



HAL
open science

Introduire le chaos dans la représentation de l'Histoire. La littérature comme mémoire des violences politiques (Autriche, Etats-Unis, France, Italie, Chili - 1980-2015)

Manuel Esposito

► To cite this version:

Manuel Esposito. Introduire le chaos dans la représentation de l'Histoire. La littérature comme mémoire des violences politiques (Autriche, Etats-Unis, France, Italie, Chili - 1980-2015). Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2021. Français. NNT : 2021PA030028 . tel-03572973

HAL Id: tel-03572973

<https://theses.hal.science/tel-03572973>

Submitted on 14 Feb 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ SORBONNE – NOUVELLE PARIS III

École doctorale 120 – Littérature Française et Comparée

**Centre d'Études et de Recherches Comparatistes
(CERC)**

Thèse de doctorat
Littérature Générale et Comparée

Manuel Esposito

INTRODUIRE LE CHAOS DANS LA REPRÉSENTATION DE L'HISTOIRE

La littérature comme mémoire des violences politiques
(Autriche, États-Unis, France, Italie, Chili – 1980-2015)

Thèse dirigée par Monsieur le Professeur Philippe Daros

Résumé

Dans le fragment 143 de *Minima Moralia*, Adorno écrit : « La mission actuelle de l'art est d'introduire le chaos dans l'ordre » (« *Aufgabe von Kunst heute ist es, Chaos in die Ordnung zu bringen* »). Si la représentation au sens aristotélicien du terme est à entendre en tant que mise en ordre du réel, alors le programme d'Adorno est à entendre comme une tentative de « [s]ortir de l'espace aristotélicien ». Dès lors que le chaos est introduit dans la fiction, le discours n'est plus organisé en fonction d'un *telos* et ce point est à lier à un refus de la causalité dans la fiction. Le chaos (ou l'introduction du chaos dans l'art) se fait alors image des cataclysmes du XX^e siècle : l'œuvre prend la forme de ce dont elle se fait mémoire. Ainsi, le projet d'Adorno peut-il être directement lié à la fictionnalisation de l'histoire. Si la mise en ordre vise une forme d'unité, elle consiste sur le plan formel à un effacement de la différence qui pourrait aller jusqu'à un effacement des *différends*. Afin de conserver la mémoire des violences politiques, la forme choisie doit consister en un refus d'une hypostase de l'identité (du Même) afin de s'ouvrir à l'Autre. Selon la formule d'Adorno, « introduire le chaos » dans l'art est une manière de rendre sensibles les déchirures qu'ont provoquées les violences politiques du XX^e siècle. À travers une série de textes d'écrivains autrichiens (Thomas Bernhard, Elfriede Jelinek), chiliens (Roberto Bolaño), français (Mathieu Riboulet, Leslie Kaplan, Alban Lefranc), américains (Philip Roth, Don DeLillo) et italiens (Giorgio Vasta), nous avons voulu construire une pensée de la représentation des violences politiques.

Mots-clés : Violence, Histoire, Mémoire, Événement, Fantasme, Années de plomb,

Abstract

In fragment 143 of *Minima Moralia*, Adorno writes: « The task of art today is to bring chaos into order. » (« *Aufgabe von Kunst heute ist es, Chaos in die Ordnung zu bringen* »). If the representation in the Aristotelian sense of the term is to be understood as an attempt to put reality in order, then the program of Adorno is to be understood as an attempt to « find a way out of the Aristotelian space ». As soon as the chaos is introduced into fiction, the discourse is no longer organized according to a *telos* and this point is related to a refusal of causality in fiction. Chaos (or to bring chaos into art) is then made the image of the cataclysmes of the 20th century: the work of art takes the form of what it tries to save the memory. Therefore, Adorno's project can be linked to the fictionalization of history. If the ordering aims toward a form of unity, it formally consists in an erasure of the difference which could go as far as an erasure of the conflicts. To preserve the memory of political violence, the chosen form must consist in a refusal of a hypostasis of identity (of the Same) in order to open up to the Other. According to Adorno's formula, "bringing chaos" into art is a way of including the tears caused by the political violence of the 20th century. Through a series of texts by Austrian (Thomas Bernhard, Elfriede Jelinek), Chilean (Roberto Bolaño), French (Mathieu Riboulet, Leslie Kaplan, Alban Lefranc), American (Philip Roth, Don DeLillo) and Italian (Giorgio Vasta) writers, we wanted to build a thought of the representation of political violence.

Keywords: Violence, History, Memory, Event, Fantasm, Years of Lead

Pour Justine,

Remerciements

Je tiens à remercier mon directeur de thèse, Philippe Daros. Par son exigence constante au fil des années, il m'aura appris à ne pas céder à la facilité, m'obligeant sans cesse à préciser l'expression de ma pensée. Je ne saurais trop le remercier pour la liberté qu'il a pu me laisser dans mes recherches.

Je remercie mes collègues du département de Littérature Générale et Comparée et du CERC, doctorants et professeurs. Je remercie tout particulièrement Anne-Isabelle Français, Claudine Leblanc et Yan Maï Tran-Gervat qui m'ont aidé lors de mes premiers pas dans l'enseignement à l'université. Je remercie mes collègues doctorants – dont les rédacteurs de la revue *Trans* et tout particulièrement Ivan Salinas. Je remercie aussi Rémi Warret avec qui j'ai dispensé pendant deux semestres le cours « Panorama des usages du vrai et du faux ».

Je tiens à remercier Jean-Baptiste Para, pour le temps qu'il a bien voulu m'accorder.

Je remercie les traducteurs qui sont intervenus tout au long de la Formation en traduction littéraire que j'ai suivie à l'ENS pendant l'année 2018-2019, ainsi que les étudiants en master et les doctorants qui ont eux aussi suivi cette formation, ces séances ont été très stimulantes durant l'écriture de ma thèse. Je remercie particulièrement les organisateurs de cette formation, Hélène Boisson et Olivier Mannoni.

Les étudiants en master et doctorants rencontrés lors du séminaire international à l'Université de Montréal au printemps 2018 et en particulier Sarah-Jeanne Beauchameau, Ryan Waldron, Émilie Drouin, Raphaël Boivin.

Je remercie toutes celles et tous ceux avec qui j'ai, à un moment ou un autre de mes recherches et de l'écriture de ma thèse, échangé sur ce qui m'occupais alors. En particulier Guilherme Ribeiro (en souvenir des *Amours imaginaires*), Mariano et Giulia (pour m'avoir apporté un peu de Naples à Paris), Benedetta (pour ses suggestions foucaldiennes). J'ai une pensée particulière pour mes amis, qui ont été – parfois malgré eux – les premiers à être en contact, par nos discussions avec le contenu de mes recherches.

Pour Y. D., parce que du silence est naît le savoir de l'insu que sait.

Pour Hélène et Patrice, mes parents, pour leur soutien indéfectible. Je les remercie de m'avoir fait grandir dans une tour de Babel dans laquelle le français n'était qu'*une langue parmi d'autres*. En souvenir du *Barranc*. Pour Dimitri, qui un jour du début du XX^e siècle est arrivé des steppes jusqu'en France.

Pour Justine. Avant tout. Parce qu'il y a trop de choses pour lesquelles je voudrais te remercier, je dirais simplement que j'espère écouter KGWL encore longtemps avec toi. J'ai beaucoup de mal à penser que nous avons bientôt passé ensemble la moitié de nos vies. Je crains qu'une seule vie ne soit pas suffisante, aussi longue soit-elle pour écrire ensemble. Ces pages sont pour toi, en souvenir du Rive Gauche et des *35 rhums* de Claire Denis.

TABLE DES ABRÉVIATIONS

Corpus

BERNHARD, Thomas, <i>Auslöschung. Ein Zerfall</i>	Aus
BERNHARD, Thomas, <i>Extinction. Un effondrement</i>	Ex
BERNHARD, Thomas, <i>Alte Meister. Komödie</i>	AM
BERNHARD, Thomas, <i>Maîtres Anciens. Comédie</i>	MA
BOLAÑO, Roberto, <i>Amuleto</i>	A'
BOLAÑO, Roberto, <i>Amuleto</i> (traduction française)	A
BOLAÑO, Roberto, <i>Estrella distante</i>	ED'
BOLAÑO, Roberto, <i>Étoile distante</i>	ED
BOLAÑO, Roberto, <i>Nocturno de Chile</i>	NC'
BOLAÑO, Roberto, <i>Nocturne du Chili</i>	NC
DE LUCA, Erri, <i>Aceto, arcobaleno</i>	AA'
DE LUCA, Erri, <i>Acide, arc-en-ciel</i>	AA
DE LUCA, Erri, <i>Il torto del soldato</i>	TS'
DE LUCA, Erri, <i>Le tort du soldat</i>	TS
DELILLO, Don, <i>Mao II</i>	M
DELILLO, Don, <i>Mao II</i> (traduction française)	MII
DELILLO, Don, <i>Falling Man</i>	FM
DELILLO, Don, <i>L'homme qui tombe</i>	HT
DELILLO, Don, <i>Point Omega</i>	PO'
DELILLO, Don, <i>Point Oméga</i>	PO
HAENEL, Yannick, <i>Évoluer parmi les avalanches</i>	EPA
HAENEL, Yannick, <i>Cercle</i>	C
HAENEL, Yannick, <i>Les Renards pâles</i>	RP
HAENEL Yannick, <i>Tiens ferme ta couronne</i>	TFTC
HAENEL, Yannick, <i>La solitude Caravage</i>	SC
JELINEK, Elfriede, <i>Die Ausgesperrten</i>	DA
JELINEK, Elfriede, <i>Les Exclus</i>	LE
LEFRANC, Alban, <i>Vous n'étiez pas là</i>	VNPL
LEFRANC, Alban, <i>Fassbinder, la mort en fanfare</i>	FMF

LEFRANC, Alban, <i>Si les bouches se ferment</i>	SBSF
LEFRANC, Alban, <i>L'homme qui brûle</i>	HQB
KAPLAN, Leslie, <i>Fever</i>	F
RIBOULET, Mathieu, <i>Les œuvres de Miséricorde</i>	OM
RIBOULET, Mathieu, <i>Entre les deux il n'y a rien</i>	EDR
SCHLINK, Bernhard, <i>Das Wochenende</i>	DW
SCHLINK, Bernhard, <i>Le week-end</i>	WE
ROTH, Philip, <i>American pastoral</i>	AP
ROTH, Philip, <i>Pastorale américaine</i>	PA
VASTA, Giorgio, <i>Il tempo materiel</i>	ITM
VASTA, Giorgio, <i>Le temps matériel</i>	LTM
TREVISAN, Vitaliano, <i>Il ponte. Un crollo</i>	IP
TREVISAN, Vitaliano, <i>Le pont. Un effondrement</i>	P

Autres textes

ADORNO, Theodor, <i>Minima Moralia. Réflexions sur la vie mutilée</i>	Mm
ADORNO, Theodor, <i>Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben</i>	MM
ARENDT, <i>Eichmann in Jerusalem. A Report on the Banality of Evil</i>	EJ'
ARENDT, <i>Eichmann à Jérusalem. Rapport sur la banalité du mal</i>	EJ
ARENDT, IT, <i>Idéologie et terreur</i>	IT
BENJAMIN, Walter, <i>Gesammelte Schriften</i>	GW
BENJAMIN, Walter, « Critique de la violence »	CV
BENJAMIN, Walter, « Zur Kritik der Gewalt »	ZKG
BENJAMIN, Walter, « Sur le concept d'histoire »	CH
BENJAMIN, Walter, « Über den Begriff der Geschichte »	UBG
BENJAMIN, Walter, <i>Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages</i>	LP
BENJAMIN, Walter, <i>Das Passagen Werk</i>	PW
BUTLER, Judith, <i>Precarious life</i>	PL
BUTLER, Judith, <i>Vie précaire</i>	VP
CALVINO, Italo, <i>Défis aux labyrinthes, I et II</i>	DL
CALVINO, Italo, <i>Saggi, I et II</i>	S
DELEUZE, Gilles, <i>Différence et répétition</i>	DR
DELEUZE, Gilles, <i>Logique du sens</i>	LS

DELEUZE, Gilles, <i>Pourparlers</i>	P
DELEUZE, Gilles, <i>Spinoza, philosophie pratique</i>	SPP
DELEUZE, Gilles, <i>Présentation de Sacher-Masoch</i>	PSM
DELEUZE, Gilles, <i>Critique et clinique</i>	CC
DELEUZE, Gilles, et GUATTARI, Félix, <i>L'Anti-Œdipe</i>	AO
DELEUZE, Gilles, et GUATTARI, <i>Kafka, pour une littérature mineure</i>	K
DELEUZE, Gilles, et GUATTARI, Félix, <i>Mille plateaux</i>	MP
DELEUZE, Gilles, et GUATTARI, Félix, <i>Qu'est-ce que la philosophie ?</i>	QP
FOUCAULT, Michel, <i>Dits et écrits</i> , 4 volumes	DE
FOUCAULT, Michel, « La vie des hommes infâmes »	VHI
FOUCAULT, Michel, « Préface à la transgression »	PT
FREUD, Sigmund, <i>Gesammelte Werke</i>	GW
JELINEK, Elfriede et Lecerf, Christine, <i>L'entretien</i>	ENT

SOMMAIRE

Introduction	15
--------------------	----

PREMIÈRE PARTIE

L’histoire à rebrousse-poil : « brosser à contresens le poil trop luisant de l’histoire » Quelles formes pour écrire l’histoire ?

Chapitre I – Introduire le chaos dans l’écriture de l’histoire	45
Chapitre II – L’écrivain dans l’histoire : l’écrivain face à la violence du monde	93
Chapitre III – Héritage(s), silence(s) et imagination : la violence, pour mémoire Le lecteur face à la violence : hériter des sens de l’histoire par la littérature .	125

DEUXIÈME PARTIE

Distanciation, décentrement et défiguration Depuis quel point de vue regarder la violence de l’histoire ?

Chapitre IV – Une « littérature de l’imprescriptibilité » : la littérature, l’histoire et le mal .	163
Chapitre V – Le surgissement de la violence : représenter la violence	205
Chapitre VI – Poétique et politique : pouvoir(s) de la littérature (Dé)figurer l’événement : penser la représentation de la violence	265

TROISIÈME PARTIE

« Ogni narratore è storico del suo tempo »

Fantasmès, cauchemars et prophéties : Le sujet face à la violence de l’Histoire

Chapitre VII - La fêlure et le corps	321
Chapitre VIII - L’inconscient : l’envers de l’Histoire – Ouvrir le sens de l’Histoire	351
Chapitre IX - La révolution contre le Père : Tuer le Père.....	381
Conclusion – La littérature contre la violence : une expérience de l’irremplaçabilité	411

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Dans le fragment 143 de *Minima Moralia*, Adorno écrit : « La mission actuelle de l'art est d'introduire le chaos dans l'ordre¹ ». L'exigence évoquée par Adorno vise à renverser la « foi dans la souveraineté du pouvoir de la représentation² ». Si la représentation au sens aristotélicien du terme est à entendre en tant que mise en ordre du réel, alors le programme d'Adorno est à entendre comme une tentative de « [s]ortir de l'espace aristotélicien³ ». Au sein du régime esthétique naturaliste, la représentation est régie par une forme de mise en ordre, comme le souligne Philippe Daros : « Leo Bersani le constatait avec force, il y a bien longtemps : le classicisme tout comme le naturalisme sont des esthétiques terrorisées par la peur du désir, par le besoin d'ordre qui soumet l'individu à la société⁴. » Le refus d'une *mimèsis* entendue comme mise en ordre du réel, c'est-à-dire en tant que *mathesis*, est à replacer dans un contexte autant politique qu'esthétique. La recherche d'un régime esthétique qui ne relève pas d'une mise en ordre cherche à rendre impossible toute formalisation totalisante et aspire à l'invention de formes qui épousent le désordre⁵. À partir du moment où le chaos est introduit dans la

¹ Theodor W. Adorno, « 143. *In Nuce* », Mm, p. 298. MM, p. 251 : « Aufgabe von Kunst heute ist es, Chaos in die Ordnung zu bringen. »

² Philippe Daros, « Figurations du crime, figurations du lieu commun de la littérature moderne », *América. Cahiers du CRICCAL*, n°43, 2013, *Le crime. Figures et figurations du crime dans les mondes hispaniques*, p. 22. Très exactement, comme le souligne Philippe Daros, lors de son émergence, le roman du crime est encore déterminé par cette « foi » : « Historiquement, le roman du crime apparaît, au XIX^e siècle, comme une réflexion sur l'imputation de l'agir du "criminel" en faisant du détective une figure œdipienne restaurant fermement l'ordre des pères, mais surtout il apparaît de façon contemporaine à un acte de foi dans la souveraineté du pouvoir de la représentation. » On peut donc en conclure que la représentation d'un acte criminel qui dépasse bien souvent la possibilité d'une compréhension unilatérale est encore soumise lors de son émergence à la prétention du roman naturaliste de pouvoir le comprendre, et en un sens d'en prendre possession.

³ Françoise Proust, *L'histoire à contretemps. Le temps historique chez Walter Benjamin*, Paris, Éditions du Cerf, 1994, p. 238.

⁴ Philippe Daros, « Figurations du crime, figurations du lieu commun de la littérature moderne », in *op.cit.*, p. 22.

⁵ Introduire le chaos dans la représentation de l'histoire ne signifie pas *destruction* de la représentation ou de l'histoire, mais bien au contraire *représenter* le chaos qui agit dans le monde et dans l'histoire, ou comme l'écrivent Deleuze et Guattari dans *Mille plateaux*, « [...] le monde est devenu chaos, mais le livre reste image du monde chaosmos-radice au lieu de cosmos-racine. » (Deleuze et Guattari, MP, p. 12) Introduire le chaos dans la représentation de l'histoire, cela veut dire donner une forme au chaos, sans pour autant que le chaos ne corrompe la forme de l'œuvre qui tente de le représenter. Il nous faut nous demander de quelle manière l'introduction du chaos dans la représentation – ou pour le dire plus précisément encore, l'introduction du chaos dans la mimèsis – contrevient à Aristote dans la mesure où

fiction, le discours n'est plus organisé en fonction d'un *telos* et ce point est à lier à un refus de la causalité dans la fiction. On peut à la suite d'Enzo Traverso identifier un « *telos* négatif » : « Dan Diner n'a pas tort lorsqu'il observe que la narration du XX^e siècle se construit aujourd'hui autour d'un *telos négatif* : “La conscience de l'époque est forgée par une mémoire marquée du sceau des cataclysmes du siècle⁶” ». Le chaos (ou l'introduction du chaos dans l'art) se fait alors image des cataclysmes du XX^e siècle : l'œuvre prend la forme de ce dont elle se fait mémoire⁷. Si les auteurs ne s'intéressent plus à l'origine⁸, ils privilégient alors la recherche de la vérité par l'écriture. Ainsi, le

pour le philosophe grec « [l]e plus important [dans la représentation] est *l'agencement des faits en système*. En effet la tragédie est représentation non d'hommes mais d'action, de vie et de bonheur (le malheur aussi réside dans l'action), et le but visé est une action, non une qualité ». [Aristote, *Poétique*, VI, traduit par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, 2011, p. 55, nous soulignons en italique]. Lorsque nous parlons dans le chapitre V de notre réflexion d'événement, ne revenons-nous pas comme malgré nous vers la théorie de la représentation de l'action proposée par Aristote ? Ou au contraire, justement, l'événement ne constitue-t-il plus une action mais bien quelque chose qui *dépasse* les personnages dans leur agir même. Ainsi, la représentation d'un personnage dépassé par son agir, sort de l'espace aristotélien ou y reconduit par la notion d'*hybris* ? Le chaos peut être entendu comme un synonyme du multiple – ou de la multiplicité pour le dire avec Calvino dans ses *Leçons américaines* – et tendrait alors à renverser la mimésis aristotélienne entendue en tant que recherche de l'unité dans la représentation ou même *par la représentation*, cette recherche d'unité correspond à un vieux fantasme des régimes esthétiques occidentaux et ne correspond en rien à un invariant mais reste historiquement et culturellement déterminée.

⁶ Dan Diner, *Das Jahrhundert verstehen. Eine universalhistorische Deutung*, Munich, Luchterhand, 1999, p. 17 ; cité et traduit par Enzo Traverso, *L'histoire comme champ de Bataille. Interpréter les violences du XX^e siècle*, Paris, La Découverte, 2012. p. 23.

⁷ La phrase d'Adorno à partir de laquelle nous construisons notre pensée de la représentation de l'histoire, « La mission actuelle de l'art est d'introduire le chaos dans l'ordre », il nous faut la replacer – même brièvement – dans son contexte. *Minima Moralia* est un texte composé entre 1944 et 1947, comme l'indiquent les dates qui accompagnent chaque partie du texte d'Adorno. Très exactement, le fragment 143 que nous citons est extrait de la troisième partie, datée de 1946-1947. Ajoutons que le sous-titre de *Minima Moralia* est « Réflexions sur la vie mutilée » (*Reflexionen aus dem beschädigten Leben*). Ainsi, l'exigence d' « introduire le chaos dans l'ordre » – et par conséquent dans la représentation de l'histoire – doit s'entendre dans le sens de garder une trace de cette « vie mutilée » (*beschädigten Leben*). *Minima Moralia* est un texte qui porte en lui un projet qui vise à garder une trace des violences qui viennent d'avoir lieu. Dans l'écriture même de son texte, Adorno refuse toute forme de mise en système pour penser la violence de l'histoire qui ne cesse de revenir dans ses pages, et il applique à son propre texte ce qu'il définit lui-même comme « [l]a mission actuelle de l'art ». Adorno le fait en effet par le fragment, et même par une attention portée à l'infime. Adorno introduit le chaos dans son écriture par la fragmentation. Comme on pourrait le dire à la suite de Daniel Payot dans *Constellation et utopie. Theodor W. Adorno, le singulier et l'espérance* [2018], Adorno fait le choix dans la mise en forme de sa pensée de la « constellation », motif emprunté à Benjamin : « Est “constellation” une configuration singulière associant, dans des proportions variables, objet et sujet, perception et construction, saisie et production [...]. [...] [U]ne “constellation” est une figure plurielle, irréductible à une unité absolue, à une totalité [...] ». (Daniel Payot, *Constellation et utopie*, Paris, Klincksieck, 2018 p. 35).

⁸ Contrairement à Zola par exemple. On notera aussi que le recul de l'origine concerne non seulement la création artistique en général et la création littéraire en particulier tout au long du XX^e siècle jusqu'à aujourd'hui, mais qu'elle concerne aussi le champ critique, comme le remarque Félix Guattari à propos de Michel Foucault, in « Microphysique des pouvoirs et micropolitique des désirs », *Chimères. Revue des schizoanalyses*, 2004, n°54-55, pp. 74-75 : « Renoncer à la “question des origines”, dégager pour l'analyse “un espace blanc, indifférent, sans intériorité ni promesse” (*L'Archéologie du savoir*, p. 54) sans tomber pour autant dans le piège d'une lecture aplatie en termes de signifiant : tel devint le nouveau programme de Michel Foucault. » Guattari précise en note au sujet de la question de l'origine traitée par Foucault : « Voir également le thème de “l'enlabyrinthe de l'origine” chez Raymond Roussel,

projet d'Adorno peut-il être directement lié à la fictionnalisation de l'histoire. Si la mise en ordre vise une forme d'unité, elle consiste sur le plan formel à un effacement de la différence qui pourrait aller jusqu'à un effacement des *différends*. Afin de conserver la mémoire des violences politiques, la forme choisie doit consister en un refus d'une hypostase de l'identité (du Même) afin de s'ouvrir à l'Autre⁹. Selon la formule d'Adorno, « introduire le chaos¹⁰ » dans l'art est une manière de rendre sensibles les déchirures qu'ont provoquées les violences politiques du XX^e siècle. À travers une série de textes d'écrivains autrichiens (Thomas Bernhard, Elfriede Jelinek), chiliens (Roberto Bolaño), français (Mathieu Riboulet, Leslie Kaplan, Alban Lefranc), américains (Philip Roth, Don DeLillo) et italiens (Giorgio Vasta), nous avons voulu construire une pensée de la représentation des violences politiques, de 1980, date de la parution de *Die Ausgesperrten* (*Les Exclus*) de Jelinek, jusqu'à 2015, date de la parution d'*Entre les deux il n'y a rien* de Mathieu Riboulet. L'un des moyens pour introduire le chaos réside dans le choix d'un point de vue depuis lequel regarder la violence de l'histoire :

Consolation de l'écriture : étrange, mystérieuse, peut-être dangereuse, peut-être libératrice : le bond hors de la file meurtrière acte-observation, acte-observation, par la création d'une sorte supérieure d'observation, plus élevée, pas plus acérée, et plus elle est élevée, plus elle est inaccessible à la "file", plus elle devient indépendante, plus elle suit ses propres lois du mouvement plus son chemin est imprévisible, joyeux, ascendant¹¹.

Raymond Roussel, p. 204. » (Guattari, *op.cit.*, p. 74)

⁹ Philippe Daros, « Quel récit possible, à présent ? », in *Les mémoires de la violence - Littérature, peinture, photographie, cinéma*, sous la direction de Michel Gironde, Paris, L'Harmattan, 2009, pp. 233-234 : « La question de la problématisation de l'acte de transmission, indépendamment ou non du contenu à transmettre, revient exactement à poser la question des modalités d'héritage du passé : cette question est celle de la littérature, des arts en général, aujourd'hui. Donner ce passé comme entièrement lisible, reconstitué par une mémoire organisatrice et souveraine impliquerait la cicatrisation, signifierait la réussite d'un travail de deuil, ce que dénonce Kertész puisque, dans une telle prétention se trouverait nié son irréductible altérité, son caractère de Mal absolu. Le donner pour illisible, reviendrait à dissoudre toute possibilité d'avenir, tout espoir de *sur-montement*. Comment faire travailler ces apories ? Comment l'art peut-il exercer une fonction testimoniale sur ce passé dont la représentation s'avère un piège aux conséquences infinies ? Comment faire œuvre de mémoire pour ce qui est impossible à intérioriser par la mémoire ? »

¹⁰ Theodor W. Adorno, *Mm*, p. 298. *MM*, p. 251 : « [...] Chaos [...] zu bringen. »

¹¹ Franz Kafka, *Journaux*, traduit de l'allemand par Robert Kahn, Caen, Nous, 2020, p. 778. *Tagebücher*, I, édition de Hans-Gerd, Michael Müller et Malcolm Pasley, Francfort, S. Fischer, 1990, p. 892 : « Merkwürdiger, geheimnisvoller, vielleicht gefährlicher, vielleicht erlösender Trost des Schreibens: *das Hinausspringen aus der Totschlägerreihe, Tat-Beobachtung*. Tatbeobachtung, indem eine höhere Art der Beobachtung geschaffen wird, eine höhere, keine schärfere, und je höher sie ist, je unerreichbarer von der „Reihe“ aus, desto unabhängiger wird sie, desto mehr eigenen Gesetzen der Bewegung folgend, desto unberechenbarer, freudiger, steigender ihr Weg. » Nous citons la traduction de Robert Kahn tant elle renouvelle l'accès au texte de Kafka, nous citons aussi, pour rappel, la traduction de Marthe Robert, *Journal*, traduit de l'allemand par Marthe Robert, Paris, Le livre de poche, 2002, p. 540 : « Étrange, mystérieuse consolation donnée par la littérature, dangereuse peut-être, peut-être libératrice : *bond hors du rang des meurtriers, acte-observation*. Acte-observation, parce qu'une observation plus haute est créée, plus haute, non plus aiguë ; et plus elle s'élève, plus elle devient

En date du 27 janvier 1922 Franz Kafka note dans son *Journal* que la littérature est un « bond hors de la file meurtrière acte-observation » (*das Hinausspringen aus der Totschlägerreihe*), il ajoute qu'elle est un « acte-observation » (*Tat-Beobachtung*) : l'agir et l'observation sont indissociables, ainsi l'écriture, en tant qu' « acte-observation » détache celui qui écrit de la violence et lui permet de l'observer et de la représenter. Leslie Kaplan voit dans la proposition de Kafka « [l]a phrase la plus politique pour [elle] en tant qu'écrivain¹² ». Le « bond » évoqué par Kafka constitue la définition d'une éthique de la littérature basée sur la distanciation, reposant sur « la création d'une sorte supérieure d'observation¹³ » (*eine höhere Art der Beobachtung geschaffen wird*¹⁴). La distance proposée par Kafka n'a rien d'une facilité ou d'une forme de déni, comme le souligne Adorno, elle a au contraire vocation à déstabiliser le lecteur, l'obligeant ainsi à établir un autre rapport avec le réel : « Parmi les cas extrêmes qui en apprennent plus sur le roman contemporain que n'importe quel phénomène moyen considéré comme "typique", on peut compter la manière dont *Kafka établit la distance*. Il choque le lecteur pour démolir le confort contemplatif qui se sent protégé contre ce qu'il lit¹⁵. » La phrase de Kafka nous permet de poser la problématique de notre recherche. La question que nous voulons poser à partir de la phrase de Kafka est : *comment regarder (« acte-observation ») la violence et à partir de là comment la représenter ?* La formulation de Kafka a ceci d'intéressant qu'elle fait de l'observation un acte et non plus un moment de retrait passif : l'observation constitue un agir pour Kafka. Comme l'écrit Leslie Kaplan : « Pour moi la question n'est pas quelle est la réalité visée, vies petites ou grandes, proches ou lointaines de moi, mais comment l'écrire, *quel est le point de vue*, quelle est la position, bref, quelle est la forme

inaccessible au "rang", plus aussi elle est indépendante, plus elle obéit aux lois propres de son mouvement, plus son chemin est imprévisible et joyeux, plus il monte. » Kahn précise à propos de sa propre traduction du texte de Kafka (cf. *Le matricule des anges*, n°209, janvier 2020, https://lmda.net/2020-01-mat20906-chronique_traduction?debut_articles=%4010082) : « Parfois l'édition critique modifie complètement le sens même du texte. Il en va ainsi de la célèbre maxime : "sortir du rang des assassins". Or, Kafka a écrit, à la date du 27 janvier 1922 (je traduis) : "le bond hors de la file meurtrière acte-observation, acte-observation, par la création d'une sorte supérieure d'observation". C'est-à-dire qu'on passe d'une remarque d'ordre éthique bien frappée mais assez banale, à une remarque éthico-épistémologique dont l'interprétation est difficile. »

¹² Leslie Kaplan, « La phrase la plus politique pour moi en tant qu'écrivain », in *Les Outils*, Paris, POL, 2003, p. 26.

¹³ Franz Kafka, *Journaux*, *op.cit.*, p. 778.

¹⁴ Franz Kafka, *Tagebücher*, *op.cit.*, p. 892

¹⁵ Theodor Adorno, « La situation du narrateur dans le roman contemporain », in *Notes sur la littérature*, traduit de l'allemand par Sybille Muller, Paris, Flammarion, 1984, p. 42. Désormais cité SNRC. Nous soulignons en italique. « Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman », in *Gesammelte Schriften*, XI, *Noten zur Literatur*, édition de Gretel Adorno et Rolf Tiedemann, 1974, p. 46 : « Zu den Extremen, an denen mehr über den gegenwärtigen Roman sich lernen läßt als an irgendeinem sogenannten „typischen“ mittleren Sachverhalt rechnet das Verfahren Kafkas, die Distanz vollends einzuziehen. »

trouvée¹⁶ ». Il importe pour notre propos de nous demander quelle est la forme trouvée *pour représenter la violence*. Comment représenter la violence sans « rester collé à l'horreur¹⁷ » ? Par le saut, ce qui est réalisé, c'est une sortie du « ressassement [et de] la répétition¹⁸ ». Comment représenter la violence sans en rester prisonnier ? Si Kafka propose de réaliser un « bond hors du rang des assassins », c'est pour *regarder* les assassins.

Ainsi, la phrase de Kafka, « le bond hors de la file meurtrière acte-observation », nous permet de mettre en place notre réflexion sur la représentation de la violence en nous obligeant à nous demander *depuis quel point de vue regarder la violence*. C'est depuis cette phrase que nous souhaitons questionner la représentation de la violence dans *Les Exclus* [1980] d'Elfriede Jelinek, *Extinction* [1986] de Thomas Bernhard, *Mao II* [1991] de DeLillo, *Pastorale américaine* [1996] de Philip Roth, *Étoile distante* [1996] et *Amuleto* [1999] de Roberto Bolaño, *Fever* de Leslie Kaplan [2003], *Le temps matériel* [2008] de Giorgio Vasta, *Fassbinder, la mort en fanfare* [2012] et *Si les bouches se ferment* [2014] d'Alban Lefranc, et enfin *Les Œuvres de miséricorde* [2012] et *Entre les deux il n'y a rien* [2015] de Mathieu Riboulet. Nous voulons montrer comment la littérature *représente* la violence mais aussi comment elle permet aussi de la *penser* : la représentation de la violence devient, dans l'espace littéraire, production d'une pensée de la violence¹⁹. La littérature n'est plus à entendre uniquement comme représentation mais comme pensée et comme véhicule d'un savoir. La littérature représente la violence, elle s'en *saisit* ou elle en opère une saisie qui constitue une tentative de s'en *dessaisir*. Ainsi entendons-nous ce même geste – l'écriture – dans un sens double et paradoxal qui va dans deux sens à la fois : l'écriture est à la fois *saisissement* et *dessaisissement* de la violence. L'écrivain plonge dans les ténèbres et l'horreur pour en ressortir autre chose : une œuvre

¹⁶ Leslie Kaplan, « La phrase la plus politique pour moi en tant qu'écrivain », in op.cit., p. 28. Nous soulignons en italique.

