certains auteurs associés au Nouveau Roman — Sarraute, Robbe-Grillet, Sollers, Butor également dans une certaine mesure —, cette mise à l'avant d'une subjectivité fortement référentielle ne devient qu'une autre façon d'élargir la scène et de généraliser le spectacle, comme pour mieux le dominer. Par conséquent, on dit « je » pour mieux réaffirmer l'impossibilité de le dire. D'où cette incontournable préoccupation : la jouissance postmoderne ne serait-elle pas une *jouissance impersonnelle* ?

Question pertinente car qui parle/jouit effectivement dans le texte de la chanson parodiée par Tori Amos ? Marshal Mathers ? Eminem ? Slim Shady ? le personnage de Clyde Barrow ? la fillette ? la mère ? Amos elle-même ? C'est à cette question que le geste — postmoderne — de reprise et de citation ne permet pas de répondre de façon définitive. Ainsi, plutôt que de demander « qui parle ? » (interrogation moderne par excellence), la postmodernité nous confronte à un « qui dit « *qui parle ?* » ? » lui-même hanté par un « qui dit « *qui dit « qui parle ?* » ? » ? », etc., rappelant que l'énonciation est un "processus vide" et que la réponse, toujours, nous échappe, et ce, tout simplement parce que l'Auteur — l'origine — est "mort" :

la linguistique vient de fournir à la destruction de l'Auteur un

¹ *La société de consommation*, p. 316. Pour l'auteur, toutefois, l'équilibre neutre qui s'installe entre discours et contre-discours peut être renversé : "Nous attendrons les irruptions brutales et les désagréments soudains qui, de façon aussi imprévisible, mais certaine, qu'en mai 1968, viendront briser cette messe blanche" (p. 316). C'est en ce sens que la pratique parodique postmoderne, par exemple, conserve une certaine *fonction*, telle une façon de faire violence à la doxa et de poursuivre le travail amorcé par les avant-gardes du XXe siècle.

C'est d'ailleurs la position de Linda Hutcheon dans *The Politics of Postmodernism*, pour qui l'œuvre postmoderne installe dans son énoncé la doxa par l'intermédiaire de ses conventions (sociales, linguistiques, etc.) pour mieux la subvertir (Linda Hutcheon, 1989, *The Politics of Postmodernism*, coll. « New Accents », Londres et New York, Routledge) : le postmodernisme poursuivrait donc le *paradoxe* moderne identifié par Barthes.

² *Postmodernist Fiction*, p. 197-8.

instrument analytique précieux, en montrant que l'énonciation dans son entier est un processus vide, qui fonctionne parfaitement sans qu'il soit nécessaire de le remplir par la personne des interlocuteurs : linguistiquement, l'Auteur n'est jamais rien de plus que celui qui écrit, tout comme *je* n'est autre que celui qui dit *je* : le langage connaît un « sujet », non une « personne », et ce sujet, vide en dehors de l'énonciation même qui le définit, suffit à faire « tenir » le langage, c'est-à-dire l'épuiser.¹

En d'autres mots : "Le sujet qui énonce, c'est (linguistiquement) le sujet qui s'énonce (linguistiquement), mais dès lors qu'il s'énonce comme sujet énonçant, il cesse d'être sujet d'énonciation pour devenir sujet de l'énoncé [...]."² Cette distanciation constante — différante — serait en fait le propre de tout processus énonciatif, un processus qui n'est au fond qu'une simple prise de position, une perception de quelque chose, et dont l'énoncé ne fait que garder la trace :

L'énonciation est définie comme l'attitude du sujet parlant en face de son énoncé, celui-ci faisant partie du monde des objets. [...]. L'énoncé par ses règles, par la distribution de ses éléments constituants **traduit cette distance** : d'une manière, ce qui est communiqué à l'interlocuteur, ce n'est ni le sujet ni l'expérience, mais le fait que ce qui est transmis est **plus ou moins pris en charge**.³

Nous voyons bien que la question de la topologie et de la distance qu'elle implique (bref, l'embrage spatial) prime sur la question de l'identité (et de l'embrayage actantiel). Dans le cadre de la modernité, l'énoncé est positivement "pris en charge", ne serait-ce que par une présence implicite et anonyme (comme c'est le cas dans *Mobile*), et ce selon l'espace que le rejet de la mère aura permis d'établir, alors que dans le cadre de la postmodernité, quelque chose est énoncé, certes, mais plus personne n'est « ici » pour l'assumer. La pratique postmoderne relève en quelque sorte d'une énonciation « hystérique » (du grec *hustera*, utérus), soit d'un rapport définitivement autre à la mère et à l'espace qui nous en sépare :

¹ Roland Barthes, 1984, « La mort de l'auteur » in *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, coll. « Points Essais », Paris, Seuil, p. 66.

² *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, p. 225.

³ Jean Dubois, « Énoncé et énonciation » in *Langages. Analyse du discours*, 13, mars 1969, p. 104. Je souligne.

L'énoncé type de l'hystérique est : (je) ← *tu m'aimes ?* → (tu). Il laisse à l'allocutaire le soin d'assumer l'énoncé, la forme interrogatoire présentant le message comme ambigu, inachevé, **pour tout dire non assumé**. C'est le *oui* ou le *non* du (tu) qui sous-tendent effectivement le message comme tel, constituant du même coup l'allocutaire comme seul sujet d'énonciation.¹

L'énoncé hystérique postmoderne est communiqué, mais désinvesti ; posé, mais non orienté ; abandonné, littéralement, entre les mains de l'énonciataire. Entre les deux, *ça circule*. En ce sens, l'œuvre postmoderne serait une véritable œuvre « ouverte », soit un énoncé totalement libéré des contraintes de l'auteur et de son intention. En d'autres mots, si la modernité postule un sujet maître de son discours, possédant un champ de présence propre à partir duquel il peut énoncer (et entrer en relation avec le monde), la postmodernité, quant à elle, indique que c'est l'énoncé — le signifiant — qui est premier : il attend simplement qu'une subjectivité « de synthèse » (Baudrillard) le prenne en charge.

Voilà pourquoi je peux dire que l'énoncé est *joué*, et ce en tant que un quelque chose auquel on doit *croire*, question qu'il conserve une certaine efficacité (au niveau de la communication) et se tienne — quitte à se tenir dans le vide :

Genette suppose qu'il y a un énonciateur (le scripteur) qui envoie tout simplement un énoncé — où le narrateur raconte une histoire, par le discours, à un narrataire — à un énonciataire (le lecteur) ; de ce circuit, est exclu à juste titre l'auteur. [...].

Proposons plutôt que le sujet de l'énonciation n'est pas l'auteur, ni non plus l'énonciateur ou l'énonciataire (ou le co-énonciateur), ni le sujet de l'énoncé, mais qu'il est le point d'indifférence, d'indivision, entre l'énonciateur et le co-énonciateur (entre le scripteur et le lecteur, par exemple, ou entre l'acteur et le spectateur), entre l'énonciatif et l'énoncif ou entre l'énonçant discursif et l'énoncé narratif. C'est donc le simulacre : le spectre (dans toutes les acceptions du terme).²

¹ Luce Irigaray, « Approche d'une grammaire d'énonciation de l'hystérique et de l'obsessionnel » in *Langages. Pathologie du langage*, 5, mars 1967, p. 107. Je souligne.

² Jean-Marc Lemelin, 1996, *Le sujet. Inconscient, origine, énonciation ou Du nom propre*, Montréal, Tryptique, p. 120-1. Il ajoute : "Le sujet de l'énonciation, de l'énonciation présupposée, est le « point d'indifférence » entre l'émetteur et le récepteur, entre l'énonciateur et l'énonciataire, entre le réalisateur ou l'acteur et le spectateur, entre le scripteur et le lecteur ; ce n'est donc point un individu mais un *dividu* : un "transsujet" au statut de proto-Actant ou d'archi-Actant et aussi étrange qu'étranger à lui-même" (p.168). Ce "transsujet" n'est pas : simple virtualité, il attend d'être actualisé par le discours.

En ce sens, celui qui supporte l'énoncé (qu'on l'appelle énonciateur, destinataire, etc.) n'est qu'un effet de cet énoncé (un "spectre") : la « personne » est quelque chose que l'on s'approprie, comme en témoignent les pratiques de Baxter et d'Amos, des pratiques qui mettent du coup l'accent sur le nécessaire travail de l'énonciataire. C'est effectivement à la réception que peuvent se tenir ensemble, dans une superposition hétérotopique typiquement postmoderne, les voix masculine et féminine.

Pour montrer enfin comment la littérature contemporaine enregistre cette modification mise de l'avant par la performance postmoderne, je renvoie à l'ouvrage intitulé *Œuvres* de Édouard Levé. Constitué de cinq cent trente-trois courtes descriptions de diverses œuvres d'art contemporaines, cet ouvrage ne nous donne toutefois aucune précision sur le musée où elles sont/ont été/pourraient être exposées, sur leur créateur, sur leur statut réel ou imaginaire, etc. :

1. Un livre décrit des œuvres dont l'auteur a eu l'idée, mais qu'il n'a pas réalisées.
2. Le monde est dessiné de mémoire. Des pays manquent, des frontières changent.
3. La tête de Proust est dessinée sur une page d'*À la recherche du temps perdu*. Les mots que rayent le contour de son visage forment une phrase grammaticalement correcte.
4. Des mannequins en aluminium de la taille d'un homme sont lâchés de différentes hauteurs d'une grue. Métamorphosés par les plis, ils adoptent la pose à laquelle leur nouvelle morphologie les contraint.
5. Une exposition présente des pièces dissemblables par l'esprit, le style, la technique, mais dont l'origine est commune : leur auteur les a vues en rêve.¹

Sont ainsi reproduites, sur ce mode, diverses perceptions où aucun sens n'est privilégié : les œuvres décrites sont visuelles ou auditives (ou les deux), relèvent de l'écrit ou de l'image (films, bandes vidéo, sculptures, tableaux, installations interactives, textes de nature diverse, etc.). L'énonciation de ces fragments est

¹ Édouard Levé, 2002, *Œuvres*, Paris, P.O.L., p. 7-8.

totallement débrayée : on réfère ponctuellement à un "auteur", mais l'embrayage est toujours lacunaire. L'utilisation quasi constante du présent aoristique, qui "exclut toute valeur durative et tout repérage par rapport au moment de l'énonciation"¹, vient par ailleurs accentuer cet effet de débrayage.

Toutefois, *Œuvres* se termine sur les trois descriptions suivantes, qui viennent explicitement solliciter l'énonciataire du texte :

531. Après avoir publié un livre dans lequel il décrit des projets d'œuvres qu'il n'a pas réalisées, l'auteur les récrit au crayon sur un cahier, de mémoire, les yeux fermés.

532. Après avoir publié un livre dans lequel il décrit des projets d'œuvres qu'il n'a pas réalisées, l'auteur les dessine, et publie un second livre, fait d'autant de dessins.

533. Après avoir publié un livre dans lequel il décrit des projets d'œuvres qu'il n'a pas réalisées, l'auteur donne des lectures en suivant les injonctions du public, invité à dire les chiffres des paragraphes qu'il souhaite entendre lire. La lecture s'achève lorsque plus personne ne lui demande de poursuivre.²

Nous retrouvons, à cet instant précis, la même inversion des pôles de l'énonciation que nous retrouvons dans *Niagara*, une inversion elle-même tributaire d'une transformation de nature perceptive. Nous pouvons constater, dans un premier temps, que l'écriture se fait d'abord les "yeux fermés", renonçant peu à peu à organiser le sens à partir de cet organe ; ensuite, c'est la substance même de l'expression qui est touchée, le graphème devenant "dessin" ; enfin, ce graphème cède entièrement la place au... phonème, alors que nous réalisons que le texte que nous tenons entre les mains est en fait destiné à être lu à haute voix. De réalisé qu'il était, le texte devient simple *virtualité*, en attente de conversion, alors qu'il sera *lu* — et non plus simplement *écrit* —, mis en discours par... son nouvel auteur qui sera, en fait, son récepteur. Tout comme *Niagara* télescope en une seule instance les pôles de l'énonciateur et de l'énonciataire du schéma de la communication, *Œuvres* installe l'auteur de l'œuvre en lecteur de l'œuvre... et le lecteur en auteur.

¹ Dominique Maingueneau, 1993, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Dunod, p. 49.

² *Œuvres*, p. 191-2.

Pour conclure, rappelons que Barthes définit l'écriture comme "destruction de toute voix, de toute origine"¹, et sa mise à mort de l'Auteur se fait corollairement à la naissance du Lecteur. La modernité, propulsée par un individualisme "tout-puissant", maintient quand même une présence « solaire » à l'intérieur du texte, serait-elle une présence implicite et anonyme, autour de laquelle gravitent les divers énoncés. La postmodernité, quant à elle, assume la "destruction de toute voix" en proposant plutôt, nous l'avons affirmée, un télescopage des instances de l'énonciation et en se jouant pleinement de la question « qui parle ? » : parle celui non pas qui écrit, mais celui qui... *parle*. Ici. Et se fait entendre. De la vue à l'ouïe, d'un sens à l'autre, l'énonciateur tel qu'il se laisse percevoir par Butor dans *Niagara*, par Baxter dans la performance, par Amos dans la chanson populaire et par Levé dans la littérature contemporaine, est désormais cette instance qui se tient à cheval entre le graphème et le phonème, à la fois présent *et* absent (spectral), énonciataire *et* énonciateur, indécidable mais malgré tout responsable de ce *ouïe-dire* postmoderne.

Pourtant, la postmodernité nous rappelle au même moment que l'ouïe ne peut être « le » sens par excellence (qui viendrait s'opposer, en la remplaçant, à la vue moderne). Rappelons à cet effet le contenu du dernier dialogue *Niagara* :

Qu'est-ce que tu disais ?	ALFRED
[...].	
Moi ?	BÉATRICE
[...].	
Bien sûr, toi.	ALFRED
J'ai dit quelque chose ?	BÉATRICE
Je croyais.	ALFRED
Je ne sais plus.	BÉATRICE ²

Ce que ce dialogue vient parfaitement et pertinemment illustrer, c'est que le sujet perceptivo-énonciateur n'a pas plus l'assurance de ce qu'il entend que de ce qu'il voit ; en fait, il n'est même plus certain de ce qu'il dit. Du coup, on peut dire que le postmoderne refuse d'assigner *une* place. Et encore moins *un* sens. Il implique plutôt un parcours sur le corps du sujet, adhérent, en les faisant alterner, à ses divers sens :

¹ « La mort de l'auteur », p. 63.