¹⁷ *Ibid.*, p. 29.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Nous entendons le choix d'introduire le chaos dans la représentation de l'histoire – ou de la représentation « chaoïde » de l'histoire, en forme de chaos, et non chaotique, qui échapperait à son créateur – comme le contraire du déni. L'harmonie, l'équilibre ne sont plus des valeurs qui peuvent correspondre à la réalité représentée par les auteurs – si tant est qu'elles aient un jour correspondu à quoi que ce soit d'autre qu'une forme de déni déguisé sous les oripeaux de fantasmes de maîtrise. Comment introduire le chaos dans la représentation de l'histoire est alors à entendre ainsi : comment donner une forme à la violence qui dans son essence même est l'informe ou l'absence de forme ? La représentation n'est dans ces conditions pas à entendre comme une quelconque forme de réparation ou de « soin » – ce serait un mensonge, confortable certes, mais un mensonge tout de même – mais bien comme une tentative d'enregistrer la blessure et d'en rendre impossible l'effacement.

d'art²⁰, quelque chose qui sauve. Si l'acte poétique, l'écriture, est aussi une pensée, alors constitue-elle aussi un savoir et, avant tout, un savoir de l'homme sur l'homme. Ainsi pouvons-nous parler de la dimension anthropologique de la littérature²¹. Nous voulons

²⁰ Le fait de penser une mimésis déterminée par le multiple et non plus par l'unité (Aristote), ne signifie nullement un refus de la mimésis, mais une tentative de la penser selon d'autres perspectives ou d'autres possibilités. La philosophie s'efforce de penser la représentation depuis Platon et Aristote, jusqu'à ce que Heidegger porte un coup radical à la notion de *mimésis*, comme le souligne Philippe Lacoue-Labarthe dans *La Vraie semblance*. Heidegger pense, dès 1935, la représentation en tant qu'impossibilité : « [...] l'œuvre d'art ne présente jamais rien (*das Kunstwerk stellt nie etwas dar*), et cela pour cette simple raison qu'elle n'a rien à présenter, étant elle-même ce qui crée tout d'abord ce qui entre pour la première fois grâce à elle dans l'ouvert (*ins Offene*). » (Heidegger, *De l'origine de l'œuvre d'art. Première version inédite 1935*, traduit de l'allemand par E. Martineau, s.l., Authentica, 1987, pp. 52-53) Si l'on prend les mots de Heidegger au pied de la lettre, si l'œuvre d'art ne présente rien, elle peut encore moins représenter : la mimésis constitue donc pour le philosophe allemand une aporie. Comme l'écrit Lacoue-Labarthe, *De l'origine de l'œuvre d'art* de Heidegger constitue bien un point de rupture dans la pensée de la mimésis, auquel il nous semble difficile (voire impossible) de souscrire et qui s'avère pourtant déterminant et incontournable : « L'une des accusations les plus radicales et les plus violentes que la philosophie de ce siècle aura portées contre l'interprétation ou la détermination de l'art en tant que mimésis, on la trouve dans les deux dernières pages qui forment la conclusion de la première version (1935) des célèbres conférences prononcées par Heidegger en 1936 et recueillies après la guerre dans les *Holzwege* sous le titre : "L'origine de l'œuvre d'art" (*Der Ursprung des Kunstwerkes*). » (*La Vraie semblance*, Paris, Galilée, 2008, p. 11) Toutefois, si la représentation est pensée par Heidegger comme impossibilité, il n'en demeure pas moins que l'œuvre d'art, dans la proposition de Heidegger, telle qu'elle est commentée par Lacoue-Labarthe a ceci d'intéressant pour notre propos qu'elle conduit à penser la teneur en vérité de l'œuvre d'art par la notion de l'ouvert (*Das Offene*) convoqué par Heidegger. En effet, « *Das Offene*, l'"ouvert", [...] est l'une des façons de désigner [...] l'*alèthéia*, la vérité comme décèlement, découverte, désabritement, hors-retrait, etc. Ou même le dévoilement, si l'on y tient – et on le peut. » (Lacoue-Labarthe, *op.cit.*, p. 15). Philippe Lacoue-Labarthe va jusqu'à rapprocher (d'une façon qui nous semble presque provocante si l'on pense au *Jargon de l'authenticité* [1954]), les propos de Heidegger à deux formules d'Adorno dans sa *Théorie de l'esthétique* restée inachevée : « Dans toute œuvre d'art authentique, apparaît quelque chose qui n'existe pas. (*In jedem genuinen Kunstwerk erscheint etwas, was es gibt nicht.*) » (Adorno cité par Ph. Lacoue-Labarthe, *op.cit.*, p. 19-20). Ainsi, retrouve-t-on encore formulée par Adorno l'impossibilité de la représentation, ou une part d'impossibilité pour être plus précis : l'œuvre d'art est donc ce qui a à voir avec l'impossible. C'est dans l'impossible qu'elle renferme en elle et qui n'existe alors qu'en elle que l'œuvre d'art peut apporter une forme de vérité qui lui est propre : « C'est dans le surgissement d'un non-étant (*Im Aufgang eines Nichtseienden*), comme s'il était (*als ob es wäre*), que la question de la vérité de l'art a son coup d'envoi. » (Adorno cité par Ph. Lacoue-Labarthe, *op.cit.*, p. 20) Toute la distinction entre le potentiel contenu par l'œuvre d'art et l'actuel du réel est dans le « comme si » (*als ob*). Dans l'œuvre d'art, ce n'est donc bien sûr pas la chose en elle-même qui est présentée : c'est un non-étant. Et c'est un point déterminant à prendre en compte pour la représentation de l'histoire dès lors que des faits sont intégrés dans une fiction : si une œuvre littéraire ne renvoie à rien d'autre qu'au langage dont elle se construit, quel statut accorder alors à l'histoire qui à travers ce langage revient ? Ainsi, Lacoue-Labarthe, à la suite de Heidegger et en passant par Adorno, nous permet de penser l'œuvre d'art depuis l'impossibilité de toute présentation – ce que nous appelons l'aporie de la mimésis, ce qui n'empêche en rien l'œuvre d'art d'être quelque chose qui peut contenir en elle une vérité. Il faut être attentif toutefois à nuancer le rapprochement entre Adorno et Heidegger proposé par Philippe Lacoue-Labarthe, si pour Heidegger « l'œuvre d'art ne présente jamais rien », affirmation des plus définitives, Adorno est plus nuancé : pour lui, l'œuvre d'art renferme *une* part d'impossibilité. Si les deux formulations rapprochées par Lacoue-Labarthe sont proches, elles ne sont pas identiques. Pour Adorno, l'œuvre d'art fait apparaître (*erscheinen*) *une* chose qui n'existe pas, *un non-étant*, mais la mimésis reste possible, et elle-même considérée comme indispensable par Adorno dans sa *Théorie esthétique*, ce qui n'est en rien comparable avec ce qu'écrit Heidegger.

²¹ Philippe Daros, « Figurations du crime, figurations du lieu commun de la littérature moderne », in *op.cit.*, p. 20 : « [...] les sciences humaines s'occuperont de la connaissance de l'homme en termes de normes, de règles, de systèmes ; la littérature de l'exploration des profondeurs de l'individu, des singularités, des formes de transgressions ».

avancer que la littérature est à la fois ce qui permet de penser la violence mais qu'elle est aussi une pensée de la violence : de 1980 à 2015, la littérature pense la violence. Sans doute faut-il rapprocher cette association de la création et de la destruction qui revient d'une œuvre à l'autre à cette forme de *dessaisissement* évoquée par Bataille dans *La littérature et le mal* :

La poésie, en un premier mouvement, détruit les objets qu'elle appréhende, elle les rend, par une destruction, à l'insaisissable fluidité de l'existence du poète, et c'est à ce prix qu'elle espère retrouver l'identité du monde et de l'homme. Mais en même temps qu'elle opère un dessaisissement, elle tente de saisir ce *dessaisissement*. Tout ce qu'elle put fut de substituer le *dessaisissement* aux choses saisies de la vie réduite : elle ne put faire que le dessaisissement ne prît la place des choses²².

Saisir revient à prendre possession ou à s'emparer de quelque chose. Le saisissement correspond donc à une marque de pouvoir. Au contraire, se dessaisir de quelque chose relève de la dépossession, de l'impuissance, voire de ce que l'on pourrait nommer l'impouvoir. Dans le dessaisissement se noue un problème éthique : il s'agit alors de représenter quelque chose sans en prendre possession. En ce qui concerne les violences politiques, cela revient à représenter la violence sans que sa représentation puisse constituer une forme de violence, dans la mesure où la représentation en tant que saisissement peut être considérée comme prise de possession. L'enjeu est alors entre la fin du XX^e siècle et le début du XXI^e siècle de parvenir à trouver un régime esthétique qui ne fasse pas de la représentation un redoublement de la violence représentée²³. Au

²² Georges Bataille, *La littérature et le mal* [1957], « Folio », Gallimard, 1990, p. 35.

²³ La formule « introduire le chaos dans l'art », ne constitue pas en soi un refus de la mimésis, mais bien plutôt une redétermination de la forme à donner à la chose représentée et des moyens utilisés pour réaliser cette représentation. Il nous semble, contrairement à Heidegger, impossible de penser sans la mimésis, comme le formule Adorno dans la *Théorie esthétique*, « [l']art est le refuge du comportement mimétique » (« *Kunst ist Zuflucht des mimetischen Verhaltens* ») (Adorno, *Théorie esthétique*, texte établi par Rolf Tiedemann, traduit par Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 2011, p. 85, désormais citée TE ; et pour le texte allemand *Gesammelte Schriften*, VII, *Ästhetische Theorie*, édition de Gretel Adorno et Rolf Tiedmann, Francfort, Suhrkamp, 1970, p. 86, désormais citée ÄT). Ainsi paraît-il vain d'entrée de jeu de vouloir refuser ou rejeter la mimésis. L'art constitue une ouverture : « En lui le sujet s'expose – selon des degrés variables d'autonomie – à son *autre*, séparé de lui sans l'être toutefois complètement. » (« *In ihr stellt das Subjekt, auf wechselnden Stufen seiner Autonomie, sich zu seinem Anderen, davon getrennt und doch nicht durchaus getrennt.* ») (TE, p. 85 ; ÄT, p. 86) Et plus encore, elle ne constitue pas une activité irrationnelle mais lutte avec l'irrationnel, en effet, pour Adorno, « [...] l'art représente la vérité [...] en convaincant la réalité existante de son irrationalité et de son absurdité. » (TE, p. 85) Ainsi, « [l']a mission actuelle de l'art est d'introduire le chaos dans l'ordre » ne signifie nullement succomber à une quelconque forme d'irrationalité, au contraire, dans la mesure où il s'agit de donner une forme à l'informe agissant (le chaos), alors l'art entendu dans les termes d'Adorno se fait exercice rationnel ou travail de la raison : « La survivance de la mimésis [...] définit l'art comme une forme de connaissance et, par là-même de "rationalité". Car, ce à quoi réagit le comportement mimétique, c'est la finalité de la connaissance, qu'elle bloque simultanément par ses catégories. L'art complète la connaissance de ce qui en est exclu et, en retour, porte atteinte à son caractère de connaissance, à son univocité. » (« *Fortlebende Mimesis [...] bestimmt Kunst als eine Gestalt der*

contraire du fantasme de toute-puissance infantile qui structure le régime esthétique naturaliste qui est une prise de possession du réel²⁴, il s'agit d'intégrer à la représentation elle-même sa part d'impuissance ou sa part d'échec de manière à marquer la connaissance de la limite entre le texte et le réel, comme l'écrit Adorno dans « La situation du narrateur

Erkenntnis, und insofern ihrerseits als „rational“. Denn worauf das mimetische Verhalten anspricht, ist das Telos der Erkenntnis, das sie durch ihre eigenen Kategorien zugleich blockiert. Kunst komplettiert Erkenntnis um das von ihr Ausgeschlossene und beeinträchtigt dadurch wiederum den Erkenntnischarakter, ihre Eindeutigkeit. » (TE, p. 86 ; ÄT, pp. 86-87) Ainsi pourrait-on considérer d'un œil bien différent de celui de Philippe Lacoue-Labarthe la formulation proposée par Heidegger d'une représentation impossible : au-delà de sa dimension aporétique, ne reconduit-elle pas un refus de la mimésis marquée dans le temps et plus encore par la politique ? Le refus de la mimésis n'est-il pas réductible à une forme d'irrationalisme ? Comme l'écrit Daniel Payot, « *La Dialectique de la Raison*, écrite par Max Horkheimer et Theodor Adorno pendant la Seconde Guerre mondiale, fait le constat critique que tout ce envers quoi la pensée conceptuelle tentait de prendre ses distances – le mythe, l'immédiat, l'identique, la totalité – est devenu objectivement et peut-être irrésistiblement dominant. » (Daniel Payot, *Constellation et utopie, op.cit.*, p. 39) Parmi ce qu'analysent Horkheimer et Adorno, « le mythe, la marchandise, [...] les rapports ambivalents de l'homme et de la nature, [...] les relations conflictuelles entre individu et société, [...] la domination, avec son cortège d'inégalités, d'aliénations et de violences sociales, [...] l'antisémitisme [...] » (Daniel Payot, *ibid.*), on trouve aussi la « répression de la mimésis » (Daniel Payot, *ibid.*). Ainsi, l'idée d'introduire le chaos dans l'art est-il à entendre au contraire comme l'idée que l'art peut beaucoup, presque même l'impossible justement, ce qui nous permet de construire une forme de pensée utopique héritée d'Adorno, et ne correspond en rien à une pensée de la fin de la mimésis ou à une quelconque forme d'irrationalité. Si le chaos en lui-même constitue le surgissement de l'incontrôlable et sans doute de l'irrationnel, dès lors qu'il devient un moyen de donner une forme, sa part d'irrationalité est renversée : il devient une forme-chaos, ou forme chaoïde, et non plus le chaos lui-même. En ce sens, le chaos dans la représentation signifie bien plus un renversement du chaos lui-même, ainsi qu'un renversement de la violence. Au contraire, le texte de Heidegger sur « L'origine de l'œuvre d'art » est réactionnaire pour au moins deux raisons : il oscille entre la question de l'origine – qui surdétermine tout discours naturaliste, quand bien même il se rattache à des notions d'ordre esthétiques – et celle d'une annonce de la fin de la représentation (cf. le texte de Heidegger citées par Lacoue-Labarthe cité plus tôt), Heidegger dans son texte n'échappe ni au piège de l'ἀρχή ni à celui du τέλος. Lorsque nous affirmons que les considérations de Heidegger sur la mimésis sont réactionnaires, nous pesons nos mots et nous renvoyons aux ouvrages de Jean-Luc Nancy (*Banalité de Heidegger*, Paris, Galilée, 2018), Emmanuel Faye (*Heidegger, l'introduction du nazisme dans la philosophie*, Paris, Albin Michel, 2005), Pierre Bourdieu (*L'ontologie politique de Martin Heidegger*, Paris, Minuit, 1988), Henri Meschonnic (*Le langage Heidegger*, Paris, PUF, 1990) et François Rastier (*Naufrage d'un prophète. Heidegger aujourd'hui*, Paris, PUF, 2015). Poétique et politique doivent être pensées ensemble, Comme l'écrit Henri Meschonnic dès les premières lignes de *Heidegger ou le national-essentialisme* (Paris, Éditions Laurence Teper, 2007, p. 7) : « Nous ne pensons encore ni le langage, ni le poème, ni l'éthique, ni le politique, tant que nous ne les pensons pas dans leur interaction, dans leur implication réciproque, et telle que chacun des termes modifie tous les autres et est modifié par eux. » Nous partageons la proposition de Meschonnic, dans la mesure où elle peut nous permettre de comprendre selon une nouvelle perspective le rejet de la mimésis formulée par Heidegger, lorsqu'il écrit : « Si on ne lit pas Heidegger comme un national-essentialisme, on ne lit pas Heidegger. [...] Par son essentialisation de la poésie, Heidegger est un ennemi du poème, et du poète, dont il se débarrasse, puisque c'est la langue qui parle, *die Sprache spricht*, et que l'homme parle seulement quand il lui répond. Ou lui correspond, comme certains traduisent. Ce qui ne change pas grand-chose. » (Meschonnic, *ibid.*, pp. 173-174) Nous souscrivons à la critique de Meschonnic malgré les réserves qu'il exprime sur l'École de Francfort (*Ibid.*, pp. 143-144). Ainsi, choisissons-nous d'inscrire notre pensée de la représentation à la suite de Theodor Adorno, dans le sens où elle peut aussi rencontrer les réflexions de Deleuze et Guattari sur le chaos (cf. *Mille plateaux* et *Qu'est-ce que la philosophie ?*) : nous voulons penser un régime mimétique sans début (sans ἀρχή) et sans fin (τέλος), c'est-à-dire un régime esthétique libéré du commandement (ἀρχή encore une fois), nous entendons par là l'autorité, et enfin ouvert au multiple. Nous voulons ainsi penser une mimésis sans fondement.

²⁴ Une telle tentative est forcément vouée à l'échec, cf. nos pages sur Flaubert dans le chapitre I de notre réflexion.

dans le roman contemporain » (« *Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman* ») : « Le sujet poétique, en se libérant des conventions de la représentation de l'objet, confesse en même temps sa propre impuissance, la puissance absolue du monde des choses, qui fait retour au milieu du monologue²⁵ ». On notera que sur le plan formel, Mathieu Riboulet fait le choix du monologue dans *Les Œuvres de miséricorde* ainsi que dans *Entre les deux il n'y a rien*, tout comme Giorgio Vasta dans *Le temps matériel*, ou encore les narrateurs de Bolaño, mais aussi Philip Roth à travers Nathan Zuckerman. Ainsi l'enjeu de notre réflexion sera-t-il de chercher à comprendre comment représenter la violence sans se rendre complice de la violence représentée, et plus encore comment représenter la violence sans être un voyeur ni jouir de l'horreur. C'est en ce sens que nous entendrons le (des)saisissement, comme un refus d'une certaine diffusion de la violence décrite par Adorno dans *Minima moralia* et que nous voulons appeler la jouissance noire²⁶. La représentation de la violence s'oppose à un certain culte de la violence comme on peut le retrouver, par exemple, dans la propagande nazie comme le montre Adorno dans *Minima Moralia*. Il ne s'agit pas de *montrer* la violence mais au contraire de la renverser : il s'agit alors de la dé-montrer ou de la dé-figurer. Le (des)saisissement constitue bien un « bond

²⁵ Adorno, SNRC, pp. 42-43. « Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman », in *Gesammelte Schriften*, XI, *Noten zur Literatur*, op.cit., 1974, p. 47 : « Das dichterische Subjekt, das von den Konventionen gegenständlicher Darstellung sich lossagt, bekennt zugleich die eigene Ohnmacht, die Übermacht der Dingwelt ein, die inmitten des Monologs wiederkehrt. »

²⁶ Adorno, « 150. Edition spéciale », Mm, p. 319 : « Le fascisme a été la sensation absolue : dans une déclaration qu'il fit à l'époque des premiers pogromes, Goebbels se vantait que les nazis n'étaient rien de moins qu'ennuyeux. Sous le Troisième Reich, on jouissait de l'horreur abstraite répandue par les informations et les rumeurs comme du seul stimulant qui suffisait à échauffer momentanément les sens affaiblis des masses. Sans la violence quasiment irrésistible de l'avidité pour les gros titres, qui prenait le cœur pour ainsi dire à la gorge et le faisait régresser vers un passé mythique, l'indicible n'aurait été supportable ni pour les spectateurs, ni même pour les criminels. Durant la guerre, même les nouvelles désastreuses furent présentées finalement en gros titres aux Allemands et la lente débâcle militaire ne fut nullement dissimulée. Des concepts comme ceux de sadisme et de masochisme sont devenus insuffisants. Dans la société de masse qui dispose de moyens de grande diffusion, ils sont médiatisés par le sensationnel, qui est météorique, lointain, l'extrême nouveauté. Il terrasse le public qui se tord sous le choc et oublie qui a subi cette monstruosité, lui-même ou d'autres. » MM, « Extrablatt », p. 269 : « Faschismus war die absolute Sensation: in einer Erklärung zur Zeit der ersten Pogrome rühmte Goebbels, langweilig wenigstens seien die Nationalsozialisten nicht. Genossen ward im Dritten Reich der abstrakte Schrecken von Nachricht und Gerücht als der einzige Reiz, der zureichte, das geschwächte Sensorium der Massen momentweise zum Erglühen zu bringen. Ohne die fast unwiderstehliche Gewalt der Begierde nach Schlagzeilen, die würgend das Herz in die Vorwelt zurück sich krampfen läßt, wäre das Unaussprechliche nicht von den Zuschauern, ja nicht einmal von den Tätern zu ertragen gewesen. Im Verlauf des Krieges wurden schließlich selbst Schreckensnachrichten den Deutschen groß dargeboten und der langsame militärische Zusammenbruch nicht vertuscht. Begriffe wie Sadismus und Masochismus reichen nicht mehr zu. In der Massengesellschaft technischer Verbreitung sind sie durch Sensation, das kometenhafte, ferngerückte, extrem Neue vermittelt. Es überwältigt das Publikum, das unterm Schock sich windet und vergißt, wem das Ungeheure angetan ward, einem selbst oder anderen. » On peut reconnaître dans ce type de « représentation » ce qu'Adorno nomme dans le fragment 150 de *Minima Moralia* « la fausse mimésis » ou « *der falschen Mimesis* » (Mm, p. 320 ; MM, p. 270)

hors de la file meurtrière acte-observation²⁷ ». Tel que nous l’entendons, le dessaisissement est un geste paradoxal, au sens que Deleuze donne au paradoxe dans *Logique du sens*²⁸ : il va dans les deux sens à la fois, il s’agit dans le même mouvement de prendre et de lâcher, c’est-à-dire de représenter la violence pour s’en défaire, ce qui permet aussi de ne pas en prendre possession et de ne pas jouir de la violence représentée.

Les violences entre les générations reviennent au fil des œuvres, des *Exclus* de Jelinek à *Entre les deux il n’y a rien* de Mathieu Riboulet, qu’il s’agisse de la Seconde Guerre mondiale ou des années de plomb. Ainsi, « la faute des pères²⁹ » (*colpa dei padri*) que Pier Paolo Pasolini évoque dans ses *Lettres luthériennes* en 1975 nous offre un point d’entrée dans les violences représentées de Jelinek à Riboulet³⁰ pour comprendre les liens entre plusieurs formes de violences qui font retour dans les œuvres que nous étudions : le nazisme et le fascisme (la guerre et l’après-guerre) en ce qui concerne les violences des pères ; les violences terroristes des années de plomb³¹ en ce qui concerne les violences des fils. Au-delà de ces violences, il est possible d’identifier les violences de la société de consommation, ou de la culture de masse, qui procèdent à un effacement de l’Histoire, comme le rendent évident *Les Exclus* ou *Le temps matériel*, et qui constituent ce que

²⁷ Franz Kafka, *Journaux*, *op.cit.*, p. 778.

²⁸ En effet, pour Deleuze, les paradoxes « ont pour caractère d’aller en deux sens à la fois, et de rendre impossible une identification, mettant l’accent tantôt sur l’un, tantôt sur l’autre de ces effets. » (LS, p. 92)

²⁹ Nous reprenons la réflexion de Pasolini telle qu’elle est formulée au début de ses *Lettres luthériennes* en émettant une objection toutefois : la formulation pasolinienne du problème de la répétition des violences d’une génération à l’autre est surdéterminée par l’héritage de la religion catholique de l’auteur – qu’il a lui-même sans cesse questionnée tout au long de son œuvre. Si nous reprenons la réflexion de Pasolini, nous ne souscrivons pas toutefois pas à la lettre aux termes utilisés pour la formuler. Le recours à la traduction italienne de la Bible, *Deuteronomio* 24,16 et *Ezechiele* 18,20, rend plus évidente encore l’influence de la religion : « La colpa dei padri deve ricadere sui figli ». Sur Pasolini et la religion nous renvoyons à Julie Paquette, « Pasolini, religion rebelle : réflexions éthico-politiques sur l’œuvre de Pier Paolo Pasolini », *ThéoRèmes* [En ligne], 10 | 2017, mis en ligne le 18 janvier 2017, consulté le 13 août 2020, <http://journals.openedition.org/theoremes/1083>, ainsi qu’à l’anthologie de textes choisis, traduits et présentés par René de Cecatty, *Le Christ selon Pasolini : une anthologie*, Montrouge, Bayard, 2018, qui offre la meilleur introduction pour tenter de comprendre le rapport complexe de l’écrivain italien avec la religion catholique en général et la figure du Christ en particulier.

³⁰ Dans l’agencement de notre corpus, nous avons voulu nous aussi construire, pour le dire avec Adorno et Benjamin, une « constellation » : « La dialectique [...] “fait [...] éclater [...] le cadre du fait donné comme tel, mais fait entrer ce fait donné en constellation avec d’autres faits donnés” [...] ». (Adorno cité par Daniel Payot, *Constellation et utopie*, *op.cit.*, p. 35). Il ne s’agit pas pour nous d’avancer que tous les auteurs dont nous étudions les œuvres introduisent le chaos dans leur représentation de l’histoire à des degrés comparables ou qu’ils s’éloignent tous du modèle aristotélicien d’une manière nécessairement radicale, mais nous avons au contraire voulu rassembler des auteurs aussi différents que Philip Roth et Elfriede Jelinek dans le souci de mettre en place une forme de pensée dialectique dans notre tentative d’étudier la fictionnalisation de l’histoire. Il s’agit pour nous de faire se rencontrer des œuvres aussi différentes que celles de Roth et Jelinek de manière à éviter, à notre tour, toute pensée systématique et d’aborder les textes étudiés en ayant pour seule exigence d’observer la multiplicité des moyens esthétiques déployés pour fictionnaliser l’histoire.

³¹ C’est-à-dire le moment où Pasolini écrit ses *Lettres luthériennes*, quelques mois avant sa mort

Pasolini appelle dans les *Lettres luthériennes*, le « nouveau fascisme » (*nuovo fascismo*). Ainsi, dans les premières pages de son « petit traité pédagogique », les *Lettres luthériennes*, Pasolini écrit :

[...] [J]e suis l'un des pères. Un de ces pères qui se sont rendus responsables, d'abord du fascisme, ensuite d'un régime clérical-fasciste et faussement démocratique, et qui ont fini par accepter la nouvelle forme du pouvoir, le pouvoir de la société de consommation, le dernier des désastres, désastre de tous les désastres.

La faute des pères que les fils doivent payer, c'est donc le "fascisme", aussi bien sous ses formes archaïques que sous ses formes totalement nouvelles (nouvelles sans équivalents possibles dans le passé³² ?).

La « faute des pères » constitue un point d'entrée dans notre réflexion sur la représentation des violences politiques. Il s'agit pour nous de dire comment la faute des pères est configurée dans chaque œuvre de notre corpus. Au sens strict d'un conflit générationnel, la « faute des pères » apparaît dans *Pastorale américaine* [*American Pastoral*] [1997], Merry pose en 1968 une bombe pour protester contre la guerre du Vietnam et cherche surtout par cette bombe à détruire son propre père, Seymour Levov. Dans *Les Exclus* [*Die Ausgesperrten*] [1980], Rainer tue toute sa famille, mais le père, un ancien SS, est avant tout la cible du triple homicide qui clôt le roman de Jelinek. De la même manière, dans *Extinction. Un effondrement* [*Auslöschung. Ein Zerfall*] [1986], Franz-Josef Murau, par son récit cherche à « éteindre » sa famille, et parmi eux, avant tout son père, lui aussi un ancien nazi, comme le père de Rainer dans le roman de Jelinek. Dans *Entre les deux il n'y a rien* [2015], Mathieu Riboulet explore dans un texte autofictionnel la répression violente des années dites de plomb en Italie et en Allemagne et voit là l'image de l'assassinat des fils par les pères³³. À travers ses biofictionnelles qui forment un ensemble cohérent par la récurrence des figures dont elles dressent le portrait, Fassbinder dans *Fassbinder, la mort en fanfare* [2012] et surtout Bernward Vesper dans *Si les bouches se ferment* [2014], Alban Lefranc explore lui aussi le passé de plomb de l'Allemagne et cherche à comprendre comment la révolte des fils contre les pères s'est transformée en assassinat des fils par les pères. Dans *Acide, arc-en-ciel* [*Acido,*

³² Pier Paolo Pasolini, *Lettres luthériennes. Petit traité pédagogique* [1976], traduit de l'italien par Anna Rocchi Pullberg, Paris, Le Seuil, 2002, p. 11. *Saggi su politica e società*, édition de Walter Siti et Silvia De Laude, Milan, "I Meridiani", Mondadori, 1999, pp. 542-543 : « In quanto padre. In quanto uno dei padri. Uno dei padri che si son resi responsabili, prima, del fascismo, poi di un regime clericico-fascista, fintamente democratico, e, infine, hanno accettato la nuova forma del potere, il potere dei consumi, ultima delle rovine, rovina delle rovine. La colpa dei padri che i figli devono pagare è dunque il "fascismo", sia nelle sue forme arcaiche, che nelle sue forme assolutamente nuove – nuova senza equivalenti possibili nel passato ? »

³³ Riboulet, EDR, p. 114 : « [L]'assassinat des fils par les pères, un horizon du monde inéluctable. »

arcobaleno] [1992], Erri De Luca dresse le portrait d'un ancien militant d'extrême gauche dont la lutte est structurée par la culpabilité héritée par son père après la Seconde Guerre mondiale et qui rejoindra la lutte armée, devenant ainsi une réflexion générationnelle redoublée par une pensée du geste de mise à mort. « La faute des pères » structure *Fever* [2005] de Leslie Kaplan : Damien et Pierre pensent tuer une femme « par hasard » et se rendent compte que leur geste a été déterminé par le non-dit familial. Comme nous allons le voir, dans de nombreux cas, c'est *le silence* qui rend les pères coupables. Une œuvre comme *Le temps matériel* [*Il tempo materiale*] [2008] représente la jonction entre terrorisme et culture de masse et illustre surtout comment la culture de masse rend toute forme de transmission impossible, poussant les enfants de Palerme, Nimbe, Rayon et Envol à imiter les Brigades rouges et à tuer l'un de leurs camarades, Morana, selon les modalités de l'enlèvement et de l'exécution d'Aldo Moro, sans pour autant être en mesure de comprendre le geste des Brigades rouges ou le leur. La faute des pères dans *Le temps matériel* est structurée autour de l'absence du père. Pour Bolaño, les violences d'État deviennent symboliquement violence des pères, dans *Amuleto* [1999] et dans *Étoile distante* [1996]. Dans *2666* [2004], les morts des femmes dans « La partie des crimes », qui hantent les quatre autres parties du roman de Bolaño, peuvent être lues comme une image des violences de la Seconde Guerre mondiale, donc comme une image des violences des pères. En ce qui concerne DeLillo, la question de la violence du père envers le fils est évoquée dans *Mao II* à travers le personnage d'Abu Rashid et de son fils, ce dernier étant symboliquement défiguré par le père, mais c'est avant tout la question de l'écrivain rattrapé par la violence du monde qui nous intéressera dans le roman de DeLillo. Notre réflexion est en réalité une tentative de prendre autant en considération la violence des pères que celle des fils. Nous entendons par là que « la faute des pères » ne veut en aucun cas dire que les fils sont innocents, il s'agit également de considérer de quelle manière les fils *répètent* les violences des pères. Il ne s'agit en aucun cas pour Pasolini, et en aucun cas pour nous, « d'innocenter » les fils, mais bien de voir ce qui relève de la répétition, du non-dit, du silence, de l'héritage et de la transmission d'une génération à l'autre. Par la « faute des pères », nous entendons par conséquent le poids du passé et son surgissement spectral dans le présent des fils. Est-ce précisément ce retour aussi inévitable qui fait des personnages de nos auteurs des « fils perdants » ? Merry finira clocharde dans *Pastorale américaine*, Rainer est arrêté à la fin des *Exclus*, Bernhard Vesper se suicide, Fassbinder meurt à trente-sept ans après de longues années d'autodestruction, ne pouvant vivre sans ceux contre qui il avait construit sa vie, Murau

meurt à peine après avoir terminé son texte et ainsi « éteint » sa famille. Cette « faute » est à la fois ce qui coupe les générations l'une de l'autre, mais aussi ce qui les lie. En outre, en choisissant les rapports entre les pères et les fils, nous choisissons la famille comme cellule de base de notre réflexion afin de comprendre les violences politiques et leur(s) représentation(s), dans la mesure où « [l']autorité commence dans la sphère domestique, comme le relayaient les Romains, reprenant par là même le dilemme platonicien³⁴ ». Aussi notre réflexion peut-elle être lue comme une tentative de déconstruire les figures du père et du fils, mais aussi la famille. Nous pourrions dire que notre réflexion va de Pasolini à Riboulet : le père est la figure secrète qui permet de comprendre les années dites de plomb, en Allemagne (Lefranc, Riboulet, Bernhard, Jelinek), ou en Italie (Riboulet, Vasta, De Luca) avec Aldo Moro comme figure qui permet de comprendre de manière concrète ce qui a eu lieu. Ainsi, à nouveau, pourquoi choisir de s'arrêter sur la figure du père ? Dans les œuvres que nous étudions, tout acte de révolte est dirigé contre le père³⁵. Parce qu'il est question de violences qui viennent après deux formes de totalitarisme – le nazisme et le communisme soviétique – et doublement parce que la plupart de nos œuvres sont écrites après la chute du mur de Berlin. Les violences et le terrorisme sont comme des reflets ou des rémanences des totalitarismes passés, ils sont liées à ces totalitarismes, comme le nazisme avec Hitler, le fascisme, italien avec Mussolini, espagnol avec Franco ou portugais avec Salazar, structurés par une hypostase de la figure du Père. Et l'on pourrait émettre l'hypothèse que tout pouvoir – même démocratique – qui sort de ses gonds et abuse de son pouvoir est un retour de la figure du Père tout puissant, soit le retour d'un mensonge.

De 1980 à aujourd'hui, la littérature se fait mémoire des violences politiques³⁶, et

³⁴ Avital Ronell, *Losers. Les figures perdues de l'autorité*, traduit de l'anglais par Arnaud Regnauld, Paris, Bayard, 2015, p. 89.

³⁵ Cf. Sigmund Freud, *Totem et Tabou*. Nous développons particulièrement ce point à partir de *Totem et Tabou* dans le chapitre IX de notre réflexion.

³⁶ Comme nous l'avons exprimé plus tôt, lorsque Theodor Adorno assigne à l'art dans *Minimal Moralia* la « mission [...] d'introduire le chaos dans l'ordre », il ne fait aucun doute qu'il est déterminant de rapprocher cela de ce que le philosophe allemand formule dans un essai sur Beckett : « Après la Seconde Guerre mondiale tout est détruit, même la culture ressuscitée, et [elle] ne le sait pas ; l'humanité continue à végéter en rampant, après des événements auxquels les survivants eux-mêmes ne peuvent survivre à proprement parler, sur un tas de décombres qui est devenu même incapable de prendre conscience de sa propre ruine. » (Adorno, « Pour comprendre *Fin de partie* », in *Notes sur la littérature, op.cit.*, p. 205 ; « Versuch, das Endspiel zu verstehen », in *Gesammelte Schriften*, XI, *Noten zur Literatur, op.cit.*, p. 285. « Nach dem Zweiten Krieg ist alles, auch die auferstandene Kultur zerstört, ohne es zu wissen ; die Menschheit vegetiert kriechend fort nach Vorgängen, welche eigentlich auch die Überlebenden nicht überleben können, auf einem Trümmerhaufen, dem es noch die Selbstbesinnung auf die eigene Zerschlagenheit verschlagen hat. ») La conscience de la ruine et de la catastrophe exprimée par Adorno au sujet de Beckett, on peut la rapprocher de celle formulée par Philippe Lacoue-Labarthe au sujet de la poésie de Paul Celan, tel qu'il l'écrit dans *La poésie comme expérience*, Paris, Christian, Bourgois,

ces différentes formes de violences apparaissent liées entre elles, non seulement par notre recherche mais dans les œuvres elles-mêmes. En ce sens nous entendons suivre cette remarque de Philippe Daros : « [P]our paraphraser le titre d'une réflexion de Paul Ricoeur, les littératures (re)redeviennent des "parcours de reconnaissance" du passé, de l'Histoire et tentent d'évoquer le retour sans retour de la mémoire, du désaccord des mémoires³⁷ ». Cette idée du « désaccord des mémoires » est intéressante pour nous dans la mesure où nos œuvres montrent comment les maux sont liés entre eux. La prise en charge de l'Histoire dans les fictions qui composent notre corpus pose avant tout une question d'ordre générique. L'Histoire appartient au régime du discours vrai. Quant à elle, la fiction est la production d'un discours *autre*, hybride et nous allons définir ce que nous entendons par là tout au long de notre recherche. La question qui s'impose alors est de savoir si la prise en charge de l'Histoire en tant que discours vrai dans la fiction est forcément synonyme de la production d'un faux : la fictionnalisation de l'Histoire correspond-elle nécessairement à la production d'une « histoire fausse » ? Ou quel degré de véracité est-on en droit d'attendre d'une fiction qui prend en charge dans le récit des éléments appartenant à l'Histoire ? Que peut la littérature pour l'Histoire ? Que peut la littérature *avec* l'Histoire ? Nous verrons particulièrement comment la recherche de la

2004, p. 18 : « L'extermination a ouvert, dans son impossible possibilité et insoutenable banalité, l'après-Auschwitz (au sens où l'a entendu Adorno). Celan : "La mort est un maître qui vient d'Allemagne." C'est l'impossible possibilité, l'immense et insoutenable banalité de notre temps, - et de ce temps (*dieser Zeit*). On pourra toujours se gausser de la "détresse", nous sommes les contemporains de ça : l'aboutissement de ce que *Noûs* et *ratio*, *Logos*, la trame encore aujourd'hui (*heute*) de ce que nous sommes, n'auront pu éviter de signifier : le meurtre est le premier des calculables, l'élimination le plus sûr moyen de l'identification. [...] Rien, sans parler des phénomènes les plus évidents, pas même la plus simple, la plus arrachante relation d'amour, ne peut se soustraire à cette ombre portée de l'époque : cancer du sujet, *ego* ou masses. » Ainsi, la catastrophe ne cesse de revenir dans les textes de Thomas Bernhard, Elfriede Jelinek, Mathieu Riboulet (au moins *Entre les deux il n'y a rien* et le « voyage » en Pologne fait avec ses parents en 1972 dont l'auteur noue le récit avec celui des années de plomb), Leslie Kaplan, et Alban Lefranc. Le spectre de la Shoah est aussi présent (selon des degrés divers dans l'œuvre de Bolaño, bien plus dans *2666* que dans *Étoile distante* mais la Seconde Guerre mondiale reste le point central, le vertige, autour duquel tourne l'œuvre de l'écrivain chilien). Ainsi la littérature se doit-elle de se faire *expérience* de la violence, non pas selon le sens commun, mais bien selon le sens que rappelle Philippe Lacoue-Labarthe dans *La poésie comme expérience* : « [...] je propose de l'appeler l'*expérience*, sous la condition d'entendre strictement le mot – l'*ex-periri* latin, la traversée d'un danger – et de se garder, surtout de référer la chose à quelque "vécu", ou à l'anecdote. *Erfahrung*, donc, et non pas *Erlebnis*. » (Lacoue-Labarthe, *op.cit.*, p. 30). Ce point permet de comprendre un roman comme *Cercle* de Yannick Haenel. L'œuvre littéraire, dès lors qu'elle introduit le chaos dans la représentation de l'histoire, si l'on continue à entendre par là la mémoire des ruines et de la catastrophe, est alors à entendre en tant qu'expérience au sens que Lacoue-Labarthe donne au mot : traversée d'un danger. Il apparaît difficile alors de penser l'œuvre littéraire comme une « consolation » ou encore moins comme une forme de réparation, de soin. La dimension spectaculaire du récit – la littérature en tant que « loisir » ou manière de fuite hors du réel – est, dans ces conditions, inconcevable et relève de l'obscénité.

³⁷ Philippe Daros, « Quel récit possible, à présent ? », in *Les mémoires de la violence - Littérature, peinture, photographie, cinéma*, sous la direction de Michel Gironde, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 233.

vérité sur l'Histoire et de ses modalités de surgissement est présente dans nos œuvres. La vérité n'est pas à entendre comme un dévoilement mais comme le retour de ce qui tout en étant *présent* ne se laisse pas saisir, ce que nous pourrions rapprocher de l'idée d'un « retour sans retour de la mémoire³⁸ » formulée par Philippe Daros. La littérature apparaît alors par rapport à l'Histoire comme une épreuve de la vérité : l'Histoire elle-même est mise à l'épreuve dans l'espace de la fiction dans sa possibilité à être un discours vrai puisque c'est d'elle que la vérité dans l'œuvre littéraire surgit. Par ce « retour sans retour », nous verrons que quelque chose a toujours été là, mais qu'il avait été oblitéré, pour ne pas dire, encore une fois, refoulé. Ce que l'on ne voulait pas ou plus (sa)voir revient dans la littérature et peut prétendre au nom de *vérité*. La première chose à faire est alors, sans nul doute, de considérer de quelle manière chaque texte de notre corpus fictionnalise l'Histoire. Une question s'impose alors : de quelle manière l'Histoire est-elle prise en charge par les œuvres de notre corpus ?

On assiste à partir des années 1980 à un retour de la fictionnalisation de l'histoire. À partir des années 1980, la fictionnalisation de l'histoire constitue un *retour*. La notion de retour peut être entendue selon plusieurs perspectives. Le premier sens que nous donnons au retour est un retour de l'histoire *dans* la littérature. Le fait même de fictionnaliser l'histoire peut être considéré comme un retour : après une éclipse le retour de l'histoire dans la fiction. Nous entendons aussi par le retour la manière dont les œuvres étudiées fictionnalisent un retour dans leur prise en charge de l'histoire : le deuxième sens que nous donnons au retour est donc celui d'une esthétique de la *revenance*. L'histoire *revient* dans l'espace littéraire et les fictions elles-mêmes sont l'écriture d'un retour. Nos œuvres s'inscrivent dans un panorama ainsi décrit par Philippe Daros : « Depuis les années 1980, la littérature, en Europe, atteste dans nombre d'œuvres, d'un déplacement de l'ontologie romantique de l'art au profit de l'expression d'une tension entre sa revendication d'une liberté expressive sans contraintes et une volonté de reprise en compte de la question du "dehors", manifestant par là même un affaiblissement du refoulement de l'Histoire et, donc, de la mémoire³⁹ ». Les propos de Philippe Daros invitent à penser qu'une *résistance*, au sens psychanalytique du terme, a été dépassée, ainsi assiste-t-on à un « affaiblissement du refoulement de l'Histoire⁴⁰ ». La formulation

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*

a ceci d'intéressant qu'elle permet de concevoir la « transcription de l'Histoire⁴¹ » comme étant d'entrée de jeu, de l'ordre du *retour du refoulé*. Enzo Traverso évoque à son tour les dernières années du XX^e siècle en termes de retour : « La fin du XX^e siècle a pris la forme d'une condensation des mémoires ; ses blessures se sont alors rouvertes, mémoire et histoire se sont alors croisées, et, selon la formule élégante de Daniel Bensaïd, "les nappes phréatiques de la mémoire collective" ont rencontré "le scintillement symbolique de l'événement historique⁴²" ». Enzo Traverso évoque le retour de la mémoire en prenant comme exemple les recherches historiques en France en des termes qui empruntent tout autant à la psychanalyse que ceux de Philippe Daros :

En France, les recherches sur le passé colonial, le régime de Vichy, la Shoah ou l'histoire de l'immigration ont suivi, peu ou prou, le "travail de mémoire" de la société : si elles étaient isolées lors de l'étape de "refoulement" (les années 1950-1960), elles se sont accrues pendant la phase d'anamnèse (les années 1970-1980) pour envahir les étagères des librairies lorsque l'obsession mémorielle a atteint son pic (à partir des années 1990⁴³).

Il s'agira donc pour nous de chercher à comprendre si ce rapide découpage de l'évolution des recherches historiques peut recouper la multiplication des textes littéraires qui fictionnalisent l'histoire. Il est important de noter pour notre propos, que l'« [o]n pourrait, selon Enzo Traverso, faire le même constat pour l'histoire du nazisme en Allemagne, du franquisme en Espagne ou du fascisme en Italie⁴⁴ ». Le découpage du retour de la mémoire proposé par Enzo Traverso est opératoire pour notre propos et nous pouvons l'appliquer à notre corpus afin de mieux comprendre la représentation de l'Histoire que chaque auteur développe, son éthique mémorielle, son rapport entre le présent et l'histoire. Penser et représenter l'histoire est aussi une manière d'envisager le futur, et représenter la violence est peut-être un moyen de trouver une *issue*, par l'écriture elle-même qui peut être entendue comme un renversement de la violence à la seule condition de plonger dans l'abîme. Seule la fin du refoulement peut rendre possible l'avenir. Si nous prenons comme point de départ les années 1980, nous sommes alors en pleine phase d'anamnèse à laquelle appartiennent *Les Exclus* d'Elfriede Jelinek et *Extinction* de Thomas Bernhard. Les autres œuvres de notre corpus appartiennent donc à la dernière phase identifiée par Enzo Traverso : le moment où « l'obsession mémorielle

⁴¹ En référence à l'ouvrage d'Emmanuel Bouju, *La transcription de l'histoire. Essai sur le roman européen de la fin du XX^e siècle*, Rennes, PUR, 2006.

⁴² Enzo Traverso, *L'histoire comme champ de Bataille*, op.cit., p. 12. Traverso cite Daniel Bensaïd, *Walter Benjamin. Sentinelle messianique*, Les prairies ordinaires, Paris, 2010, p. 39.

⁴³ *Ibid.*, p. 13.

⁴⁴ *Ibid.*

atteint son pic⁴⁵ ». Nous prenons comme point de départ de notre réflexion les années 80 avec *Les Exclus* [1980] d'Elfriede Jelinek pour arriver à des textes ultracontemporains comme ceux de Giorgio Vasta, Mathieu Riboulet, Alban Lefranc, Leslie Kaplan et Yannick Haenel. Nous partons donc des *Exclus* pour en arriver à aujourd'hui, des années dites de plomb à la représentation des attentats de 2015 à Paris dans *Tiens ferme ta couronne*. Nous inscrivons notre recherche dans ce temps afin de comprendre les modalités du retour de l'histoire en littérature⁴⁶. Ainsi, après les expérimentations littéraires des années 50-60 qui excluent le dehors⁴⁷ – et donc l'Histoire – les années 70 et surtout 1980 correspondent à un retour de l'Histoire et de sa fictionnalisation.

En construisant notre objet d'étude nous avons voulu concevoir la pensée comme liaison, « Penser, c'est lier⁴⁸ », comme l'écrit Leslie Kaplan. Ainsi avons-nous lié entre elles des œuvres élaborées dans cinq langues (l'allemand, l'anglais, l'espagnol le français, l'italien), plusieurs formes (roman, biofiction, autofiction). Toutefois, le mouvement qui a guidé notre démarche critique ne relève pas d'une forme de catalogage mais constitue un effort de défamiliarisation et de déterritorialisation. Notre travail constitue une recherche en Littérature Générale et Comparée à travers laquelle nous avons cherché à lier ensemble différents savoirs autant que différentes œuvres littéraires. Le décroisement des savoirs est notre premier critère de recherche. Nous avons avant tout élaboré une pensée de la littérature, du texte littéraire et de l'espace de la fiction, mais nous l'avons fait en « braconnant⁴⁹ » sur d'autres territoires que celui seul de la théorie littéraire, déterritorialisant ainsi certaines notions philosophiques, comme celle de l'événement, ou psychanalytiques, comme celle du fantasme. Tout en opérant cette

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ Nous évoquerons aussi des œuvres écrites avant 1980 ou après 2015, mais notre corpus principal se situe entre ces deux dates.

⁴⁷ Il est intéressant de noter que nous pourrions voir un lien entre le rejet du « dehors » de certaines expérimentations littéraires des années 50-60 (et même au-delà), par exemple le Nouveau Roman ou l'Oulipo (à l'exception notable de Georges Perec) avec la première phase identifiée par Enzo Traverso (les années 1950-1960 qui correspondent à la période du « refoulement »). C'est au contact de l'Oulipo que Calvino se détourne de ce qui était le contenu de son œuvre, l'écriture de l'histoire. On pourrait par exemple aller jusqu'à considérer rétrospectivement le formalisme de Calvino dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur* [*Se una notte d'inverno un viaggiatore* – 1979] comme une forme de refoulement ou comme la trace d'une forme de déni : une forme de refoulement, voire d'amnésie dans le sens où Calvino cesse de penser l'histoire dans ses textes, contrairement à son premier roman, le *Sentier des nids d'araignées* [*Il sentiero dei nidi di ragno*] [1947] même dans la trilogie de *Nos Ancêtres* [*I Nostri Antenati*] [1952-1959] et de déni dans le sens où Calvino refuse de représenter la violence des années dites de plomb en Italie

⁴⁸ Leslie Kaplan, « La phrase la plus politique pour moi en tant qu'écrivain », in *op.cit.*, p. 29.

⁴⁹ Nous renvoyons ici au concept de la lecture entendue comme forme de braconnage telle qu'elle est développée par Michel de Certeau, cf. « Lire : un braconnage », *L'Invention du quotidien*, I, *Arts de faire*, Paris, Gallimard « Folio Essais », Gallimard, 1990, pp. 239-255.

circulation des savoirs, nous avons conscience de leur spécificité. Dans la construction de notre objet de pensée et d'interprétation, nous avons pensé l'interprétation comme le « frottement » de plusieurs « artefacts », pour reprendre les termes de Françoise Lavocat :

[...] [L]'interprétation ne requiert absolument pas que l'on dresse un fastidieux catalogue des ressemblances et des différences entre plusieurs x, mais que la confrontation, le frottement des artefacts les uns avec les autres mette en évidence des récurrences (que ce soient des topoï, des invariants, des traits communs relatifs à un genre, à la sphère d'influence d'une tradition artistique, à une culture) et fasse surgir des singularités intrigantes, des émergences⁵⁰.

Ainsi, dans la construction de notre corpus l'exhaustivité n'a pas fait partie de nos critères scientifiques, nous avons plutôt fait le choix de la diversité, de la différence des approches et de la différence des représentations, entendant ainsi modifier la perception d'un auteur en la rapprochant de celle d'un autre. Nous avons voulu entendre notre pratique du comparatisme comme défamiliarisation⁵¹, comptant plus sur l'inconnu que sur le connu. Cela est à entendre autant pour la construction de notre corpus que pour les différents savoirs (philosophie, psychanalyse) que nous mobilisons pour étudier notre objet d'étude, dans une double pratique de la défamiliarisation, autant pour le corpus que pour les « outils » (ou concepts mobilisés). Notre but n'a pas été de chercher à rejoindre quelque chose de connu mais au contraire de nous éloigner pour aller vers l'inconnu⁵². Le mouvement de notre travail en porte la trace : nous partons d'une réflexion sur la forme pour rejoindre une pensée de l'inconscient. Notre travail s'est construit en deux phases « exploration et défamiliarisation », mais aussi pour le dire en termes analytiques, élaboration et perlaboration. Il nous revient donc d'explicitier notre démarche épistémologique. Dans un article de 1967, « Philosophie et littérature » (« Filosofia et letteratura »), Italo Calvino définissait une triangulation épistémique entre la science, la philosophie et la littérature :

⁵⁰ Françoise Lavocat. « Le comparatisme comme herméneutique », *vox-poetica*, avril 2012, http://www.vox-poetica.org/t/articles/lavocat2012.html#_ftnl

⁵¹ *Ibid.* : « L'opération de défamiliarisation est une conversion du regard qui nécessite un travail. Schleiermacher recommandait de faire comme si l'on ne comprenait pas, précisément lorsqu'on a l'impression de comprendre (1809-1810, 1987, p.73). Il estimait en outre que la « mécompréhension » est générale et la compréhension immédiate une illusion, même s'il ne doutait pas, en définitive, qu'un travail adéquat permet de dissiper celle-ci. La démarche comparatiste contrarie la tendance cognitive naturelle qui est de ramener l'inconnu au connu. »

⁵² *Ibid.* : « Ainsi, la mise en relation du connu et de l'inconnu ne rend pas seulement possible la découverte en traçant des voies d'accès ; elle change notre regard sur ce que nous croyions connu. Des temporalités nouvelles bouleversent nos repères et notre histoire littéraire. Ce que nous croyions unique ne l'est plus, ce qui était nouveau, dans une certaine coupe temporelle et géographique, ne l'est plus que relativement ; le début de quelque chose nous apparaît soudain comme une fin. Ce qui était familier jusqu'à l'écoeurement retrouve des couleurs. »

La science fait face à des problèmes qui ne sont pas différents de ceux de la littérature ; elle construit des modèles du monde qui sont perpétuellement remis en question, elle fait alterner les méthodes inductive et déductive, elle doit sans cesse rester sur ses gardes et ne pas confondre ses conventions linguistiques avec des lois objectives. Nous ne posséderons une culture à la hauteur de [la situation] que lorsque les problématiques de la science, de la [philosophie] et de la [littérature] se remettront en question réciproquement⁵³.

On comprend bien qu'il ne s'agit pas pour Calvino de hiérarchiser les savoirs (« *La scienza si trova di fronte a problemi non dissimili da quelli della letteratura* ») : tout l'intérêt de la triangulation épistémologique calvinienne réside dans « une remise en question réciproque » de la science, de la philosophie et de la littérature⁵⁴. Nous avons construit à notre tour notre propre « ménage à trois », pour reprendre les mots de Calvino : littérature, philosophie et psychanalyse. Nous nous sommes servis de concepts empruntés à deux champs du savoir pour construire notre étude des œuvres de Jelinek, Bolaño, Riboulet, Lefranc, Bernhard, Kaplan, Roth et Vasta. Afin de mieux expliciter la triangulation épistémologique sur laquelle repose notre démarche épistémologique, nous pouvons avoir recours aux propositions formulées par Deleuze et Guattari dans *Qu'est-ce que la philosophie ?* : les sciences produisent des *fonctions*, la philosophie des *concepts*, enfin les arts produisent des *affects* et des *percepts*. Nous avons donc emprunté des concepts philosophiques afin d'étudier en littérature la production d'affects et de percepts. La psychanalyse, quant à elle, occupe une place que nous pourrions définir comme intermédiaire⁵⁵ aux sciences et à la philosophie, ainsi pouvons-nous considérer que les

⁵³ Italo Calvino, « Philosophie et littérature », traduit de l'italien par Michel Orcel, sauf nos modifications entre crochets, in DL, I, pp. 175-176. « Filosofia e letteratura », in S, I, pp. 193-94 : « La scienza si trova di fronte a problemi non dissimili da quelli della letteratura ; costruisce modelli del mondo continuamente messi in crisi, alterna metodo induttivo e deduttivo, e deve sempre stare attenta e non scambiare per leggi obiettive le proprie convenzioni linguistiche. Una cultura all'altezza della situazione ci sarà soltanto quando la problematica della scienza, quella della filosofia e quella della letteratura si metteranno continuamente in crisi a vicenda. »

⁵⁴ Il est possible de dresser un parallèle entre la proposition de Calvino et les propositions formulées par Deleuze et Guattari dans leur ouvrage de 1991, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, que Gilles Deleuze synthétise ainsi, P, pp. 168-169 : « [...] [L]es rapports entre les arts, la science et la philosophie. Il n'y a aucun privilège d'une de ces disciplines sur une autre. Chacune d'entre elles est créatrice. Le véritable objet de la science, c'est de créer des fonctions, le véritable objet de l'art, c'est de créer des agrégats sensibles et l'objet de la philosophie, créer des concepts. À partir de là, si l'on se donne ces grosses rubriques, aussi sommaires soient-elles : fonction, agrégat, concept, on peut formuler la question des échos et des résonances entre elles. Comment est-il possible que, sur des lignes complètement différentes, avec des rythmes et des mouvements de production complètement différents, comment est-il possible qu'un concept, un agrégat et une fonction se rencontrent ? »

⁵⁵ Nous renvoyons sur ce point au texte de Jacques Lacan, « La science et la vérité » in *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, pp. 855-877. Si nous le rapportons au chapitre IX de notre réflexion dans lequel nous étudions la représentation du meurtre du père, ce que note Jacques Lacan dans son texte est particulièrement intéressant pour notre propos : « La psychanalyse est essentiellement ce qui réintroduit dans la considération scientifique le Nom-du-Père » (*Écrits, op.cit.*, pp. 874-875). Nous renvoyons enfin à Michel Lapeyre et Marie-Jean Sauret, « La psychanalyse avec la science », *Cliniques*

outils épistémologiques que nous avons empruntés à la psychanalyse relèvent autant des fonctions que des concepts, le but restant le même que dans le cas de la philosophie : étudier la production d'affects et de percepts dans les œuvres de notre corpus. Ainsi, s'il y a mise en mouvement du savoir, de la philosophie ou de la psychanalyse vers la littérature, il y a interférence : c'est à partir du moment où un concept, appartenant au discours philosophique ou psychanalytique, qu'il est *interféré*⁵⁶ dans le discours littéraire pour étudier la production d'*affects* ou de *percepts*. Par la circulation des savoirs (et non pas *du* savoir) que nous avons mise en œuvre dans notre recherche, nous avons voulu mettre en place une poétique et une politique de l'interférence. Nous pouvons définir ainsi une méthodologie de l'analyse de l'interférence (autrement dit des rapports entre philosophie, psychanalyse et littérature) en utilisant *Qu'est-ce que la philosophie ?* de Deleuze et Guattari. Il nous faut toutefois préciser un point. Il ne faut pas s'y tromper : un concept, qu'il soit emprunté à la philosophie ou à la psychanalyse, n'est plus égal à lui-même une fois qu'il est passé dans un discours critique ayant pour ambition d'étudier des œuvres littéraires – ou la production d'affects et de percepts – dans la mesure où il s'intègre dans un autre ordre du discours, ainsi devient-il *autre* : il est déterritorialisé pour le dire avec Deleuze et Guattari ou défamiliarisé pour le dire avec Françoise Lavocat. À partir du moment où un concept philosophique ou psychanalytique est utilisé pour commenter une œuvre littéraire, il n'opère plus dans le même type de discours. Un concept *interféré* n'est jamais égal à lui-même : à partir du moment où il y a interférence, la fonction est toujours déjà autre. L'interférence tient du brouillage. Nous entendons par là signifier que notre ambition principale, quand bien même nous avons recours à des concepts empruntés aux discours philosophiques ou psychanalytiques reste la construction d'un discours trouvant sa finalité dans l'herméneutique d'un texte ou d'un ensemble de textes littéraires. Nous émettons l'hypothèse qu'une tentative de déhiérarchisation des savoirs entraîne avec elle une puissante volonté de déhiérarchisation des modes d'être. Le mouvement qui a mû notre recherche était d'aller vers l'inconnu en empruntant à la philosophie ou à la psychanalyse des concepts : mouvement de savoir déterritorialisant, à partir du moment où un concept philosophique ou psychanalytique sort du champ du savoir dans lequel il a émergé. Le mouvement de l'apport des sciences dans les fictions de Calvino est le suivant : c'est celui d'une déterritorialisation et d'une reterritorialisation. Pour partir à la recherche de matières scientifiques, Calvino quitte son

méditerranéennes, no. 71, 2005, pp. 143-168.

⁵⁶ Nous forçons ce néologisme afin de décrire le passage d'un concept d'un champ du savoir à un autre.

territoire, la littérature, pour aller sur celui de la science. Et avec les acquis scientifiques (ce sont les lectures d'ouvrages scientifiques qu'il entreprend), il retourne sur son territoire. Comme le souligne Deleuze, ce qui compte c'est de pouvoir et savoir sortir de son territoire : « [...] le territoire ne vaut que par le mouvement par lequel on en sort. [...] Il n'y a pas de territoire sans vecteur de sortie du territoire ; il n'y a pas de sortie du territoire, c'est-à-dire de déterritorialisation, sans en même temps un effort pour se reterritorialiser ailleurs, sur autre chose⁵⁷ [...] ». Il ne faut pas s'y tromper : si nous empruntons certains concepts à la philosophie ou à la psychanalyse, ce n'est jamais que pour produire un discours critique des œuvres littéraires, et ce constat nous oblige à interroger la spécificité du discours littéraire ou, pour le dire autrement, la littérarité d'un discours. En défamiliarisant notre discours et « braconnant » au sein d'autres champs du savoir, nous nous imposons comme but de renouveler notre propre discours critique *sur la littérature*.

Nous tenons à souligner que nous inscrivons notre recherche sur la représentation des violences politiques de 1980 à 2015 à la suite des travaux d'Emmanuel Bouju en ce qui concerne la fictionnalisation de l'histoire, et en particulier *La transcription de l'Histoire*⁵⁸, mais aussi à la suite du travail de Gabriele Napoli, *Écritures de la responsabilité. Histoire et écrivains en fiction : Kertész et Tabucchi*⁵⁹, textes qui nous ont accompagnés tout au long de notre propre travail et envers lesquels nous contractons une dette, il en va de même pour l'ouvrage de Jean-François Hamel, *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*⁶⁰. Les travaux d'historiens tels que Carlo Ginzburg, Patrick Boucheron et Johann Chapoutot ont aussi alimenté notre réflexion. Notons enfin que la lecture de *Logique du sens* de Gilles Deleuze et de *La défiguration*⁶¹ d'Évelyne Grossman, avec les *Notes sur la littérature*⁶² d'Adorno et les textes de Walter Benjamin, a été déterminante dans la conception et l'écriture de notre thèse.

Notre réflexion est structurée autour de trois axes épistémologiques : une pensée

⁵⁷ Gilles Deleuze, « A comme Animal », *L'abécédaire de Gilles Deleuze. Avec Claire Parnet*, réalisé par Pierre-André Boutang, Éditions Montparnasse, 2004.

⁵⁸ Emmanuel Bouju, *La transcription de l'histoire. Essai sur le roman européen de la fin du XX^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006.

⁵⁹ Gabriele Napoli, *Écritures de la responsabilité. Histoire et écrivains en fiction : Kertész et Tabucchi*, Paris, Classiques Garnier, 2013.

⁶⁰ Jean-François Hamel, *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, Paris, Minuit, 2006.

⁶¹ Évelyne Grossman, *La défiguration*. Artaud, Beckett, Michaux, Paris, Minuit, 2004.

⁶² Theodor W. Adorno, *Notes sur la littérature*, traduit de l'allemand par Sybille Muller, Paris, Flammarion, 1984. Nous pouvons ajouter aux lectures qui ont été déterminantes dans l'élaboration de notre réflexion celle de *Minima Moralia. Réflexions sur la vie mutilée* [1951], traduit de l'allemand par Éliane Kaufholz et Jean-René Ladmira, Paris, « Petite Bibliothèque Payot », Payot & Rivages, 2003.

de la forme centrée sur les modalités d'un retour de la fictionnalisation de l'histoire dans l'espace littéraire ; une pensée de l'événement et de sa représentation centrée sur l'agir des personnages ; et enfin, une pensée du fantasme et de sa représentation centrée sur le fantasme du meurtre du père qui meut des sujets divisés, voire des Je fêlés par les violences de l'histoire. Ainsi avons-nous dans un premier temps développé une réflexion sur les formes choisies (roman, biofiction, autofiction) pour représenter les violences politiques. Dans un deuxième temps, nous nous intéressons en particulier aux personnages qui peuplent les œuvres de notre corpus, en partant de l'article de Michel Foucault, « La vie des hommes infâmes », pour nous intéresser en particulier à l'agir des personnages et à sa représentation. Enfin, dans un troisième et dernier temps, nous considérons selon quelles modalités la représentation de l'histoire s'ouvre à la représentation des productions de l'inconscient et nous centrons par-dessus tout notre réflexion sur le fantasme.

Nous étudions dans notre première partie les choix esthétiques opérés par nos auteurs pour fictionnaliser l'histoire en étant attentifs dans un premier temps à identifier les violences politiques représentées dans leurs œuvres. Nous y étudions aussi la question de l'héritage, du silence et de la répétition. En effet, pour Leslie Kaplan à la suite de Franz Kafka, « le bond hors de la file meurtrière » se réalise par l'écriture et par le choix d'une forme. Ainsi, le questionnement que Leslie Kaplan met en place à partir de Kafka et que nous développons dans nos pages est une réflexion sur la forme : « Penser la politique pour un écrivain c'est penser comment une conception politique intervient DANS SON TRAVAIL D'ECRIVAIN. Quant à moi je trouve vital de m'interroger sur ce que c'est, concrètement aller dans le sens du SAUT, de la séparation avec "le monde des assassins", sortir du ressassement, de la répétition, créer un espace de pensée, de liberté⁶³ ». Le « bond » évoqué par Kafka dans son *Journal* est à comprendre comme la recherche d'un ailleurs⁶⁴ non pas en tant que fuite du réel mais en tant que recherche d'un point depuis lequel considérer le réel ici et maintenant : il est possible à partir de Kafka de développer une pensée politique de la contemporanéité du sujet écrivain. La politique de la littérature⁶⁵ ne concerne pas l'engagement de l'écrivain mais bien la forme choisie pour

⁶³ Leslie Kaplan, « La phrase la plus politique pour moi en tant qu'écrivain », in *op.cit.*, p. 27. En majuscule dans le texte.

⁶⁴ *Ibid.* : « [Kafka] dit, sauter en dehors, sauter ailleurs. Ça suppose un point d'appui ailleurs. »

⁶⁵ Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007, p. 11 : « La politique de la littérature n'est pas la politique des écrivains. Elle ne concerne pas leurs engagements personnels dans la lutte politique ou sociale de leur temps. Elle ne concerne pas non plus la manière dont ils représentent dans leurs livres les structures sociales, les mouvements politiques ou les identités diverses. L'expression «

représenter le réel. Leslie Kaplan développe à partir de Kafka un refus déterminé du naturalisme et nous chercherons à comprendre dans quelle mesure cette rupture par rapport au régime esthétique naturaliste concerne les œuvres de Jelinek, Bolaño, Roth, Lefranc, Riboulet, Bernhard et Kaplan elle-même.

Dans la deuxième partie, les figures du mal et la perte du geste occuperont notre pensée avant d'en arriver à étudier à travers une série d'« études de cas » la représentation du surgissement de la violence. C'est dans ces pages que nous développons notre pensée de l'événement. Il s'agit dans cette partie de comprendre comment nos auteurs « prennent position⁶⁶ » par leurs œuvres en confrontant l'Autrefois et le Maintenant et surtout en opposant le régime de diffusion des images violentes dans les médias aux régimes esthétiques construits par nos auteurs afin d'en comprendre la spécificité. Nous étudierons particulièrement dans notre chapitre VI la distanciation. En effet, Leslie Kaplan oppose deux rapports à la littérature, pour elle « il y a des formes plus porteuses de liberté, et des formes plus réactionnaires⁶⁷ ». L'auteur de *Fever* oppose dans son commentaire de la phrase de Kafka « les formes porteuses de liberté⁶⁸ » aux « formes réactionnaires⁶⁹ ». D'un côté, des formes qui *ouvrent* leur représentation du réel et multiplient les possibles, de l'autre des formes qui *ferment* leur représentation du réel et limitent les possibles. Il nous faudra donc analyser le degré d'ouverture des œuvres étudiées tout au long de notre réflexion : comme nous le verrons, nos auteurs créent des images qui ouvrent le temps. On notera que l'on peut rapprocher la pensée de la forme littéraire développée par Leslie Kaplan dans *Les Outils* des réflexions formulées par Theodor Adorno, notamment dans

politique de la littérature » implique que la littérature fait de la politique en tant que littérature. Elle suppose qu'il n'y a pas à se demander si les écrivains doivent faire de la politique ou se consacrer plutôt à la pureté de leur art, mais que cette pureté même a à voir avec la politique. Elle suppose qu'il y a un lien essentiel entre la politique comme forme spécifique de la pratique collective et la littérature comme pratique définie de l'art d'écrire. »

⁶⁶ Cf. George Didi-Huberman, *Quand les images prennent position*, Paris, Minuit, 2009.

⁶⁷ Leslie Kaplan, « La phrase la plus politique pour moi en tant qu'écrivain », in *op.cit.*, p. 27.

⁶⁸ *Ibid.*, pp. 27-28 : « Les formes porteuses de liberté tiennent compte du monde dans lequel nous vivons, LE MONDE ICI ET MAINTENANT, que bien sûr il faut définir, penser, mais qui n'est pas sans avoir été déjà pas mal défini, par des gens qui se sont SEPARES du vieux monde, chacun à leur façon. Pour moi, le monde ici et maintenant est UN, nullement au sens de la mondialisation et des clichés vétustes, mais avec (par exemple) Kafka, Freud, Arendt, Chaplin, même combat, qui ont essayé, chacun à leur façon, de penser en dehors de la vieille conception d'une nature humaine donnée. » En majuscule dans le texte.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 29 : « Mais NE PAS en tenir compte [de ce monde] me semble aller dans le sens de formes réactionnaires, que je définirai comme : des formes qui maintiennent le ressassement, la répétition, qui vont dans le sens de : rester collé à l'horreur, aux assassins, qui ne permettent pas de sauter. Qui vont dans le sens de : tout est joué, déterminisme et mortification, et moralisme éventuel par-dessus. / Ces formes là sont héritières de conceptions pour moi anciennes, naturalistes, religieuses. / Des littératures qui reposent sur du discours, de l'explication, ou sur de l'introspection, ne me conviennent pas, je les trouve réactionnaires. » En majuscule dans le texte.