² *Niagara*, p. 280.

Le monde est fragmenté, complexe, mais la pensée se refuse dorénavant à vouloir lui fournir une cohérence qu'il n'a peut-être jamais eue. Si cohérence il y a, elle sera fluide plutôt que dure, le savoir ne sera plus une superstructure d'acier (la tour Eiffel) mais une onde fluctuante. S'il faut un monument pour la modernité, il devrait être ainsi : une base en poutrelles d'acier sur laquelle reposerait un écran cathodique où un personnage **se transformerait constamment en chacun de ses organes sensitifs.**¹

En analysant *Niagara* de Butor et en donnant en exemple quelques pratiques artistiques issues de la culture contemporaine, nous avons pu révéler la transformation radicale du champ de présence dont elles sont les témoins. Plus précisément, le texte de *Niagara*, par sa superposition hétérotopique des espaces, par le jeu qu'il met en place entre les deux pôles de l'énonciation, par le déplacement auctorial qu'il inaugure (en particulier par son utilisation, au deuxième degré, de Chateaubriand), ne peut pas, tel *Mobile*, reposer sur un sens unique, car le postmoderne implique non pas un positionnement (immuable), mais bien un *repositionnement* constant.

Le sujet moderne possède un espace qui lui est propre à partir duquel il peut maîtriser son énonciation. Par contre, cet espace est, tout à la fois, *menacé* du fait qu'il est inséré dans l'Autre, bordé de cet Autre, et que la contamination (la possibilité de la conjonction) reste pour lui une constante éventualité. À cet égard, *Mobile* est exemplaire : le sujet perceptivo-énonciateur tient à distance le profond Sud, l'extrême Nord et l'Ouest des Indiens pour mieux se maintenir en place. *Mais l'Autre est*, comme le dit Butor, *toujours là*. Les diverses expérimentations avant-gardistes n'auront fait que fragiliser cette place, la confrontant à l'affect dysphorique que suscite ce rapport direct à l'Autre : aussi qualifie-t-on les *ready-mades* de Duchamp, par exemple, de "*anxious objects*" (objets anxieux, étrangement inquiétants) ; ils imposent un retournement des places, soit un positionnement « excentrique » qui confronte le « ici » à la présence du « là ».

¹ Germain Lacasse, « La postmodernité : fragmentation des corps et synthèse des images » in *Cinémas. Revue d'études cinématographiques. La représentation du corps au cinéma*, 7, 1-2, automne 1996, p. 181. Je souligne. Cette position est, en bout de ligne, également celle de Scarpetta : "ce qui revient, après l'« ère du soupçon », c'est sans doute moins la psychologie que le corps (sensations, perceptions, rythme, singularités physiques, nerveuses, saveurs, éclats de sensualité, etc.)" (Guy Scarpetta, 1985, *L'Impureté*, coll. « Figures », Paris, Grasset, p. 289).

J'en viens donc à me demander si l'impureté telle que définie par G. Scarpetta, caractéristique de la posture postmoderne, ne serait pas une ultime tentative de la modernité pour endiguer les flots de l'horreur abjecte, soit la nouvelle posture de perception et d'énonciation d'un sujet qui n'en peut plus de se frotter à ses propres marges, à ses propres limites, un sujet en quelque sorte *épuisé* et qui, confronté à l'impasse des avant-gardes (à la pureté inconditionnelle des langages et à la radicalisation constante qu'elles ont imposée : l'art pour l'art ! « *art for art's sake* ! »), réalise qu'il ne peut *aller plus loin*. La postmodernité renverrait ainsi à l'ultime capitulation du sujet face à l'abject qui ne cesse de menacer son champ de présence : le sujet l'occupe toujours mais comme *au-dessus*, comme s'il avait désamorcé les tensions qui l'ont rendu possible et au cœur desquelles il est plongé depuis ses origines. Si tel est le cas, la modernité aurait réussi, sous sa forme « post », à finalement transférer l'horreur engendrée par ses sujets les plus hardis, ceux s'étant approchés avec le plus de témérité de la zone abjecte, *dans* le texte, pour ainsi en jouir, mais à distance. *Mobile* et *Niagara* participent à ce transfert qui marque les derniers soubresauts, les derniers spasmes, le dernier souffle d'un corps, soit la dissolution du sujet psychologique moderne par un retour de la fluidité du sujet baroque (Scarpetta), à un transfert, bref, de la motilité pulsionnelle *dans* le corps du texte :

Voilà, — c'est tout cela, désormais, qui commence à se déployer devant nous. Traits, couleurs, scansions, mélodies, pulsations, vibrations, enchevêtrement des fictions. Nommons cela : la sortie de l'impasse romantique, de la pompe rhétorique, de la ruminantion psychologique, des pièges de l'idéalisation. [...]. La fête retrouvée. La mise en scène pour mieux s'arracher à la scène. L'émergence, aussi, d'un autre corps — souple, allégé, inspiré, dansé, sensuellement raffiné.¹

Le sujet est, peut-être, épuisé. Mais par cette "fête retrouvée", il trouve l'énergie pour, tout de même, monter en scène. Et jouer.

¹ Guy Scarpetta, 1988, *L'artifice*, coll. « Figures », Paris, Grasset, p. 27.

3. LE SUJET ÉPUISE DE LA POSTMODERNITÉ

« Le sujet est épuisé, mais superbement il survit. »

Michel Butor, « Écorché vif »

« Le postmoderne est plus près de la comédie humaine que du malaise abyssal. »

Julie Kristeva, *Soleil noir*

« Le travail, l'anamnèse, permanente des avant-gardes depuis cent ans sauve l'honneur de la pensée, sinon de l'humanité. Sans compromis et partout. Ce n'est pas assez mais c'est sûr. »

Jean-François Lyotard,
Le postmoderne expliqué aux enfants

Après cette plongée au cœur des strates tensives de deux ouvrages de Michel Butor, il est désormais temps de prendre un certain recul et de revenir vers la problématique qui hantait nos analyses textuelles : quel rôle joue l'abjection dans la constitution du sujet postmoderne et de son discours ? Nous savons que pour Kristeva, l'abjection a partie liée avec le sacré : souillure et rites pour la tenir à l'écart chez les peuplades primitives ; tabous alimentaires du Lévitique qui, dans l'Ancien Testament, assurent une distinction entre le pur (Dieu) et l'impur (l'homme) ; péché chrétien, finalement, qui *subjectivise* l'impureté mais où la confession par le Verbe assure la rédemption. À la suite, toutefois, de la *mort de Dieu* inaugurée par la Renaissance, célébrée par la Révolution française et décrite par la philosophie nietzschéenne, la sublimation (le dévoilement) de l'abjection est totalement reléguée au domaine, justement, du Verbe, mais dans sa version laïque, désacralisée : le verbe. C'est la naissance de l'art et de la littérature modernes :

À cette pointe du discours, le pouvoir n'est plus au Dieu-juge qui préserve l'humanité de l'abjection en se réservant le droit à la violence pour lui seul — violence de la division comme du châtement. Le pouvoir désormais est au discours lui-même, ou plutôt à l'acte de jugement exprimé par la parole et, de manière moins orthodoxe et beaucoup plus implicite, par tous les

signes (poésie, peinture, musique, sculpture) qui en dépendent.¹

Kristeva en voit le déploiement, entres autres, dans "l'effondrement des lois paternelles" chez Dostoïevski, dans la musicalité rythmique du monologue de Molly du *Ulysse* de Joyce, dans le rapport qu'entretient Artaud avec la mort et son signifiant qu'est le cadavre, dans la stylistique célinienne de "l'énonciation apocalyptique", etc. :

la littérature moderne, dans ses variantes multiples, et lorsqu'elle s'écrit comme le langage enfin possible de cet impossible qu'est l'a-subjectivité ou la non-objectivité, propose en fait une sublimation de l'abjection.²

Qu'il soit "refoulement", "esquive" ou "maquillage" (Kristeva), le rapport qu'entretient la modernité avec l'abjection en est un de compromis, une façon de gérer l'anxiété (l'affect dysphonique) que soulève l'abject en la tenant à une distance suffisante et en conservant ainsi un équilibre pour le sujet qui reste *menacé* d'horreur et d'effondrement de toute part.

Cette position, à proprement parler *intenable*, ne peut mener qu'à un *épuisement* du sujet. J'emprunte le terme à John Barth, dans son article justement intitulé « The Literature of Exhaustion », où il parle du Nouveau Roman et plus particulièrement de Beckett en termes d'épuisement des possibilités de la nouveauté : "By "exhaustion" I don't mean anything so tired as the subject of physical, moral, or intellectual decadence, only the used-upness of certain forms or exhaustion of certain possibilities — by no means necessarily a cause for despair."³ Sans adopter un ton allarmant, Barth constate néanmoins que le mutisme privilégié par la prose et le théâtre de Beckett ne pourra être poussé plus loin sans sombrer dans le Néant : la voie du mutisme est donc "épuisée", elle ne peut être exploitée ou poursuivie plus loin, il faut donc en trouver une autre.

Toutefois, malgré la mise en garde de Barth, j'utilise le terme d'épuisement pas seulement d'un point de vue esthétique et formel mais, littéralement, comme une

¹ *Pouvoirs de l'horreur*, p. 154.

² *Pouvoirs de l'horreur*, p. 34.

³ John Barth, « The Literature of Exhaustion » in *The Atlantic Monthly*, 220, 2, août 1967, p. 29.

exhaustion subjective d'énergie, comme un tarissement pulsionnel : nous avons vu comment les théories de l'énonciation réussissent à dévoiler *qu'il n'y a*, derrière l'énoncé, *personne*. Toutefois, le texte moderne installe quand même au cœur de la signification une présence (avec un champ qui lui est propre) gardée en place par l'abject, qui la borde. Cette présence ne peut plus maintenir cet équilibre qui lui assure un espace propre et centré en lequel elle peut investir (au sens économique psychanalytique), trop préoccupée à (se) protéger (contre) ses frontières constamment menacées par l'horreur abjecte, une menace qui trouve des équivalents, au niveau discursif, dans les expérimentations avant-gardistes (par exemple, le mutisme beckettien qui sape la possibilité même de la communication et de l'assertion).

Et quand les avant-gardes, dans leur accélération des critères de la modernité (innovation formelle, agrammaticalité, destruction de la syntaxe, etc.), ne se contentent plus de simplement esquiver ou maquiller l'abject mais sombrent carrément dans l'asymbolie, l'épuisement est alors total, la limite se voyant abolie et perdant toute sa valeur disjonctive : l'art moderne ne permet plus alors au sujet de conserver, au niveau symbolique, son espace propre. C'est la contamination généralisée de son champ se présence. Où trouvera-t-il, à ce moment, l'équilibre nécessaire à sa survie ? Où retrouvera-t-il la distance nécessaire à sa *pureté* ? À partir de quel espace pourra-t-il énoncer sans sombrer dans l'autisme ou le nihilisme ? La postmodernité apparaît à ce moment précis où le sujet, cherchant à se maintenir en place contre la menace abjecte, la dé-place : la *joue* pour mieux s'en *jouer* et pour mieux en *jouir*.

D'où le paradoxe postmoderne : le sujet, parce qu'épuisé, survit.

Pour bien cerner la différence entre ces deux postures subjectives, nous avons analysé comment deux ouvrages de Michel Butor mettent en place deux champs de présence distincts, l'un moderne, au régime axiologique fortement disjonctif et oppositionnel, et l'autre postmoderne, à l'axiologie marquée par la superposition hétérotopique et le dédoublement des instances. Toutefois, c'est un peu aller à contre-courant des affirmations de plusieurs théoriciens, pour qui les ouvrages de Butor (tels ses quatre romans mais également *Mobile* — ainsi que la plupart des ouvrages des autres Nouveaux Romanciers, d'ailleurs —) appartiendraient à la postmodernité : N.

Wolf¹, F. Jameson², J.-F. Lyotard³, B. McHale⁴, I. Hassan⁵, M. Calinescu⁶ et E. Smyth⁷, entre autres, définissent ainsi la poétique néo-romanesque ou butorienne en termes postmodernes.

La confusion, à mon sens, vient du fait que la plupart de ces théoriciens ont une nette tendance à confondre le postmodernisme avec l'avant-gardisme, et cette confusion tient peut-être au fait qu'il existe deux façons de concevoir la postmodernité : soit on la définit comme une *conséquence* de l'impasse des avant-gardes et de ses avatars (individualisme, état constant de crise, quête du silence, généralisation de l'ironie et de la citation), soit on la définit comme une *poursuite* de la contestation paradoxale amorcée par l'art moderne et poursuivie, avec accélération, par les mouvements d'avant-garde. D'un côté, l'*impureté* postmoderne comme une *constatation* de l'impasse, de l'autre, la postmodernité comme *prise de conscience* de l'impasse et son *dépassement*. Et bien que j'adhère, cela me semble clair, à la deuxième conception de la postmodernité, je crois ici essentiel de revenir sur ce qui constitue, précisément, la première (ne serait-ce que parce qu'elle recèle également une part de vérité à l'égard de l'impasse réelle dans laquelle ont effectivement engagé certaines pratiques avant-gardistes et face auxquelles il est nécessaire de prendre position).

¹ "La nouveauté, le refus de l'ancien, la rupture avec la tradition sont les seuls traits constitutifs, et indistinctement constitutifs, de l'identité du groupe du Nouveau Roman. C'est pourquoi, après bien des hésitations, le Nouveau Roman finit par trouver sa place dans cette postmodernité dont l'ère s'inaugure, selon G. Lipovetsky, après 1930, et qui n'aurait d'autre fin que de répéter indéfiniment pour elle-même la rupture constitutive de la modernité" (*Une littérature sans histoire*, p. 52).

² Jameson donne le Nouveau Roman en exemple "of what can be called postmodernism" (F. Jameson, « Postmodernism and Consumer Society » in Hal Foster (dir. publ.), 1998, *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, New York, New Press, p. 128).

³ Pour Lyotard, "une expression littéraire désormais classique est donnée" par *Mobile* de "l'âge dit postmoderne" in Jean-François Lyotard, 1979, *La condition postmoderne*, coll. « Critique », Paris, Minuit, p. 11, note 2.

⁴ Pour McHale, *Mobile*, dont la représentation serait selon lui hétérotopique, appartient à la postmodernité (*Postmodernist Fiction*, p. 50).

⁵ Butor est cité par Hassan comme un exemple d'auteur postmoderne : Ihab Hassan, 1987, *The Postmodern Turn. Essay in Postmodern Theory and Culture*, Columbus, Ohio State University Press, p. 30.

⁶ Butor, Robbe-Grillet et Simon sont cités par Calinescu à titre d'auteurs postmodernes français. Voir Matei Calinescu, 1987, *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham, Duke University Press, p. 301.

⁷ "Parody, self-quotation, the mixing of writings and culturally defamiliarizing strategies place the *nouveau roman* firmly within postmodernism" (Edmond J. Smyth, « The *Nouveau Roman* : Modernity and Postmodernity » in Edmund J. Smyth (dir. publ.), 1991, *Postmodernism and Contemporary Fiction*, Londres, B. T. Batsford Ltd, p. 73).

La postmodernité comme conséquence de l'impasse des avant-gardes est à mon sens décrite de la façon la plus exemplaire par G. Scarpetta dans *L'Impureté* :

lorsque l'esthétique de la radicalisation débouche sur le triomphe, en peinture, des monochromes blancs (*minimal art*) ; sur la promotion, en musique, du bruit pur et simple ou des « pièces de silence » (John Cage) ; sur la fétichisation, en poésie, de deux ou trois mots éparpillés sur une page (l'essentiel du message étant censé être présent dans les « blancs ») ; sur la réduction de l'art cinématographique à un plan fixe de plusieurs heures sur un building new-yorkais (Warhol) ou au simple mouvement rotatif infini d'une caméra (*la Région centrale* de Michael Snow) ; alors, il est clair qu'on ne peut « aller plus loin » : à force de radicalisation, l'impasse, l'extinction. Si l'on veut, c'est aussi en fonction de leur propre logique, poussée jusqu'au bout, que les avant-gardes ont fini par se précipiter dans cette sorte d'autodestruction.¹

Bien que Scarpetta demeure malgré tout prudent quant à l'utilisation du terme de postmodernisme, qu'il définit "comme l'incapacité de créer un style, et la pure substitution de la citation à l'invention"², il n'en reste pas moins que le "retour *du* baroque" qu'il voit à l'œuvre, entre autres, dans "l'hétérogénéité maximale (le choc des matériaux, des registres, des dimensions)"³ de certaines œuvres du milieu du XXe siècle procède de cette désormais impossibilité du progrès en art et de la crise qui en résulte. Bref, ce retour du refoulé baroque— même s'il n'est pas question pour Scarpetta de le qualifier officiellement de postmoderne⁴ — est commandé directement par la crise résultant de l'impasse des avant-gardes à laquelle l'auteur adhère.

G. Lipovetsky (quoique dans une perspective plus sociologique qu'esthétique) associe lui aussi le postmoderne à l'impossibilité de la nouveauté :

¹ *L'Impureté*, p. 14.

² *L'Artifice*, p. 18.

³ *L'Artifice*, p. 24.

⁴ "Faut-il pour autant abandonner ce mot [postmoderne], dévalué avant même d'avoir été défini, clarifié ? J'imagine plutôt qu'il faudrait le traiter autrement : ni comme le sigle d'un mouvement (qui n'existe pas), ni comme la désignation d'un état d'esprit (trop flottant, trop contradictoire), mais simplement comme **le symptôme d'une crise, d'une fin d'époque**. Il ne s'agirait pas, dans cette perspective, d'adhérer au terme, mais de s'en servir légèrement, à distance, presque allusivement [...]. D'une certaine façon, jouer la désinvolture contre l'esprit de système — une manière postmoderne, en somme, de se comporter avec le mot « postmoderne »" (*L'Impureté*, p. 18. Je souligne).

L'impasse de l'avant-garde tient au modernisme, à une culture radicalement individualiste et jusqu'au-boutiste, au fond suicidaire, qui n'affirme comme valeur que la novation. Le marasme post-moderne résulte de la seule hypertrophie d'une culture finalisée par la négation de tout ordre stable.¹

Ainsi, la quête et le culte de la nouveauté et du renouvellement des formes artistiques à tout prix ne semble avoir de sens que lorsque persiste une forme de tradition à laquelle s'opposer, soit un ordre qui aurait été, selon l'auteur, sapé par l'avant-garde : "La situation post-moderne : l'art n'est plus un vecteur révolutionnaire, perd son statut de pionnier et de défricheur, il s'épuise dans un jusqu'au-boutisme stéréotypé, ici comme ailleurs les héros sont fatigués."² Nous retrouvons donc, chez Lipovetsky, notre idée d'épuisement, sauf que pour lui, elle n'est définie qu'en termes négatifs de tarissement (tandis que pour Barth, nous le verrons, l'épuisement suggère aussi le renouvellement, la survie : le jeu).

Pour I. Hassan, la postmodernité est carrément réactionnaire, cette fois conséquence de la quête moderne du *silence*, un phénomène littéraire allant, pour lui, de Sade à Beckett en passant par Kafka, Jarry et Genet.³ Hassan adhère en ce sens à la position de Barth face au mutisme : après Beckett, donc, impossible d'aller plus loin sur cette voie du silence et de la dissolution autistique de la communication. La postmodernité d'Artaud, de Ionesco, de Joyce, de Broch et de Céline (!) en serait une conséquence, comme une réaction face à l'autisme qui guette ce type d'énonciation.⁴

C'est dans un même ordre d'idées que M. Calinescu déclare que l'avant-garde entretient la culture de la crise : "If crisis is not there it must be created."⁵ En ce sens, les avant-gardes épuiserait, encore une fois, toutes les possibilités de

¹ *L'ère du vide*, p. 93.

² *L'ère du vide*, p. 136.

³ Ihab Hassan, 1971, *The Dismemberment of Orpheus. Toward a Postmodern Literature*, New York, Oxford University Press, p. 12.

⁴ Précisons toutefois que le postmoderne d'Hassan me semble en fait beaucoup plus proche du moderne et que le théoricien confond, à mon sens, avant-gardisme et postmodernité, si ce n'est pas tout simplement modernité et postmodernité. Toutefois, je le cite quand même, ne serait-ce que pour donner un autre exemple d'une conception de la postmodernité comme *conséquence* d'une impasse.

⁵ Matei Calinescu, 1987, *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham, Duke University Press, p. 124

renouvellement de la modernité et la « mort de l'art » serait à la fois sa fin *et* son moyen du fait que ces avant-gardes proposent une conscience aiguë de ce qui fonde, justement, le moderne.¹ L'avant-garde se trouverait à chercher et à produire une coupure — geste typiquement moderne, rappelons-le — et viendrait s'insérer entre un *avant* (moderne) et un *après* (postmoderne).

La question de l'impasse est également soulevée par U. Eco, pour qui la réalisation que la modernité ne peut formellement aller plus loin (et ce à l'égard, encore une fois, du mutisme quasi autistique avant-gardiste) mène à la postmodernité, cette dernière se voyant alors dans l'obligation de « reprendre » le passé : "The postmodern reply to the modern consists of recognizing that the past, since it cannot really be destroyed, because its destruction leads to silence, must be revisited : but with irony, not innocently."² Toutefois, les propos de Eco ne se teintent pas d'une nostalgie pour une quelconque forme d'ordre ou de tradition : se pointe à la place la possibilité d'une nouvelle attitude à l'égard de la nouveauté par l'intermédiaire de l'ironie, du jeu métalinguistique, de l'énonciation "au carré", etc., autant de façons de réagir à l'impasse avant-gardiste en dynamisant le rapport qu'entretient l'œuvre non pas avec le passé et la tradition mais bien avec elle-même et ses procédés. La sortie de l'impasse du mutisme se ferait donc, pour Eco, par l'intermédiaire d'un solipsisme, alors que l'œuvre en vient à dialoguer avec... l'œuvre : nous rejoignons, à cet instant, les positions d'un Robbe-Grillet sur l'avant-gardisme et sa *vision blanche* en nous rappelant que le Nouveau Roman installe effectivement, par diverses stratégies discursives, les conditions de la postmodernité.

Tout comme chez Eco, l'ironie et la pratique de la parodie sont aussi centrales à la définition de la postmodernité de L. Hutcheon : non pas en tant que nostalgie d'une quelconque origine mais bien pour *problématiser* le rapport au passé, à l'ancien, à la tradition et à l'ordre, bref, à tout ce que cherchait à éliminer l'avant-garde : "postmodern parody does not disregard the context of the past representations it cites,

¹ Pour Calinescu, "the avant-garde is directly indebted to a broader consciousness of modernity — a sharp sense of militancy, praise of nonconformism, courageous precursory exploration, and, on a more general plane, confidence in the final victory of *time* and immanence over traditions that try to appear as eternal, immutable, and transcendently determined" (*Five Faces of Modernity*, p. 95).

² Umberto Eco, 1985, *Reflections on The Name of the Rose*, trad. de l'italien à l'anglais par W. Weaver, Londres, Secker and Warburd, p. 67.

but uses irony to acknowledge the fact that we are **inevitably separated** from that past today — by time and by subsequent history of those representations."¹ Ainsi, pour Hutcheon, le rapport au passé semble moins manichéen qu'il ne peut l'être pour les avant-gardes ; malgré tout, elle voit à l'œuvre une "séparation" entre un avant et un après auquel appartiendrait nécessairement le postmoderne. Même constat chez B. McHale : "Postmodernism follows *from* modernism, in some sense, more than it follows *after* modernism."² En d'autres mots, qu'il vienne *du* moderne ou qu'il vienne *après* le moderne, le fait demeure que le postmoderne est défini en tant que rupture d'avec son *autre*, qui nécessairement le précède.

H. Meschonnic, quant à lui, déplore la confusion entre modernité (nécessairement subjective et individuelle) et avant-garde (militante et collective), jugeant que c'est cette dernière qui épuise la première à force de manifestes divers (symbolisme et décadence, futurisme italien, cubisme, expressionnisme, surréalisme, dadaïsme, etc.³ — l'auteur n'identifie pas moins qu'une cinquantaine de néologismes en « isme » de 1886 à 1924⁴). Prenant par conséquent ses distances face à une définition monolithique de la modernité, Meschonnic affirme que lorsque "la modernité est identifiée à la rupture et au nouveau, elle est conduite à être définie comme une négation exacerbée."⁵ C'est *cette* conception qui mène à l'impasse, et non la modernité elle-même. Bref, pour Meschonnic, la modernité *n'est pas* l'avant-garde :

Les avant-gardes sont tellement une part constitutive de l'histoire du moderne qu'il va de soi, pour beaucoup, que l'avant-garde est la modernité, et la modernité, dans l'avant-garde.

C'est pourtant une évidence banale que bien de ceux qui ont fait ce qu'est pour nous la modernité, étaient des solitaires qui n'ont ni fondé ni dirigé un groupe, quand ils n'étaient pas hostiles à cette idée même, comme Baudelaire. [...].

Puis il y a le cas des grands modernes, qui participent de la modernité : Proust, Joyce, Kafka... Si avant-garde et modernité étaient la même chose, il faudrait les exclure de la modernité,

¹ *The Politics of Postmodernism*, p. 94. Je souligne.

² *Postmodernist Fiction*, p. 5.

³ Sur les dates d'apparition de ces termes et une présentation des principaux manifestes, voir Peter Nicholls, 1995, *Modernisms. A Literary Guide*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 368 p.

⁴ Henri Meschonnic, 1988, *Modernité, modernité*, coll. « Folio Essais », Paris, Gallimard, p. 60.

⁵ *Modernité, modernité*, p. 169.

et la modernité elle-même ne serait plus ce qu'elle est.¹

En d'autres mots, la modernité, si elle inclut la nécessité du renouvellement, ne s'y résume pas. Aventure plus solitaire que l'avant-garde, la modernité est par conséquent plurielle, tout comme l'avant-garde elle-même, en fait, ne constitue jamais un véritable champ unifié et uniforme.² Cela dit, elles trouvent toutes deux leur source dans l'impératif du nouveau (et de son corrélat : le « progrès ») qui s'impose, historiquement, comme une conséquence de la Révolution française : "Une esthétique du nouveau, du recommencement incessant, ne paraît pas pensable avant que la Révolution française lui fournisse un modèle historique foudroyant."³ C'est donc à la fin du XVIIIe siècle qu'il faut retracer la pré-histoire de l'avant-gardisme : c'est à partir de ce moment que la coupure prendra une valeur *positive*.

On affirme souvent que c'est chez Baudelaire que l'on retrouve la première réflexion sur la modernité en art. Toutefois, celle-ci se conjugue encore, en termes baudelairiens, au présent. Il faudra attendre le symbolisme pour que s'impose de plus en plus la nécessité de faire du langage un champ autonome coupé de son référent : la mise en échec de l'illusion référentielle, au cœur de la littérature moderne depuis Cervantès⁴, est dès lors radicalisée et c'est à ce moment que l'art peut se penser en terme de progrès. Pourtant, c'est précisément le reproche qu'adresse Nietzsche à la modernité et à la notion de progrès à la fin du XIXe siècle, au moment même où les avant-gardes commencent justement à s'affirmer : "L'humanité ne représente *pas* un développement vers le mieux, vers quelque chose de plus fort, de plus haut, ainsi qu'on le pense aujourd'hui. Le « progrès » n'est qu'une idée moderne, c'est-à-dire une

¹ *Modernité, modernité*, p. 83.

² Meschonnic ajoute que l'avant-garde n'a jamais constitué un champ unifié, ce qui fait qu'il est fort difficile de parler d'une avant-garde : "L'identification de la modernité et de l'avant-garde, outre qu'elle efface la discontinuité interne de la modernité, et la discontinuité entre les avant-gardes, au profit d'une fabrication imaginaire, qui universalise l'avant-garde, oublie que la distribution dans le temps et dans l'espace, et la valeur, du terme *avant-garde*, est loin d'être partout la même" (*Modernité, modernité*, p. 84).