« La situation du narrateur dans le roman contemporain ». Dans son court essai, Adorno développe une pensée de la forme littéraire qui permet de mieux comprendre les conséquences formelles, politiques et esthétiques de la distance contenue dans le « bond » évoqué par Kafka dans son *Journal* : « L'introduction de la distance esthétique dans le roman moderne, et du même coup sa capitulation devant la réalité toute puissante qui ne peut être changée que concrètement, et non transfigurée dans l'image, est une exigence de la tendance propre de la forme elle-même⁷⁰. » Dans la mesure où le naturalisme est surdéterminé par la recherche de l'origine, il est inévitablement mû par la recherche d'un au-delà. Au contraire, à partir du « bond » de Kafka, le monde est regardé dans son immanence. Les propositions esthétiques formulées par Kafka tendent vers un refus d'une représentation transcendantale donc de tout héritage religieux ou théologique dont certaines rémanences surdéterminent encore le naturalisme⁷¹. Il nous faut donc déterminer par quels moyens les écrivains de 1980 à 2015 se font héritiers des propositions de Kafka. Notons que Philip Roth⁷², Elfriede Jelinek⁷³, Roberto Bolaño⁷⁴, Thomas Bernhard⁷⁵ et Leslie Kaplan sont tous, d'une manière ou d'une autre, héritiers de

⁷⁰ Adorno, SNRC, p. 43. « Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman », in *Gesammelte Schriften*, XI, *Noten zur Literatur, op.cit.*, 1974, pp. 47-48 : « Die Einziehung der ästhetischen Distanz im Roman heute, und damit dessen Kapitulation vor der übermächtigen und nur noch real zu verändernden, nicht im Bilde zu verklärenden Wirklichkeit, wird erheischt von dem, wohin die Form von sich aus möchte. »

⁷¹ Ce que relève Leslie Kaplan dans *Les Outils* mais aussi Theodor Adorno dans ses *Notes sur la littérature* et en particulier dans l'essai que nous citons, « La situation du narrateur dans le roman contemporain ». Nous renvoyons à nos remarques sur Flaubert dans le chapitre I de notre réflexion.

⁷² Cf. en particulier les pages consacrées à Kafka dans *Why write ? Collected nonfiction, 1960-2013*, New York, The Library of America, 2017 [*Pourquoi écrire ?*, traduit de l'anglais par Michel et Philippe Jaworski, José Kamoun et Lazare Bitoun, Paris « Folio », Gallimard, 2019].

⁷³ Une clé pour comprendre l'œuvre de Jelinek nous est livrée dans ce qu'elle exprime sur l'œuvre de Kafka, ce qui intéresse avant tout Jelinek au sujet de Kafka réside dans le fait que ses textes gardent leur secret, cf. Jelinek et Lecerf, ENT, p. 102 : « Quant à Kafka, c'est pour moi sans conteste l'un des auteurs les plus indéchiffrables qui soient. À cause du caractère tout à fait inédit de ses images qui se déploient presque toujours à l'intérieur de brefs fragments. [...] Kafka se trouvait lui-même très comique et se considérait comme quelqu'un de tout à fait trivial. On sait qu'il riait beaucoup en lisant ses propres textes. *Mais ce sont des textes qui gardent leur secret tandis que les miens ne cessent de le hurler. Chez moi, le voile du secret est constamment déchiré. Tout ce qui pourrait faire l'objet d'un secret est aussitôt élucidé. Même si un nouveau secret apparaît toujours sous ce voile déchiré. Les textes de Kafka, eux, gardent leur secret.* » Nous soulignons en italique.

⁷⁴ Dans son poème « Un paseo por la literatura », Roberto Bolaño écrit : « Soñé que la Tierra se acababa. Y que el único ser humano que contemplaba el final era Franz Kafka. En el cielo los Titanes luchaban a muerte. Desde un asiento de hierro forjado del parque de Nueva York, Kafka veía arder el mundo. » (in *Tres*, Barcelone, El Acantilado, 2000, p. 93) « Un tour dans la littérature », traduit de l'espagnol par Jean-Marie Saint-Lu et Robert Amutio, in *Œuvres complètes*, Paris, Éditions de l'Olivier, 2019, p. 612 : « J'ai rêvé que c'était la fin de la Terre. Et que le seul être humain qui contemplait cette fin était Franz Kafka. Dans le ciel les Titans luttent à mort. Depuis une chaise en fer forgé du parc de New York Kafka voyait brûler le monde. » On se reportera aussi à *Entre parenthèses. Ensayos, artículos y discursos 1998-2003* (Barcelone, Anagrama, 2004 ; *Entre parenthèses. Essais, articles et discours, 1998-2003*, traduit de l'espagnol, par Robert Amutio, Paris, Christian Bourgois, 2011). L'héritage de Kafka se fait sans aucun doute dans le cas de Bolaño par Jorge-Luis Borges.

⁷⁵ Comme nous le verrons plus loin dans notre réflexion, lorsque Franz-Josef Murau, le narrateur

l'auteur du *Verdict*. Ainsi, nous considérerons dans quelle mesure se développe de 1980 à 2015 un empirisme de la représentation : « Un récit, une narration, des personnages, une littérature, qui cherchent à tenir compte de ce monde, le nôtre, est pour moi éminemment politique. Et bien entendu il n'y pas UNE façon d'en tenir compte, il y en a autant que d'écrivains⁷⁶ ».

Dans la troisième partie, nous en arrivons à ce que nous nommons « l'envers de l'histoire ». Nous étudions en effet la représentation des productions de l'inconscient afin de considérer comment les symptômes (rêves, hallucinations, délires) *ouvrent* à une autre compréhension de l'histoire. Ainsi aurons-nous soin de considérer comment l'histoire s'inscrit dans le corps de ceux qui en subissent les violences. En nous intéressant particulièrement à la famille, à l'inceste, et à la figure du père nous verrons comment une déconstruction de la famille est opérée dans la littérature de 1980 à 2015. Dans le chapitre IX qui constitue le moment de « résolution » de notre réflexion nous tenterons de trouver une issue aux violences représentées en considérant la représentation du meurtre du père comme un passage cathartique. Nous nous demanderons alors comment réparer les violences et surtout si une telle chose est possible. La question qui sous-tend l'ensemble de notre réflexion est alors : comment sortir de la violence en la représentant et comment enrayer la répétition par la représentation ?

d'*Extinction*, développe une critique acerbe de la littérature du XX^e, seul Kafka est sauvé, cf. Bernhard, Ex, p. 384 : « Abstraction faite de Kafka, ai-je dit à Gambetti, qui a été effectivement un employé, mais qui est le seul à n'avoir pas écrit une littérature de fonctionnaire et d'employé, tous les autres n'ont rien écrit d'autre, parce qu'ils n'étaient absolument pas capables d'autre chose. » Aus, p. 608 : « Wenn wir Kafka außer acht lassen, habe ich zu Gambetti gesagt, der tatsächlich Angestellter gewesen ist, aber als einziger keine Beamten- und Angestelltenliteratur geschrieben hat, alle andern haben nichts anderes geschrieben, weil sie zu etwas anderem gar nicht befähigt gewesen sind. »

⁷⁶ Leslie Kaplan, « La phrase la plus politique pour moi en tant qu'écrivain », in *op.cit.*, p. 29.

PREMIÈRE PARTIE

L'Histoire à rebrousse-poil :

« brosser à contresens le poil trop luisant de l'Histoire »

Quelles formes pour écrire l'Histoire ?

L'un des moyens formels d' « introduire le chaos¹ » dans l'art consiste à « prendre l'histoire à rebrousse-poil ». En établissant au sein même de la fiction des rapports non linéaires avec le temps, en renversant le temps : en mettant le temps en désordre. Plusieurs modalités de retour de l'histoire sont présentes dans nos œuvres : la remémoration, le souvenir, la vision, l'hallucination, la citation – ou encore les effets de savoir. Ce dernier point concerne en particulier les textes de Mathieu Riboulet qui sont souvent à la limite de l'essai : nous pouvons même parler d'une esthétique de la saturation dans les textes de Riboulet tellement l'auteur fait proliférer les références. Le narrateur omniscient croit encore à sa toute-puissance. L'esthétique naturaliste est parcourue par un fantasme de maîtrise aussi absolue que névrotique. En ce sens, le narrateur omniscient serait maître de la fiction à l'image de l'homme « maître et possesseur de la nature » de Descartes. Au contraire, la modernité renverse ce fantasme de toute-puissance en choisissant de faire appel à des narrateurs non fiables² (*unreliable narrators*). Comment nos auteurs font alors ressurgir le temps et l'histoire dans leurs œuvres ? Quels « modèles de temporalité » sont élaborés ? Nous étudierons ainsi autant de dispositifs narratifs qui visent à prendre l'histoire « à rebrousse-poil³ » (*die Geschichte gegen den Strich zu bürsten*) ou encore à « brosser à contresens le poil trop luisant de l'histoire⁴ » comme l'écrit Walter Benjamin dans sa VII^e thèse sur l'histoire :

¹ Adorno, Mm, p. 298. MM, p. 251 : « [...] Chaos [...] zu bringen. »

² Nous faisons ici référence à ce que Wayne Booth appelle le narrateur non fiable (*unreliable narrator*) dans *The Rhetoric of Fiction* [1961], Chicago, University Press of Chicago, pp. 158-159. Cela concerne Nimbe, le narrateur du *Temps matériel*, dans la mesure où son récit est un délire, cela concerne aussi Auxilio Lacouture dans *Amuleto*, dans la mesure où celle-ci est au bord de la folie. Nathan Zuckerman serait un narrateur non fiable *malgré lui* : il ne ment pas sciemment dans la mesure où il fait part de ses difficultés à trouver la vérité, il ne peut toutefois être complètement fiable dans la mesure où il tient le contenu de son récit d'un tiers (en l'occurrence Jerry Levov, le frère de Seymour Levov). Le récit de Zuckerman constitue donc une élaboration à partir d'un discours rapporté. En ce sens, Franz-Josef Murau est aussi un narrateur non fiable dans la mesure où lui-même se demande tout au long de son récit s'il ne s'éloigne pas de la vérité vers laquelle tend pourtant toute la narration d'*Extinction*. Dans le cas de Roth et Bernhard, les narrateurs non fiables le sont malgré eux, malgré leur recherche de la vérité. Il en va autrement d'Auxilio et Nimbe dans la mesure où ces deux derniers sont des sujets plus explicitement au bord de la folie. Ainsi, pour suivre Booth dans sa description, Murau et Zuckerman sont sans doute plus proches du narrateur faillible (faillible narrator, *The Rhetoric of Fiction*, *op.cit.*, p. 158).

³ Benjamin, CH, VII^e thèse, p. 63 : « Le partisan du matérialisme historique [...] considère que sa mission est de prendre l'Histoire à rebrousse-poil. ». UBG, in GS, I (2), pp. 696-697 : « Der historische Materialist [...] betrachtet es als seine Aufgabe, die Geschichte gegen den Strich zu bürsten. »

⁴ Walter Benjamin, *Écrits français*, Paris, « Folio Essais », Gallimard, 2003, p. 438 : « L'historien matérialiste [...] est tenu de brosser à contresens le poil trop luisant de l'histoire. »

[...] [C]’est en prenant les choses *à rebrousse-poil* que l’on parvient à révéler la peau sous-jacente, la chair cachée des choses. “Prendre l’histoire à rebrousse-poil” ne serait, en somme, qu’une expression particulièrement *horripilante* du mouvement dialectique nécessaire à la reprise – à la refonte de fond en comble – d’un problème capital, celui de l’historicité comme telle. L’enjeu, pour Benjamin, était bien de *mettre au jour* des modèles de temporalité à la fois moins idéalistes et moins triviaux que les modèles en usage dans l’historicisme hérité du XIX^e siècle. Le seul moyen fut de contredire, de *contrarier* violemment le “sens du poil”, c’est-à-dire le mouvement spontané par lequel un historien constitue en général l’historicité même de ses objets d’études. Que ces objets d’étude soient des images, que la question posée mette en cause l’histoire de l’art comme discipline, et voilà que la contrariété s’accroît, s’horripile un peu plus⁵.

Un jeu⁶ particulier avec le temps est nécessaire pour fictionnaliser l’histoire, dans la mesure où il s’agit de représenter l’action du passé sur le présent de la fiction. Ainsi, nos œuvres illustrent-elles « [...] l’une des tendances principales du roman contemporain par une position originale de *réécriture* de l’histoire liée au souci d’une articulation nouvelle des temps⁷ ». Ce constat est aussi valable pour les deux textes de Mathieu Riboulet, *Entre les deux il n’y a rien* et *Les Œuvres de miséricorde* qui sont des autofictions. Contrairement aux œuvres de Philip Roth, Giorgio Vasta et Roberto Bolaño, *Mao II* de Don DeLillo n’est pas un retour sur une période antérieure (1968 et 1973 pour *Pastorale américaine* et *Amuleto*, les deux années sont liées très étrangement, dans les deux romans – ou 1978 pour *Le temps matériel*). La plus grande partie des œuvres de notre corpus repose sur la mise en contact de plusieurs périodes, de plusieurs « Histoires » en quelque sorte. Elles ne traitent pas d’un seul événement historique ou d’une seule forme de violence politique, mais *lient* ensemble différents phénomènes, en apparence moins évidemment liés à ces événements historiques et ces violences⁸.

⁵ Georges Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l’art et anachronisme des images*, Paris, Minuit, 2000, p. 86.

⁶ Entendu ici autant comme un jeu, au sens d’une construction, que comme quelque chose qui a du jeu.

⁷ Emmanuel Bouju, « Exercice des mémoires possibles et littérature “à-présent”. La transcription de l’histoire dans le roman contemporain », in *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2010/2 65^e année, p. 418.

⁸ La condition féminine dans *Pastorale américaine*, la condition des marginaux et des sans-papiers dans *Les Renards pâles*, la condition des homosexuels dans les deux textes de Riboulet, et les marginaux aussi dans *Les Œuvres de miséricorde* (à travers les personnages d’Aurélien et de Tadjîn qui est prostitué ; le thème de la prostitution revient aussi dans *Amuleto* et *2666*, comme témoins particuliers des violences de l’histoire ; ou encore les prostituées dans *Les prostituées philosophes* de Leslie Kaplan). La condition des enfants (dans *Le temps matériel* ; dans *Extinction*, Murau revient aussi sur son enfance à Wolfsegg), et des adolescents (dans *Les Exclus* et *Fever*). En ce qui concerne le texte de Vasta, il nous faut préciser que *Nimbe*, *Rayon* et *Envol* ne sont pas à proprement parler des enfants comme les autres, ils parlent comme des adultes.

CHAPITRE I

Introduire le chaos dans l'écriture de l'histoire

« Dans un texte violemment poétique, Lawrence décrit ce que fait la poésie : les hommes ne cessent pas de fabriquer une ombrelle qui les abrite, sur le dessous de laquelle ils tracent un firmament et écrivent leurs conventions, leurs opinions ; mais le poète, l'artiste pratique une fente dans l'ombrelle, il déchire même le firmament, pour faire passer un peu de *chaos libre* et venteux et cadrer dans une brusque lumière une vision qui apparaît à travers la fente, primevère de Wordsworth ou pomme de Cézanne, silhouette de Macbeth ou d'Achab. »

Gilles Deleuze et Félix Guattari

« L'histoire apprend aussi à rire des solennités de l'origine. »

Michel Foucault

Au-delà d'Adorno dont nous citons l'aphorisme au début de notre réflexion, « La mission actuelle de l'art est d'introduire le chaos dans l'ordre⁹ », Deleuze et Guattari appellent à la mise en place d'un *chaosmos*, plutôt que de la *mathesis* : « L'art n'est pas le chaos mais une composition du chaos qui donne la vision ou sensation, si bien qu'il constitue un chaosmos, comme dit Joyce, un chaos composé – non pas prévu ni préconçu. L'art transforme la variabilité chaotique en variété *chaoïde*¹⁰ ». Le régime mimétique décrit par Deleuze et Guattari ne repose ainsi plus sur une forme de mise en ordre par la création mais entend la création comme un révélateur du chaos : c'est tout le jeu de Jelinek dans *Lex Exclus* et son choix d'un récit non linéaire, auquel s'ajoute les voix des personnages qui se mêlent entre elles ; ou encore les enquêtes des personnages de Bolaño, dans *2666* et dans *Étoile distante* qui sont sans réelle résolution. Il ne s'agit plus de faire semblant qu'un ordre est atteignable, mais bien de faire sentir par l'œuvre d'art la dimension chaotique du réel autant que celle de l'œuvre elle-même¹¹ : « L'art lutte avec le chaos, mais pour le rendre sensible, même à travers le personnage le plus charmant, le paysage le plus enchanté (Watteau¹²) ». Les personnages de Jelinek, tout comme ceux de

⁹ Theodor W. Adorno, *Mm*, p. 298. *MM*, p. 251 : « Aufgabe von Kunst heute ist es, Chaos in die Ordnung zu bringen. »

¹⁰ Deleuze et Guattari, *QP*, p. 192.

¹¹ On pourrait rapprocher une telle conception de l'œuvre d'art de la théorie du chaos en mathématiques.

¹² Deleuze et Guattari, *QP*, p. 192.

Bolaño¹³, n'ont rien d'« enchanté » ou de « charmant ». On peut aussi émettre l'hypothèse que la notion d'ordre au XX^e siècle, puis au XXI^e siècle, ne peut plus être associée à une valeur souhaitable. Dans *Extinction*, à propos de Wolfsegg, en lien avec le passé nazi de ses parents Murau dit bien : « [...] l'ordre règne encore¹⁴ ».

1.1. Vers un chaos (re)composé : « Sortir de l'espace aristotélien »

À la suite de Freud, ne pourrions-nous pas penser que la fictionnalisation de l'Histoire implique nécessairement la prise en charge de la violence ? En effet, comme Freud l'a écrit dans ses *Considérations actuelles sur la guerre et la mort* : « Aussi l'histoire des origines de l'humanité est-elle pleine de meurtres. Aujourd'hui encore, ce que nos enfants apprennent à l'école sous le nom d'Histoire est pour l'essentiel une suite de meurtres de peuples à peuples¹⁵ ». Il est impossible de séparer l'histoire et la violence. En outre, pour Adorno, l'art constitue une façon d'écrire l'histoire, ou plutôt l'envers de l'histoire : « [...] comme le monde a survécu à son propre effondrement, il a aussi besoin de l'art, en tant qu'*écriture inconsciente de son histoire*. Les artistes authentiques du présent sont ceux dont les œuvres font écho à l'horreur extrême¹⁶ ». Ainsi, pour Adorno la tâche de l'artiste est-elle de rendre compte de la violence, ce qu'Adorno nomme « l'horreur extrême ». En ce sens, nous rejoignons Giorgio Agamben, sur le fait que la prise en charge du passé est déterminante dans l'art à partir du moment où elle ne constitue pas un regard rétrospectif nostalgique ne trouvant sa légitimité que dans une esthétisation du passé¹⁷. La fictionnalisation de l'histoire constitue un outil pour comprendre le présent : « C'est en cherchant à comprendre le présent que les hommes [...] se trouvent contraints de questionner le passé. [...] [L]'homme [...] ne peut accéder à sa vérité qu'au prix d'une confrontation avec le passé, [...] en réglant ses comptes avec sa propre histoire¹⁸ ». Cette « confrontation avec le passé » est possible par l'art, par la fiction, par

¹³ Nous renvoyons ici plus particulièrement au dernier chapitre de cette partie, « Chapitre 6 – La littérature, l'histoire et le mal. Une littérature de l'imprescriptible. »

¹⁴ Bernhard, Ex, 235. Aus, 369 : « [...] *noch immer die Ordnung herrscht* [...]. »

¹⁵ Sigmund Freud, *Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort*, in *Essais de psychanalyse*, traduit de l'allemand par P. Cotet, A. Bourguignon et A. Cherki, Payot, 1981, p. 30.

¹⁶ Theodor W. Adorno, « Jene zwanziger Jahre », in *Lyrrik nach Auschwitz, Adorno und die Dichter*, Stuttgart, Reclam, 1995, p. 53. Traduction en français de Marc Jimenez et Éliane Kaufholz, « Les fameuses années vingt », *Modèles critiques, Theodor W. Adorno*, Paris, Payot, 1984, p. 54. Cité par Béatrice Gonzalés-Vangell, « L'œuvre d'Elfriede Jelinek est-elle scandaleuse ? », *Revue d'Histoire de la Shoah*, 2014/2 n°201, p. 338.

¹⁷ *Salambô* constitue un exemple de reconstruction du passé n'ayant pas d'autre fin qu'elle-même.

¹⁸ Giorgio Agamben, « Archéologie de l'œuvre d'art », in *Création et anarchie*, traduit de l'italien par Jöel

la littérature en faisant de l'écriture un *geste* politique. Avant tout, la fictionnalisation du temps narratif est à prendre en compte. Le temps de la narration permet de lier ensemble les différents temps, les différentes *dates*, voire les différentes périodes historiques. Un point de rupture a eu lieu entre la prise en charge de l'histoire dans l'immédiat après-guerre, nous pensons ici au néoréalisme en Italie comme point de repère esthétique et temporel, et les œuvres que nous étudions qui appartiennent toutes à la fin du XX^e siècle et au début du XXI^e. Comme le remarque Emmanuel Bouju : « [...] la littérature contemporaine s'établit dans la conscience aiguë que le passé n'est jamais donné mais recomposé, reconfiguré à distance¹⁹ ». Ainsi nous faut-il désormais voir de quelle manière le passé est « recomposé », « reconfiguré à distance » dans nos œuvres.

Le passé est recomposé par la remémoration dans *Pastorale américaine*. Toutefois, la mémoire du narrateur, Nathan Zuckerman est représentée par Philip Roth comme *défaillante*²⁰, c'est justement cette défaillance qui éloigne Zuckerman du narrateur omniscient : tout ce que sait Zuckerman, il le sait par d'autres. *Pastorale américaine* amorce même un tournant dans l'œuvre de Philip Roth²¹, avec les autres volumes de la trilogie américaine²². Ainsi peut-on avant tout considérer *Pastorale américaine* comme un roman sur l'Histoire américaine²³, avec 1968 comme point de pliure du temps où l'on passe de la « pastorale américaine²⁴ » (*American pastoral*²⁵) à un « chaos infernal qui n'appartient qu'à l'Amérique²⁶ » (*the indigenous American berserk*²⁷) : « Chez Roth, l'attentat "configure" l'événement du sens. Il est figural en ce qu'il ne se réduit ni à son sens littéral ni à ses sens métaphoriques, mais fait constamment retour sur les *sixties* dont il s'inspire²⁸ ». Certains des grands moments de l'histoire

Gayraud, Paris, Rivages, 2019, pp. 7-8.

¹⁹ Emmanuel Bouju, « Exercice des mémoires possibles et littérature 'à-présent'. La transcription de l'histoire dans le roman contemporain », *op.cit.*, p. 418.

²⁰ Nous renvoyons à nouveau à Wayne C. Booth sur le narrateur non fiable dans *The Rhetoric of Fiction*.

²¹ Nous ne voulons pas dire par-là que l'histoire ait été absente de l'œuvre de Roth jusqu'à *Pastorale américaine*, nous voulons dire qu'elle prend progressivement de plus en plus d'importance tout au long de son œuvre jusqu'à prendre une place de premier plan, avec des romans comme *Operation Shylock* [1995], *The Plot against America* [1995], jusqu'à son dernier roman, *Nemesis* [2012].

²² *The Human Stain* [2000] et *I Married a Communist* [1998].

²³ Comme le remarque Florian Tréguer, « "Goodbye America, hello real time" : de l'attentat figural à l'idéologie démystifiée », in *Lectures de Philip Roth, "American Pastoral"*, sous la direction de Paule Lévy, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011, p. 36 : « Dans *American Pastoral*, Philip Roth choisit d'hypostasier la violence et l'esprit de rébellion d'une époque (les Sixties), sous les espèces critiques d'un attentat fabuleux, un fait divers qui *attende* à l'identité même de l'Amérique, comme il impacte un imaginaire national, nourri et chéri par des générations successives d'immigrants. »

²⁴ Roth, PA, p. 98.

²⁵ Roth, AP, p. 82.

²⁶ Roth, PA, p. 98.

²⁷ Roth, AP, p. 82.

²⁸ Florian Tréguer, *op.cit.*, p. 35.

américaine sont abordés, la fin de la Seconde Guerre mondiale, la guerre du Vietnam, la protestation plus ou moins violente des jeunes américains (la contre-culture), les interventions des groupes révolutionnaires comme les Weathermen, « Roth croit toujours dans les pouvoirs de la *fabula* et de l'*inventio* romanesque, préférant investir le sens de l'Histoire par les puissances de l'imaginaire, dans un mixte parfois inextricable, *afin de mettre en crise la représentation*²⁹ ». Dans *Pastorale américaine*, plusieurs périodes sont (d')écrites : l'après-guerre aux États-Unis pour l'adolescence de Seymour Levov (et du narrateur) jusqu'à 1968, l'année où Merry Levov commet son premier attentat, puis 1973, lorsque Seymour retrouve Merry après qu'elle ait disparu, et enfin 1997, l'année depuis laquelle l'ensemble est remémoré. Dans *Pastorale américaine*, Roth couvre un ensemble de temps assez large, reconfiguré de manière rétrospective par un narrateur, Nathan Zuckerman. Il faut voir dans *Pastorale Américaine* un roman sur l'assimilation³⁰ des Juifs aux États-Unis et la représentation du terrorisme est à penser dans ce contexte. Dans son roman, Roth développe deux discours qui semblent disjoints³¹ et qui ne se rejoignent

²⁹ *Ibid.*, p. 36 : « L'attentat est imaginaire tout comme la petite ville d'Old Rimrock, mais les révoltes de Newark en juillet 1967 sont avérées (six jours d'émeutes, de pillages et de vandalisme qui causèrent vingt-six morts et des centaines de blessés). Si Roth délaisse les versions balisées de la grande histoire (tout en épinglant en toile de fond Angela Davis, Richard Nixon, le bonze bouddhiste qui s'immole à Saïgon, etc.), s'il invente aussi Merry Levov plutôt que de s'inspirer directement d'une militante du Weather Underground comme Kathy Boudin ou Bernardine Dohrn, c'est que Roth croit toujours dans les pouvoirs de la *fabula* et de l'*inventio* romanesque, préférant investir le sens de l'Histoire par les puissances de l'imaginaire, dans un mixte parfois inextricable, *afin de mettre en crise la représentation*. » Nous soulignons en italique.

³⁰ Roth, PA, p. 222 : « Trois générations d'hommes, dont lui, qui avaient trimé dans la crasse et la puanteur de la tannerie. Elle avait débuté dans une tannerie, aux côtés des derniers des derniers, cette famille qu'elle appelait désormais les "chiens capitalistes." » AP, p. 199 : « The men of three generations, including even himself, slogging through the slime and stink of a tannery. The family that started out in a tannery, at one with, side by side with, the lowest of the low – now to her "capitalist dogs". »

³¹ Timothy Parrish, « Roth and ethnic identity », in *The Cambridge Companion to Philip Roth*, sous la direction de Timothy Parrish, Cambridge, Cambridge UP, 2007, p. 138 : « [...] Roth broadens the novel's context so that the Jewish family story is contained within yet also suggests a national American drama. Thus, the story of how the descendants of immigrant Jews achieve the American Dream but become divided each other is mirrored by the story of how the United States itself tragically divided during the 1960s. The two stories intersect when Merry, Swede's daughter, bombs the local post office to protest the United States' war against Vietnam. Merry's rage, though seemingly political, is also cultural. Her fury is directed not only at the US government but the idealized American success that her father represents. To Merry, Swede's assimilation embodies the mixture of American exceptionalism and cultural imperialism that justified the war against Vietnam. » Nous traduisons : « Roth élargit le contexte du roman de manière à ce que l'histoire de la famille Juive fasse partie d'un drame américain en même temps qu'elle le révèle. Ainsi, le récit de la manière dont les descendants d'immigrants Juifs réalisent le Rêve américain mais se divisent les uns les autres est reflété par l'histoire de la façon dont les États-Unis eux-mêmes sont tragiquement divisés au cours des années 1960. Les deux histoires se croisent lorsque Merry, la fille du Suédois, pose une bombe dans le bureau de poste local afin de protester contre la guerre menée par les États-Unis contre le Vietnam. La rage de Merry, bien qu'apparemment politique, est aussi culturelle. Sa fureur est dirigée non seulement contre le gouvernement américain, mais aussi contre le succès américain idéalisé que son père représente. Pour Merry, l'assimilation du Suédois incarne le mélange de l'exceptionnalisme américain et de l'impérialisme culturel qui a justifié la guerre contre le Vietnam. »

jamais vraiment mais se complètent sans cesse : d'un côté la vie de Seymour Levov – dit le Suédois – Juif américain qui fait tout pour actualiser dans sa vie le « Rêve américain », au risque de la construire autour du déni – et de l'autre côté, sa fille Merry, qui fait le choix du terrorisme : « Pour elle, être américaine, c'était haïr l'Amérique. Mais lui, il ne pouvait pas plus cesser d'aimer l'Amérique que cesser d'aimer père et mère, ou abandonner tout code de conduite³² ». Entre Seymour et Merry, entre le père et la fille, Roth représente une rupture entre les générations. *Pastorale américaine* est le récit d'un héritage : ce qui a été construit par Lou Levov, puis par son fils Seymour, n'est pas continué par Merry. L'attentat de sa fille vient briser la vie de Seymour en tant qu'actualisation du « Rêve américain », en tant qu'assimilation et constitue un retour forcé au réel. On peut donc voir dans l'événement – l'attentat de Merry – un retour : le retour de l'assimilation et de la violence qu'elle représente, quand bien même elle est recouverte par le vernis du « Rêve américain » qui n'a pour fonction que de masquer un mot : l'impérialisme³³. Le « Rêve américain » fonctionne alors en quelque sorte comme une instance qui vise à refouler la réalité de la violence effective, et c'est précisément cette violence qui fait retour dans l'attentat de Merry.

De même, dans *Amuleto*, Roberto Bolaño use de la remémoration. Toutefois, là encore, la narratrice, Auxilio Lacouture, est peu fiable. Dans *Amuleto*, Bolaño concentre sa narration sur l'année 1968 avec l'entrée de l'armée mexicaine sur le campus de l'Unam, le massacre de Tlatelolco, évoqué à la fin du roman par une image-hallucination, mais aussi, puisque le temps est brisé et que la narratrice peut aussi voir le futur, Bolaño y évoque le coup d'État de 1973 par Pinochet au Chili. Là aussi, comme dans le roman de Philip Roth, il s'agit d'une remémoration à la différence que la remémoration est configurée dans *Amuleto* selon une écriture de la temporalité très particulière : dès lors qu'Auxilio peut voir le futur, la remémoration se fait voyance et elle n'est plus une tentative de mise en ordre du temps mais au contraire une suite de *brisures* de la temporalité du récit. L'œuvre de Roberto Bolaño quant à elle est hantée d'une œuvre à l'autre³⁴ par le retour du coup d'État de 1973 au Chili et de la répression qui a suivi. 2666

³² Roth, PA, p. 222. AP, p. 199 : « For her, being an American was loathing America, but loving America was something he could not let go of any more than he could have let go of loving his father and his mother, any more than he could have let go of his decency. »

³³ Timothy Parrish, *op.cit.*, p. 138 : « The novel ultimately mourns what was lost when Jews, among other Americans, suffered their unique cultural identity to be sacrificed in order to become assimilated: the American Dream becomes the American Berserk. » Nous traduisons : « Le roman fait en définitive le deuil de ce qui a été perdu lorsque les Juifs, parmi d'autres américains, ont enduré le sacrifice de leur identité culturelle unique de manière à être assimilés : le Rêve américain devient le chaos américain. »

³⁴ Il en est question dans *Étoile distante* et *Amuleto* en ce qui concerne les œuvres de Bolaño que nous

constitue quant à lui une somme des violences du XX^e siècle. L'œuvre de Bolaño est en ce sens symptomatique d'un retour de l'histoire dans la fiction. La question du retour du passé est centrale dans *Étoile distante*. Avec son roman, avant même *2666*, Bolaño trace un trait d'union entre le coup d'État de 1973 au Chili par Pinochet et la Seconde Guerre mondiale. C'est cette idée qui revient tout au long du court roman de Bolaño. Cela se fait davantage par des allusions, des associations plus que par des moyens très directs. Lors du premier *happening* de Carlos Wieder, lorsqu'il écrit dans le ciel avec un avion des extraits de la Bible, comme le remarque l'un des personnages, Norberto : « [...] c'est un Messerschmitt 109, un chasseur Messerschmitt de la Luftwaffe, le meilleur avion de chasse de 1940³⁵ ». Depuis le point de vue de Norberto, les violences qui bouleversent le Chili en 1973 ne constituent pas une nouvelle forme de violence mais bien le retour de violence passées³⁶. Dans la mesure où Norberto est considéré comme « fou » (« [...] c'est la renaissance du Blitzkrieg ou alors c'est que je deviens complètement fou³⁷ »), personne ne prête vraiment attention à ce qu'il dit. Le narrateur est en prison³⁸ avec Norberto le fou, il voit la performance aérienne de Wieder depuis la cour d'une prison³⁹. Bolaño cite au moins un vrai pilote de la Luftwaffe : Hans Marseille⁴⁰. Quand le narrateur décrit Norberto : « Un visage qui parfois tressautait un peu comme celui d'un prophète malheureux qui assiste à l'arrivée du Messie depuis longtemps annoncé et craint⁴¹ ». L'apparition (hallucinée ?) d'un avion allemand dans le ciel du Chili est une forme de revenance : « C'était un Messerschmitt, dit Norberto, et je crois qu'il venait de l'autre monde⁴² ». La Seconde Guerre mondiale est présente comme matrice de toutes les formes

études.

³⁵ Bolaño, ED, p. 1121. ED', p. 32 : « [...] [E]s un Messerschmitt 109, un caza Messerschmitt de la Luftwaffe, el mejor caza de 1940 ».