³ Antoine Compagnon, 1990, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, p. 25.

⁴ "Le *Don Quichotte* est sans aucun doute le premier roman « moderne », si on entend par modernité le mouvement d'une littérature qui, perpétuellement en quête d'elle-même, s'interroge, se met en cause, fait de ses doutes et de sa foi à l'égard de son propre message le sujet même de ses récits" (Marthe Robert, 1972, *Roman des origines et origines du roman*, coll. « Tel », Paris, Gallimard, p. 11, note 1).

idée fausse."¹ L'avant-garde, en d'autres mots, pousse à l'extrême *l'un* des aspects de la modernité, en proposant en quelque sorte un condensé.

C'est pourquoi, si l'art moderne est quête plurielle de sens ("La modernité est un combat. Sans cesse recommençant. Parce qu'elle est un état naissant, indéfiniment naissant, du sujet, de son histoire, de son sens"² ; "Il n'y a pas de sens unique de la modernité, parce que la modernité est elle-même une quête du sens"³), l'impasse esthétique des avant-gardes m'apparaît être un leurre, une "idée fausse" : blâmer Malevitch et ses carrés blancs sur fond blanc d'avoir mené la peinture à sa fin, accuser Beckett d'avoir tué la littérature en la précipitant dans le néant et le silence, dire qu'on ne peut plus, dès lors, "aller plus loin" dans l'expérimentation, c'est concevoir la peinture ou la littérature comme des champs unitaires et unifiés : linéaires. Et c'est, surtout, nier à l'art moderne la diversité de ses voies et de ses voix. En fait, il n'existe pas *un* art pictural, *la* Peinture, que Malevitch aurait détruit ; il n'y a pas *une* Littérature qu'aurait réduite au silence Beckett : il y a *des* peintres, *des* auteurs, *des* modernités. Bref, la modernité est plurielle. Elle est division, mais pas obligatoirement coupure :

la modernité n'est pas le nouveau, n'est pas la rupture. Mais *l'abolition de l'opposition entre l'ancien et le nouveau*. C'est pourquoi il importe d'y préserver le recours à la pluralité. Toute réduction de la pluralité au dualisme fait retomber dans le sens le plus pauvre, et le plus ancien, du moderne.⁴

Quant à l'avant-garde, elle est, à mon sens, réhabilitée comme *une des voies possibles* de renouvellement perceptif *et* énonciatif du sujet cherchant toujours à s'adapter et à *dire* son monde. D'où la nécessité de ne plus la penser en terme unique d'impasse menant au postmoderne puisque la définir de cette façon serait seulement une reproduction du geste moderne par excellence, soit celui de la coupure. Plutôt que de voir la postmodernité comme une *conséquence* de l'impasse avant-gardiste, Lyotard impose donc la nécessité de ne penser ni l'une ni l'autre en "termes modernes" :

¹ Friedrich Nietzsche, 1993, *L'Antéchrist* in *Œuvres complètes II*, trad. de l'allemand par H. Jalbert, coll. « Bouquins », Paris, Laffont, p. 1042.

² *Modernité, modernité*, p. 9.

³ *Modernité, modernité*, p. 471.

⁴ *Modernité, modernité*, p. 76.

Pas plus que personne, je n'aime le terme d'avant-garde, avec sa connotation militaire. J'observe pourtant que le véritable processus de l'avant-gardisme a été en réalité une sorte de travail, long, obstiné, hautement responsable, tourné vers la recherche des présuppositions impliquées dans la modernité.¹

C'est comme si, en fait, l'avant-gardisme témoignait d'une nécessité intrinsèque à tout l'art moderne :

La modernité n'a détruit qu'afin de donner libre cours à ce qu'elle portait. Il lui fallait démolir le code de la perspective et du clair-obscur pour libérer la couleur et les rythmes, s'évader de la ressemblance pour découvrir les signes plastiques et les effets optiques capables de créer un espace pictural et, de même, en sculpture, libérer du bloc la forme ouverte. L'aboutissement était l'espace abstrait et ses variantes informelles.²

En ce sens, l'avant-garde n'a fait que développer, par un radicalisme évident, l'une des vérités de la modernité et que la postmodernité, au fond, ne fait que poursuivre, *en toute conscience* :

ainsi compris, le « post- » de « postmoderne » ne signifie pas un mouvement de *come back*, de *flash back*, de *feed back*, c'est-à-dire de répétition, mais un procès en « *ana-* », un procès d'analyse, d'anamnèse, d'anagogie, et d'anamorphose, qui élabore un « oubli initial ».³

Ainsi, à la première conception de la postmodernité proposée ci-haut (l'impureté comme conséquence de l'impasse) s'oppose celle défendue par Lyotard qui pense cette dernière plutôt en termes de *prise de conscience* de l'impasse et, par-dessus tout, comme son *déplacement* par la *poursuite* du travail des avant-gardes. C'est l'idée même d'une nouvelle « coupure postmoderne » qui est, à cet instant, invalidée :

¹ « Note sur le sens de "post-" » in *Le postmoderne expliqué aux enfants*, p. 112.

² France Farago, 1998, *L'art*, coll. « Coursus Philosophie », Paris, Armand Colin, p. 162-3. Je souligne.

³ « Note sur le sens de "post-" », p. 113.

le « post- » de « postmodernisme » est ici compris dans le sens d'une simple succession, d'une séquence diachronique de périodes donc chacune est pour elle-même clairement identifiable. Le « post- » indique quelque chose comme une conversion : une nouvelle direction après la précédente.

Or cette idée d'une chronologie linéaire est parfaitement « moderne ». Elle appartient à la fois au christianisme, au cartésianisme, au jacobinisme : puisque nous inaugurons quelque chose de complètement nouveau, nous devons donc remettre les aiguilles de l'horloge à zéro. L'idée même de modernité est étroitement corrélée avec le principe qu'il est possible et nécessaire de rompre avec la tradition et d'instaurer une manière de vivre et de penser absolument nouvelle.

Nous soupçonnons aujourd'hui que cette « rupture » est plutôt une manière d'oublier ou de réprimer le passé, c'est-à-dire de le répéter, qu'une manière de le dépasser.¹

Ce travail d'anamnèse sur lequel insiste Lyotard met l'accent sur la fonction critique de la modernité autant que de la postmodernité en proposant de *dire* ce que la doxa, précisément, oublie ou, pire, *tait*. C'est là le même *para-doxe* que Barthes voit à l'œuvre dans l'art moderne : "*toute la tâche de l'art est d'inexprimer l'exprimable, d'enlever à la langue du monde, qui est la pauvre et puissante langue des passions, une parole autre, une parole exacte.*"² L'art sert — s'il a une quelconque *fonction* — à réfléchir la doxa (le sens commun), à en révéler les contradictions, à la démystifier, à la retourner sur elle-même : aussi le fameux « urinoir » de Duchamp (*The Fountain*, 1917), pour ne donner qu'un paradigme de l'avant-gardisme, n'est pas simplement extrait de son quotidien utilitaire pour être exposé dans un musée : il y est inséré en étant précisément *inversé*.³

C'est d'ailleurs, en bout de ligne, la position de Butor lui-même, pour qui est moderne "ce qui révèle quelque chose sur la réalité contemporaine, ce qui révèle qu'il y a une censure dont on n'était pas encore conscient."⁴ C'est enfin une position à laquelle adhère également Scarpetta, alors qu'il parle de la « fonction » du roman (et, par extension, du littéraire et, plus généralement, de l'art) :

¹ « Note sur le sens de "post-" », p. 108-9.

² Roland Barthes, « Préface » in *Essais critiques*, p. 17.

³ Je n'insiste pas sur le nouveau rapport à l'abject que cette inversion impose : l'urine (autre signifiant de l'abjection) ne peut plus être recueillie par l'urinoir : inversé, il laisse, en quelque sorte, l'urine s'écouler... *vers nous* (les récepteurs de l'œuvre).

⁴ « Entretien sur la notion de modernité » in *Entretiens. Volume III*, p. 182.

L'art du roman, en somme, reviendrait à explorer le non-dit des autres discours (scientifiques, philosophiques, religieux, politiques, sociologiques, idéologiques, psychologiques), — et même, dans la plupart des cas, à faire surgir ce que ces discours ne peuvent que méconnaître. Le roman, donc, comme art de faire vaciller les certitudes, d'ébranler les préjugés, d'investir le négatif du lien social, l'envers des idéologies collectives (ou du spectacle qui, aujourd'hui, a supplanté ces idéologies), le refoulé de ce qui soude les communautés [...].¹

La postmodernité poursuit donc le travail de la modernité tout en la dépassant, et ce, en enregistrant l'impasse effective à laquelle ont mené les avant-gardes (il ne faut pas le nier) mais aussi en intégrant les résultats de leurs découvertes et de leurs expérimentations qui, nous l'avons dit, ont permis l'adaptation perceptive du sujet face aux transformations majeures qu'il a vécues, au XXe siècle, relativement à son rapport sensible au monde et à l'objet ainsi qu'aux multiples innovations techniques que ce siècle a vu naître. Le futur (obsession avant-gardiste) *et* le passé (domaine de l'ordre et de la tradition) sont alors réconciliés dans le *présent perpétuel* de l'art postmoderne.

En ce sens, la postmodernité ne m'apparaît pas seulement comme un résultat *passif* de transformations de nature technique et socio-économique ainsi qu'une *conséquence* du capitalisme tardif, comme certains théoriciens néo-marxistes le proposent (par exemple, pour A. Callinicos, le postmodernisme "must be understood largely as a **response** to failure of the great upturn of 1968-76 to fulfil the revolutionary hopes it raised"²) ; elle est aussi une façon *active* de répondre au monde, de le comprendre, de le médiatiser, voire de le transformer. Quelqu'un comme F. Jameson voit bien que la question de la perception est centrale au postmodernisme, sauf qu'il persiste à la considérer dans un rapport de conséquence face aux conditions socio-économiques où cette même perception est possible et d'où elle émerge :

¹ Guy Scarpetta, 1996, *L'âge d'or du roman*, coll. « Figures », Paris, Grasset, p. 21.

² Alex Callinicos, 1989, *Against Postmodernism. A Marxist Critique*, New York, St. Martin's Press, p. 171. Je souligne.

C'est aussi ce que R. Goldman et S. Papson déclarent : "Postmodernism fails not because of its reading of cultural texts, but because of its **refusal to go beyond the text into the world of production**" (« The Postmodernism That Failed » in David R. Dickens et Andrea Fontana (dir. publ.), 1994, *Postmodernism & Social Inquiry*, New York, Guilford Press, p. 249. Je souligne).

there has been a mutation of the object, unaccompanied as yet by any equivalent mutation in the subject ; we do not yet possess the perceptual equipment to match this new hyperspace, as I will call it, in part because our perceptual habits were formed in that older kind of space I have called the space of high modernism.¹

Pourtant, cette mutation dont il parle a eu lieu : c'est précisément celle de l'avant-garde, attachée à gérer la crise que provoque, chez le sujet, cette "mutation de l'objet" et de son "équipement perceptif". Il n'est donc pas totalement juste de parler d'une « schizophrénie » (Jameson) et d'un désenchantement du sujet face au monde et à l'Histoire auxquels il serait soumis mais bien d'une forme de "ré-enchantement"² du sujet à l'égard du monde, tout comme il n'est pas question, d'un point de vue strictement esthétique, d'une "réduction des standards de qualité" ("lowering of standards"³) mais bien d'un maintien de la fonction paradoxale de l'art.

"La postmodernité signale peut-être le retour du corps comme mémoire"⁴, nous indique enfin G. Lacasse, rejoignant du même coup l'anamnèse lyotardienne. La poétique postmoderne, en poursuivant le travail de l'avant-garde quant au renouvellement des formes, au positionnement du récepteur, à la question de l'interactivité, etc., autorise le retour du perceptif, c'est-à-dire le corps en tant que dépositaire *des* sens et, par conséquent, dépositaire *du* sens. À cet égard, le rapport que je vois à l'œuvre entre postmodernité et corps s'accorde avec les développements les plus récents de la sémiotique, pour qui le corps propre unit justement le monde au langage. En effet, dès sa *mise au monde*, le sujet proprioceptif doit *négoier sa place* dans le Symbolique et faire face à l'éventualité d'un retour à la dyade et au "chaos sémantique originel". D'où l'abjection, ce processus servant de "rappel de la menace"⁵

¹ Fredric Jameson, « Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism » in *New Left Review*, 146, juillet-août 1984, p. 80.

² Matei Calinescu, « From the One to the Many. Pluralism in Today's Thought » in Ingeborg Hoesterev (dir. publ.), 1991, *Zeitgeist in Babel. The Postmodernist Controversy*, Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press, p. 172.

John Bart parle quant à lui de "renouvellement". Voir « La littérature du renouvellement. La fiction postmoderniste », trad. de l'anglais par C. Liebow et J.-B. Puech in *Poétique*, 48, novembre 1981, p. 395 à 405.

³ Clement Greenberg, « The Notion of "Postmodern" » in *Zeitgeist in Babel*, p. 42 à 49.

⁴ « La postmodernité : fragmentation des corps et synthèse des images », p. 181.

⁵ "La sensation n'est pas seulement la réception d'informations contextuelles utiles, elle est aussi, immédiatement, le **rappel d'une menace**. Le corps n'est pas à soi, il n'est sensible qu'autant qu'il est

d'une dissolution du sujet que la conjonction à la mère engendrerait. Cette menace abjecte est inévitable, nécessaire : c'est elle qui maintient le sujet en état de veille.

Pourtant, "s'il est vrai que le roman postmoderne élargit les frontières du signifiable par un travail sur le signifiant, **il ne faut pas oublier qu'il s'aventure rarement dans les domaines de l'abject et de l'horrible.**"¹ Pourquoi ? Parce que le sujet percevant et énonçant de la postmodernité, désormais conscient de la facticité de sa place et, surtout, conscient de sa *fragilité*, refuse de penser celle-ci en termes oppositionnels : "la postmodernité propose simplement une manière différente de penser les rapports entre la tradition et l'innovation, l'imitation et l'originalité, qui ne privilégie plus par principe le second terme."² La postmodernité est, par conséquent, inclusive mais plurielle : « polynarrative », dirait C. Fuentes.³ Le sujet y est épuisé, mais superbement il survit.

exposé à l'autre chose, privé de son quant-à-soi, en danger d'anéantissement. Il n'est sensible que lamentable" (Jean-François Lyotard, 1993, *Moralités postmodernes*, Paris, Galilée, p. 198. Je souligne).

¹ « Le roman 'postmoderne' : Mise au point et perspectives », p. 245. Je souligne.

² *Les cinq paradoxes de la modernité*, p. 175.

³ "L'ancien eurocentrisme a fait place à un polycentrisme qui, à suivre la logique critique postmoderne de Lyotard, doit nous conduire à une « activation des différences » comme condition commune d'une humanité centrale seulement dans la mesure où elle est excentrique, ou excentrique dans la mesure où telle est la situation réelle de l'univers concret, surtout lorsque celui-ci se manifeste au moyen de la diversité qu'apporte l'imagination littéraire" (*Géographie du roman*, p. 226).

CONCLUSION

Pour Michel Butor, à la fois l'homme et l'auteur, le séjour en Amérique à titre de professeur invité au début des années soixante sera d'une importance capitale :

Ce que j'ai constaté, en la traversant, c'est que la notion d'individualité y était passablement dissoute, au sens chimique, au profit d'une conscience beaucoup plus vaste : dans ce nouveau monde, j'avais l'impression d'assister à une sorte de crise de l'humanité.¹

C'est en tant qu'auteur *moderne* — et nous avons bien vu, plus tôt, qu'il perçoit et situe sa pratique dans une filiation allant de Rabelais et Montaigne à Pollock et Calder, traversant et transgressant les genres et les divers arts eux-mêmes — que Butor ressent l'effet de cette "crise de l'humanité" qui trouvera écho dans sa pratique scripturale : dénonciation, exploration, adaptation, avons-nous dit, constituant une modernité conjuguée au futur antérieur. En anamnèse.

À cet égard, l'auteur lui-même, en tant que *récepteur* et « *interprète* » *du monde*, joue un rôle essentiel :

Pendant un certain temps il a été considéré "moderne" de faire une séparation complète entre l'œuvre et la vie d'un écrivain, aujourd'hui rien n'est plus démodé puisque la notion même d'œuvre disparaît au profit de la pratique, de l'aventure, etc. Et ce n'est même plus celle d'un écrivain, l'expression de lui seul, mais elle est toujours collective²

En ce sens, Butor reflète également, par l'intermédiaire de sa pratique scripturale et de sa « prise en charge », par citation, des énoncés qui composent notre univers symbolique, la réalité de *notre* subjectivité et de *notre* expérience postmoderne et, en bout de ligne, le passage d'une posture à l'autre dont est témoin le XXe siècle et dont nous négocions, de toutes parts, les termes et les conditions.

Ce passage et ses implications, c'est précisément ce que je crois avoir démontré dans les analyses textuelles de *Mobile* et de *6 810 000 litres d'eau par*

¹ *Curriculum vitae*, p. 136.

² Michel Butor et Georges Raillard cités par Henri Meschonnic in *Modernité, modernité*, p. 19.

seconde/Niagara. Nous y avons vu que le retour du corps comme sens, c'est le retour du corps en tant que créateur de sens, et ce, par l'investissement axiologique d'abord, par son positionnement phénoménologique ensuite. Par conséquent, notre définition du moderne et du postmoderne à l'égard d'une œuvre d'art doit désormais venir des strates tensives les plus profondes du parcours génératif, ce que mon analyse de l'abjection aura permis avec certitude de dévoiler. Comment le sujet se positionne-t-il face au monde : sommes-nous devant un sujet perceptivo-énonciateur *menacé* ou devant un sujet perceptivo-énonciateur *épuisé et ré-enchanté* ? Comment négocie-t-il sa place entre les deux plans du langage, soit celui de l'expression et de l'extéroceptivité et celui du contenu et de l'intéroceptivité ? Privilégie-t-il un régime axiologique à valeurs d'absolu, maintenant son champ de présence propre entre un autisme et un nihilisme éventuels, comme c'est le cas de *Mobile* (où le rapport à la frontière et aux divers signifiants de l'autre — le Sud, le Noir, etc. — est fortement dysphorique) ? Ou, comme en témoigne *Niagara* (en sollicitant explicitement le positionnement du corps de l'énonciataire), ce phénomène est-il invalidé par l'hétérotopie (la superposition des espaces) et le jeu (visible entre autres dans le travail citationnel effectué sur *Atala* de Chateaubriand), le sujet pouvant dès lors opérer à partir d'un régime axiologique à valeur d'univers et privilégiant du fait même une forme de plénitude dans la fusion, assumant la plus grande ouverture possible, le mélange et, justement, l'impureté, non plus comme une menace, mais comme une *possibilité* s'accordant avec le pluriel postmoderne et l'hybridité ?

La distinction entre modernité et postmodernité que j'ai proposée ici et qui me semble fortement opératoire n'est donc pas uniquement à chercher dans le social, l'historique, l'économique et les conditions matérielles de la production de l'œuvre. Elle l'est principalement à partir du poétique, c'est-à-dire du perceptif et de l'énonciatif, là où le rapport au monde, à l'autre et au sens se crée :

la littérature n'est ni le reflet ni le lieu d'inscription, de conservation ou de transmission d'un savoir autre, qui lui échapperait, de nature scientifique ou technique, éthique ou philosophique, sociologique ou psychologique, mais un moyen à part entière de produire un « savoir » qui lui est

consubstantiel [...].¹

Comme quoi la sémiotique d'origine structurale, dans sa version tensive, demeure un outil précieux pour l'analyse textuelle (malgré les sévères critiques qui lui auront été, un temps, adressées), nous renvoyant au niveau le plus profond du parcours génératif, là où nous retrouvons la subjectivité inchoative, le procès universel de l'abjection, la fameuse question du pulsionnel et, surtout, la présence de la Mère (ce premier Autre/autre) dont il semble impossible de faire radicalement l'économie dans le texte moderne. Car si la modernité doit négocier avec la mort de Dieu, la disparition du Père et l'établissement d'un rapport agonistique à la Mère, alors la postmodernité se veut, quant à elle, une réconciliation avec celle-ci par l'établissement d'un rapport *autre* où son abjection est, nous l'avons vu, désamorcée. C'est à cette condition que la postmodernité ne devient, au fond, qu'une façon renouvelée de parler du *désir*.

Une fois cette réconciliation à l'abject accomplie, une fois cette horreur définitivement sublimée et déplacée, une fois la négativité de la pulsion de mort immobilisée (ne serait-ce que momentanément) *dans* le texte, comme en témoignent les pratiques artistiques postmodernes, quel concept, psychanalytique (ou autre), nous permettra alors de rendre compte efficacement de ce mode de subjectivité censé révéler notre vérité, notre expérience et notre rapport au monde et aux autres ? Si le champ de présence, dans le contexte de notre postmodernité hétérotopique, perd toute profondeur et se rabat, littéralement, sur lui-même, quel sens pouvons-nous donner à l'altérité ? à la frontière ? à la limite ? à la transgression ? Bref, quel concept peut prendre la place, désormais, de l'abjection ? Ce sont sur ces questions que je termine ma réflexion. Et c'est du côté de l'avant-garde actuelle et de l'art contemporain qu'il faudra désormais se tourner et qu'il faudra interroger, soit autant de pratiques que nous commençons à peine à véritablement *comprendre* : performance, vidéo expérimentale, chanson populaire, technologies digitales, le réseau Internet et la réalité virtuelle, le rapport entre écriture et art contemporain que privilégient des auteurs tels Édouard Levé, Olivier Cadiot et Jean-Charles Messera. Autant de techniques et de pratiques, dis-je, qui modifient radicalement notre positionnement face au monde et à l'autre et, par conséquent, au sens. C'est sur cette voie que doit désormais se poursuivre l'apport

¹ *Poétique du regard*, p. 21.

de la critique. Je m'accorde sur ce fait avec Kristeva alors qu'elle considère qu'il est "urgent d'aborder le monde de la culture contemporaine sans la naïveté de l'avant-garde post-romantique, et d'accepter la société de consommation, comme les artistes de la Renaissance avaient accepté de peindre dans les Églises."¹ La critique postmoderne doit continuer de refuser la distinction entre, par exemple, paralittérature et littératures dites institutionnelles puisque la culture contemporaine elle-même fait fi de ce type de hiérarchisation. C'est ce que j'espère avoir réussi à démontrer au chapitre intitulé « Sur le sens postmoderne ».

Or, est-ce à dire que tout se vaut désormais dans un monde où l'abjection a perdu toute sa valeur disjonctive ? Que l'impératif de destruction de l'autre que M. A. Bernstein voyait au cœur des préoccupations de la littérature moderne se doit d'être généralisé et poursuivi ? Que tous les signifiants réels de l'abjection — fluides corporels, pourriture, vermine, cadavre, etc. — doivent être, d'un seul coup, célébrés car « acceptables » ? Nous n'avons qu'à penser à Philippe Meste, artiste contemporain français, qui expose son propre sperme séché sur des miroirs (voir sa série intitulée *Miroir*, 2002 et 2003), nous renvoyant du coup une image abjecte (impropre) de... soi. Ou pensons à Wim Delvoye, artiste contemporain belge, dont l'installation *Cloaca* (2000) est en fait une machine servant à produire de réels excréments et qui vend, à la fin de chaque journée d'exposition, l'étron pondu par l'appareil pour environ 6 000 francs ? L'art contemporain, sous toutes ses formes, est-il réellement devenu (une exaltation) « de la merde » ? Où se trouve alors l'abject ? la dysphorie ? Où la pulsion de mort trouve-t-elle un réceptacle si celui-ci est maintenant *partout* ? Est-elle réellement récupérée par la doxa et réglementée par le cycle des échanges économiques ? D'où la nécessité de questionner — et non de censurer — cette exaltation de l'abject et de ses conséquences pour le sujet, question de comprendre quel rapport éthique à l'autre nous sommes en train d'instituer au niveau symbolique, mais aussi réel :

The idealized version of the subject entirely free from its allegedly ignoble other — the base materialism of its body — has been successfully exploded by the new attention paid to abjection ; to this extent, it cannot be simply overruled. [...]. But

¹ Julia Kristeva citée par F. van Rossum-Guyon in *Le cœur critique*, p. 185.

the no less one-sided exaltation of the abject as a liberating antidote to the repressive subject must now also be questioned. Otherwise there is no hope for finding or constructing some sort of viable "we" who will resist the powers of horror, powers whose reach extends well beyond the covers of a novel or the walls of a museum.¹

En effet, l'horreur (et le rapport à l'autre qu'elle suppose) ne reste pas seulement cantonnée à l'intérieur des murs du musée ou derrière la couverture du livre, circonscrite par le cadre et figée dans l'image, surtout pas lorsqu'elle prend la forme du racisme, de la misogynie, de l'homophobie et d'autres violences. Comme quoi le pulsionnel, même si on le croit immobilisé (transféré dans le corps du texte), refuse toute place car reposant sur une négativité persistante : "une nouvelle taupe agit et ronge toute thèse."²

Le désarroi postmoderne vient peut-être de là : l'ordre symbolique prive le sujet de cette bordure (abjecte) qui lui assurait une place propre. Dès lors, *où* peut-on bien se situer ? *Où* se trouve l'autre ? Quel réel, conséquemment, nous revient ? C'est à cet égard qu'il faut lire, à mon sens, *Pouvoirs de l'horreur* de Kristeva en même temps que son essai *Étrangers à nous-mêmes*, puisque c'est là qu'elle révèle que c'est *en lui-même* que le sujet postmoderne va désormais trouver l'idéal de sa relation à l'altérité, que c'est précisément là que se met en place son rapport éthique à l'Autre (et, aussi, à l'autre) :

Avec la notion freudienne d'inconscient, l'involution de l'étrange dans le psychisme perd de son aspect pathologique et intègre au sein de l'unité présumée des hommes une *altérité* à la fois biologique *et* symbolique, qui devient partie intégrante du même. [...]. Inquiétante, l'étrangeté est en nous : nous sommes nos propres étrangers — nous sommes divisés.³

En d'autres mots, c'est parce que je suis divisé et habité par l'Autre que je peux tolérer et vivre avec l'autre ; je ne me définis plus en fonction du Père (contraignant représentant de la Loi), ni en fonction de la Mère (abjecte et horrifiante dont je dois me distancier), mais bien en fonction de moi-même et de l'altérité radicale que je porte

¹ Martin Jay, « Abjection Overruled » in *Salmagundi*, 103, été 1994, p. 247.

² *La révolution du langage poétique*, p. 620.

³ Julia Kristeva, 1988, *Étrangers à nous-mêmes*, coll. « Folio Essais », Paris, Gallimard, p. 268.

en moi : le narcissisme contemporain n'est pas, comme l'affirme Lipovetsky, source d'impasse mais bien, pour moi, source de jeu et de ré-enchantement. C'est à cette réalité — la sortie amusée du triangle œdipien — que la postmodernité nous confronte directement et constamment et à laquelle il faut être, vraisemblablement, *à l'écoute* : la découverte freudienne nous indique qu'il n'y a pas seulement « un » autre qui *me* fait face, mais qu'il y a surtout, *ici même*, « de » l'autre. Toute la littérature est peut-être dans cet anaphorique léger qui tout à la fois désigne et se tait.

BIBLIOGRAPHIE

1. CORPUS DES ŒUVRES

1.1. CORPUS PRIMAIRE

BUTOR, Michel. 1962. *Mobile. Étude pour une représentation des États-Unis*. Paris : Gallimard, 333 p.

BUTOR, Michel. 1965. *6 810 000 litres d'eau par seconde. Étude stéréophonique (Niagara)*. Paris : Gallimard, 281 p.

1.2. CORPUS SECONDAIRE

AMOS, Tori. *Strange Little Girls*. Atlantic Recording Corporation 83486, 2001. Disque compact, stéréo.