³⁶ Bolaño, ED, p. 1121 : « Norberto, le fou, agrippé au grillage comme un singe, riait et disait que la Seconde Guerre mondiale était revenue sur Terre, ils se sont trompés, disait-il, ceux qui croyaient à la Troisième, c'est la Seconde qui *revient*, elle revient, elle revient. C'est à nous, à nous les chiliens, quelle chance on a, de la recevoir, de lui souhaiter la bienvenue, disait-il [...] ». ED', p. 32 : « El loco Norberto, agarrado a la cerca como un mono, se reía y decía que la Segunda Guerra Mundial había vuelto a la Tierra, se equivocaron, decía, los de la Tercera, es la Segunda que *regresa*, *regresa*, *regresa*. Nos tocó a nosotros, los chilenos, qué pueblo más afortunado, recibirla, darle la bienvenida [...] ». Nous soulignons en italique dans le texte et dans la traduction.

³⁷ Bolaño, ED, p. 1122. ED', p. 33 : « [...] [É]ste es el renacimiento de la Blitzkrieg o me estoy volviendo loco sin remedio ».

³⁸ Tout se passe dans la narration après que le coup d'État ait eu lieu.

³⁹ Bolaño, ED, p. 1119. ED', p. 30.

⁴⁰ Bolaño, ED, p. 1122. ED', p. 33.

⁴¹ Bolaño, ED, p. 1123. ED', p. 34 : « Una figura que a veces daba saltitos como la de un infortunado profeta que asiste a la llegada del mesías largamente anunciado y temido ».

⁴² Bolaño, ED, 1124. ED', p. 35 : « Era un Messerschmitt, dijo Norberto, y yo creo que venía del otro mundo. »

du mal au XX^e siècle pour Bolaño⁴³, c'est elle aussi qui est au centre de *2666*. D'ailleurs cette idée de retour structure *Étoile distante* par le nom même du « poète » criminel, Carlos Wieder⁴⁴. On peut lire les actions poético-criminelles de Wieder comme une métaphore des disparitions survenues au Chili pendant la dictature : remplacer une vérité par une fiction. Les disparitions inexplicables le deviennent par la métaphore d'un poète criminel. Dans *2666*, l'ordre apparaît comme une forme liée au mal par la structure même du roman : « [...] la poétique de la différence et de la répétition qui anime cette quatrième partie [« la partie des crimes »], dont la narration chronologique énumère avec minutie les successives découvertes de cadavres dans les terrains vagues, les décharges d'ordures et les friches de Santa Teresa⁴⁵ » illustre de quelle manière la seule image d'ordre dans *2666* est une succession d'horreurs, comme si l'ordre en lui-même était une forme de mal, un mal qui corrompt. Toutes les autres parties du roman reposent sur une poétique de la discontinuité, sur un refus de la chronologie (qui est à reconstruire par la lecture), et le choix du désordre. Ainsi, en qui concerne « La partie des crimes », son « tempo quasi-mécanique, qui fait défiler les images macabres des cadavres, contraste avec les rebondissements et les bifurcations des intrigues qui narrent les épisodes variés des multiples enquêtes menées sur les crimes, officielles et inefficaces ou officieuses et impuissantes face à la barbarie de ce monde contemporain de la frontière⁴⁶ ».

Dans *Extinction*, l'histoire revient par la remémoration de Murau, mise en forme selon deux procédés, la répétition, qui signe par excellence les textes de Bernhard, et

⁴³ Comme dans toutes ses œuvres, Bolaño représente l'opposition des différentes forces politiques. Bolaño structure ses romans en pratiquant le contre-point : l'auteur chilien utilise aussi cette figure dans *Étoile distante* : au retour des nazis représenté à travers le personnage de Wieder et des autres fascistes (les écrivains barbares par exemple), Bolaño construit le personnage de Juan Stein, professeur de littérature, et de sa légende voulant qu'il serait devenu révolutionnaire, suivant en ce sens les traces de son oncle, général de l'Armée rouge [Nous renvoyons ici particulièrement au chapitre 4 d'*Étoile distante*, ED, pp. 1138-1152. ED', pp. 49-63].

⁴⁴ On ne peut que souligner l'importance du nom du poète criminel Carlos Wieder : son patronyme est l'adverbe allemand « wieder », qui signifie « encore » ou « de nouveau », qui compose le nom « die Wiederholung », « la répétition ». Carlos Wieder est le personnage par lequel se répètent dans le Chili de 1973 les crimes passés. Le roman de Bolaño est construit comme « la légende maudite de Carlos Wieder » (« la leyenda maldita di Wieder ») [ED, 1104 ; ED', p. 16]. Par ce personnage, jusqu'en son nom même, *Étoile distante* est un roman surdéterminé par l'écriture de la répétition des crimes à travers l'histoire, comme le sera *2666*. Le changement de nom d'Alberto Ruiz-Tagle a lieu après le coup d'État de 1973 [ED, p. 1112 : « Le coup d'État militaire eut lieu quelques jours plus tard et ce fut la débandade. » ED', p. 24 : « Pocos días después llegó el golpe militar y la desbandada. »]. Peu après les sœurs Garmendia sont assassinées par Carlos Wieder, le changement de nom correspond au moment où Ruiz-Tagle devient un criminel [ED, p. 1117 : « Quelques heures plus tard, Alberto Ruiz-Tagle, *mais je devrais commencer à l'appeler Carlos Wieder*, se lève. » ED', p. 28 : « Unas horas después Alberto Ruiz-Tagle, aunque ya debería empezar a llamarle Carlos Wieder, se levanta. »].

⁴⁵ Florence Olivier, *Sous le roman, la poésie. Le défi de Roberto Bolaño*, Paris, Hermann, 2016, p. 60.

⁴⁶ *Ibid.*

l'exagération (*Übertreibung*⁴⁷). *Extinction* offre un autre exemple de mise en récit par la remémoration : c'est par la remémoration que le temps est configuré dans *Extinction*. Le retour du passé dans la narration surdétermine la présence de la mémoire dans le présent du récit : le récit de Bernhard est saturé de mémoire. Dans *Extinction* un événement coupe le temps et lance la narration qui est à la fois remémoration et récit du présent : Franz-Josef Murau reçoit au début du roman de Bernhard un télégramme lui annonçant la mort de ses parents et de son frère Johannes⁴⁸. Tant qu'il est à Rome, après avoir reçu le télégramme, Murau prend pour support de sa mémoire des photos⁴⁹ de ses parents et de son frère Johannes, et c'est à partir des souvenirs que font surgir les photos que la narration commence. C'est en outre à partir de la photographie que se met en place la réflexion de Bernhard dans *Extinction* sur la représentation dès les premières pages de son texte⁵⁰ ; de cette manière, si la photographie est considérée d'entrée de jeu comme une falsification (*Fälschung*), la narration devient alors une manière de rétablir la vérité. Dans la deuxième partie, « Le testament » lorsque Murau quitte l'Italie et rentre en Autriche, ce sont les lieux eux-mêmes qui font revenir les souvenirs de Murau et c'est à partir d'eux que continue la narration de Murau. C'est depuis la mort des personnages qui coupe le temps par l'annonce qui en est faite par l'intermédiaire du télégramme qu'est reconfiguré le temps de la narration qui va vers la mort de Murau ; la fin de la narration coïncidant avec la mort de Murau à la fin d'*Extinction*, le texte se referme ainsi sur lui-même dans un dernier geste destructeur. Le texte de Bernhard alterne entre le soulagement d'apprendre la mort de ses parents et de son frère Johannes et l'impossibilité de formuler ce fait. Les spectres sont aussi vivants. Les spectres qui hantent le récit de Murau dans *Extinction*, ce ne sont pas seulement les parents de Murau, bel et bien morts, mais ce sont aussi ceux qui (re)viennent en Autriche à l'occasion de l'enterrement des morts de la famille Murau : le véritable événement dans *Extinction* n'est peut-être pas tant la mort

⁴⁷ Bernhard, Ex, 385-86. Aus, 611-613.

⁴⁸ Bernhard, Ex, 11 : « [...] j'ai reçu, vers deux heures de l'après-midi, le télégramme qui m'annonçait la mort de mes parents et de mon frère Johannes. *Parents et Johannes morts dans un accident. Caecilia, Amalia.* » Aus, 7 : « [...] erhielt ich gegen zwei Uhr mittag das Telegramm, in welchem mir der Tod meiner Eltern und meines Bruders Johannes mitgeteilt wurde. *Eltern und Johannes tödlich verunglückt. Caecilia, Amalia.* »

⁴⁹ Bernhard, Ex, 19-25. Aus, 21-30.

⁵⁰ Bernhard, Ex, 23 : « [...] la photographie est une falsification sournoise, perverse, toute photographie, peu importe qui photographie, peu importe qui elle représente, est une atteinte absolue à la dignité humaine, une monstrueuse falsification de la nature, une ignoble barbarie. » Aus, 26-27 : « [...] die Fotografie ist eine heimtückische perverse Fälschung, jede Fotografie, gleich von wem sie fotografiert ist, gleich, wen sie darstellt, sie ist eine absolute Verletzung der Menschenwürde, eine ungeheuerliche Naturverfälschung, eine gemeine Unmenschlichkeit. »

des parents et du frère de Murau qui font qu'ils se souvient – la remémoration est déjà un retour – mais bien l'arrivée des anciens nazis chez ses parents qui refont jour après avoir été dans l'ombre, c'est le retour de ceux qui devraient avoir disparu⁵¹. Dans leurs œuvres Bernhard et Jelinek, déconstruisent certains mythes nationaux⁵² et en premier lieu le mythe de l'Autriche première victime du nazisme. Les mensonges et les non-dits entre les membres d'une famille⁵³ sont comme l'image ou le prolongement des mensonges nationaux. Les funérailles dans *Extinction* deviennent le moment d'un retour où la vérité est faite. Les nazis se sont fait passer pour morts, ce sont les usurpateurs, pour pouvoir vivre, mais il y a aussi le retour des vrais morts. Et avec eux, la destruction revient :

Ils vont venir, que je le veuille ou non. Les anciens gauleiters ne se laisseront pas empêcher de le faire. De l'un, je sais qu'il a envoyé des milliers de gens dans les prisons et les pénitenciers, chez nous et en Allemagne, ainsi que des milliers, par sa signature, à Buchenwald, Dachau et Auschwitz, de l'autre qu'il a expédié au moins autant de gens, des juifs pour la plupart, dans des camps de concentration hongrois et tchécoslovaques. Ne parlons même pas de ce qu'on appelle le *Kameradschaftsbund*, qui naturellement, défile à tous les enterrements, qui n'est autre qu'une organisation nationale-socialiste et d'ailleurs aujourd'hui, où qu'ils aillent, ces gens portent à nouveau constamment sur la poitrine leurs décorations nationales-socialistes, sans la moindre honte et, aujourd'hui justement, de nouveau tout à fait ouvertement

⁵¹ Bernhard, Ex, p. 279 : « [...] [J]'avais peur des deux anciens gauleiters, comme on les appelle, qui, je le savais, s'étaient déjà annoncés pour les funérailles, et de ceux qu'on appelle SS-Obersturmbannführer plus ou moins nombreux qui les accompagnaient, dont j'avais cru pendant des décennies qu'ils étaient morts depuis longtemps ou, du moins, purgeaient leurs peines respectives, mais qui, comme je l'avais appris soudain, il y avait des années, de la clandestinité où ils s'étaient réfugiés, étaient en contact avec les miens depuis des décennies, avec mes parents, avec beaucoup de membres de notre famille, et qui vont maintenant, ai-je pensé, se servir de ces funérailles pour reparaitre en public tout à fait ouvertement, *pour la première fois*. » Aus, p. 439-440 : « [...] ich hatte Angst vor den zwei ehemaligen sogenannten Gauleitern, die sich bereits zum Begräbnis angesagt haben, wie ich wußte, und vor den mehr oder weniger zahlreich dabei auftretenden sogenannten SS-Obersturmbannführern, von welchen ich Jahrzehnte geglaubt habe, sie seien längst tot oder wenigstens ihren entsprechenden Strafen zugeführt, die aber, wie ich vor Jahren plötzlich erfahren mußte, schon aus dem Untergrund, in welchen sie sich geflüchtet hatten, einen jahrzehntelangen Kontakt zu den Meinigen gehabt haben, zu meinen Eltern, zu vielen andern unserer Verwandten und die jetzt dieses Begräbnis dazu benützen werden, sagte ich mir, um zum ersten Mal wieder ganz deutlich vor die Öffentlichkeit zu treten. »

⁵² De même que Leslie Kaplan s'attaque au mythe gaulliste de tous les français résistants pendant la guerre comme nous le verrons dans le chapitre II.

⁵³ Les œuvres de Jelinek et Bernhard illustrent de quelle manière le national-socialisme a concerné toutes les classes de la société : dans *Les Exclus* Jelinek représente une famille pauvre, centrée autour de la figure du père impuissant et violent ; dans *Extinction*, Bernhard élabore la représentation d'une famille autrichienne de la haute bourgeoisie, centrée autour d'un père obsédé par son domaine. Dans les deux cas, les pères ont été nazis, autant le père misérable des *Exclus* que le père riche d'*Extinction*. On comprend ainsi par les textes de Jelinek et Bernhard que le nazisme a concerné toute une génération et toutes les classes sociales. En outre, leurs textes offrent une représentation de l'Autriche de l'après-guerre de deux points extrêmes sur le plan social : la misère et la grande richesse. *Les Exclus* sont écrits en 1980, soit à la fin de la période des actions de la Fraction armée rouge, mais Elfriede Jelinek choisit de revenir en 1959 et construit son roman autour d'un fait divers. Le texte composé par Jelinek sur l'immédiat après-guerre semble de manière cryptée être une fable sur la génération des membres de la Fraction armée rouge.

avec le plus grand cynisme⁵⁴.

On notera le fait que c'est avec une « signature » que l'un des gauleiters a tué des milliers de personnes. Son geste constitue un exemple de la banalité du mal⁵⁵ : le geste le plus ordinaire, en l'occurrence signer un document, peut conduire aux conséquences les plus graves.

Dans les trois cas (*Pastorale américaine*, *Amuleto*, *Extinction*), l'incertitude est plus importante que la certitude d'une reconfiguration fiable de l'histoire. Les modalités de déstabilisation sont plus importantes que la formulation d'une certitude, que ce soit par le délire dans *Amuleto*, l'incertitude dans *Pastorale américaine*, ou la répétition et l'exagération dans *Extinction*. Ces modalités sont autant de ruptures qui rendent impossible la totalisation. Le projet de Roth, Bolaño et Bernhard n'est plus d'épuiser le *μῦθος* ou le dicible, comme c'est encore le cas dans le roman réaliste du XIX^e siècle : les auteurs développent désormais une esthétique de la coupe et de la rupture. Dans *2666*, l'histoire est reconfigurée à grande échelle mais la recomposition se fait de manière non linéaire par le découpage même de l'ouvrage en cinq parties (apparemment) autonomes. En lieu et place d'une esthétique totalisante visant à rassembler les cinq parties de son roman, Bolaño fait le choix de la rupture et de la coupe.

Dans la mesure où le récit de Vasta est la transcription d'un délire, le narrateur du *Temps matériel* constitue un autre exemple de narrateur non fiable. Nimbe est assez fou même puisqu'il planifie l'assassinat d'un enfant de son âge dans des conditions sordides avec ses camarades d'école. *Le temps matériel* paraît après une décennie au moins surdéterminée par le retour de la mémoire dans la littérature italienne, non seulement du fascisme mais aussi des années dites de plomb⁵⁶. Dans *Le temps matériel*, Giorgio Vasta concentre la narration sur l'année 1978, très exactement du 8 janvier 1978 au 21 décembre 1978 dans la mesure où chaque chapitre du roman correspond à une date (un jour, une

⁵⁴ Bernhard, Ex, p. 279. Aus, p. 440 : « Sie werden kommen, ob ich es will oder nicht. Die ehemaligen Gauleiter werden sich nicht daran hindern lassen. Von dem einen weiß ich, daß er Tausende in unsere und in deutsche Gefängnisse und Strafanstalten geschickt hat, ebenso Tausende mit seiner Unterschrift, nach Buchenwald, Dachau und Auschwitz, von dem anderen, daß er mindestens ebenso viele Leute, Juden zum Großteil, in ungarische und tschechoslowakische Konzentrationslager gebracht hat. Ganz zu schweigen von dem auf allen Begräbnissen selbstverständlich mitmarschierenden sogenannten Kameradschaftsbund, der nichts anderes ist, als eine nationalsozialistische Organisation, wie ich denke, denn er denkt durch und durch nationalsozialistisch und die Leute tragen ja auch, wo sie gehen und stehen, heute wieder fortwährend ihre nationalsozialistischen Orden auf ihren Brüsten, ohne geringste Scham, und gerade heute schon wieder mit der größten Unverschämtheit ganz offen. »

⁵⁵ Nous renvoyons ici au chapitre IV de notre réflexion.

⁵⁶ Les deux périodes ne sont pas sans lien, les années de plomb ne sont pas « coupées » de la Seconde Guerre mondiale, comme nous le verrons notamment avec *Acide, arc-en-ciel* d'Erri De Luca.

série de jours, un mois). L'ensemble est évoqué au présent, et se présente comme le récit (presque) au jour le jour de cette période par un narrateur homodiégétique, Nimbe. La narration elle-même en tant que recreation de l'année 1978 constitue donc un retour. *Le temps matériel* de Giorgio Vasta s'inscrit dans la vague des romans et des films revenant sur le terrorisme en Italie pendant les années de plomb, comme le remarque Raffaele Donnarumma, « Il terrorismo è diventato, in Italia, di moda⁵⁷ ». Toutefois, ce qui fait la particularité du texte de Giorgio Vasta, c'est que le retour qu'il effectue sur l'affaire Moro demeure singulier. Dans son article sur la représentation du terrorisme en Italie, « Storia, immaginario, letteratura : il terrorismo nella narrativa italiana⁵⁸ (1969-2010) », Raffaele Donnarumma identifie plusieurs catégories de textes qui opèrent un retour sur cette période de l'histoire italienne. Tout d'abord, Donnarumma évoque les « Ricostruzioni della cronaca⁵⁹ », qui sont pour lui des « narrazioni storiografiche, il cui intento sia rendere conto di fatti avvenuti. Ma da questo piano di realtà, sempre presupposto, ci si allontana in gradi crescenti⁶⁰ ». Parmi ces textes, on peut citer *La Grande Rivolta* (1999) de Nanni Balestrini qui rassemble *Vogliamo tutto*, *Gli invisibili*, *L'editore* et *La violenza illustrata*, ou encore « *Il Sipario ducale* [*Le rideau ducal* – 1975] di Volponi [che] racconta la difficoltà a leggere la strage di piazza Fontana da parte di un vecchio anarchico, il professor Subissoni⁶¹ ». Enfin, pour Donnarumma, « [...] il libro che in modo più programmatico vuole fare la storia di questi anni, *Il passato davanti a noi* [*Le passé devant nous*] di Bruno Arpaia, è del 2006⁶² ». Raffaele Donnarumma classe le roman de Vasta parmi les « Fantasmizzazioni », une catégorie de textes qu'il définit ainsi :

La scelta di narrare il presente e il recente passato per spostamento o per figure è molto comune. Agli estremi di questa scala, troviamo quelli che potremmo definire racconti di fantasmizzazione: in essi, i fatti della strategia della tensione e degli anni di piombo vengono trasposti in un clima così onirico, che la loro realtà risulta cancellata⁶³.

⁵⁷ Raffaele Donnarumma, « *Il tempo materiale* », in *Allegoria*, n°60, 2009, p. 222. Notre traduction : « Le terrorisme est à la mode en Italie ».

⁵⁸ Raffaele Donnarumma, « Storia, immaginario, letteratura : il terrorismo nella narrativa italiana (1969-2010) », in Pietro Cataldi, sous la direction de, *Per Romano Luperini*, Palerme, 2010, pp. 452-453.

⁵⁹ *Ibid.*, pp. 448. Notre traduction : « Reconstitution de la chronique ».

⁶⁰ *Ibid.* Notre traduction : « narrations historiographiques, dont l'intention est de rendre compte des faits advenus. Mais on s'éloigne par degrés croissants de ce niveau de réalité toujours présumé ».

⁶¹ *Ibid.*, p. 450. Notre traduction : « *Il sipario ducale* [*Le rideau ducal*] de Volponi [qui] raconte la difficulté à lire le massacre de piazza Fontana de la part d'un vieil anarchiste, le professeur Subissoni ».

⁶² *Ibid.* Notre traduction : « [...] le livre qui veut faire l'histoire de ces années de la manière la plus programmatique, *Il passato davanti a noi* [*Le passé devant nous*] de Bruno Arpaia, est de 2006 ».

⁶³ *Ibid.*, pp. 452-453. Notre traduction : « Le choix de raconter le présent et le passé récent par déplacement ou par figure est très commun. Aux extrêmes de ce choix, nous trouvons ceux que nous pourrions définir comme des récits fantasmatiques [*fantasmizzazione*] : dans ces récits, les faits de la stratégie de la tension et des années de plomb sont transposés dans une atmosphère presque onirique, à tel point que

Contrairement à Donnarumma, nous ne pouvons considérer que « la [...] realtà [dei fatti] risulta cancellata » dans un roman comme *Le temps matériel*. Nous pourrions plutôt affirmer que la réalité est abordée selon d'autres perspectives : les autres romans tentent peut-être de saisir l'événement mais c'est justement dans ce type de textes, les *fantasmizzazioni*, que la part fantasmatique de l'événement est la mieux saisie. Toutefois, il faudrait discuter l'affirmation de Donnarumma : « la loro realtà risulta cancellata ». Nous ne souscrivons pas à ce dernier point. « La réalité des faits » est plutôt reconfigurée, perçue autrement, mais pas effacée (*cancellata*). Ainsi est-ce au contraire une part importante de la réalité qui est ainsi prise en charge par la fiction alors qu'il serait plus difficile pour d'autres discours d'en rendre compte (le discours médiatiques). Au-delà du roman de Vasta, Donnarumma cite *Alonso e i visionari* (1996) de Anna Maria Ortese, *Lettera a Dio* (2004) de Vincenzo Pardini et *Prima esecuzione* (2007) de Domenico Starnone. Mais Donnarumma n'hésite pas à affirmer que le roman de Vasta, qui fait partie de ce type de textes, est celui qui semble être le plus réussi :

[...] [S]i narra di tre bambini che, nel 1978, creano una cellula terroristica e, dopo qualche atto di teppismo, rapiscono e uccidono un compagno di scuola. Vasta sposta il terrorismo dal piano della cronaca a quello dei fantasmi e racconta non la Storia, ma come l'immaginario patisca la Storia. *Il tempo materiale* sceglie perciò la metafora: costruisce un'allucinata verosimiglianza (o un'inverosimiglianza credibile) che dilata i fatti in incubo e rinuncia a una resa naturalistica. La riuscita del libro sta così nella sua forza inquietante: passare da Moro a Morana, un ragazzino che ottusamente soggiace alla violenza, vuol dire abbattere ogni mito consolatorio sulla santità delle vittime e sulla dignità dello statista oltraggiato⁶⁴.

C'est justement cette dimension « fantasmatique » du roman de Vasta qui retient toute notre attention. Tout l'intérêt du *Temps matériel* réside dans le fait qu'il s'agit du récit d'un *simulacre* que l'on peut comprendre par ce détournement de l'une des formules des Brigades rouges dans leur premier communiqué : « Nous frappons au cœur, mais il n'y a pas de cœur⁶⁵ ». La question que Vasta semble poser avec *Le temps matériel* pourrait se résumer ainsi : comment les attentats et le terrorisme en viennent à marquer les esprits ?

leur réalité en est effacée. »

⁶⁴ *Ibid.*, p. 453. Notre traduction : « [...] il s'agit de l'histoire de trois enfants qui, en 1978, créent une cellule terroriste et, après quelques actes de vandalisme, enlèvent et tuent un camarade d'école. Vasta déplace le terrorisme du niveau de la chronique vers celui des fantasmes et ne raconte pas l'Histoire, mais comment l'imaginaire pâtit de l'Histoire. *Le temps matériel* choisit donc la métaphore : il construit une hallucinante vraisemblance (ou une invraisemblance crédible) qui transforme les faits en cauchemar et renonce à un compte rendu naturaliste. La réussite du livre est ainsi dans sa force inquiétante : passer de Moro à Morana, un enfant qui se soumet obstinément/bêtement à la violence, ce qui veut dire abattre tout mythe consolateur sur la sainteté des victimes et sur la dignité de l'homme politique outragé ».

⁶⁵ Vasta, LTM, p. 296. ITM, p. 262 : « Noi colpiamo al cuore ma il cuore non c'è ».

Il semble important de noter que ces textes identifiés par Donnarumma comme des *fantasmizzazioni*, apparaissent à partir des années 90, avec celui de Anna Maria Ortese. Tout d'abord, la littérature reste à un niveau historiographique pour tenter plus tardivement de capter la part fantasmatique de l'événement. Peut-être est-ce le plus grand apport de la littérature que de pouvoir représenter la part fantasmatique de l'événement et de dépasser ainsi le niveau historiographique de sa représentation. Dans ces conditions la littérature ne se limite pas à emprunter à l'histoire son matériel. Par la prise en charge des fantasmes, elle atteint peut-être ce qui fait l'une de ses spécificités et non des moins importantes. L'un des points les plus intéressants du roman de Vasta réside dans son choix de prendre des libertés par rapport à l'Histoire : le roman se déroule en 1978, mais la chronologie de l'année 1978, c'est-à-dire de l'affaire Moro, est elle-même transformée, comme Vasta le souligne lui-même dans une note, à la fin du roman :

Dans le roman, la chronologie de l'année 1978 a été modifiée pour des raisons narratives. Certaines émissions télévisées et leur programmation, ainsi que les dates auxquelles des découvertes scientifiques ont été rendues publiques, sont devenues parties intégrantes du récit et manipulées ad hoc. Ce sont des inexactitudes volontaires, inhérentes au présent récit⁶⁶.

Dans *Entre les deux il n'y a rien*, la remémoration structure l'ensemble du récit mais Riboulet opacifie son texte en représentant la difficulté à mettre en ordre de manière chronologique son récit d'une façon telle que l'auteur développe une esthétique de la saturation : la mise en ordre de la mémoire correspondrait à une falsification, son opacification apparaît alors comme une tentative de ne pas trahir les victimes des violences politiques dont le texte conserve la mémoire. Dans *Les Œuvres de miséricorde* et *Entre les deux il n'y a rien*, Mathieu Riboulet développe une forme de remémoration, comme chez Philip Roth, Roberto Bolaño ou Thomas Bernhard, à la différence qu'il est question de remémoration autofictionnelle dans les textes de Riboulet qui sont différents sur le plan générique des autres œuvres, dans la mesure où il s'agit de deux autofictions. La première, *Les Œuvres de miséricorde* portent la mention « *fictions & réalité* » qui disparaît dans la deuxième. Les deux œuvres sont liées intertextuellement par les événements qu'elles évoquent et les personnages qui y sont cités, en particulier le chapitre 8 des *Œuvres de miséricorde*, « Peindre ceux qui sont nus », dans lequel sont évoqués l'amant du narrateur Massimo et l'année 1978 à Rome et l'affaire Moro, qui constituera

⁶⁶ Vasta, LTM, p. 359. ITM, p. 319 : « In questo libro la cronologia reale del 1978 è stata in parte modificata secondo necessità drammaturgiche. Trasmissioni televisive e loro relativa programmazione, così come la pubblica notorietà di alcune acquisizioni scientifiche, sono dunque diventate parti della narrazione manipolate ad hoc, consapevoli inesattezze funzionali alla storia raccontata. »

l'un des sujets principaux d'*Entre les deux il n'y a rien*, trois ans plus tard. Dans *Les Œuvres de miséricorde*, Riboulet développe une réflexion sur le geste de mise à mort, par le biais des peintures du Caravage et de la relation du narrateur avec son amant allemand Andreas tout en revenant sur la Première Guerre et la Seconde Guerre mondiale, et les personnages en marge, comme Henriette dans le deuxième chapitre, « Ensevelir les morts ». Dans *Entre les deux il n'y a rien*, l'auteur revient sur le terrorisme des années 70 en Allemagne, en Italie, et en France, et sur la manière dont il a été perçu par le narrateur sur le moment. Le narrateur tente de le comprendre rétrospectivement des années plus tard par l'écrit, avec en fond la Seconde Guerre mondiale et la Shoah. Il s'interroge sur les possibilités de faire le lien entre les violences des jeunes des années 70, fils des pères qui furent nazis ou fascistes dans les années 40. La question de la transmission et de l'héritage est centrale dans ce texte, elle est liée à la découverte par le narrateur de son homosexualité. Toute la première partie d'*Entre les deux il n'y a rien* de Riboulet est organisée autour d'un voyage en Pologne. Si *Entre les deux il n'y a rien* est bien un texte sur les années dites de plomb, il est aussi hanté par la Shoah : elle est l'événement qui détermine tout le XX^e siècle, le désastre, et pourtant : « Quelque chose manque toujours⁶⁷ ». C'est autour de ce manque que s'organise la vie de ceux qui naissent après la catastrophe : « [...] la raison n'est plus d'aucun secours là où surgit le manque. Auschwitz et son silence herbeux, sa désolation sèche, est un grand manque humain au revers de l'Europe, qu'on lui tourne le dos ou qu'on lui fasse face⁶⁸ ». Tout l'enjeu de son autofiction réside dans la volonté de montrer les liens entre les violences politiques de la deuxième moitié du XX^e siècle, le terrorisme rouge, et cette période de l'histoire, la catastrophe. L'auteur montre comment les enfants se révoltent contre les parents qui ont été des bourreaux, fascistes en Italie, nazis en Allemagne, collaborateurs en France. La révolte de la jeunesse des années 70 est avant tout une révolte contre le silence. La littérature met des mots là où il y a encore un silence, là où il y aura toujours un silence. Les violences des années 70 sont donc écrites par Riboulet comme un retour du passé, elles sont déterminées par ces premières violences. Dans *Les Exclus*, les enfants reçoivent la violence du père, ancien SS⁶⁹, et sont violents à leur tour, parce qu'aucun lien n'a été

⁶⁷ Riboulet, EDR, p. 71.

⁶⁸ Riboulet, EDR, p. 71.

⁶⁹ Jelinek, LE, p. 15 : « M. Witkowski était revenu de la guerre unijambiste, certes, mais toujours debout ; pendant la guerre il était plus qu'aujourd'hui : à savoir bipède, entier, et membre de la SS. » DA, p. 15 : « Herr Witkowski war aus dem Krieg einbeinig aber aufrecht zurückgekehrt, im Krieg war er mehr als heute, nämlich unversehrt, ein Zweibeiniger und bei der SS. »

créé par les mots, seul le silence a fait place à la fin de la guerre⁷⁰. Le silence vient après tout événement, après tout traumatisme, qu'il soit individuel, générationnel, historique⁷¹.

Ce qui change dans le rapport à l'Histoire, entendue en tant que savoir, et dans sa représentation est une reconsidération de la causalité. L'historien et l'écrivain semblent poser la même question : « Que s'est-il passé ? » Toutefois, l'écrivain n'y répondra pas forcément de la même manière et avec les mêmes outils que l'historien. L'écrivain fait un usage différent de la chronologie et de la documentation. Ce point est particulièrement sensible dans *Entre les deux il n'y a rien* – qui est pourtant de tous les textes de notre corpus celui qui *a priori* accorde le plus d'importance aux dates⁷². L'idée du manque organise l'ensemble de la recherche, pour ne pas dire l'enquête, de Riboulet : « Quelque chose manque toujours⁷³ ». Ainsi, le principe qui régit l'ensemble du texte n'est-il pas la recherche de la cause première mais bien le manque. Riboulet écrit au sujet de la chronologie : « Les chronologies, comme les fictions, sont parfois étouffantes quand on les considère comme telles, qu'on les arpente comme un qui fait les cent pas à la poursuite

⁷⁰ Ce silence, c'est aussi celui évoqué par G.W. Sebald dans *Lufikrieg und Literatur* [1999], œuvre évoquée par Mathieu Riboulet dans OM, p. 101 : « Dans une série de conférences prononcées en 1997 et réunies plus tard en un volume intitulé *De la destruction comme élément de l'histoire naturelle (Lufikrieg und Literatur* en VO, littéralement « Guerre aérienne et littérature », moins pompeux, plus précis), Sebald constate précisément que [...] la littérature est restée muette [sur les bombardements anglais en Allemagne] ou quasiment, ce qui n'est pas sans signification. » Nous renvoyons à OM, pp. 101-102, dans ces pages Riboulet évoque avec précision le texte de Sebald.

⁷¹ Riboulet, EDR, p. 72 : « Les lieux où quelque chose manque sont des lieux où l'on sombre. Ce qui a sombré dans ces quelques kilomètres carrés désormais situés dans la Voïvodie de Petite-Pologne est davantage que la somme des âmes qui y brûlèrent au rythme de leurs corps. Quand nous nous y rendons, nous nous tenons debout au rebord de la perte. Certains d'entre nous se penchent, cherchent à distinguer quelque chose dans les herbes, à démêler le naufrage préparatoire de la perte proprement dite. Puis ils relèvent la tête, font deux pas en arrière, tournent le dos au gouffre et reprennent le chemin sans qu'aucun de leurs gestes ait comblé ce qui manque. / Ces lieux ont aboli le temps. / Ce sont des lieux inconscients. / La colère qu'ils ont engendrée ne connaît pas la fin. / Ils ne nous laisseront pas un instant en paix. »

⁷² On remarquera l'attention accordée aux dates dans les textes de Lefranc, en particulier dans les dernières pages de *Si les bouches se ferment*, [SBSF, pp. 169-179], mais aussi le découpage temporel de *Vous n'étiez pas là* : chaque chapitre correspond à une période de la vie de Nico : « 1938-1945 » ; « 1952-1968 » ; « 4 juin 1965 », « 1962-1988 ». Alban Lefranc fait le choix de découper des tranches de temps, de manière à intégrer des coupes dans les temps ainsi que des retours en arrière, comme le « 4 juin 1965 » qui vient après « 1952-1968 », ainsi qu'une répétition puisque le dernier chapitre reprend plus tôt dans le temps la narration de la vie de Nico, en 1962. Dans *Fassbinder, la mort en fanfare*, les dates constituent un moyen de faire le lien entre la vie de Fassbinder et le contexte historique des années de plomb en Allemagne ; par exemple, FMF, p. 11 : « Le 10 octobre 1977, à Munich, un courtaud au visage bouffi, les yeux pleins de rage, chasse un homme de son appartement. Il le saisit par les épaules, secoue l'imposante masse de chair qui le faisait jouir tout à l'heure, ouvre la porte en criant. Il passe des coups de fil en France et en Allemagne. Il est question d'un avion détourné à Mogadiscio, de quatre terroristes assassinés dans leurs cellules à la prison de Stammheim, de rafles et d'écoutes à travers tout le pays, du visage du chancelier Helmut Schmidt qui grandit au-dessus des rues. Un peu plus tard, il renverse des meubles. » Ou encore FMF, p. 62.

⁷³ Riboulet, EDR, p. 71.

de la solution d'un problème donné lui pose⁷⁴ ». Renoncer à « la poursuite de la solution à un problème », revient pour Riboulet à se libérer de la recherche de la cause première ou de l'origine des violences politiques qu'il évoque dans son texte. La scansion des dates⁷⁵ qui rythme *Entre les deux il n'y a rien* associe des ruptures entre elles : il n'est pas question de chercher l'origine. Il en va de même avec la scansion des dates qui clôt *Si les bouches se ferment*⁷⁶. Riboulet et Lefranc accumulent dans leurs textes des dates, des événements, voire même de simples faits, selon une pratique de l'écriture de l'histoire qui n'est pas sans rappeler la III^e sur l'histoire de Benjamin : « Le chroniqueur qui relate les événements sans faire la distinction entre les grands et les petits tient ainsi compte de la vérité selon laquelle rien de ce qui est passé un jour ne doit être considéré comme perdu pour l'histoire⁷⁷. » Il ne s'agit donc plus nécessairement de représenter l'histoire selon

⁷⁴ Riboulet, EDR, p. 51.

⁷⁵ Un texte comme *Entre les deux il n'y a rien* donne toute sa signification à cette phrase notée par Benjamin dans son *Livre des passages* : « Écrire l'histoire signifie donner leur physionomie aux dates. » [LP, p. 494 ; PW, GS, V, p. 595 : « Geschichte schreiben heißt, Jahreszahlen ihre Physiognomie geben. »] Sans pour autant établir un relevé exhaustif et systématique des dates évoquées dans le texte de Mathieu Riboulet, il est possible de remarquer que les paragraphes d'*Entre les deux il n'y a rien* sont fréquemment (sinon systématiquement) organisés autour d'une date. Certaines dates reviennent tout au long du texte plus fréquemment, sans respecter pour autant d'ordre chronologique de mise en forme par un l'établissement d'une structure temporelle fixe. Autour de chaque date s'agrègent des associations ; et les paragraphes mis ensemble forment un va-et-vient continu à travers le temps. Nous prendrons à notre tour une série d'exemples en isolant les dates évoquées dans chaque paragraphe des pages 43 à 50 afin de présenter un échantillon de la pratique construite par Riboulet pour écrire l'histoire : « À Milan, le 7 décembre 1969, la saison de la Scala s'est ouverte comme d'habitude [...] première suivie d'un grand bal piazza Fontana le 12, à six cent cinquante mètres de l'opéra, offert au pays tout entier par la nébuleuse néofasciste italienne travestie en mouvance anarchiste [...]. » (EDR, p. 43) « L'autobus sur le pont en 1974 j'ai quatorze ans c'est Billancourt, on est assis côte à côte lui et moi [...]. » (EDR, p. 44) « 1975, je parler de Martin, quinze ans comme moi, rencontré au lycée à la rentrée [...]. » (EDR, p. 45) « En 1976 nous refusons que notre avenir de pédés ce soit la geôle de Reading ou la plage d'Ostie, dans nos besaces nous trimballons Rimbaud, Genet [...]. » (EDR, p. 47) « En 1976 j'entre avec Martin dans le grand bain du cul et de la politique [...]. » (EDR, p. 49) « Je n'oublie pas la Pologne, mais reviens un instant aux pages du carnet de bal de ces deux ans intenses, jour pour jour : de la mort d'Ulrike Meinhof quarante-deux ans pendue dans sa cellule de la prison de Stuttgart-Stammheim le 9 mai 1976 à celle d'Aldo Moro soixante-deux ans exécuté dans le coffre d'une 4L au fond d'un box de garage à Rome le 9 mai 1978. » (EDR, p. 50) On sera particulièrement attentif aux pages 50-51 dans lesquelles Riboulet passe rapidement d'une date à l'autre, précipitant son écriture de l'histoire en la faisant avancer par fulgurances. On notera aussi le fait que Riboulet passe de dates associées à des événements historiques (l'attentat de piazza Fontana) à des événements intimes sans les hiérarchiser : Riboulet déhiérarchise l'écriture de l'histoire en traitant avec la même attention les dates historiques et les événements personnels.

⁷⁶ Lefranc, SBSF, pp. 169-179 ; on sera particulièrement attentif à la page 170. L'un des changements notables entre la version du texte de Lefranc parue en 2006 sous le titre *Des foules, des bouches, des armes*, et la version de 2014, *Si les bouches se ferment*, se situe au niveau du choix d'intégrer les dates dans le texte de la version de 2014. En effet, dans la version de 2006, le texte s'ouvre sur une chronologie retraçant les dates marquantes des années de plomb en Allemagne, elle est hors-texte, ayant alors pour seul but d'informer le lecteur. Tandis que la version de 2014 se conclut sur une série de pages (SBSF, pp. 169-170) dans lesquelles la chronologie a été intégrée au texte. Peut-être pourrait-on voir dans ce choix de Lefranc une illustration de la proposition de Benjamin : « Écrire l'histoire signifie citer l'histoire. » [LP, p. 494 ; PW, GS, V, p. 595 : « Geschichte schreiben heißt also Geschichte zitieren. »]

⁷⁷ Benjamin, CH, III^e thèse, p. 56. UBG, in GS, I (2), p. 694 : « Der Chronist, welcher die Ereignisse

des règles de mise en ordre (chronologique) ou de hiérarchisation (choisir entre les petits et les grands événements).

Ainsi, *Entre les deux il n'y a rien*, qui semble *a priori* le texte le plus factuel de notre corpus par sa précision dans l'évocation des dates, des lieux et des noms, n'est pourtant pas celui qui s'éloigne le moins d'une certaine esthétique réaliste, tout comme *Fassbinder, la mort en fanfare* qui accorde tant d'importance aux dates et aux documents (au dehors). En effet, l'économie du texte de Riboulet est régie par un système d'associations et non plus de hiérarchisation. Il ne s'agit pas de mettre en ordre chronologiquement les événements, tant sur le plan historique (la mort de Moro, celle d'Andreas Baader et d'Ulrike Meinhof) que sur le plan individuel. Riboulet n'hésite pas à faire état de ses propres difficultés de mise en ordre de la mémoire : « Je peine donc un peu à démêler ces mois où ma conscience est née, où tant de ce à quoi nous sommes désormais réduits a pris naissance et s'est formé, je peine à voir la part que nous y avons prise, et parfois je la crains⁷⁸... » Riboulet élabore une esthétique de la digression et de l'association⁷⁹ et exprime le fait qu'il est conscient de ne pas faire un travail d'historien, quand bien même tout son projet est bien d'écrire l'histoire : « [...] parfois je m'inquiète de ne pas posséder la clarté des historiens pour qui des pans entiers de siècle et des durées démentes de processus ombreux réclamant la lumière sont un pain quotidien, un objet de pensée presque toujours tranchante, quand bien même ils discutent la pertinence des bornes que nous avons fixées pour ordonner le temps, qui sont, à nous autres écrivains, autant de points d'appui pour des vertiges fictifs⁸⁰ ». Riboulet se met en scène comme sujet inscrit *dans* l'histoire dont il ne parvient pas toujours à comprendre le *sens* et l'auteur écrit l'histoire depuis son point de vue en renforçant la subjectivité de son expression, tandis que l'historien tend à l'objectivité dans son écriture. Le regard subjectif⁸¹ que porte Riboulet sur l'histoire apparaît comme un outil de connaissance singulier tandis que la recherche de l'historien pourrait se vouloir universelle. Il y a des effets de savoir dans nos textes. Les effets de savoir passent, par exemple, par l'intertexte. L'histoire entendue par Ricoeur comme « le recours qu'elle fait à des documents⁸² », mais surtout comme

hererzählt, ohne große und kleine zu unterscheiden, trägt damit der Wahrheit Rechnung, daß nichts was sich jemals ereignet hat, für die Geschichte verloren zu geben ist. »

⁷⁸ Riboulet, EDR, p. 65.

⁷⁹ En ce sens proche du travail d'un analysant sur le divan.

⁸⁰ Riboulet, EDR, p. 65.

⁸¹ Ou plutôt devrions-nous dire *sa mémoire*

⁸² Paul Ricoeur, *La critique et la conviction. Entretien avec François Azouvi et Marc de Launay*, Paris, Calmann-Levy, 1995, p. 188.

tentative de raconter « à partir du point de vue des autres⁸³ », parce qu'elle « permet de raconter autrement⁸⁴ », est une démarche que l'on retrouve dans les textes de Mathieu Riboulet autour des citations qu'il fait d'autres œuvres, d'autres auteurs, dans la mesure où la citation suppose le renvoi à des documents : à plusieurs reprises, lorsqu'il évoque des événements historiques, Riboulet cite aussi d'autres écrivains, d'autres œuvres, comme Stig Dagerman⁸⁵, G.W. Sebald⁸⁶, Jelinek, Josef Winkler et Bernhard⁸⁷ dans *Les Œuvres de miséricorde* et *Entre les deux il n'y a rien*, mais aussi des réalisateurs, Fassbinder⁸⁸, Douglas Sirk⁸⁹, Alain Resnais⁹⁰ avec en particulier *Nuit et brouillard*⁹¹. Il est intéressant de noter que Riboulet utilise à plusieurs reprises dans son texte le mot de « trace⁹² » : depuis Carlo Ginzburg, la trace fait parti du vocabulaire de l'historien⁹³. Ainsi,

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ Riboulet, OM, p. 100.

⁸⁶ Riboulet, OM, pp. 101-102.

⁸⁷ Riboulet, OM, p. 144 : « Et sans répit et sans transition je dors, entre deux épaisseurs de temps je suis soudain saisi par le souvenir du *pandapigl*, ce brouet infâme fait d'os d'animaux cuits, d'un peu de terre et d'herbe, censé protéger les animaux des piqûres d'insecte l'été, décrit par Josef Winkler dans *Quand l'heure viendra*, hissé au rang de coryphée d'un chœur macabre de suicidés conjurant dans la mort un destin de misère et de désespoir, dans le pays qui vit naître celui qui transforma les Allemands en Allemands nazis et les Autrichiens en Autrichiens nazis par la même occasion, ce qui n'alla pas sans faire bien des dégâts qu'on peut suivre à la trace chez Thomas Bernhard, Josef Winkler, Elfriede Jelinek... »

⁸⁸ Riboulet, OM, p. 98.

⁸⁹ Riboulet, OM, pp. 96-99.

⁹⁰ Riboulet, OM, p. 113 : « J'ai pensé aux travellings d'Alain Resnais, pas même à cause de *Nuit et brouillard* mais parce que je me suis dit que seuls les travellings d'Alain Resnais pouvaient faire parler les pierres. Je me suis dit enfin qu'il y avait là une possibilité offerte à la mémoire de s'ouvrir, à condition qu'elle le veuille bien, mais rien, absolument rien des six millions de morts qu'aucun monument, jamais, ne rendra pensables. Et je me suis senti nu, et démun, comme on se sent devant un voile dont on sait que, même s'il tombe, il ne découvrira pas la vérité qu'on attend, comme je le suis devant Andreas au creux duquel palpitent les morts et les blessés, les hommes rendus fous, les solitaires hagards qui hantèrent les tranchées, mais pas un de ces *six millions d'hommes, de femmes et d'enfants assassinés par les Allemands nazis* qui sont un grand trou noir et muet au cœur de notre histoire ».

⁹¹ Riboulet, OM, p. 114.

⁹² Riboulet, OM, p. 123 : « [...] [J]e suis ému de voir se mêler dans le tissu de la ville même où la grande folie s'est anéantie dans le brasier final *les traces* de la mémoire qui fait de moi ce sujet historique, sensible, sexuel que je m'efforce d'éclairer et *les traces* de la mémoire prise en charge par les différentes strates de la société dont je fais partie [...] » OM, p. 147 : « La mort que les hommes se donnent quand elle ne vient pas d'elle-même, poussée par des motivations de déments. Se donnent avec leurs mains, ces mains qui jusque-là servaient à l'art et au plaisir, et qui tout uniment, sans même garder *la trace* de leurs gestes passés, officient aux rituels de la guerre et des exécutions, se posent sur l'autre pour lui ôter la vie, pour l'ôter de la vue. » Nous soulignons en italique. Le texte de Riboulet se fait donc recherche et écriture de la trace, il se rapproche alors en ce sens de la tâche de l'historien telle qu'elle est définie par Carlo Ginzburg et continuée par Patrick Boucheron.

⁹³ Nous renvoyons ici à Carlo Ginzburg et en particulier à *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia* (Turin, Einaudi, 1986), et en particulier au chapitre et à *Il filo e le tracce. Vero falso finto* (Milan, Feltrinelli, 2006). Patrick Boucheron évoque le concept de trace développé par Ginzburg dans *Au banquet du savoir. Éloge dantesque de la transmission* (Bordeaux, Pau, PU de Bordeaux, Presses de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2015, pp. 62-63 : « Il est un texte fameux de Carlo Ginzburg sur ce qu'il appelle le paradigme indiciaire où s'articule la quête de la trace au désir du récit. L'historien y explique pourquoi, dans toutes les cultures, c'est toujours le chasseur qui le premier raconte une histoire. Voyez

peut-être la formule idiomatique n'est-elle pas aussi innocente qu'elle n'en a l'air : à travers les œuvres, il s'agit surtout de retrouver une *trace*. La lecture qui accompagne apparaît alors comme une tentative de reconstruction de l'histoire, pour l'écrivain lui-même, en l'occurrence ici Mathieu Riboulet. D'ailleurs, dans *Les Œuvres de miséricorde*, Mathieu Riboulet livre une bibliographie (« sources des citations⁹⁴ »), qui rapproche un peu plus son texte de l'essai. Les œuvres citées, qu'il s'agisse de textes littéraires ou de films ou encore de textes d'historiens, sont là aussi pour questionner au sein même du texte de Riboulet la représentation de l'histoire et des violences politiques. Parmi les œuvres⁹⁵ d'historiens citées, on retrouve : Raul Hilberg⁹⁶ (qui est cité aussi par Leslie Kaplan dans *Fever*⁹⁷) mais aussi Thucydide⁹⁸. Pour écrire l'histoire, Riboulet confronte l'ancien et le contemporain⁹⁹. La différence entre l'historien et l'écrivain est peut-être que le second, contrairement au premier, ne doit pas se justifier. Les œuvres des historiens

Lascaux ou la grotte Chauvet. Le chasseur est accroupi, au ras du sol. Une empreinte, une touffe de poil, une déjection, une branche cassée sont des traces qui disent d'abord : «quelqu'un est passé par là» [Carlo Ginzburg, "Traces. Racines d'un paradigme indiciaire" [1979], in *Mythes emblèmes traces. Morphologie et histoire* [1986], nouvelle édition, Lagrasse, Verdier, 2010, p. 242]. Dès lors, la science du chasseur n'est pas seulement d'observation mais d'interprétation : il lit les traces laissées par sa proie et reconstitue un passé, parfois immédiat, mais qu'il n'a pas vécu. L'historien est ainsi, mais les hommes dont il flaire la chair. Il est comme l'ogre de la légende, disait Marc Bloch. »

⁹⁴ Riboulet, OM, p. 155.

⁹⁵ Le fait même de parler d'œuvre pour un texte d'histoire n'est pas si évident.

⁹⁶ Riboulet, OM, pp. 114-115. On peut voir aussi l'attention accordée au texte de Hilberg, que Riboulet cite et commente, le texte de l'historien faisant alors partie du texte de Riboulet : « Dans *La Destruction des Juifs d'Europe*, Hilberg reconstitue patiemment le circuit économique de l'extermination et montre, en quelques tableaux et grâce à de brèves citations de documents administratifs, que l'entreprise d'extermination n'était pas seulement une aberration morale mais aussi une aberration économique ("La destruction des Juifs ne constituait pas une opération rentable", commente-t-il sobrement) [...] » [OM, pp. 114-115].

⁹⁷ Kaplan, F, pp. 143-144 : « Il y a un chercheur américain, j'ai lu ça, qui s'appelle Raoul [sic] Hilberg, qui a fait une étude sur la destruction des Juifs d'Europe, un journaliste cite une phrase de son livre. Je te la lis : "La destruction des Juifs ne fut pas accidentelle. Aux premiers jours de 1933, lorsque le premier fonctionnaire rédigea la première définition du "non-aryen" dans une ordonnance de l'Administration, le sort du monde juif européen se trouva scellé." Le journaliste fait un commentaire : dès qu'on commence à définir, à mettre les gens dans des catégories, des cases, des cas, on court le risque de l'exclusion. D'ailleurs, il remarque qu'il suffit de changer la ponctuation, on passe de "Juif" à "Juif !", et ensuite à "Sale Juif !". »

⁹⁸ Riboulet, OM, pp. 82-83 ; et en particulier : « En lisant Thucydide et sa *Guerre du Péloponnèse* voici quelques années, je m'étais dit que toute guerre était une guerre civile, ou plutôt que la matrice de la guerre était la guerre civile. »

⁹⁹ Riboulet le fait par exemple en associant l'*Orestie* d'Eschyle, les violences des années de plomb et une citation d'Erri De Luca, OM, pp. 127-128 : « [...] les militants de l'extrême gauche italienne poursuivis depuis plus de trente ans par la haine sans rémission de l'État pour avoir porté la violence en son sein, comme si elle n'y était pas déjà, comme si de 1969 à 1980 plus de 65% des actes de violence en Italie n'avaient pas été commis par des mouvements de droite, comme si on pouvait passer la leçon de *L'Orestie* d'Eschyle par pertes et profits... Erri De Luca : "Cette génération à laquelle j'ai pris part a été la plus incarcérée de l'Histoire d'Italie. Beaucoup plus que celle enfermée dans les prisons des vingt années fascistes : beaucoup plus. Le record continue avec des peines sans fin qui se prolongent encore aujourd'hui contre la génération des vaincus." » Mathieu Riboulet cite ici « Vengeance infinie » d'Erri De Luca, paru dans *Le Monde*, 21/02/2004, dans lequel De Luca évoque l'arrestation de l'ancienne brigadiste Rita Algranati.

vont avant tout chercher la vérité des événements évoqués, tandis que Riboulet construit son texte autour de faits très personnels, intimes dans son rapport à l'histoire ou dans sa découverte de l'histoire¹⁰⁰. Sans doute est-ce aussi cela qui est important dans *Les Œuvres de miséricorde* : écrire la recherche sur l'histoire par la lecture. Nous avons débuté notre réflexion en qualifiant la fictionnalisation de l'histoire d'un geste relevant d'une éthique littéraire. Et cela pose avant tout la question de la transmission et des conditions de possibilité de la transmission d'un héritage. Dans un texte de 1976, Italo Calvino notait : « [...] dans tout livre, si une part relève de l'auteur, une autre part est œuvre anonyme et collective¹⁰¹ ». Par les citations d'autres auteurs, d'historiens, de films, mais aussi en évoquant certains monuments et musées¹⁰², Riboulet réfléchit de manière continue dans *Les Œuvres de miséricorde* à la place de la mémoire dans l'art et dans les collectivités, la présence par l'art de la mémoire des violences politiques d'une manière collective. On peut aussi lire la pratique de la citation dans les textes de Mathieu Riboulet comme une mise en commun¹⁰³, et développe une pensée de l'art comme partage. C'est une manière pour lui de créer des liens entre les textes, donc une forme d'héritage, mais aussi une

¹⁰⁰ Le texte littéraire s'oppose ainsi en cela au texte de l'historien dans la transmission du savoir et la forme qui est donnée à cette transmission : ce qui est recherché dans le texte de Riboulet est la production d'affects et percepts (Deleuze et Guattari, QP, 154 : « Ce qui se conserve, la chose ou l'œuvre d'art, est un bloc de sensations, c'est-à-dire de percepts et d'affects. »). Le texte de l'historien vise aussi à conserver un savoir autant qu'à la produire à la différence qu'il n'est pas question de produire d'affects ou de percepts. Toutefois, un historien comme Patrick Boucheron n'écarte pas les écrivains de l'histoire. L'écriture de l'histoire pratiquée par l'historien est du côté du savoir, celle pratiquée par l'écrivain de l'affect et du percept. Mais toutes deux ne s'opposent pas, comme le remarque Patrick Boucheron à la fin de sa leçon inaugurale au Collège de France : « Nous avons besoin de l'histoire car il nous faut du repos. Une halte pour reposer la conscience, pour que demeure la possibilité d'une conscience – non pas seulement le siège d'une pensée, mais d'une raison pratique donnant leur latitude à l'agir. Sauver le passé, sauver le temps de la frénésie du présent : les poètes s'y consacrent avec exactitude. Il faut pour cela travailler à s'affaiblir, à se désœuvrer, à rendre inopérante cette en péril de la temporalité qui saccage l'expérience et méprise l'enfance. “Étonner la catastrophe”, disait Victor Hugo, ou, avec Walter Benjamin, se mettre à corps perdu en travers de cette catastrophe lente à venir, qui est de continuation davantage que de rupture soudaine. » (*Ce que peut l'histoire*, Paris, Collège de France/Fayard, pp. 69-70). Si l'écriture de l'histoire de l'historien et celle de l'écrivain s'opposent dans leur rapport au savoir qu'elles transmettent, elles se rejoignent dans la suspension du temps qu'elles opèrent comme instant de pensée, d'un affect ou d'un percept. Nous renvoyons aussi à *Faire profession d'historien* (Paris, Publications de la Sorbonne, 2010), en particulier le chapitre intitulé « L'histoire est un récit vrai. Une réconciliation », dans lequel aux pages 144-145, Patrick Boucheron compare la lecture d'un livre d'histoire et celle d'une fiction littéraire dans leurs effets chez le lecteur lorsqu'il évoque « l'expérience [...] du lecteur qui, dans la littérature, trouve soudainement, et parfois subrepticement, de l'histoire » (*op.cit.*, p. 144). Boucheron évoque en particulier *Les vies minuscules* de Pierre Michon.

¹⁰¹ Calvino, « Des bons et des mauvais usages de la politique en littérature », in DL, I, p. 319. « Usi politici giusti e sbagliati della letteratura », S, I, p. 360 : « [...] in ogni libro c'è una parte che è dell'autore e una parte che è opera anonima e collettiva. »

¹⁰² En particulier les lieux de conservation des œuvres du Caravage. Nous renvoyons sur ce point au chapitre IV de notre réflexion dans laquelle nous abordons la présence des œuvres du Caravage dans les textes de Riboulet.

¹⁰³ Nous renvoyons ici à Philippe Daros, *L'art comme action*, *op.cit.*, 2012, pp. 125-127 et pp. 144-148.

volonté de destitution de la figure de l'auteur : il continue un dialogue avec d'autres auteurs, comme Erri De Luca¹⁰⁴.

Si Riboulet développe ce que nous avons appelé une esthétique de la saturation, nous pouvons alors parler en ce qui concerne Lefranc d'une esthétique de la coupure en raison de son écriture fragmentaire. En effet, l'œuvre d'Alban Lefranc est centrée principalement sur les années de plomb en Allemagne dans *Si les bouches se ferment*¹⁰⁵ ainsi que dans *Fassbinder, la mort en fanfare*. L'auteur aborde aussi la Seconde Guerre mondiale et en particulier le nazisme, dans les textes déjà cités, mais aussi dans *Vous n'étiez pas là*, sur Nico, à travers le portrait de la chanteuse. Lefranc écrit aussi sur les années 50 et 60 dans le texte qu'il consacre à Mohammed Ali, *Le ring invisible*, dans lequel il revient sur l'assassinat d'Emmett Till en 1955 à Money dans le Mississippi. Mais nous allons particulièrement nous intéresser au texte qu'Alban Lefranc a consacré à Rainer Werner Fassbinder. Dans *Fassbinder, la mort en fanfare*, Alban Lefranc tourne en dérision¹⁰⁶ la chronologie des « repères historiques » :

Je sais, je récite mon catéchisme, je suis un bon petit soldat des repères historiques, j'ai vérifié : le déchaînement des violences en Allemagne de l'Ouest dans les années 1970, la vitrine brisée du fameux miracle économique qui avait vu le pays renaître de ses cendres, un groupe de terroristes diaboliquement photogénique contre un État pris de frénésie répressive. Je sais le triple barrage opéré sur les faits et les sens, les hurlements, les anathèmes¹⁰⁷.

Dans *Fassbinder, la mort en fanfare*, Lefranc décrit le premier segment de *Deutschland im Herbst* [1978] afin de comprendre Fassbinder et la période des années 70 en Allemagne¹⁰⁸ et cite à plusieurs reprises *Berlin Alexanderplatz*¹⁰⁹. Plusieurs strates de

¹⁰⁴ Riboulet, OM, pp. 127-128.

¹⁰⁵ Précisons que *Si les bouches se ferment* est une nouvelle version de son texte de 2006, *Des foules, des bouches, des armes*. On notera que le texte de 2006 s'ouvrait sur une chronologie (de 1962 à 1977) rappelant les faits qui sont évoqués dans l'œuvre. Cette chronologie disparaît dans la version de 2014. On trouve sous une autre forme le découpage en trois parties [2014], qui est formalisé par des titres [2006] : « Le Fils », « Le Sphinx », « Baader parle ». Nous relevons quelques points de l'économie générale du texte, un comparatif précis de l'évolution du texte de la version de 2006 vers celle de 2014 reste à faire et pourrait permettre une connaissance plus approfondie du projet de Lefranc et de son évolution.

¹⁰⁶ Le statut du narrateur dans les textes de Lefranc est d'ailleurs très particulier. On pourrait, aussi paradoxal que cela puisse paraître, parler d'autofiction, dans la mesure où l'on sent la présence du narrateur dans chacun des textes. Dans *Vous n'étiez pas là*, il y a bien quelqu'un pour dire « Vous » à Nico. Adresse qui revient, certes de manière moins systématique, dans l'ensemble des textes de Lefranc. Comme nous le voyons ici, avec *Fassbinder, la mort en fanfare*, le narrateur est présent dans le texte.

¹⁰⁷ Lefranc, FMF, pp. 12-13.

¹⁰⁸ Le premier segment de *Deutschland im Herbst* occupe principalement le premier fragment du texte de Lefranc, cf. FMF, pp. 11-32.

¹⁰⁹ Lefranc, FMF, p. 14, 20-21, 22-23, 26-27, 29, 34-37, 43, 45. FMF s'impose comme une enquête à travers la culture, l'histoire et la politique allemande en cherchant à comprendre les points d'intersections entre ces trois strates.

temps se mêlent. Le texte de Lefranc avance par associations en fonction d'une forme d'hétérogénéité et de ruptures en choisissant le fragment comme mode d'expression et de construction du texte. *Fassbinder, la mort en fanfare* est donc structuré par les coupures entre les œuvres (les films de Fassbinder, le roman de Döblin), les périodes de l'histoire et les périodes de la vie de Fassbinder évoquées. L'auteur compose ainsi une esthétique de la césure. Lefranc cite des textes aussi différents que Hannah Arendt¹¹⁰ et Döblin ainsi que des annonces dans les toilettes d'une gare¹¹¹ ou encore des propos d'Ulrike Meinhof¹¹². En s'appuyant sur des documents¹¹³ aussi divers, Lefranc n'a pas pour seule intention d'accumuler des « effets de réels¹¹⁴ », ou des « effets de savoir¹¹⁵ » qui visent à la solidification de la vraisemblance de sa biofiction dans la mesure où Lefranc s'autorise de grandes libertés avec les éléments cités : la citation vise à destituer l'auteur de son autorité. Les documents cités relèvent d'un double principe : porter les « effets de réels » vers une forme de défiguration et réunir les différentes strates de temps par la citation sans organiser les associations en fonction d'une cause première. Le corps de Fassbinder dans le texte de Lefranc est porteur d'une vérité sur « l'automne allemand », sur les hommes de sa génération, comme Armin Meier, l'amant de Fassbinder, résultat d'expérimentations nazies¹¹⁶. En outre, Lefranc s'adresse directement à Fassbinder tout au long de son texte. Il s'agit là d'un procédé récurrent dans l'œuvre de Lefranc. Ainsi, en s'adressant à celui ou celle dont il élabore la biofiction¹¹⁷ qu'il s'agisse de Fassbinder,

¹¹⁰ Lefranc, FMF, p. 23. Arendt est une référence qui revient d'un texte à l'autre mais aussi dans les textes de Leslie Kaplan, surtout *Fever*. Il s'agit ici d'un extrait de *Eichmann à Jérusalem*.

¹¹¹ Lefranc, FMF, pp. 16-17.

¹¹² Lefranc, FMF, p. 18.

¹¹³ Des documents réels, comme les textes d'Arendt et de Döblin, ou fictifs, comme les annonces dans les toilettes.

¹¹⁴ Nous renvoyons ici à Roland Barthes, « L'effet de réel », in *Communication*, 11, 1968, pp. 84-85.

¹¹⁵ Françoise Proust, *op.cit.*, p. 238.

¹¹⁶ Lefranc, FMF, p. 28 : « [...] Armin Meier est un produit du programme nazi de régénération raciale, *Lebensborn* : sélection pour accouplement des plus beaux spécimens mâles et femelles de race nordique (les dents, la peau, la vigueur du trot, l'onctuosité du sperme). Outre l'absolue-pureté de leurs origines aryennes jusqu'aux grands-parents, les corps sélectionnés doivent prouver (chanter ? hurler ?) leur adhésion fervente à la bible nationale-socialiste. » Nous renvoyons particulièrement à FMF, pp. 28-29 pour un portrait plus détaillé d'Armin Meier.

¹¹⁷ Dans FMF, les points de focalisation ne cessent de changer, on peut identifier au moins deux voix, celle du narrateur qui se réfère à Fassbinder en utilisant la troisième personne du singulier, le même narrateur (?) s'adresse aussi directement à Fassbinder en utilisant la deuxième personne du singulier (par exemple, FMF, p. 55 : « Ta laideur ne les repousse plus, tout au contraire. »), et enfin la voix de Fassbinder lui-même (par exemple FMF, p. 89 : « J'ai atteint le point où tout ce qu'ils peuvent dire contre moi me sert. »). Tout au long de *Vous n'étiez pas là*, un narrateur s'adresse directement à Nico, par exemple : « Vous ne voulez pas de biographie, c'est une chose entendue. [...] Vous étiez sûre au moins qu'on ne vous enterrerait pas sous les hommages comme Fassbinder [...] » (VNPL, p. 17) ; dans *Le ring invisible*, le narrateur s'adresse directement à Cassius Clay : « Ton père ne sait pas garder la distance, Emmett Till en est mort, tu te promets de la garder toujours. / Tu as treize ans, et un matin ton père n'a pas bu la veille, et tu mesures 1,80 cm [...] » (*Le ring invisible*, p. 72) Dans *Le ring invisible*,

de Nico ou encore d’Emmett Till, l’auteur construit son œuvre comme un dialogue avec les morts. Lefranc construit un texte sur un artiste emporté par sa propre folie, par son envie de créer qui le dépasse et l’écrase, et montre comment cette folie se situe dans les années dites de plomb, illustrant dans quelle mesure elle en est symptomatique. Ainsi, les dates, les documents, les films, les citations, ne sont-ils pas seulement au service de l’élaboration d’un « effet de réel ». La littérature constitue une manière de conserver les blessures de l’histoire sans les effacer. Un exemple de ce que peut la littérature pour *conserver*¹¹⁸ une trace, est proposé par Günther Anders, à propos de *Berlin Alexanderplatz*¹¹⁹ de Döblin :

Cette ville [Berlin] que nous avons connue, aimée et détestée il y a trente ans et qui depuis a disparu – et pas seulement du fait de son bombardement, il n’y a que dans ce grand roman qu’elle a été conservée. Mais avoir sauvé par la “fiction” ce qui a réellement existé, n’est pas le seul mérite de Döblin. Car son livre appartient également aux rares documents dans lesquels une destruction littéraire de la réalité était légitime – celle-ci était exigée par le *sujet* : la réalité de la destruction¹²⁰.

Ce qu’écrit Günther Anders sur le roman de Döblin est intéressant pour notre propos dans la mesure où ils constituent une illustration de l’idée de conserver ce qui a réellement été, voire même de le sauver de l’oubli (mémoire), par la littérature, c’est-à-

la focalisation change sans cesse, Lefranc construit son texte sur une multiplication des points de vue : le chapitre 0 est pris en charge par Cassius Clay lui-même, le chapitre 1 mêle la voix de Clay à celle du narrateur prenant en charge le récit de la vie d’Emmett Till, c’est à partir du chapitre 3 que le narrateur entre en scène et s’adresse à Clay. Ainsi, tout au long de son œuvre, Alban Lefranc explore les possibilités de la focalisation en multipliant les points de vues de ses narrateurs : de la simple citation de fait dans un style (apparemment) neutre, jusqu’à s’adresser à ses personnages ou à les faire parler.

¹¹⁸ Deleuze et Guattari, QP, p. 154 : « L’art conserve, et c’est la seule chose au monde qui se conserve. [...] Si l’art conserve, ce n’est pas à la manière de l’industrie qui ajoute une substance pour faire durer la chose. La chose est dès le début devenue indépendante de son ‘modèle’, [...]. Et elle n’est pas moins indépendante du spectateur ou de l’auditeur actuels, qui ne font que l’éprouver par après, s’ils en ont la force. Alors le créateur ? Elle est indépendante du créateur, par l’auto-position créé qui se conserve en soi. Ce qui se conserve, la chose ou l’œuvre d’art, est *un bloc de sensations, c’est-à-dire un composé de percepts et d’affects*. »

¹¹⁹ *Berlin Alexanderplatz*, adapté au cinéma par Fassbinder, est doublement intéressant pour notre propos puisque Lefranc cite le roman de Döblin dans *Fassbinder, la mort en fanfare*, dans la mesure où le réalisateur allemand a été fasciné par le roman de Döblin pour la rupture esthétique et politique qu’il représente au sein de la littérature allemande du XX^e siècle. Nous renvoyons sur ce point au chapitre IV de notre réflexion.