BERNHARD, Thomas. 1987. *Des arbres à abattre. Une irritation*. Trad. de l'allemand par B. Kreiss. Coll. « Folio ». Paris : Gallimard, 214 p.

BUTOR, Michel. 1954. *Passage de Milan*. Coll. « 10/18 ». Paris : Minuit, 253 p.

BUTOR, Michel. 1957. *La modification* suivi de *Le réalisme mythologique de Michel Butor* par Michel Leiris. Coll. « Double ». Paris : Minuit. 313 p.

BUTOR, Michel. 1957. *L'emploi du temps*. Paris : Minuit, 299 p.

BUTOR, Michel. 1960. *Degrés*. Paris : Gallimard, 389 p.

CHATEAUBRIAND, François-René de. 1978. *Essai sur les révolutions/Génie du christianisme*. Coll. « La Pléiade ». Paris : Gallimard, 2089 p.

CHATEAUBRIAND, François-René de. 1993. *Atala, ou les amours de deux sauvages/René*. Coll. « Classiques français ». Paris : Booking International, 185 p.

EASTON ELLIS, Bret. 1998. *American Psycho*. Trad. de l'américain par A. Defossé. Coll. « Points ». Paris : Seuil, 512 p.

LEVÉ, Édouard. 2002. *Œuvres*. Paris : P.O.L., 205 p.

ROBBE-GRILLET, Alain. 1959. *Dans le labyrinthe*. Coll. « 10/18 », Paris : UGE, 310 p.

1.3. CORPUS CRITIQUE : MICHEL BUTOR, NOUVEAU ROMAN

L'Arc. Butor, 39, 1969, 104 p.

ARAGON, Louis. « D'un Parnasse à bâtons rompus » in *Les Lettres françaises*, 922, 12-18 avril 1962, pp. 1 et 8.

ARON, Jean-Paul. 1984. *Les modernes*. Paris : Gallimard, 317 p.

AUDET, René. « *Mobile* : de la subversion à la réappropriation du Livre » in *Frontenac. La déconstruction de l'écriture chez Michel Butor*, 15, 5-6, 2000, p. 61-84.

BESSIÈRE, Jean (dir. publ.). 1994. *Études romanesques 2. Modernité, fiction, déconstruction*. Paris : Lettres modernes, 238 p.

BUTOR, Michel. 1958. *Le Génie du lieu*. Paris : Grasset, 209 p.

BUTOR, Michel. 1964. *Essais sur les modernes*. Coll. « Idées ». Paris : Gallimard, 376 p.

BUTOR, Michel. 1964. *Répertoire II*. Coll. « Critique ». Paris : Minuit, 301 p.

BUTOR, Michel. 1968. *Répertoire III*. Coll. « Critique ». Paris : Minuit, 407 p.

BUTOR, Michel. 1985. *Frontières*. Marseille : Le Temps parallèle, 133 p.

BUTOR, Michel. 1992. *Essais sur le roman*. Coll. « Tel ». Paris : Gallimard, 184 p.

BUTOR, Michel. 1996. *À la frontière*. Coll. « Littérature ». Paris : La Différence, 185 p.

BUTOR, Michel. 1996. *Curriculum vitae. Entretien avec André Clavel*. Paris : Plon, 274 p.

BUTOR, Michel. 1997. *Improvisations sur Michel Butor. L'écriture en transformation*. Coll. « Mobile matière ». Paris : La Différence, 307 p.

BUTOR, Michel. 1997. *Pour tourner la page. Magazine à deux voix rédigé sous la direction de Lucien Giraudou*. Coll. « Un endroit où aller ». Paris : Actes Sud, 260 p.

BUTOR, Michel. 1999. *Entretiens. Quarante ans de vie littéraire. Volume 1 : 1956-1968*. Nantes : Joseph K, 362 p. ; *Volume 2 : 1969-1978*, 370 p. ; *Volume 3 : 1979-1996*, 364 p.

- CALLE-GRUBER, Mireille (dir. publ.). 1991. *La création selon Michel Butor. Réseaux — frontières — écart*. Paris : A.-G. Nizet, 326 p.
- CALLE-GRUBER, Mireille. 1995. *La ville dans L'Emploi du temps de Michel Butor*. Paris : A.-G. Nizet, 124 p.
- CALLE-GRUBER, Mireille (dir. publ.). 1998. *Butor et l'Amérique*. Coll. « Trait d'union ». Montréal : L'Harmattan, 269 p.
- DÄLLEBACH, Lucien. 1972. *Le livre et ses miroirs dans l'œuvre romanesque de Michel Butor*. Paris : Lettres modernes, 116 p.
- DÄLLENBACH, Lucien (dir. publ.). 1997. *Butor aux quatre vents suivi de L'Écriture nomade par Michel Butor*. Paris : José Corti, 216 p.
- GENETTE, Gérard. 1982. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Coll. « Points Essais ». Paris : Seuil, 573 p.
- HELBO, André. 1975. *Michel Butor. Vers une littérature du signe*. Coll. « Creusets ». Bruxelles : Complexe, 181 p.
- HIRSCH, Marianne. « Michel Butor : The Decentralized Vision » in *Contemporary Literature*, 22, 3, été 1981, p. 326-348.
- JONGENEEL, Else. 1988. *Michel Butor et le Pacte romanesque*. Paris : José Corti, 293 p.
- LANCRY, Yehuda. 1994. *Michel Butor ou La résistance*. Paris : J. C. Lattes, 206 p.
- LYDON, Mary. 1980. *Perpetuum Mobile. A Study of the Novels and Aesthetics of Michel Butor*. Edmonton : University of Alberta Press, 295 p.
- McWILLIAMS, Dean. 1978. *The Narratives of Michel Butor. The Writer as Janus*. Athens : Ohio University Press, 150 p.
- MILLER, Elinor S. « Approaches to the Cataract : Butor's *Niagara* » in *Studies in Twentieth Century Narratives*, 2, 1, automne 1977, p. 33-54.
- MORCOS, Gamilo. « *Mobile* de Butor : typographie et justifications » in *Australian Journal of French Review*, 18, 1, 1981, p. 64-74,
- OSEKI-DÉPRÉ, Ines. « Le titre et la trilogie » in *Voir, entendre. Revue d'esthétique*. 1976/4. Coll. « 10/18 ». Paris : UGE, p. 272-282.
- RAILLARD, Georges. 1968. *Butor*. Coll. « La bibliothèque idéale ». Paris : Gallimard, 317 p.
- RAILLARD, Georges (dir. publ.). 1974. *Butor. Colloque de Cerisy*. Coll. « 10/18 ». Paris : UGE, 450 p.

- RICARDOU, Jean. 1967. *Problèmes du nouveau roman*. Coll. « Tel Quel ». Paris : Seuil, 207 p.
- RICARDOU, Jean et Françoise van Rossum-Guyon (dir. publ.). 1972. *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui I. Problèmes généraux*. Coll. « 10/18 ». Paris : UGE, 444 p. ; *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui II. Pratiques*, 440 p.
- RICARDOU, Jean. 1971. *Pour une théorie du nouveau roman*. Coll. « Tel Quel ». Paris : Seuil, 264 p.
- RICARDOU, Jean. 1978. *Nouveaux problèmes du roman*. Coll. « Poétique ». Paris : Seuil, 350 p.
- RICARDOU, Jean. 1990. *Le nouveau roman suivi de Les raisons de l'ensemble*. Coll. « Points ». Paris : Seuil, 253 p.
- ROBBE-GRILLET, Alain. 1963. *Pour un nouveau roman*. Coll. « Critique ». Paris : Minuit, 144 p.
- ROUDAUT, Jean. 1964. *Michel Butor ou le Livre futur*. Coll. « Le Chemin ». Paris : Gallimard, 246 p.
- ROZON, Brigitte. « La descente de l'écriture ou la remontée du lecteur ? L'étude des spectres de l'Occident dans *6 810 000 litres d'eau par seconde* » in *Frontenac. La déconstruction de l'écriture chez Michel Butor*, 15, 5-6, 2000, p. 85-100.
- SARRAUTE, Nathalie. 1956. *L'ère du soupçon. Essais sur le roman*. Coll. « Idées ». Paris : Gallimard, 184 p.
- SKIMAO et Bernard Teulon-Nouailles. 1988. *Michel Butor, qui êtes-vous ?* Lyon : La Manufacture, 378 p.
- SPENCER, Michael. 1974. *Michel Butor*. New York : Twayne, 187 p.
- SPENCER, Michael. 1986. *Site, citation et collaboration chez Michel Butor*. Sherbrooke : Naaman, 96 p.
- SPITZER, Léo. 1970. « Quelques aspects de la technique des romans de Michel Butor » in *Études de style*. Trad. de l'allemand et de l'anglais par E. Fauholz, A. Coulon et M. Foucault. Coll. « Bibliothèque des idées ». Paris : Gallimard, 531 p.
- VAN ROSSUM-GUYON, Françoise. 1970. *Critique du roman. Essai sur « La modification » de Michel Butor*. Paris : Gallimard, 302 p.
- VAN ROSSUM-GUYON, Françoise. 1997. *Le cœur critique. Butor, Simon, Kristeva, Cixous*. Coll. « InterActions ». Atlanta : Rodopi, 247 p.

- VIVIAN, Arnaud. « Le démon de Minuit » in *Les Inrockuptibles*, 165, 16-22 septembre 1998, p. 37-41.
- WALTI-WALTERS, Jennifer. 1977. *Michel Butor. A Study of his View of the World and a Panorama of his Work. 1954-1974*. Victoria : Sono Nis Press, 159 p.
- WATKINSON, Arlys Diane. 1998. « Cultures, contre-cultures et "nouveau-roman" : le Spectre de l'Amérique dans *6 810 000 litres d'eau par seconde* de Michel Butor et *Projet pour une révolution à New York* d'Alain Robbe-Grillet ». Mémoire de maîtrise, Kingston, Queen's University at Kingston, 130 p.
- WOLF, Nelly. 1995. *Une littérature sans histoire. Essai sur le nouveau roman*. Genève : Droz, 215 p.

2. CORPUS THÉORIQUE

2.1. THÉORIES ET ESTHÉTIQUES DU ROMAN

- BAKHTINE, Mikhaïl. 1970. *La poétique de Dostoïevski*. Trad. du russe par I. Koliatcheff. Coll. « Pierres vives ». Paris : Seuil, 346 p.
- BAKHTINE, Mikhaïl. 1978. *Esthétique et théorie du roman*. Trad. du russe par D. Olivier. Coll. « Tel ». Paris : Gallimard, 488 p.
- BERNSTEIN, Michael André. 1992. *Bitter Carnival. Ressentiment and the Abject Hero*. Princeton : Princeton University Press, 243 p.
- CLICHE, Anne Éloïse. 1992. *Le désir du roman. Hubert Aquin, Réjean Ducharme*. Coll. « Théorie et littérature ». Montréal : XYZ, 214 p.
- FUENTES, Carlos. 1997. *Géographie du roman*. Trad. de l'espagnol par C. Zins. Coll. « Arcades ». Paris : Gallimard, 233 p.
- GOLDMANN, Lucien. 1964. *Pour une sociologie du roman*. Coll. « Idées ». Paris : Gallimard, 372 p.
- GROSSMAN, Evelyne. 1996. *Artaud/Joyce. Le corps et le texte*. Coll. « Le texte à l'œuvre ». Paris : Nathan, 240 p.
- KUNDERA, Milan. 1986. *L'art du roman*. Paris : Gallimard, 202 p.
- ROBERT, Marthe. 1972. *Roman des origines et origines du roman*. Coll. « Tel. ». Paris : Gallimard, 364 p.
- SAMOYAU, Tiphaine. 1999. *Excès du roman*. Paris : Maurice Nadeau, 199 p.

- SAPORTA, Marc. 1976. *Histoire du roman américain*. Nouvelle édition revue et augmentée. Coll. « Idées ». Paris : Gallimard, 504 p.
- SCARPETTA, Guy. 1996. *L'âge d'or du roman*. Coll. « Figures ». Paris : Grasset, 341 p.
- STREIP, Katharine Anne. 1996. « Laughter and Ressentiment in Twentieth Century Narrative : Marcel Proust, Jean Rhys and Philip Roth ». Thèse de doctorat en littérature comparée, Berkeley, University of California at Berkeley, 205 p.

2.2. SÉMIOTIQUE, PSYCHANALYSE, PHILOSOPHIE

- Dictionnaire des genres et notions littéraires*. 1997. Coll. « Encyclopædia Universalis ». Paris : Albin Michel, 918 p.
- Dictionnaire des philosophes*. 1998. Coll. « Encyclopædia Universalis ». Paris : Albin Michel, 1677 p.
- Dictionnaire de la philosophie*. 2000. Coll. « Encyclopædia Universalis ». Paris : Albin Michel, 2041 p.
- ANGENOT, Marc. 1985. *Critique de la raison sémiotique*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 136 p.
- ANGENOT, Marc, Jean Bessière, Douwe Fokkema et Eva Kushner (dir. publ.). 1989. *Théorie littéraire. Problèmes et perspectives*. Paris : PUF, 395 p.
- BARTHES, Roland. 1964. *Essais critiques*. Coll. « Points Essais ». Paris : Seuil, 285 p.
- BARTHES, Roland. 1966. *Critique et vérité*. Coll. « Tel Quel ». Paris : Seuil, 78 p.
- BARTHES, Roland, Jacques Derrida, Michel Foucault *et al.* 1968. *Théorie d'ensemble*. Coll. « Tel Quel ». Paris : Seuil, 410 p.
- BARTHES, Roland. 1970. *S/Z*. Coll. « Points Essais ». Paris : Seuil, 253 p.
- BARTHES, Roland. 1972. *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*. Coll. « Points Littérature ». Paris : Seuil, 187 p.
- BARTHES, Roland. 1977. *Fragments d'un discours amoureux*. Coll. « Tel Quel ». Paris : Seuil, 281 p.
- BARTHES, Roland, Wolfgang Kayser, Wayne C. Booth et Philippe Hamon. 1977. *Poétique du récit*. Coll. « Points Essais ». Paris : Seuil, 180 p.
- BARTHES, Roland. 1978. *Leçon*. Coll. « Points Essais ». Paris : Seuil, 45 p.