¹²⁰ Günther Anders, « L’homme dévasté. Sur la privation de monde et de langue dans *Berlin Alexanderplatz* de Döblin » [1931], in *L’homme sans monde. Écrits sur l’art et la littérature*, traduit de l’allemand par Christophe David, Paris, Éditions Fario, 2015 p. 59. « Der verwüstete Mensch. Über Welt- und Sprachlosigkeit in Döblin „Berlin Alexanderplatz“ (1931) », in *Mensch ohne Welt. Schriften zur Kunst und Literatur*, Munich, C. H. Beck, 1984, p.3 : « Nur in diesem großen Roman ist jene wüste Stadt, die wir vor dreißig Jahren gekannt, geliebt und verabscheut hatten, und die unterdessen – und nicht nur durch ihre Beibehaltung – untergegangen ist, wirklich aufbewahrt worden. Dies: durch ‚fiction‘ das einmal wirklich Gewesene gerettet zu haben, ist aber nicht das einzige Verdienst Döblins. Denn außerdem gehört sein Buch zu den ganz wenigen Dokumenten, in denen die literarische Zerstörung der Realität legitim war – denn diese war gefordert durch das *sujet*: die Realität der Zerstörung. »

dire par quelque chose de “faux”, et permet de développer l’idée de la littérature considérée en tant que *document* chargé d’une valeur historique. En effet, le document est ce qui appartient habituellement au matériel de l’historien, mais son usage est ici renversé. En citant le roman de Döblin dans son propre texte, Lefranc redouble la conservation de la mémoire dans *Fassbinder, la mort en fanfare* tout en la liant à son présent : la citation devient alors une manière de rendre vivante la mémoire.

Il n’est plus possible aujourd’hui de penser le sens de l’histoire, au contraire, il faut épuiser l’épuisement du sens de l’histoire. C’est dans la représentation de cet épuisement que la littérature a encore quelque chose à dire sur l’histoire. Vasta dans *Le temps matériel* et Lefranc dans ces textes mettent en place une écriture de l’histoire qui est la trace d’un effacement. Malgré la fictionnalisation de l’histoire dans les œuvres de notre corpus, peut-on encore parler de fictionnalisation d’un ou de plusieurs « événements historiques » ? Le fragment 94 de *Minima Moralia* commence par ce constat lapidaire d’Adorno : « L’extinction progressive de l’art est préfigurée dans l’impossibilité où nous sommes de plus en plus de représenter les événements historiques¹²¹ ». Il nous semble important de marquer ici, à la suite d’Adorno, une distinction, entre fictionnalisation de l’Histoire et représentation d’événements historiques. Adorno prend l’exemple de la préface de Schiller à *Fiesco* : « Les cabales des pièces trop bien construites de Schiller sont d’inutiles constructions auxiliaires reliant les passions des personnages et une réalité politique et sociale qui les dépasse et qui, de ce fait, est devenue parfaitement incompréhensible en termes de motivations humaines¹²² ». Pour Adorno, la représentation d’événements historiques rend impossible l’accès à l’histoire. La représentation d’événements *date* le texte de manière à en faire, à son tour, une archive. Adorno revient sur les limites de la littérature biographique : « Ces derniers temps ce phénomène a pris la forme d’une littérature biographique de bas étage avide de rapprocher humainement les gens célèbres de ceux qui ne le sont pas. La réutilisation artificieuse d’une intrigue, d’une action présentée comme cohérente et harmonieuse, correspond au

¹²¹ Adorno, « 94. Théâtre et histoire », Mm, p. 193. « 94. Staatsaktion », MM, p. 160 : « Fürs Absterben der Kunst spricht die zunehmende Unmöglichkeit der Darstellung des Geschichtlichen. »

¹²² Adorno, Mm, p. 194. MM, p. 161 : « Die Kabalen der allzu gut gebauten Stücke Schillers sind ohnmächtige Hilfskonstruktionen zwischen den Leidenschaften der Menschen und der ihnen bereits inkommensurablen und darum in menschlichen Motivationen nicht mehr greifbaren sozialen und politischen Realität. »

même besoin de fausse humanisation¹²³ ». Adorno critique dans ce type d'œuvres¹²⁴ le fait qu'elles donnent rétrospectivement un *sens* à ce qui alors ne pouvait qu'en être dépourvu : ce qui a eu lieu dépassait alors forcément les hommes qui étaient pris dedans. La biographie reconstruit *a posteriori* un sens et organise le récit d'une vie selon une nécessité fictive en feignant une mise en ordre soumise à l'origine : elle raconte une vie de manière à faire croire que rien ne pouvait avoir lieu autrement. La biographie telle que l'entend Adorno donne une illusion rétrospective d'harmonie, là où il n'y en avait aucune : en un sens, Adorno reproche à la biographie de mentir sur l'histoire en confondant contingence et nécessité. Le risque encouru est alors de faire de l'œuvre littéraire un exemple. Quand bien même les textes de Lefranc constituent l'écriture de vies infâmes¹²⁵, ils n'en constituent pas pour autant des biographies et ne cherchent nullement à donner l'impression de représenter une « action présentée comme cohérente et harmonieuse » (*der Handlung als eines einstimmigen, nachvollziehbaren Sinnzusammenhangs*). Adorno oppose le cinéma et le roman, considérant le premier comme une régression, en raison de son réalisme intrinsèque, par rapport au second : « Dans le film une telle chose serait impossible étant donné les conditions qu'impose le réalisme photographique. En tentant de le restaurer arbitrairement, le cinéma régresse par rapport aux expériences des grands romans dont il vit en parasite ; *ces derniers prenaient justement tout leur sens en dissolvant la cohérence du sens*¹²⁶ ». L'apport des œuvres de notre corpus repose dans cette recherche formelle d'une « dissol[ution de] la cohérence du sens ». La question qu'il nous faut donc poser est la suivante : des événements historiques sont-ils fictionnalisés dans les textes que nous questionnons ? Quand bien même des événements historiques sont cités, peut-on parler d'une fictionnalisation ? La distance que vont prendre les auteurs par rapport à l'histoire est particulièrement intéressante : c'est dans cet espacement qu'un sens est apporté. Dans ces conditions, quel sens donner à la présence de l'histoire dans leurs œuvres ? On peut parler d'un déplacement de la saisie de l'événement : il ne s'agit plus de représenter un événement

¹²³ Adorno, *Mm*, p. 194. *MM*, p. 161 : « Jüngst ist daraus der Eifer der biographischen Schundliteratur geworden, berühmte Leute unberühmten menschlich näher zu bringen. Dem gleichen Drang zur falschen Vermenschlichung entspringt die berechnende Wiedereinführung des plots, der Handlung als eines einstimmigen, nachvollziehbaren Sinnzusammenhangs. »

¹²⁴ On peut d'ailleurs regretter qu'Adorno ne fournisse pas d'exemple précis de ce qu'il entend par là.

¹²⁵ Comme nous le verrons plus loin dans le chapitre IV de notre réflexion.

¹²⁶ Adorno, *Mm*, p. 194. Nous soulignons en italique. *MM*, pp. 161-162 : « Dieser wäre unter den Voraussetzungen des photographischen Realismus im Film nicht zu halten. Indem man ihn willkürlich restauriert, fällt man hinter die Erfahrungen der großen Romane zurück, von denen der Film parasitär lebt; sie besaßen ihren Sinn gerade in der Auflösung des Sinnzusammenhangs. »

historique dans sa totalité mais de représenter un événement qui concerne un personnage – ou un groupe de personnages – qui devient une de l’action de l’histoire. Par exemple dans *Pastorale américaine*, une jeune femme devient terroriste un peu malgré elle ; plutôt que d’écrire un roman *sur* les Brigades rouges, avec *Le temps matériel* Vasta imagine des enfants qui imitent les brigades rouges ; de même, les romans de Roberto Bolaño, *Amuleto* et *Étoile distante*, représentent des événements qui atteignent des personnages sur le plan de leur vie, qui sont liés à des événements historiques. Des événements historiques sont cités, mais ils ne sont pas *directement* représentés. On peut penser à la mort d’Aldo Moro dans *Le temps matériel* comme événement historique unique qui occupe l’espace référentiel de la fiction, ou au contraire, à *Entre les deux il n’y a rien*, dans lequel Riboulet élabore une esthétique de la saturation par la prolifération des événements historiques : il ne s’agit plus d’un seul événement mais d’une pensée rhizomatique. Et justement, on peut parler chez Riboulet, dans *Entre les deux il n’y a rien* d’une esthétique citationnelle, et non pas de représentation des événements historiques. Il en va de même dans *Si les bouches se ferment* et *Fassbinder, la mort en fanfare*, ce sont les textes d’Alban Lefranc les plus « riches » en événements historiques : l’esthétique de la citation permet d’exercer une coupure qui rend impossible la représentation de l’événement historique. Ce qui prévaut est la langue elle-même dans laquelle tremblent les événements cités et non plus représentés. Dans les textes de Haenel, les visions de Jean Deichel sont autant de points d’accès vers l’histoire : encore une fois, il ne s’agit pas de représenter les événements historiques eux-mêmes, mais leur retour dans le présent, c’est-à-dire, leur spectralité.

Avec *Les Exclus*, Jelinek « [sort] de l’espace aristotélien¹²⁷ » en refusant le *μῦθος* dans la mesure où le meurtre de la famille Witkowski n’apporte pas plus de sens à l’ensemble du roman que le geste de Rainer lui-même. Autant la représentation du geste que le geste représenté se veulent la trace de l’épuisement du sens. Ainsi Jelinek fait le choix d’une égalité entre la forme et le sujet représenté. En outre, Jelinek refuse au lecteur « le plaisir » et surtout la reconnaissance qui lui est liée si l’on se souvient de la *Poétique* d’Aristote : « Dans la tragédie, les récits [*μῦθοι*] doivent être composés en forme de drames et être centrés sur une action qui forme un tout et jusqu’à son terme, avec un commencement, un milieu et une fin pour que, semblables à un être vivant un et qui forme un tout, ils produisent le plaisir qui leur est propre¹²⁸ [...] ». S’il y a composition dans *Les*

¹²⁷ Françoise Proust, *op.cit.*, p. 236.

¹²⁸ Aristote, *La poétique*, XXIII, 59a cité et traduit par Françoise Proust, *op.cit.*, p. 236.) Nous citons aussi la traduction de Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot (Paris, Seuil, 2011) Aristote, *La poétique*, XXIII,

Exclus, ce n'est donc plus au sens où l'entend Aristote. Jelinek entreprend une composition qui vise à accentuer le désordre de son récit et non plus à centrer son récit sur « une action une qui forme un tout » (περὶ μίαν πράξιν ὅλην). Aristote décrit dans la poétique un récit linéaire, ce que refuse Jelinek dans la mesure où le roman s'ouvre sur une scène qui intervient aussi à la fin du roman : l'écrivaine autrichienne renverse l'impératif aristotélicien de la mise en récit qui veut qu'un récit ait « un commencement, un milieu et une fin » (« ἀρχὴν καὶ μέσα καὶ τέλος »). À la linéarité aristotélicienne, Jelinek oppose la discontinuité et la non-linéarité¹²⁹. D'après elle, Elfriede Jelinek, a composé un roman réaliste avec *Les Exclus* : « Je n'ai écrit que deux romans véritablement réalistes : *Les Exclus* et surtout *La Pianiste*¹³⁰ ». Il nous importe de questionner une telle affirmation. À la question de Christine Lecerf, « Diriez-vous que vous avez inventé une forme nouvelle de réalisme ? », Jelinek répond : « Oui, peut-être même un *hyperréalisme*. La réalité est là quoi que l'on fasse. On ne peut pas la nier. Mais on ne peut l'appréhender qu'au moyen d'une esthétique inventée à cet effet¹³¹ ». C'est ainsi que Jelinek fait le choix d'une « certaine distance¹³² ». Une œuvre comme *Les Exclus* repose sur la représentation entendue en tant que déconstruction de la subjectivité¹³³ sans pour autant chercher à atteindre une forme d'objectivité¹³⁴, le roman

59a17-21, p. 119 : « [...] dans la tragédie, les histoires doivent être construites en forme de drame et être centrées sur une action une qui forme un tout et va jusqu'à son terme, avec un commencement, un milieu et une fin, pour que, semblables à un être vivant un et qui forme un tout, elles produisent le plaisir qui leur est propre [...] ». Texte grec en p. 118 : « [...] ἐν ταῖς τραγωδίαις συνιστάται δραματικὸς καὶ περὶ μίαν πράξιν ὅλην καὶ τελείαν ἔχουσαν ἀρχὴν καὶ μέσα καὶ τέλος, ἵν' ὥσπερ ζῶον ἐν ὅλον ποιῆ τὴν οἰκείαν ἡδονήν [...] »

¹²⁹ Ainsi peut-on lire *Les Exclus* comme une mise à mort de la *mimēsis* : comme toute mise à mort (ici symbolique) d'une figure d'autorité, on peut se demander si le refus du μῦθος dans l'œuvre de Jelinek constitue une façon de le sauver ou de le garder après l'avoir radicalement transformé ou de régler définitivement ses comptes avec lui. En effet, peut-on encore parler de μῦθος avec Jelinek ? Difficilement, ou d'une manière complètement différente. Jelinek opère un aplatissement de la mise en intrigue – pour un renforcement de la représentation de l'événement (le triple homicide final) : ainsi, Jelinek montre-t-elle de quelle manière la représentation de l'événement n'est pas nécessairement configurée par une mise en récit au sens aristotélicien. Un événement est bien représenté, quand bien même l'écrivaine autrichienne procède à un effacement de la mise en intrigue, ce qui nous permet de montrer qu'il n'y a pas – au moins chez Jelinek – adéquation entre μῦθος et événement. L'événement peut advenir sans mise en récit et sans constituer seulement une conclusion du récit : l'événement dans *Les Exclus* est tout sauf une « résolution » mais bien une autodestruction du récit sur lui-même. On peut voir dans le choix de l'excès une forme de distanciation ou de (des)saisissement. Sur la question de l'événement et de la mise en intrigue, nous renvoyons au chapitre V de notre réflexion.

¹³⁰ Jelinek et Lecerf, ENT, p. 54.

¹³¹ Jelinek et Lecerf, ENT, p. 105.

¹³² Jelinek et Lecerf, ENT, p. 105.

¹³³ Nous renvoyons ici à notre chapitre sur la « fêlure », le chapitre VII de notre réflexion.

¹³⁴ Jelinek et Lecerf, ENT, p. 105 : « Je manie mes personnages comme des protocoles expérimentaux, un peu comme si je les disposais dans une boîte de Petri pour les observer. Ce sont souvent des protocoles sociaux que j'analyse dans l'espace de la famille, comme dans *Les Exclus*. Il est impossible de pénétrer soi-même à l'intérieur de ce dispositif. Avec cette façon d'écrire, on ne peut pas à la fois décrire les choses et les vivre. Il faut un dispositif d'observation à distance. » On peut se demander s'il n'y a pas

de Jelinek s'éloigne en ce sens de l'esthétique naturaliste qui repose au contraire sur la recherche d'une forme d'objectivité¹³⁵. Dans le roman du XIX^e, selon Erich Auerbach, le réel est encore conçu comme explicable. En effet, pour le critique allemand, le rôle de l'auteur naturaliste du XIX^e siècle (Flaubert en l'occurrence), « [...] se borne à sélectionner les événements et à les traduire en mots, avec la conviction que, s'il réussit à l'exprimer purement et totalement, tout événement s'interprétera parfaitement de lui-même ainsi que les individus qui y prennent part, que cette interprétation sera bien meilleure et plus complète que les opinions et les jugements qui pourraient s'y associer¹³⁶. » Auerbach insiste ainsi sur l'immanence des représentations dans le roman réaliste du XIX^e : « C'est sur [...] la profonde confiance en la vérité de la langue lorsqu'elle est utilisée d'une manière scrupuleuse, probe et exacte, que repose la pratique artistique de Flaubert¹³⁷. » L'auteur de *Madame Bovary* croit encore qu'il peut tout dire : son rapport au réel est déterminé par un fantasme de maîtrise¹³⁸ à la fois dans la forme, le langage lui-même utilisé pour dire, et dans ce qui est dit. Ainsi, selon Auerbach, au XIX^e, « [...] l'écrivain se satisfait entièrement de son objet ; il s'oublie, son cœur ne lui sert qu'à sentir celui des autres, et lorsque, au moyen d'une patience fanatique, cette condition est remplie, l'expression parfaite, qui appréhende à la fois pleinement l'objet et le juge impartialement, se présente d'elle-même ; les choses sont vues comme Dieu les voit, dans leur particularité véritable¹³⁹. » L'idée même de pouvoir avoir encore confiance dans la langue qui caractérise le régime esthétique du roman du XIX^e n'est plus possible dès lors

quelque chose de comparable à Zola se réclamant de Claude Bernard dans l'idée exprimée par Jelinek de concevoir ses personnages en tant que « protocoles expérimentaux » (en ce qui concerne Zola, cf. *Le roman expérimental* [1880], bien qu'il soit impossible de lier Jelinek au scientisme de Zola. En tous les cas, une telle conception du personnage signifie un refus complet de la psychologie ou de toute forme de « psychologisme »).

¹³⁵ Émile Zola, « Lettre à la jeunesse », in *Le roman naturaliste* [1880], édition de H. Mitterand, Paris, Le livre de poche, 1999, pp ; 84-85 : « On nous répète cet argument stupide que nous ne reproduisons jamais la nature dans son exactitude. Eh ! sans doute, nous y mêlerons toujours notre humanité, notre façon de rendre. Seulement, il y a un abîme entre l'écrivain naturaliste, qui va du connu à l'inconnu, et l'écrivain idéaliste qui a la prétention d'aller de l'inconnu au connu. Si nous ne donnons jamais la nature tout entière, nous vous donnerons au moins la nature vraie, vue à travers notre humanité ; tandis que les autres compliquent les déviations de leur optique personnelle par les erreurs de la nature imaginaire, qu'ils acceptent empiriquement comme étant la nature vraie. En somme, nous ne leur demandons que de reprendre l'étude du monde à l'analyse première, sans rien abandonner de leur tempérament d'écrivain ».

¹³⁶ Erich Auerbach, *Mimésis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, traduit de l'allemand par Cornélius Heim, Paris, « Tel », 1977, Gallimard, pp. 481.

¹³⁷ *Ibid.*

¹³⁸ À rebours du fantasme de maîtrise par l'écriture, Riboulet est conscient que les mots échappent à celui qui les écrit ou les prononce : « C'est drôle la langue, et comme de tous côtés on la sollicite pour que les choses qui nous échappent rentrent dans le moule des mots que l'on maîtrise, ou croit maîtriser puisqu'ils finissent toujours par dire autre chose que ce qu'on croyait, et parfois même une vérité ! »

¹³⁹ *Ibid.*, p. 482.

qu'a eu lieu la révolution que représente l'œuvre de Sigmund Freud¹⁴⁰ : il n'est plus possible de penser que l'auteur puisse revendiquer une telle maîtrise de l'écriture dès lors que « le moi n'est pas maître chez lui¹⁴¹ » (*das Ich nicht Herr sei in seinem eigenen Haus*¹⁴²). L'écriture telle qu'elle est encore conçue par Flaubert sur la base d'une maîtrise constitue une « illusion narcissique¹⁴³ » (*narzißtisch[e] Illusion*¹⁴⁴). Du XX^e, et en particulier à partir de la deuxième moitié du siècle, jusqu'à aujourd'hui s'affirme l'impossibilité de tout dire. La représentation tend au contraire vers une forme d'opacification¹⁴⁵. Désormais, la représentation du réel repose sur un rapport au langage complètement différent. La modernité commence dès lors qu'il ne s'agit plus de prétendre qu'une adéquation entre le mot et la chose est possible et que l'écriture vise à faire ressortir la séparation du mot et de la chose, voire même à rendre sensible la manière dont

¹⁴⁰ Nous pensons en particulier en ce qui concerne notre aux remarques de Freud dans *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient* (*Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*). Ainsi, pour Elfriede Jelinek, « [l']humour est ce qu'il y a de plus subversif. Freud a bien montré quelle relation l'humour entretenait avec l'inconscient. [...] On ne voit pas toujours combien je déconne, combien je tourne les choses en dérision. Parce que les choses à la fin n'en sont pas moins terribles. Parce que derrière l'humour réapparaît toujours l'effroi [...] » (Jelinek et Lecerf, ENT, p. 108) En commentant l'*Origine du drame baroque allemand* (*Ursprung des deutschen Trauerspiels*) [1928] de Walter Benjamin, Françoise Proust remarque à son tour : « C'est cette duplicité de l'humour et de la satire, c'est cette complicité de la satire et de la plainte qui rend les *Trauerspiele* du XVII^e siècle modernes et si étonnamment présents chez des écrivains comme Kafka, dont la plainte est doucement souriante ou, plus près de nous, chez des écrivains comme Th. Bernhard, dont le sarcasme et la raillerie grimaçante virent parfois au chant. » (Fr. Proust, *op.cit.*, pp. 245-246).

¹⁴¹ Sigmund Freud, « Une difficulté de la psychanalyse » [1917], in *Pour introduire le narcissisme*, traduit de l'allemand par Olivier Mannoni, Paris, Payot & Rivages, 2013, p. 131. Rappelons que Freud identifie trois vexations narcissiques : la Révolution copernicienne, qui constitue la « vexation cosmologique » ou « kosmologische Kränkung » (cf. pp. 124-125) ; la Théorie de l'Évolution de Darwin, qui constitue la « vexation biologique » ou « biologische Kränkung » (cf. pp. 125-126) ; et enfin la découverte de l'inconscient par Freud, qui constitue la vexation psychologique ou « psychologische Kränkung » (cf. pp. 126-132). Nous noterons que dans des traductions antérieures, « Kränkung » était traduit par « blessure » tandis qu'Olivier Mannoni a fait le choix de traduire par « vexation ».

¹⁴² Sigmund Freud, « Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse » [1917], in GW, XII, Francfort, 1966, p. 11.

¹⁴³ Sigmund Freud, « Une difficulté de la psychanalyse » [1917], in *op.cit.*, p. 125. De même que ce que note Freud au sujet de volonté de l'homme à se croire au centre de l'Univers afin de se donner l'illusion qu'il en le maître (« [...] la position centrale de la Terre était pour [l'homme] une garantie du rôle dominant qu'elle tenait dans le cosmos, et semblait en harmonie avec la tendance de l'homme à se sentir comme le maître de cet univers. »), Flaubert compare l'auteur à « Dieu » de manière à se donner l'illusion qu'en écrivant il reste le maître de l'univers qu'il crée et qu'il occupe – malgré ce qu'il en dit – une place centrale dans cet univers. À partir du XX^e siècle, on peut au contraire assister à la mise en place de régimes esthétiques qui reposent sur une forme de *décentrement*. Nous pensons ici en particulier à William Faulkner et Virginia Woolf.

¹⁴⁴ Sigmund Freud, « Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse » [1917], in *op.cit.*, p.

¹⁴⁵ Il est important de noter que l'exemple choisi par Auerbach pour faire suite à son étude de la *mimésis* naturaliste (chapitres XVIII et XIX de *Mimésis*) est le chapitre de *Mimésis* consacré à l'œuvre d'une écrivaine abondamment nourrie par l'œuvre du psychanalyste autrichien, Virginia Woolf (chapitre XX, « Le bas couleur de bruyère », dans lequel Auerbach analyse « le processus complexe de dissolution qui condui[t] à la fragmentation de l'action extérieure, à la réflexion des événements dans la conscience et à la stratification des temps » (p. 548), soit la fin définitive du naturalisme et à la mise en place d'un régime esthétique qui rend possible les expérimentations radicales d'Elfriede Jelinek.

le mot lui-même est défiguration de la chose¹⁴⁶.

Le refus de faire encore confiance à la langue, de croire en l'adéquation parfaite entre le mot et la chose, ou encore de croire que tout est dicible est donc que ce qui distingue le plus nos œuvres d'une quelconque forme de réalisme ou de naturalisme. À la fin du XX^e siècle et au début du XXI^e siècle, la fiction¹⁴⁷ représente au contraire le fait que quelque chose échappe¹⁴⁸ à l'ordre du discours, que tout discours se construit autour d'un manque, tout texte est l'absence du texte qui devait être écrit, tout texte est le murmure non avoué du texte non-dit qui pourtant advient : Jelinek et Riboulet mettent dans leurs œuvres cette « course » à l'expression, au souvenir. Le refus de la causalité – ou au moins sa (re)mise en question – dans l'écriture du réel est un point très important pour la compréhension d'un roman comme *Les Exclus*. Dans un entretien avec Yasmine Hoffmann¹⁴⁹ dans lequel cette dernière évoque justement la question de la causalité, Elfriede Jelinek remarque :

Cette apparente possibilité d'explication, qui ne se fonde pas sur la logique classique, est un procédé auquel je recours volontiers en utilisant par exemple le langage des enfants. C'est-à-dire l'élément de l'étrangeté (à l'instar des martiens, les enfants sont des étrangers, capables de jeter un regard particulièrement perspicace sur des situations qui leur sont étrangères, parce qu'ils sont en dehors), par endroit le langage est en apparence aussi naïf que dans un livre pour enfant. Tout n'est qu'apparence y compris la méticulosité avec laquelle est rendue l'étrangeté de ces adolescents¹⁵⁰.

On retrouve, formulée par Jelinek, comme dans *Entre les deux il n'y a rien*, l'idée selon laquelle il demeure un abîme entre les deux générations : « Cette génération ne peut

¹⁴⁶ Jelinek opère une mise à distance par la langue elle-même : l'écrivaine autrichienne explique les raisons pour lesquelles elle a choisi d'élaborer un « langage de construction » dans sa pièce *Burgtheater* et ses réflexions peuvent nous permettre de comprendre dans quelle mesure Jelinek construit un « langage artificiel » dans *Les Exclus* : « Pourquoi ai-je choisi un langage de construction ? Un langage quasiment artificiel ? Parce qu'il faut se méfier d'une trop grande univocité lorsqu'on intègre des phénomènes politiques ou historiques dans un cadre esthétique et non pas théorique ou essayiste, car on se retrouve vite producteur de kitsch soi-même. Il faut essayer de *déformer* les choses au point qu'elles en deviennent reconnaissables : "*Bis zur Kenntlichkeit entstellen*", même si on attribue souvent cette phrase à Thomas Bernhard, elle est pourtant de moi. Encore une fois il faut se méfier d'une trop grande univocité dans l'art. Il faut tourner autour, cerner, il faut trouver des images. » (Elfriede Jelinek citée par Yasmine Hoffmann, in *Elfriede Jelinek. Une biographie*, pp. 136-137)

¹⁴⁷ Et en particulier le roman.

¹⁴⁸ C'est en ce sens aussi que l'on peut comprendre, dans cet écart et sa représentation, l'importance accordée dans les œuvres que nous étudions aux productions de l'inconscient (symptômes, rêves, hallucinations), que nous analysons plus en détail dans la troisième partie de notre travail.

¹⁴⁹ Yasmine Hoffmann, *Elfriede Jelinek. Une biographie*, p. 100 : « Il est tout à fait frappant de voir comment à l'intérieur des phrases domine la structure causale (la série des "parce que, car, c'est pourquoi" est infinie, comme si toute chose pouvait s'expliquer) et comment la structure narrative travaille pour ainsi dire contre cette causalité. Ainsi lit-on la première scène comme une introduction au récit, sans qu'il soit possible de l'intégrer chronologiquement dans le reste de l'action. De même on ne saurait affirmer que l'extermination de la famille Witkowski soit l'aboutissement des crimes précédents. »

¹⁵⁰ Elfriede Jelinek citée par Yasmine Hoffmann, *Elfriede Jelinek. Une biographie*, p. 101.

adhérer aux valeurs anciennes, et n'a pas encore de valeurs de remplacement¹⁵¹ ». En retranscrivant le non-langage de chacun de ses personnages, Jelinek construit son roman autour d'un effet d'étrange étrangeté : les personnages de Jelinek n'ont pas de langage propre¹⁵², ils empruntent chacune de leurs pensées à un registre différent¹⁵³. Les personnages de Jelinek sont parlés par la langue plus qu'ils ne parlent¹⁵⁴. Jelinek procède à un tel effacement du personnage que l'on a l'impression que les différents registres de langue sont les vrais personnages de son roman. L'aplatissement de la mise en intrigue et l'effacement des personnages contribuent à la mise en place d'une esthétique de la déformation. La langue elle-même est mise en jeu : pas (seulement) en tant que procédé métadiscursif et métanarratif, mais pour montrer que la première des violences est d'être sans voix, d'être sans langue, de ne pas pouvoir parler en son propre nom, de ne pas pouvoir *se dire, se raconter*. Ainsi, réparer l'impossibilité de parler en son propre nom constitue une trace de la violence autant qu'elle peut constituer une forme de perpétuation de la violence. En effet, pour Deleuze ce qui est violent est ce qui est silencieux : « la

¹⁵¹ *Ibid.*

¹⁵² L'importance accordée au langage par Giorgio Vasta dans *Le temps matériel* est comparable à celle accordée au langage par Elfriede Jelinek dans *Les Exclus*. Toutefois, si l'écrivaine autrichienne met en place une esthétique qui tend à faire ressortir l'étrange étrangeté dont sont saisis ses personnages dans la mesure où la langue parle plus à travers eux qu'ils ne parlent une langue, l'écrivain italien parvient selon un autre procédé à faire ressortir l'étrange étrangeté dont sont saisis Nimbe, Rayon et Envol, dans la mesure où ses personnages créent l'alphamuet. Les personnages de Jelinek ne sont pas capables de créer quoi que ce soit, ils ne créent pas un équivalent de l'alphamuet, au contraire, même s'il naît sous le signe la négativité qui signe leur propre dépossession culturelle et linguistique, l'alphamuet n'en demeure pas moins une création. On notera en outre que Vasta produit une étrange étrangeté du côté même du lecteur dans la mesure où ses personnages (âgés de onze ans, rappelons-le) parlent comme des adultes.

¹⁵³ Hans est la voix du capitalisme ; la mère de Hans, celle de la propagande communiste ; le père de Rainer, Otto, celle du nazisme (ou de la rémanence du nazisme dans l'Autriche de l'après-guerre ; à travers Rainer, la littérature revient sous la forme de citations, mais il comprend les textes de Bataille, Sartre et Sade, il déforme ainsi les auteurs qu'il cite ; Anna elle est décrite comme aphasique, elle est donc sans voix. Si les personnages sont sans voix d'une manière symbolique, Anna l'est de manière réelle et pathologique. À travers leur dépossession située au sein même de la langue, Jelinek montre de quelle manière ses personnages sont aliénés selon différents schémas idéologiques. Elfriede Jelinek souligne ainsi que « [t]ous les personnages du roman parlent en quelque sorte un langage "d'occasion" ou d'emprunt qui a déjà servi à autre chose, ils parlent l'idéologie, l'engagement pour la classe ouvrière par exemple, cf. la mère de Hans, illustration vivante d'un vocabulaire qui à l'ère du "partenariat social" autrichien non seulement *sonne* creux, mais a été vidé de sa substance. Ce ne sont pas des mots ce sont des cadavres. Elle ne peut que lui jeter à la figure ces dépouilles qui pourtant représentent tout ce à quoi elle a toujours cru, tout ce pour quoi elle a vécu. » (« Entretien avec Elfriede Jelinek, in LE, p. 273)

¹⁵⁴ Les personnages de Jelinek sont en ce sens comparables aux enfants de Palerme du *Temps matériel*, sans voix propre. La non-langue que créent Nimbe, Rayon et Envol reste silencieuse dans la mesure où elle est constituée de signes. Le travail sur le plan de la logique est différent chez Jelinek et Vasta dans la mesure où pour l'écrivaine autrichienne, le langage des enfants constitue un en-deçà de la logique (cf. Yasmine Hoffman, *Elfriede Jelinek. Une biographie*, p. 101), en ce qui le concerne Vasta renverse cela en faisant parler les enfants comme des adultes : en ce sens, Vasta renverse lui aussi la logique. Les deux auteurs ont recours à la « représentation » de la langue ou à la « représentation » de pratiques linguistiques pour représenter l'aliénation de leurs personnages.

violence est ce qui ne parle pas¹⁵⁵ ».

Une œuvre comme *Les Exclus* peut être considérée comme des fictions sans résolution. Le roman de Jelinek se conclut sur une phrase qui illustre l'ironie de l'écrivaine autrichienne et semble tout autant adressée au lecteur : « Maintenant vous savez tout et pouvez donc disposer de moi¹⁵⁶ ». Yasmine Hoffman voit la dernière phrase du roman de Jelinek comme « [...] un véritable pied de nez à la causalité¹⁵⁷ ». En refusant l'organisation naturaliste causale et linéaire du récit, Jelinek refuse non seulement la résolution de sa fiction mais elle refuse d'un point de vue formel toute forme de réconciliation sur le plan mémoriel : une résolution apportée à une fiction telle que *Les Exclus* signifierait une « cicatrisation¹⁵⁸ » des violences politiques. Au contraire, en laissant son texte ouvert, Jelinek conserve une trace des violences de l'histoire. La dernière phrase des *Exclus* « invite le lecteur à reconstituer lui-même les morceaux du puzzle, comme s'il avait maintenant tous les éléments en main¹⁵⁹ », mais aussi « le narrateur y dévoile des intentions didactiques, mais contrairement à la tradition aucune morale ne suit, seuls les fils au bout desquels s'agitent les marionnettes ont été mis à nu¹⁶⁰ ».

L'héritage aristotélicien repose sur la distinction entre *ποίησις* et *ἱστορία*, comme le rappelle Françoise Proust : « C'est à Aristote, et plus particulièrement à la *Poétique* d'Aristote, que nous devons la distinction, inaugurale pour l'Occident, de l'art et de l'histoire, ou, pour parler comme Aristote, entre *ποίησις* et *ἱστορία*. » La mise en intrigue constitue le plus haut sommet de réalisation selon Aristote : « L'*ἱστορία* est certes un type de *ποίησις*, un type de récit, mais seul un *μῦθος*, c'est-à-dire un récit à intrigue, accomplit l'excellence de la *ποίησις* et, par suite, seul il est véritablement poétique¹⁶¹ ». Pourtant

¹⁵⁵ Deleuze, PSM, p. 16.

¹⁵⁶ Jelinek, LE, p. 265. DA, p. 266 : « Jetzt wissen Sie alles und können daher über mich verfügen. »

¹⁵⁷ Yasmine Hoffman, *Elfriede Jelinek. Une biographie*, p. 100.

¹⁵⁸ Nous renvoyons ici à Philippe Daros (« Quel récit possible, à présent ? », *op.cit.*, pp. 233-234) que nous avons cité un peu plus tôt.