- BARTHES, Roland. 1980. *Sade, Fourier, Loyola*. Coll. « Points Essais ». Paris : Seuil, 187 p.
- BARTHES, Roland. 1982. *Le plaisir du texte*. Coll. « Points ». Paris : Seuil, 105 p.
- BARTHES, Roland. 1984. *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*. Coll. « Points Essais ». Paris : Seuil, 439 p.
- BARTHES, Roland. 1985. *L'aventure sémiologique*. Coll. « Points Essais ». Paris : Seuil, 358 p.
- BARTHES, Roland. 1992. *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*. Coll. « Points Essais ». Paris : Seuil, 282 p.
- BATAILLE, Georges. 1957. *L'érotisme*. Coll. « Arguments ». Paris : Minuit, 306 p.
- BATAILLE, Georges. 1970. « L'abjection et les formes misérables » in *Œuvres complètes II. Écrits posthumes 1922-1940*. Paris : Gallimard, p. 217-221.
- BATAILLE, Georges. 1976. *Œuvres complètes VIII. La part maudite***. Paris : Gallimard, 680 p.
- BAUDELAIRE, Charles. 1992. *Critique d'art suivi de Critique musicale*. Coll. « Folio Essais ». Paris : Gallimard, 755 p.
- BELLEMIN-NOËL, Jean. 1988. *Interlignes. Essais de textanalyse*. Coll. « Objet ». Lille : Presses Universitaires de Lille, 222 p.
- BETTELHEIM, Bruno. 1969. *La forteresse vide. L'autisme infantile et la naissance du Soi*. Trad. de l'anglais par R. Humery. Coll. « Folio Essais ». Paris, Gallimard, 862 p.
- BENVENISTE, Émile. 1966. *Problèmes de linguistique générale I*. Coll. « Tel ». Paris : Gallimard, 356 p.
- BENVENISTE, Émile. 1974. *Problèmes de linguistique générale II*. Coll. « Tel ». Paris : Gallimard, 286 p.
- CARRIÈRE, Marie. « Une jouissance trans-symbolique. La notion de sémiotique selon Julia Kristeva » in *Semiotica*, 141, 1/4, 2002, p. 185-202.
- CASTELLANA, Marcello. « La peur et l'invisible » in *Nouveaux Actes Sémiotiques*, 57, 1998, 53 p.
- CHEMAMA, Roland et Bernard Vandermersch (dir. publ.). 1998. *Dictionnaire de la psychanalyse*. Coll. « Les Référents ». Paris : Larousse, 462 p.

- CLICHE, Anne Éline. « L'immonde. Ceci n'est pas un thème » in *Voix et images. L'immonde*, 76, automne 2000, p. 9-15.
- COMPAGNON, Antoine. 1998. *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*. Coll. « La couleur des idées ». Paris : Seuil, 306 p.
- COURTÈS, Joseph. 1993. *La sémiotique narrative et discursive. Méthodologie et application*. Coll. « HU Linguistique ». Paris : Hachette, 143 p.
- COURTÈS, Joseph. 1995. *Du lisible au visible*. Coll. « Culture et communication ». Bruxelles : De Bueck, 283 p.
- COURTÈS, Joseph. « L'énonciation comme acte sémiotique » in *Nouveaux Actes Sémiotiques*, 58-59, 1998, p. 7-60
- DANON-BOILEAU, Laurent. 1987. *Le sujet de l'énonciation. Psychanalyse et linguistique*. Coll. « L'homme dans la langue ». Paris : Ophrys, 134 p.
- DELEUZE, Gilles et Félix Guatarri. 1972. *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*. Coll. « Critique ». Paris : Minuit, 494 p.
- DERRIDA, Jacques. 1967. *De la grammatologie*. Coll. « Critique ». Paris : Minuit, 445 p.
- DERRIDA, Jacques. 1967. *L'écriture et la différence*. Coll. « Points Littérature ». Paris : Seuil, 436 p.
- DERRIDA, Jacques. 1972. *La dissémination*. Coll. « Points Essais ». Paris : Seuil, 445 p.
- DERRIDA, Jacques. 1972. *Positions. Entretiens avec Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta*. Coll. « Critique ». Paris : Minuit, 133 p.
- DESCOMBES, Vincent. 1979. *Le même et l'autre. Quarante-cinq ans de philosophie française (1933-1978)*. Coll. « Critique ». Paris : Minuit, 221 p.
- DUBOIS, Jean. « Énoncé et énonciation » in *Langages. Analyse du discours*, 13, mars 1969, p. 100-110.
- EAGLETON, Terry. 1994. *Critique et théorie littéraire. Une introduction*. Trad. de l'anglais par M. Souchard. Coll. « Formes sémiotiques ». Paris : PUF, 228 p.
- ECO, Umberto. 1965. *L'œuvre ouverte*. Trad. de l'italien par C. Roux de Bézieux. Coll. « Points ». Paris : Seuil, 315 p.
- ECO, Umberto. 1972. *La structure absente. Introduction à la recherche sémiotique*. Trad. de l'italien par U. Esposito-Torrigiani. Paris : Mercure de France, 447 p.

- ECO, Umberto. 1988. *Le signe. Histoire et analyse d'un concept*. Trad. de l'italien par J.-M. Klinkenberg. Coll. « Média ». Bruxelles : Labor, 220 p.
- ECO, Umberto. 1985. *Lector in fabula. Le rôle du lecteur*. Trad. de l'italien par M. Bouzaher. Coll. « Le livre de poche / Biblio / Essais ». Paris : Grasset, 314 p.
- ECO, Umberto. 1992. *Les limites de l'interprétation*. Trad. de l'italien par M. Bouzaher. Coll. « Le livre de poche / Biblio / Essais ». Paris : Grasset, 413 p.
- ELLMANN, Maud (dir. publ.). 1994. *Psychoanalytic Literary Criticism*. Coll. « Critical Readers ». London : Longman, 277 p.
- FLETCHER, John et Andrew Benjamin (dir. publ.). 1990. *Abjection, Melancholia and Love. The Work of Julia Kristeva*. New York : Routledge, 213 p.
- FLOWER-MACCANNEL, Juliet. « Kristeva's Horror » in *Semiotica*, 62, 3/4, 1986, p. 325-355.
- FONTANILLE, Jacques. 1995. *Sémiotique du visible. Des mondes de lumières*. Coll. « Formes sémiotiques ». Paris : PUF, 200 p.
- FONTANILLE, Jacques. 1998. *Sémiotique du discours*. Coll. « Nouveaux Actes Sémiotiques ». Limoges : PULIM, 291 p.
- FONTANILLE, Jacques et Claude Zilberberg. 1998. *Tension et signification*. Coll. « Philosophie et langage ». Bruxelles : Mardaga, 251 p.
- FONTANILLE, Jacques. 1999. *Sémiotique et littérature. Essais de méthode*. Coll. « Formes sémiotiques ». Paris : PUF, 260 p.
- FREUD, Sigmund. 1962. *Trois essais sur la théorie de la sexualité*. Trad. de l'allemand par B. Reverchon-Jouve. Coll. « Idées ». Paris : Gallimard, 189 p.
- FREUD, Sigmund. 1963. *Essais de psychanalyse. Au-delà du principe de plaisir*. Trad. de l'allemand par S. Jankelewitch. Coll. « Petit Bibliothèque Payot ». Paris : Payot, 280 p.
- FREUD, Sigmund. 1965. *Totem et tabou*. Trad. de l'allemand par S. Jankélévitch. Coll. « Petite Bibliothèque Payot ». Paris : Payot, 240 p.
- FREUD, Sigmund. 1968. *Métapsychologie*. Trad. de l'allemand par J. Laplanche et J.-B. Pontalis. Coll. « Idées ». Paris : Gallimard, 187 p.
- FREUD, Sigmund. 1985. *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. Trad. de l'allemand par B. Féron. Coll. « Folio Essais ». Paris : Gallimard, 342 p.
- GANDON, François. 1986. *Sémiotique et négativité*. Coll. « Linguistique ». Paris : Didier Érudition, 230 p.

- GARAND, Dominique et Annette Hayward (dir. publ.). 1998. *États du polémique*. Montréal : Nota Bene, 327 p.
- GENETTE, Gérard. 1966. *Figures I*. Coll. « Points Essais ». Paris : Seuil, 265 p.
- GENETTE, Gérard. 1972. *Figures III*. Coll. « Poétique ». Paris : Seuil, 281 p.
- GENETTE, Gérard. 1983. *Nouveau discours du récit*. Coll. « Poétique ». Paris : Seuil, 118 p.
- GREEN, André. 1973. *Le discours vivant. La conception psychanalytique de l'affect*. Coll. « Le fil rouge ». Paris : PUF, 364 p.
- GREEN, André. 1983. *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*. Coll. « Critique ». Paris : Minuit, 280 p.
- GREIMAS, Algirdas Julien. 1970. *Du sens I*. Paris : Seuil, 313 p.
- GREIMAS, Algirdas Julien. 1983. *Du sens II*. Paris : Seuil, 245 p.
- GREIMAS, Algirdas Julien. 1986. *Sémantique structurale. Recherche et méthode*. Coll. « Formes sémiotiques ». Paris : PUF, 262 p.
- GREIMAS, Algirdas Julien et Jacques Fontanille. 1991. *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*. Paris : Seuil, 329 p.
- GREIMAS, Algirdas Julien et Joseph Courtés. 1993. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Coll. « HU Linguistique ». Paris : Hachette, 454 p.
- GUSTAFSON, Susan E. 1995. « Paternal Narcissism and the Abjection of the Maternal in Lessing's Aesthetic Theory » in *Absent Mothers and Orphaned Fathers*. Detroit : Wayne State University Press, p. 19-122.
- HARRINGTON, Thea. « The Speaking Subject in Kristeva's *Powers of Horror* » in *Hypatia*, 13, 1, hiver 1998, p. 138-157.
- HÉNAULT, Anne. 1992. *Histoire de la sémiotique*. Coll. « Que sais-je ? ». Paris : PUF, 127 p.
- HÉNAULT, Anne. 1994. *Le pouvoir comme passion*. Coll. « Formes sémiotiques ». Paris : PUF, 223 p.
- HJELMSLEV, Louis. 1968. *Prolégomènes à une théorie du langage*. Trad. du danois par U. Canger. Coll. « Arguments ». Paris : Minuit, 231 p.
- HOFFMAN-BARUCH, Elaine et Perry Meisel. « Two Interviews with Julia Kristeva » in *Partisan Review*, 51, 1984, p. 120-132.

- HUMENAN, Philippe et Estelle Kulich. 1997. *Introduction à la phénoménologie*. Coll. « Cours Philosophie ». Paris : Armand Colin, 190 p.
- IRIGARAY, Luce. « Approche d'une grammaire d'énonciation de l'hystérique et de l'obsessionnel » in *Langages. Pathologie du langage*, 5, mars 1967, p. 99-109.
- JAKOBSON, Roman. 1963. *Essais de linguistique générale*. Trad. de l'anglais par N. Ruwet. Coll. « Double ». Paris : Minuit, 257 p.
- JAKOBSON, Roman. 1977. *Huit questions de poétique*. Coll. « Points ». Paris : Seuil, 188 p.
- JAUSS, Hans Robert. 1978. *Pour une esthétique de la réception*. Trad. de l'allemand par C. Maillard. Coll. « Bibliothèque des idées ». Paris : Gallimard, 299 p.
- JAY, Martin. « Abjection Overruled » in *Salmagundi*, 103, été 1994, p. 235-251.
- JOUHANDEAU, Marcel. 1939. *De l'abjection*. Coll. « Métamorphoses ». Paris : Gallimard, 156 p.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. 1980. *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*. Coll. « Linguistique ». Paris : Armand Colin, 290 p.
- KRISTEVA, Julia. 1974. *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle : Lautréamont et Mallarmé*. Coll. « Points Essais ». Paris : Seuil, 635 p.
- KRISTEVA, Julia (dir. publ.). 1975. *Langue, discours, société. Pour Émile Benveniste*. Paris : Seuil, 400 p.
- KRISTEVA, Julia. « De la généralité sémiotique » in *Études littéraires*, 10, 3, décembre 77, p. 337-346.
- KRISTEVA, Julia. 1977. *Polylogue*. Coll. « Tel Quel ». Paris : Seuil, 537 p.
- KRISTEVA, Julia. 1978. *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse (extraits)*. Coll. « Points Essais ». Paris : Seuil, 318 p.
- KRISTEVA, Julia. 1980. *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Coll. « Points Essais ». Paris : Seuil, 248 p.
- KRISTEVA, Julia. 1981. *Le langage, cet inconnu. Une initiation à la linguistique*. Coll. « Points ». Paris : Seuil, 327 p.
- KRISTEVA, Julia, 1983. *Histoires d'amour*. Coll. « L'Infini ». Paris : Denoël, 358 p.
- KRISTEVA, Julia. « Mémoire » in *L'Infini*, 1, hiver 1983, p. 39-54.

- KRISTEVA, Julia. 1985. *Au commencement était l'amour. Psychanalyse et foi*. Coll. « Le livre de poche / Biblio / Essais ». Paris : Hachette, 125 p.
- KRISTEVA, Julia. 1987. *Soleil noir. Dépression et mélancolie*. Coll. « Folio Essais ». Paris : Gallimard, 264 p.
- KRISTEVA, Julia. 1988. *Étrangers à nous-mêmes*. Coll. « Folio Essais ». Paris : Gallimard, 293 p.
- KRISTEVA, Julia. 1993. *Les nouvelles maladies de l'âme*. Paris : Fayard, 351 p.
- KRISTEVA, Julia. 1996. *Sens et non-sens de la révolte. Pouvoirs et limites de la psychanalyse I (discours direct)*. Coll. « Le livre de poche / Biblio / Essais ». Paris : Fayard, 379 p.
- KRISTEVA, Julia. 1997. *La révolte intime. Pouvoirs et limites de la psychanalyse II (discours direct)*. Paris : Fayard, 454 p.
- LACAN, Jacques. 1966. « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique » in *Écrits I*. Coll. « Points Essais ». Paris : Seuil, p. 89-109.
- LACAN, Jacques. 1973. *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Coll. « Points Essais ». Paris : Seuil, 312 p.
- LALANDE, André. 1999. *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*. Seizième édition. Coll. « Quadrige ». Paris : PUF, deux volumes, 1323 p.
- LECHTE, John. 1990. *Julia Kristeva*. Coll. « Critics of the Twentieth Century ». New York : Routledge, 230 p.
- LEFEBRE, Henri. 1971. *L'idéologie structuraliste*. Coll. « Points ». Paris : Anthropos, 251 p.
- LE GALLIOT, Jean. 1977. *Psychanalyse et langages littéraires. Théorie et pratique*. Paris : Nathan, 256 p.
- LEMELIN, Jean-Marc. 1996. *Le sujet. Inconscient, origine, énonciation ou Du nom propre*. Montréal : Triptyque, 198 p.
- MAINGUENEAU, Dominique. 1991. *L'analyse du discours. Introduction aux lectures de l'archive*. Coll. « HU Linguistique ». Paris : Hachette, 268 p.
- MAINGUENEAU, Dominique. 1993. *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*. Troisième édition. Paris : Dunod, 203 p.
- MAINGUENEAU, Dominique. 1994. *L'énonciation en linguistique française*. Coll. « Les fondamentaux ». Paris : Hachette, 158 p.

- MERLEAU-PONTY, Maurice. 1945. *Phénoménologie de la perception*. Coll. « Tel ». Paris : Gallimard, 531 p.
- METZ, Christian. 1977. *Essais sémiotiques*. Paris : Klincksieck, 205 p.
- METZ, Christian. 1991. *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*. Paris : Méridiens/Klincksieck, 228 p.
- MICHAUD, Ginette. 1989. *Lire le fragment. Transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*. Lasalle : Hurtubise HMH, 321 p.
- MOI, Toril. 1985. *Sexual/Textual Politics. Feminist Literary Theory*. Coll. « New Accents ». New York : Methuen, 206 p.
- MOI, Toril (dir. publ.). 1986. *The Kristeva Reader*. New York : Columbia University Press, 328 p.
- MULVEY, Laura. 1989. *Visual and Other Pleasures*. Bloomington et Indianapolis : Indiana University Press, 201 p.
- NIETZSCHE, Friedrich. 1993. *Œuvres. Volume II*. Trad. de l'allemand par H. Albert, D. Halévy et R. Dreyfus. Coll. « Bouquins ». Paris : Robert Laffont, 1750 p.
- OLIVER, Kelly (dir. publ.). 1993. *Ethics, Politics, and Difference in Julia Kristeva's Writing*. New York : Routledge, 264 p.
- OLIVER, Kelly (dir. publ.). 1993. *Reading Kristeva. Unraveling the Double-Bind*. Bloomington et Indianapolis : Indiana University Press, 218 p.
- OLIVER, Kelly (dir. publ.). 1997. *The Portable Kristeva*. Coll. « European Perspectives ». New York : Columbia University Press, 410 p.
- OUELLET, Pierre. « Énonciation et perception. La représentation sémiolinguistique des événements perceptifs » in *RS/SI*, 8, 1-2, 1988, p. 109-130.
- OUELLET, Pierre. « Pour une sémiotique tensive. Les gradients du sens » in *Nouveaux Actes Sémiotiques. Valence/Valeur*, 46-47, 1996, p. 3-12.
- OUELLET, Pierre. 1992. *Voir et savoir. La perception des univers de discours*. Coll. « L'univers des discours ». Candiac : Balzac, 539 p.
- OUELLET, Pierre (dir. publ.). 1997. *Action, passion, cognition. D'après A. J Greimas*. Québec : Nuit Blanche, 378 p.
- OUELLET, Pierre. 2000. *Poétique du regard. Littérature, perception, identité*. Sillery : Septentrion et Limoges : PULIM, 408 p.
- PARRET, Herman et Hans. G. Ruprecht. 1985. *Exigences et perspectives de la sémiotique*. Amsterdam : John Benjamins B.V., deux volumes, 1065 p.

- PARRET, Herman. 1986. *Les passions. Essai sur la mise en discours de la subjectivité*. Coll. « Philosophie et langage ». Bruxelles : Mardaga, 199 p.
- PAYNE, Michael. 1993. *Reading Theory. An Introduction to Lacan, Derrida, and Kristeva*. Cambridge : Blackwell, 250 p.
- RICŒUR, Paul. 1965. *De l'interprétation. Essai sur Freud*. Coll. « Points Essais ». Paris : Seuil, 575 p.
- RICŒUR, Paul. 1996. *Soi-même comme un autre*. Coll. « Points Essais », Paris : Seuil, 424 p.
- ROUDIEZ, Leon S. (dir. publ.). 1980. *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art by Julia Kristeva*. New York : Columbia University Press, 305 p.
- ROUDINESCO, Elisabeth. « Sokal et Bricmont sont-ils des imposteurs ? » in *L'Infini*, 62, été 1998, p. 25-27.
- ROUDINESCO, Elisabeth. 1999. *Pourquoi la psychanalyse ?* Paris : Fayard, 194 p.
- SAUSSURE, Ferdinand de. 1972. *Cours de linguistique générale*. Coll. « Payothèque ». Paris : Payot, 510 p.
- SMITH, Anna. 1996. *Julia Kristeva. Readings of Exile and Estrangement*. New York : St. Martin's Press, 246 p.
- SMITH, Anne-Marie. 1998. *Julia Kristeva. Speaking the Unspeakable*. Coll. « Modern European Thinkers ». Sterling et Londres : Pluto Press, 110 p.
- SOKAL, Alan D. « What the *Social Text* Affair Does and Does Not Prove » in *Critical Quarterly*, 40, 2, été 1998, p. 3-18.
- TODOROV, Tzvetan. 1967. *Littérature et signification*. Coll. « Langue et langage ». Paris : Larousse, 118 p.
- TODOROV, Tzvetan. 1978. *Les genres du discours*. Coll. « Poétique ». Paris : Seuil, 309 p.
- WAHL, François (dir. publ.). 1968. *Qu'est-ce que le structuralisme ?* Paris : Seuil, 441 p.
- ZIAREC, Ewa. « At the Limits of Discourse. Heterogeneity, Alterity, and the Maternal Body in Kristeva's Thought » in *Hypatia*, 7, 2, printemps 1992, p. 91-108.
- ZILBERBERG, Claude. 1981. *Essai sur les modalités tensives*. Coll. « Pragmatics & Beyond ». Amsterdam : John Benjamins, 154 p.

ZILBERBERG, Claude. 1988. *Raison et poétique du sens*. Coll. « Formes sémiotiques ». Paris : PUF, 227 p.

2.3. MODERNITÉ, POSTMODERNITÉ, SOCIÉTÉ

BARTH, John. « The Literature of Exhaustion » in *The Atlantic Monthly*, 220, 2, août 1967, p. 29-34.

BARTH, John. « La littérature du renouvellement. La fiction postmoderniste » in *Poétique*, 48, novembre 1981, p. 395-405. Trad. de l'américain par C. Liebow et J.-B. Puech.

BAUDRILLARD, Jean. 1970. *La société de consommation. Ses mythes, ses structures*. Coll. « Folio Essais », Paris : Denoël, 316 p.

BAUDRILLARD, Jean. 1979. *De la séduction. L'horizon sacré des apparences*. Coll. « Médiations ». Paris : Denoël/Gonthier, 243 p.

BAUDRILLARD, Jean. 1981. *Simulacres et simulation*. Coll. « Débats ». Paris : Galilée, 233 p.

BAUDRILLARD, Jean. 1986. *Amérique*. Coll. « Le livre de poche ». Paris : Grasset, 249 p.

CALINESCU, Matei. 1987. *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham : Duke University Press, 395 p.

CALLINICOS, Alex. 1989. *Against Postmodernism. A Marxist Critique*. New York : St. Martin's Press. 207 p.

COMPAGNON, Antoine. 1990. *Les cinq paradoxes de la modernité*. Paris : Seuil, 189 p.

DEBORD, Guy. 1996. *La société du spectacle*. Nouvelle édition. Coll. « Folio ». Paris : Gallimard, 208 p.

DICKENS, David R. et Andrea Fontana (dir. publ.). 1994. *Postmodernism & Social Inquiry*. New York : Guilford Press, 259 p.

DOWSON, Jane et Steven Earnshaw. 1995. *Postmodern Subjects/Postmodern Texts*. Coll. « Postmodern Studies ». Atlanta : Rodopi, 251 p.

ECO, Umberto. 1985. *Reflections on The Name of the Rose*. Trad. de l'italien à l'anglais par W. Weaver. Londres : Secker and Warburg, 84 p.

- FARAGO, France. 1998. *L'art*. Coll. « Cursus Philosophie ». Paris : Armand Colin, 192 p.
- FOSTER, Hal (dir. publ.). 1998. *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*. New York : The New Press, 183 p.
- FOUCAULT, Michel. 1966. *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Coll. « Tel ». Paris : Gallimard, 400 p.
- HABERMAS, Jürgen. 1973. *La technique et la science comme « idéologie »*. Trad. de l'allemand par J.-R. Ladmiral. Coll. « Tel ». Paris : Gallimard, 211 p.
- HABERMAS, Jürgen. 1988. *Le discours philosophique de la modernité. Douze conférences*. Trad. de l'allemand p. C. Bouchindhomme et R. Rochlitz. Coll. « Bibliothèque de philosophie ». Paris : Gallimard, 484 p.
- HASSAN, Ihab Habib. 1982. *The Dismemberment of Orpheus. Toward a Postmodern Literature*. Madison : University of Wisconsin Press, 315 p.
- HASSAN, Ihab Habib. 1987. *The Postmodern Turn. Essays in Postmodern Theory and Culture*. Columbus : Ohio State University Press, 267 p.
- HOESTEREV, Ingeborg (dir. publ.). 1991. *Zeitgeist in Babel. The Post-Modernist Controversy*. Bloomington et Indianapolis : Indiana University Press, 269 p.
- HUTCHEON, Linda. « Ironie et parodie : stratégie et structure » in *Poétique*, novembre 1978, 36, p. 467-477. Trad. de l'anglais par P. Hamon.
- HUTCHEON, Linda. 1988. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York : Routledge, 268 p.
- HUTCHEON, Linda. 1989. *The Politics of Postmodernism*. Coll. « New Accents ». New York : Routledge, 195 p.
- JAMESON, Fredric. « Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism » in *New Left Review*, 146, juillet-août 1984, p. 53-92.
- JENCKS, Charles. 1987. *What is Post-Modernism ?* New York : St. Martin's Press, 56 p.
- KELLER, Jean-Pierre. 1991. *La nostalgie des avant-gardes*. Coll. « Monde en cours/Société ». Genève : De l'Aube, 230 p.
- KELLNER, Douglas. 1995. *Media & Culture. Cultural Studies, Identity and Politics Between the Modern and the Postmodern*. New York : Routledge, 357 p.
- KRAUSSE, Anna-Carola. 1995. *Histoire de la peinture de la Renaissance à nos jours*. Paris : Gründ, 128 p.

- LACASSE, Germain. « La postmodernité : fragmentation des corps et synthèse des images » in *Cinémas. La représentation du corps au cinéma*, 7, 1-2, automne 1996, p. 167-184.
- LIPOVETSKY, Gilles. 1983. *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*. Paris : Gallimard, 246 p.
- LYOTARD, Jean-François. 1979. *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*. Coll. « Critique ». Paris : Minuit, 109 p.
- LYOTARD, Jean-François. 1988. *Le postmoderne expliqué aux enfants*. Coll. « Le livre de poche ». Paris : Galilée, 150 p.
- LYOTARD, Jean-François. 1993. *Moralités postmodernes*. Paris : Galilée : 211 p.
- McHALE, Brian. 1987. *Postmodernist Fiction*. New York : Methuen, 264 p.
- McHALE, Brian. 1992. *Constructing Postmodernism*. Londres et New York : Routledge, 342 p.
- MESCHONNIC, Henri. 1988. *Modernité, modernité*. Coll. « Folio Essais ». Paris : Gallimard, 305 p.
- NICHOLLS, Peter. 1995. *Modernims. A Literary Guide*. Berkeley et Los Angeles : University of California Press, 368 p.
- PATERSON, Janet M. « Le roman 'postmoderne' : Mise au point et perspectives » in *Revue Canadienne de Littérature Comparée*, 13, 2, juin 1986, p. 238-255.
- ROSS, Andrew (dir. publ.). 1988. *Universal Abandon ? The Politics of Postmodernism*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 300 p.
- SARUP, Madan. 1989. *An Introductory Guide to Post-Structuralist and Postmodernism*. Athens : University of Georgia Press, 171 p.
- SCARPETTA, Guy. 1985. *L'impureté*. Coll. « Figures ». Paris : Grasset, 368 p.
- SCARPETTA, Guy. 1988. *L'artifice*. Coll. « Figures ». Paris : Grasset, 314 p.
- SIMPSON, David. 1995. *The Academic Postmodern and the Rule of Literature. A Report on Half-Knowledge*. Chicago : University of Chicago Press, 199 p.
- SMYTH, Edmund J. (dir. publ.). 1991. *Postmodernism and Contemporary Fiction*. London : B. T. Batsford Ltd, 206 p.
- STAUFFACHER SOLOMON, Barbara. 1992. *Good Mourning California*. New York : Rizzoli, 143 p.

- TAYLOR, Charles. 1992. *Grandeur et misère de la modernité*. Trad. de l'anglais par C. Melançon. Coll. « L'Essentiel ». Montréal : Bellarmin, 149 p.
- TAYLOR, Charles. 1998. *Les sources du moi. La formation de l'identité moderne*. Trad. de l'anglais par C. Melançon. Montréal : Boréal, 710 p.
- VATTIMO, Gianni. 1987. *La fin de la modernité. Nihilisme et herméneutique dans la culture post-moderne*. Trad. de l'italien par C. Alunni. Coll. « L'ordre philosophique ». Paris : Seuil, 184 p.
- WALTHER, Ingo F. (dir. publ.). 2000. *L'art au XXe siècle*. Köln : Taschen, 840 p.