¹⁵⁹ Elfriede Jelinek et Yasmine Hoffman, « Entretien avec Elfriede Jelinek », in Jelinek, LE, p. 269.

¹⁶⁰ *Ibid.* On remarquera que Françoise Proust compare elle aussi les personnages de la modernité à des marionnettes : « La modernité est plus désenchantée encore que l'époque baroque. Dans le monde baroque, en effet, Dieu est supposé gouverner depuis les coulisses et observer le monde depuis l'autre côté du miroir. Les créatures sont certes vouées à jouer une partition et un texte dont elles ne connaissent ni l'auteur ni le sens, parce que les règles du jeu sont illisibles. Reste que le théâtre du monde a un metteur en scène. La modernité, elle, coupe totalement les fils qui reliaient encore, fût-ce de manière invisible, les créatures à leur créateur. Désormais, les créatures s'agitent dans le vide, comme des marionnettes sans manipulateur : elles sont bien pourvues d'un fil, mais celui-ci erre dans le vide, parce que plus personne ne le tient. En d'autres termes, vérité et transmissibilité ne sont plus accouplées, le fil de la tradition (de l'autorité, de la vérité) est rompu : 'notre héritage n'est précédé d'aucun testament'. » (Fr. Proust, *op.cit.*, p. 249)

¹⁶¹ Françoise Proust, *L'histoire à contretemps*, *op.cit.*, p. 235.

Elfriede Jelinek exprime un *refus* du *μῦθος* : « Raconter des histoires ne m'intéresse pas. Quand je veux une bonne histoire, je vais au cinéma¹⁶². » Ce qui constitue pour Aristote le sommet de la *ποίησις* est refusé par Jelinek : « [...] j'ai comparé l'histoire à un portemanteau auquel je peux accrocher mes vêtements et toutes sortes de choses. L'action n'est rien de plus. Quelque chose de très pratique dont je pourrais très bien me passer. Je jetterais mes vêtements par terre, s'il le fallait, et ce ne serait pas une grande perte¹⁶³ ». Jelinek porte la défiguration à son comble. Le refus du *μῦθος* caractérise pleinement son dernier grand roman en date, *Les enfants des morts*, mais il est déjà présent dans *Les Exclus*. Jelinek refuse le *μῦθος* par la construction de ses fictions et pourtant elle écrit l'Histoire tout au long de son œuvre. On retrouve une formulation comparable du refus du *μῦθος* dans *Le pont. Un effondrement* de Vitaliano Trevisan pour des raisons explicitement politiques¹⁶⁴. Le refus de la forme romanesque est immédiatement lié à la politique, comme si « l'effondrement », à la suite de Thomas Bernhard, devenait un genre en soi qui viendrait remplacer le roman, un texte en prose qui renverse la mise en intrigue aristotélécienne serait un effondrement. Ainsi, pour Françoise Proust, « [s]ortir de l'espace aristotélécien, c'est donc, d'un seul et même geste, se demander si l'histoire est tragique (si la scène historique est tragique), si c'est à l'art ou bien à l'histoire (à la chronique) qu'il faut demander des effets de savoir et si ces derniers sont produits par la terreur et la pitié ou le rire et les pleurs¹⁶⁵ ». Selon des modalités qui leur sont propres, les formes

¹⁶² Jelinek et Lecerf, ENT, p. 103.

¹⁶³ *Ibid.*

¹⁶⁴ Vitaliano Trevisan, P, p. 139 : « [...] [C]e texte ne sera pas un roman. Et je n'ai pas l'intention de raconter une histoire : aujourd'hui le monde étouffe sous les histoires et les prétendus récits, tout n'est qu'histoire et récit, quel qu'en soit le contenu. Dans le pays que je persiste à appeler le mien mais qui n'a jamais été le mien, cette tendance prend un tour pervers, certaines personnes ont fait fortune en racontant des histoires de crimes et de massacres plus ou moins commis par l'État, qui sont sans cesse rappelés, reconstitués et racontés dans les moindres détails, sans pour autant qu'on ait dit le dernier mot. De cette façon on ne fait que reconstituer et re-raconter l'histoire d'un échec, toujours le même, pensais-je, c'est-à-dire l'échec collectif d'une nation qui n'a même pas su étayer des ruines que, dans la plupart des cas, elle ne parvient pas à reconnaître comme telles, qui n'a jamais su ni voulu tirer d'enseignement de l'histoire ou des histoires et tous ces récits ont en commun, c'est-à-dire l'absence du mot fin, une constante qu'il faudrait rappeler. » IP, p. 113 : « [...] [Q]uesto scritto non sarà un romanzo. E non è mia intenzione raccontare una storia: il mondo ormai soffoca nelle storie e nelle cosiddette narrazioni, e tutto è storia e narrazione, a prescindere dal contenuto. Nel paese che mi ostino ancora a chiamare mio, ma che non è mai stato mio, la cosa assume aspetti perversi. C'è gente che ha fatto fortuna narrando storie di delitti e di stragi, più o meno di stato, che di continuo vengono raccontate e ricostruite e narrate fin nei più piccoli dettagli, senza per questo arrivare mai a mettere la parola fine. Così, pensavo, non si fa che ricostruire e ri-raccontare la storia di un fallimento, sempre lo stesso, che è il fallimento collettivo di una nazione che è crollata su se stessa e non ha saputo fare altro che aggiungere rovina a rovina, che non ha saputo nemmeno consolidare quelle rovine che, nella maggior parte dei casi, addirittura non riesce a percepire come tali, che dalla storia, e dalle storie, non ha mai saputo né voluto trarre insegnamento, né ha mai voluto soffermarsi su quella costante, quella sì una cosa da ricordare, che hanno in comune tutte queste storie e queste narrazioni, ovvero l'assenza della parola fine. »

¹⁶⁵ Françoise Proust, *L'histoire à contretemps*, *op.cit.*, p. 238.

élaborées par Lefranc et Riboulet amorcent une « [s]ortie de l'espace aristotélien ». Avec ses biofictions (qui ne constituent pas pour autant des biographies), Lefranc, trouve une façon de désamorcer toute forme d'autorité. Raconter la vie des autres¹⁶⁶ de manière fragmentaire devient une forme d'écriture destituante¹⁶⁷ : nous avons parlé plus tôt d'un refus du *muthos* dans l'œuvre de Jelinek, nous pouvons parler d'un en-deçà de la mise en récit dans l'œuvre de Lefranc. Avec un texte comme *Entre les deux il n'y a rien*, Mathieu Riboulet élabore une écriture à la limite de l'essai, d'une manière comparable à celle construite par Trevisan,¹⁶⁸ : en tendant de plus en plus vers l'essai, l'écriture construit un effacement progressif de la mise en récit¹⁶⁹. On peut lier le refus du *muthos* exprimé par Jelinek à l'art de l'exagération dans *Extinction*. Murau se décrit à Gambetti, dans les dernières pages d'*Extinction* comme « le plus grand artiste de l'exagération¹⁷⁰ » (*den größten Übertreibungskünstler*). Il y a un lien entre la déformation et la défiguration. Son choix esthétique s'oppose à ceux que le personnage de Bernhard

¹⁶⁶ Nico, Mohammed Ali, Rainer Werner Fassbinder, ou encore Maurice Pialat dans *L'amour la gueule ouverte* [2015].

¹⁶⁷ On pourrait rapprocher la pratique de la biofiction élaborée par Alban Lefranc des *Vies parallèles* de Plutarque dans une approche renversée : les vies dont il est question n'ont rien d'exemplaire sinon leur « inexemplarité ». Ainsi Lefranc saborde-t-il l'exemplarité en littérature. Après l'avoir refusé dans ses premiers textes, l'auteur revient vers une forme plus classique du roman avec son dernier texte, *L'homme qui brûle*, mais il le fait pour mieux le miner de l'intérieur, par son hybridité. On remarquera que *L'homme qui brûle* est hanté par le récit de la vie de Thomas Münzer, ainsi Lefranc continu-t-il tout en le renouvelant son choix de la biofiction. Nous renvoyons sur la question de l'inexemplarité à *Littérature & exemplarité*, sous la direction d'Emmanuel Bouju, Alexandre Gefen, Guiomar Hautœur et Marielle Macé, Rennes, PUR, 2007 et en particulier à la troisième partie de l'ouvrage, « L'exemplaire et l'inexemplaire. Sur la littérature moderne », pp. 237-394.

¹⁶⁸ Trevisan construit un personnage, Thomas, qui peut être considéré, au même titre que Franz-Josef Murau dans *Extinction*, comme ce que Deleuze et Guattari nomment un « personnage conceptuel » (QP, p. 64). Le fait même de créer des personnages n'empêche pas Trevisan ou Bernhard d'être dans leurs textes à la limite de l'essai, leurs personnages oscillants entre le « personnage conceptuel » et la « figure esthétique » : « La différence entre les personnages conceptuels et les figures esthétiques consiste d'abord en ceci : les uns sont des puissances de concepts, les autres des puissances d'affects et de percepts. » (QP, p. 64) Il ne s'agit plus pour Trevisan et Bernhard de représenter des personnages agissants (en ce sens du côté de l'affect et du percept), mais de représenter l'avancée de la pensée par l'entremise d'un personnage (en ce sens du côté du concept). En ce qui concerne Riboulet, d'une manière tout aussi paradoxale, bien que le récit soit pris en charge par un narrateur à la première personne, « Je », autant dans *Les Œuvres de miséricorde* que dans *Entre les deux il n'y a rien*, l'écriture tend vers un effacement de l'autoréférentialité et vers une forme d'indétermination de l'énonciateur qui permet alors au narrateur de se faire la voix de ceux dont il prend en charge l'histoire.

¹⁶⁹ Quand bien les romans de Haenel dont le narrateur est Jean Deichel reposent sur une forme de mise en abyme, en particulier *Cercle*, dans la mesure où le récit en lui-même correspond à la mise en abyme de l'écriture des textes eux-mêmes et ce que « vit » Jean Deichel ne vaut qu'en tant qu'il sera raconté dans le texte en cours d'écriture et de narration, on peut constater une la conservation d'un *muthos* plus classique dans l'œuvre de Haenel : l'égalité entre écriture et narration dans les textes de Haenel constitue une autre forme de *muthos*.

¹⁷⁰ Bernhard, Ex, p. 386 : « J'ai cultivé à un tel point mon art de l'exagération que je suis devenu sans hésiter le plus grand artiste de l'exagération que je connaisse. » Aus, p. 612 : « Meine Übertreibungskunst habe ich so weit geschult, daß ich mich ohne weiteres den größten Übertreibungskünstler, der mir bekannt ist, nennen kann. »

nomme les « producteurs de littérature de fonctionnaires¹⁷¹ » (*Beamtenliteraturerzeugern*). On notera qu'il ne sauve que Kafka¹⁷². Murau au contraire des « producteurs de littérature de fonctionnaires de la littérature » fait le choix de l'exagération : « [...] l'écrivain qui n'exagère pas est un mauvais écrivain, en même temps il peut arriver aussi que le véritable art de l'exagération consiste à tout minimiser, alors nous dire, il exagère la minimisation et fait ainsi de la minimisation exagérée son art de l'exagération¹⁷³ [...] ». Le choix de l'exagération s'impose comme une clé de lecture du texte de Bernhard : « [...] l'art d'exagérer est, à mon sens, un art de surmonter, de surmonter l'existence, ai-je dit à Gambetti. Supporter l'existence grâce à l'exagération, finalement, grâce à l'art de l'exagération, ai-dit à Gambetti, la rendre possible¹⁷⁴ ». Exagérer constitue une tentative de ne pas mourir ou de ne pas succomber à l'existence. Il s'agit peut-être avant tout de renverser le contenu de son récit : les parents nazis, l'enfance en Autriche et la société entière, organisée autour d'un mensonge, qui ne veut pas reconnaître sa culpabilité. Ainsi, l'exagération constitue un renversement de la violence en *dé-figurant* ceux qui sont à l'origine de la violence qui a « détruit » le narrateur. L'exagération peut être considérée comme un moyen de rendre *visible* l'objet représenté¹⁷⁵, dans la mesure où il est tant question d'observation chez Thomas Bernhard¹⁷⁶. « L'art de l'exagération » (*Übertreibungskunst*) constitue une autre tentative de s'éloigner de la définition aristotélicienne de la représentation.

¹⁷¹ Bernhard, Ex, pp. 383 : « Nous avons sous les yeux une littérature petite-bourgeoise de fonctionnaire lorsque nous avons sous les yeux la littérature allemande, même les plus grands exemples de cette littérature allemande ne sont pas autre chose, Gambetti, Thomas Mann, oui, même Musil, ai-je dit, que je mets pourtant à la première place parmi tous ces producteurs de littérature de fonctionnaires. » Aus, 607 : « Eine kleinbürgerliche Beamtenliteratur haben wir vor uns, wenn wir die deutsche Literatur vor uns haben, auch die großen Beispiele dieser deutschen Literatur sind nichts anderes, Gambetti, Thomas Mann, ja selbst Musil, sagte ich, den ich von allen diesen Beamtenliteraturerzeugern noch an die erste Stelle setze. »

¹⁷² Bernhard, Ex, p. 384. Aus, pp. 608-609. Voir Deleuze et Guattari, *Kafka*, p. 35.

¹⁷³ Bernhard, Ex, p. 386. Aus, p. 612 : « [...] der Schriftsteller, der nicht übertreibt, ein schlechter Schriftsteller ist, wobei es ja auch vorkommen kann, daß die eigentliche Übertreibungskunst darin besteht, alles zu untertreiben, dann müssen wir sagen, er übertreibt die Untertreibung und macht die übertriebene Untertreibung so zu seiner Übertreibungskunst [...]. »

¹⁷⁴ Bernhard, Ex, p. 386. Aus, pp. 611-612 : « [...] die Kunst der Übertreibung eine Kunst der Überbrückung sei, der Existenzüberbrückung in meinem Sinn, habe ich zu Gambetti gesagt. Durch Übertreibung, schließlich durch Übertreibungskunst, die Existenz auszuhalten, habe ich zu Gambetti gesagt, sie zu ermöglichen. »

¹⁷⁵ L'exagération conceptualisée par Murau agit alors – paradoxalement – comme un microscope qui agrandit l'objet sur lequel il est pointé de manière à le rendre plus visible.

¹⁷⁶ Bernhard, Ex, p. 213 : « L'hésitation est ma manière d'être, qui me pousse à me replier d'abord sur un poste d'observation favorable. La manière indirecte me convient, tout simplement. » Aus, p. 333 : « Das Zögern ist meine Art, das mich vorher auf einen günstigen Beobachtungsposten zurückziehen läßt. Ganz einfach das Indirekte ist mir angemessen. »

1.2. Littérature, création, destruction : la violence de la représentation

En fonction de la manière dont le monde est représenté, les conséquences politiques ne sont pas les mêmes. De la Renaissance jusqu'au XIX^e siècle, la représentation se développe comme une prise de possession de l'objet représenté. Ainsi, « introduire le chaos¹⁷⁷ » dans l'art s'impose comme une alternative à un tel régime esthétique et peut en constituer son renversement. En effet, la représentation entendue en tant que mise en ordre pose deux problèmes : en « organisant la mémoire », elle peut donner à croire que la cicatrisation est possible ; et elle continue un rapport au réel qui est celui de l'identité (du Même) en tant que violence, déterminée par le rapport cartésien à la nature de l'homme en tant que maître et possesseur de la nature. La formule de Flaubert, dans sa lettre du 18 mars 1857 à Marie-Sophie Leroyer de Chantepie, est sans doute la meilleure expression d'une volonté de toute-puissance aussi infantile que névrotique : « L'artiste doit être dans son œuvre comme Dieu dans la création, invisible et tout-puissant ; qu'on le sente partout, mais qu'on ne le voie pas. » La part de violence liée à la représentation – et par-dessus tout à la représentation naturaliste – n'a pas échappé à certains écrivains. Ainsi, chez Bolaño, tout au long de son œuvre, l'écriture est liée à la destruction. Cette idée est ainsi formulée par Auxilio dans *Amuleto* : « J'ai pensé : malgré toutes mes astuces et tous mes sacrifices, je suis perdue. J'ai pensé : quel geste poétique de détruire mes écrits. [...] J'ai pensé : la vanité de l'écriture, la vanité de la destruction. J'ai pensé : parce que j'ai écrit, j'ai résisté. [...] J'ai pensé : les deux phénomènes sont liés écrire et détruire, se cacher et être découverte¹⁷⁸ ». Comme le souligne Florence Olivier : « Entre valeur nulle et valeur absolue, l'écriture poétique apparaît ainsi, dans toute sa gratuité, comme une manifestation de lutte et une marque d'honneur, comme une amulette contre la peur et contre la violence de la répression¹⁷⁹ ». Dans *2666*, dans la mesure où l'écrivain allemand Benno von Archimboldi est le frère du tueur en série présumé des femmes retrouvées mortes dans « La partie du crime », Bolaño amplifie sa réflexion sur la proximité de l'écriture et de la destruction : « À force de paralepse et d'ajournement de tout éclaircissement quant au motif qui amène le romancier à Santa Teresa, le constant et scrupuleux maniement du suspense préserve presque jusqu'à la fin

¹⁷⁷ Adorno, Mm, p. 298. MM, p. 251 : « [...] Chaos [...] zu bringen. »

¹⁷⁸ Bolaño, A, pp. 760-761. A', pp. 122-123 : « Pensé : pese a toda mi astucia y a todos mis sacrificios, estoy perdida. Pensé: qué acto poético destruir mis escritos. [...] Pensé: la vanidad de la escritura, la vanidad de la destrucción. Pensé: porque escribí, resistí. [...] Pensé: ambos hechos están relacionados, escribir y destruir, ocultarse y ser descubierta. »

¹⁷⁹ Florence Olivier, *op.cit.*, pp. 30-31.

le secret de sa parenté avec Klaus Hass, le principal suspect des crimes commis dans la ville¹⁸⁰ ». Nous pouvons faire un parallèle entre la figure d'Archimboldi, l'écrivain de *2666*, et celle de Bill Gray dans *Mao II* qui constituent deux représentations de l'évanouissement et de la disparition de l'auteur. Archimboldi reste inatteignable pour les critiques, de même que Bill Gray a choisi de disparaître pendant vingt ans, après la publication de ses deux premiers romans, cherchant par là à refuser la création artistique en tant que production commerciale. Dans *2666*, la création est encore associée à la destruction, à travers l'histoire d'Edwin Johns, un peintre anglais qui s'est coupé une main pour créer sa dernière œuvre : « [...] le nom de ce peintre était Edwin Jones et il s'était coupé la main droite, la main avec laquelle il peignait, l'avait embaumée et l'avait collée sur une sorte d'autoportrait¹⁸¹ ». La vie et l'œuvre du peintre anglais fictionnel Edwin Jones telles que Bolaño les a construites dans *2666* constituent une réflexion sur les liens entre l'art et la violence, le geste et la défiguration. Bill Gray dans *Mao II*, Archimboldi et Edwin Jones dans *2666*, conçoivent la création comme une forme de destruction de soi, ou plutôt de *défiguration*. Sans doute faut-il rapprocher cette association de la création et de la destruction qui revient d'une œuvre à l'autre à cette forme de *dessaisissement* évoquée par Bataille dans *La littérature et le mal* : « La poésie, en un premier mouvement, détruit les objets qu'elle appréhende, elle les rend, par une destruction, à l'insaisissable fluidité de l'existence du poète, et c'est à ce prix qu'elle espère retrouver l'identité du monde et de l'homme. Mais en même temps qu'elle opère un dessaisissement, elle tente de *saisir ce dessaisissement*. Tout ce qu'elle put fut de substituer le *dessaisissement* aux choses *saisies* de la vie réduite : elle ne put faire que le dessaisissement ne prît la place des choses¹⁸² ». En se tranchant la main pour l'inclure dans sa dernière peinture, Edwin Jones montre à quel point il est prisonnier de l'idée que l'œuvre pourrait prendre « la place des choses ». Dans une dernière tentative désespérée et violente, il vient buter contre cette impossibilité. L'automutilation est aussi évoquée par Jelinek dans *Les Exclus* : « [...] [B]ientôt il y aura même des artistes qui s'automutileront, ils seront les plus modernes des artistes. Par exemple on traversera la rue, blessé, et on présentera ses graves blessures – comme autant d'œuvres d'art – à M.

¹⁸⁰ *Ibid.*, pp. 67-68.

¹⁸¹ Bolaño, « La partie des critiques », *2666*, traduit de l'espagnol par Robert Amutio, Paris, « Folio », Gallimard, 2011, p. 143 (désormais cité *2666*). *2666*, Barcelone, Anagramma, 2004, p. 119 (désormais cité *2666'*) : « [...] [E]l nombre de este pintor era Edwin Johns y se había cortado la mano derecha, la mano con la que pintaba, la había embalsamado y la había pegado a una especie de autorretrato múltiple. »

¹⁸² Georges Bataille, *La littérature et le mal* [1957], « Folio », Gallimard, 1990, p. 35.

l'Inspecteur de police qui n'y comprendra rien¹⁸³ [...] ».

Ce qui fait la particularité des « actions poétiques » de Carlos Wieder/Alberto Ruiz-Tagle dans *Étoile distante*, c'est qu'il va jusqu'à commettre des crimes, tuer des femmes qu'il prend en photo et à organiser une « exposition » de ces photos :

Muñoz Cano soutient que, sur quelques-unes des photos, il put reconnaître les sœurs Garmendia et d'autres disparus. La plupart étaient des femmes. Le décor ne changeait pratiquement pas d'une photo à l'autre, ce pour quoi on pouvait conclure qu'il s'agissait du même lieu [la répétition]. Les femmes ressemblaient à des mannequins, en certains cas à des mannequins démembrés, dépecés, quoique Muñoz Cano n'écarte pas la possibilité que dans un tiers des cas, les femmes aient été encore vivantes au moment où la photo avait été prise. Les photos en général (d'après Muñoz Cano), sont de mauvaise qualité même si l'impression qu'elles provoquent chez ceux qui les voient est très vive¹⁸⁴.

Dans *Étoile distante*, Roberto Bolaño imagine une enquête particulière dans laquelle un poète est un assassin. Ses meurtres sont pour lui des œuvres d'art, donc des œuvres de destruction. Et justement, Carlos Wieder est retrouvé par son appartenance à un groupe dont le principe d'existence est la destruction de la littérature : Écrivains Barbares. L'action de « Raoul Delorme et [...] [de] la secte des *écrivains barbares*¹⁸⁵ » peut être considérée comme un contre-mai 1968¹⁸⁶. Ce dédoublement est toujours au centre d'*Étoile distante* : l'écrivain socialiste (le narrateur) fait face à l'écrivain fasciste (Carlos Wieder), l'émancipation fait face à la réaction. Le rite d'initiation de la secte des écrivains barbares, revient à une forme de destruction¹⁸⁷. Roberto Bolaño tire vers le

¹⁸³ Jelinek, LE, p. 113. DA, p. 114 : « [...] [B]ald gibt es sicherlich Künstler, die sich selbst Verletzungen zufügen, das werden dann die modernsten Künstler sein, die es gibt. Man geht zum Beispiel verletzt über die Straße und zeigt dem Herrn Polizeiinspektor diese starken Verwundungen als Kunstwerk vor, der versteht das nicht [...] »

¹⁸⁴ Bolaño, ED, p. 1172. ED', p. 83 : « Según Muñoz Cano, en algunas de las fotos reconoció a las hermanas Garmendia y a otros desaparecidos. La mayoría eran mujeres. El escenario de las fotos casi no variaba de una a otra por lo que deduce es el mismo lugar. Las mujeres parecen maniqués, en algunos casos maniqués desmembrados, destrozados, aunque Muñoz Cano no descarta que en un treinta por ciento de los casos estuvieran vivas en el momento de hacerles la instantánea. Las fotos, en general (según Muñoz Cano), son de mala calidad aunque la impresión que provocan en quienes las contemplan es vivísima. »

¹⁸⁵ Bolaño, ED, p. 1207. ED', p. 117 : « [...] Raoul Delorme y [...] la secta de los *Escritores Bárbaros*. »

¹⁸⁶ Bolaño, ED, p. 1207 : « En 1968, alors que les étudiants élevaient des barricades et que les futurs romanciers français brisaient à coups de brique les fenêtres de leurs lycées ou faisaient l'amour pour la première fois, il [Raoul Delorme] décida de fonder la secte ou le mouvement des Écrivains Barbares. » ED', pp. 117-118 : « En 1968, mientras los estudiantes levantaban barricadas y los futuros novelistas de Francia rompían a ladrillazos las ventanas de sus Liceos o hacían el amor por primera vez, decidí fundar la secta o el movimiento de los Escritores Bárbaros. »

¹⁸⁷ Bolaño, ED, p. 1208 : « D'après Delorme, il fallait se fondre avec les œuvres maîtresses. On y parvenait d'une manière extrêmement étrange : en déféquant sur les pages de Stendhal, en se mouchant avec des pages de Victor Hugo, en se masturbant et en répandant le sperme sur les pages de Gautier ou Banville, en vomissant sur les pages de Daudet, en urinant sur les pages de Lamartine, en se coupant avec des lames de rasoir et en éclaboussant de sang les pages de Balzac ou de Maupassant, en soumettant, en somme, les livres à un processus de dégradation que Delorme appelait humanisation. » ED', p. 118 :

scatologique et le grotesque une négation de l'art propre à certains mouvements d'avant-garde, comme le Futurisme : « Le résultat, au terme d'une semaine de rituel *barbare*, était un appartement ou une chambre jonchée de livres détruits, un état de saleté et de puanteur dans lesquelles l'apprenti littéraire déblatérerait à son aise, nu ou en short, sale et surexcité comme un nouveau-né¹⁸⁸ [...] ». Une idée de banalité dans la volonté de détruire est associée aux écrivains barbares : « N'importe qui aurait pu écrire des choses pareilles, pensé-je, même Rouberg [...] ou Delorme [...] ou n'importe qui possédé du désir de mettre le monde à feu et à sang, mais j'eus l'intention que ce zélateur de l'ancien concierge parisien n'était personne d'autre que Carlos Wieder¹⁸⁹ ». Carlos Wieder est bien un fasciste.

Dans *Nocturne du Chili*, le récit est pris en charge par un écrivain (« Je m'appelle Sebastián Urrutia Lacroix¹⁹⁰ ») – ancien séminariste – qui a collaboré avec Pinochet. Au moment de sa mort, Lacroix est dévasté par le souvenir de ses choix qui l'ont poussé à donner des « cours de marxisme¹⁹¹ » à Pinochet. Bolaño utilise le même dispositif que dans *Amuleto*, *Nocturne du Chili* est un monologue, toutefois on peut dire qu'il constitue l'envers négatif d'*Amuleto*. Auxilio Lacouture est victime de la terreur, tandis que Lacroix s'est rendu complice. Le monologue de Lacroix est aussi le récit d'une vie infâme, transmis alors qu'il agonise. Dans *Amuleto*, Lacouture tente de sauver le souvenir de poètes mexicains marginaux (Arturo Belano, Ulises Lima et d'autres personnages encore

« Según Delorme, había que fundirse con las obras maestras. Esto se conseguía de una manera harto curiosa: defecando sobre las páginas de Stendhal, sonándose los mocos con las páginas de Víctor Hugo, masturbándose y desparramando el semen sobre las páginas de Gautier o Banville, vomitando sobre las páginas de Daudet, orinándose sobre las páginas de Lamartine, haciéndose cortes con hojas de afeitar y salpicando de sangre las páginas de Balzac o Maupassant, sometiéndolo, en fin, a los libros a un proceso de degradación que Delorme llamaba humanización. »

¹⁸⁸ Bolaño, ED, p. 1208. ED', p. 118 : « El resultado, tras una semana de ritual bárbaro, era un departamento o una habitación llena de libros destrozados, suciedad y mal olor en donde el aprendiz de literato boqueaba a sus anchas, desnudo o vestido con shorts, sucio y convulso como un recién nacido [...] »

¹⁸⁹ Bolaño, ED, p. 1211. ED', p. 121 : « Podía haberlo escrito cualquiera, pensé, incluso el mismo Rouberg [...] o el propio Delorme [...] cualquiera con ganas de quemar el mundo, pero tuve la corazonada de que aquel adalid del ex portero parisino era Carlos Wieder. »

¹⁹⁰ Bolaño, NC, p. 12. NC', p. 12 : « Me llamo Sebastián Urrutia Lacroix. »

¹⁹¹ Bolaño, NC, pp. 108-109 : « Et en quoi consiste ce travail délicat ? demandai-je. Il consiste à donner quelques cours de marxisme, pas beaucoup, juste ce qu'il faut pour s'en faire une idée, à quelques messieurs, à qui tous les Chiliens doivent beaucoup, dit monsieur Etniarc [...]. Qui sont mes élèves ? demandai-je. Le général Pinochet, dit monsieur Etniah. Je respirai un grand coup. Qui d'autre ? Le général Leigh, l'amiral Merino et le général Mendoza, évidemment, qui d'autres voulez-vous que ce soit ? dit monsieur Etniarc en baissant la voix. » NC', p. 105 : « ¿Y en qué consiste ese trabajo tan delicado ?, dije. En darles unas cuantas clases de marxismo, no muchas, lo suficiente para que se hagan una idea, a unos caballeros a quienes todos los chilenos les debemos mucho, dijo el señor Odeim [...]. ¿Quiénes son mis alumnos ?, dije. El general Pinochet, dijo el señor Oido. Tragué aire. ¿Y quién más? El general Leigh, el almirante Merino y el general Mendoza, pues, ¿quiénes otros ?, dijo bajando la voz el señor Odeim. »

des *Détectives sauvages*¹⁹²), au contraire, dans *Nocturne du Chili* Bolaño explore, par les souvenirs infâmes de Lacroix, les liens entre la littérature et la terreur, à travers, par exemple, le récit fait par le narrateur mourant de la rencontre entre Salvador Reyes et Ernst Jünger¹⁹³ à Paris pendant l'occupation : « [...] l'écrivain chilien et l'écrivain allemand parlèrent à bâtons rompus [...] [d]e la source du mal et des effets du mal qui parfois semblent être le fruit du hasard¹⁹⁴ [...] ». Tout comme dans *Le Troisième Reich*, Bolaño joue aussi avec la naïveté du narrateur. Lacroix, sans se rendre compte de la portée de ses propos affirme : « Voilà tout ce que nous raconta Salvador Reyes sur ses années parisiennes pendant la Seconde Guerre mondiale¹⁹⁵ ». Lacroix rapporte le récit de la vie de Salvador Reyes à Paris pendant l'occupation, et tout ce que Reyes raconte est sa rencontre avec Jünger et passe tout le reste sous silence. Ainsi, *Amuleto* est un récit sur la littérature en tant que forme de résistance à la terreur (« [...] le roman prétend ainsi mener la double lutte de la poésie et de la mémoire contre la terreur politique assistée de la censure et de l'oubli et contre le travail du temps lui-même¹⁹⁶ »), tandis que *Nocturne du Chili* représente la littérature comme complice de la terreur. Par la complémentarité de ces deux œuvres, sur le plan formel comme nous l'avons dit mais aussi par le fait que l'une semble l'envers de l'autre, Roberto Bolaño court-circuite toute possibilité de fonder un discours unilatéral – qui serait forcément simpliste – sur la dimension politique de la création littéraire. *Nocturne du Chili* est comparable à *Tristano muore* de Tabucchi, dans la mesure où le texte dans sa totalité est constitué par le récit d'un homme en train de mourir (toutefois, le personnage de Tabucchi, contrairement à celui de Bolaño est un résistant). Avec le souvenir d'une vie au moment de la mort, l'événement ici est écrit au présent : dans la mort d'Urrutia Lacroix reviennent sa vie et surtout ses erreurs. On retrouve dans *Nocturne du Chili*, œuvre antérieure à *2666*, cette idée d'un lien entre l'écriture et le mal, d'une association entre l'écriture et la terreur. Le texte de Bolaño devient donc une forme de réflexion sur la dimension éthique qui doit accompagner l'acte même d'écrire ou toute forme de rapport à la littérature et au savoir :

Si je racontais à mes amis écrivains ce que j'avais fait, est-ce que j'obtiendrais leur approbation ? Est-ce que certains ne désapprouveraient pas absolument

¹⁹² Rappelons qu'*Amuleto* est le développement de l'un des chapitres des *Détectives sauvages*.

¹⁹³ Ernst Jünger est aussi évoqué dans *Le Troisième Reich* par le narrateur naïf Udo Berger et fasciste en raison même de son ignorance comme un « grand auteur allemand ».

¹⁹⁴ Bolaño, NC, p. 47. NC', p 46 : « [...] el escritor chileno y el escritor alemán hablaron [...] de la fuente del mal y de los efectos del mal que a veces parecen concatenados por el azar. [...] »

¹⁹⁵ Bolaño, NC, p. 51. NC', p. 50 : « Y eso es todo lo que nos contó Salvador Reyes de sus años en París durante la Segunda Guerra Mundial. »

¹⁹⁶ Florence Olivier, *op.cit.*, p. 58.

ce que j'avais fait ? Est-ce que quelques-uns comprendraient et pardonneraient ? Est-ce qu'un homme sait, *toujours*, ce qui est bien et ce qui est mal ? A un certain moment de mes méditations, je me mis à pleurer tristement, étendu de tout mon long sur mon lit, rejetant la faute de mes malheurs (intellectuels) sur monsieur Etniarc et monsieur Eniah, qui m'avaient introduit dans cette histoire¹⁹⁷.

À un autre niveau, pour Benjamin, l'acte de critique était lié à une forme de destruction. Pour lui, il fallait par la critique détruire une œuvre pour la reconstruire selon d'autres perspectives. La critique apparaît alors comme un acte de création en tant qu'il est associé à une forme de destruction.

Dans le texte de Bernhard, le projet de Murau avec son texte *Extinction* constitue bien une forme de destruction, lorsqu'il présente le projet de son texte à Gambetti dans la première partie du roman : « La seule chose que j'ai déjà définitivement en tête, avais-je dit à Gambetti, c'est le titre *Extinction*, car mon récit n'est là que pour éteindre ce qui y est décrit, éteindre tout ce que j'entends par Wolfsegg et tout ce qu'est Wolfsegg, tout, Gambetti, comprenez-moi, vraiment et effectivement tout. Ce récit [Bericht] terminé, tout ce qu'est Wolfsegg doit être éteint¹⁹⁸ ». C'est justement parce que tout ce qu'est Wolfsegg doit être éteint à la fin du récit que Murau meurt – la mort du narrateur constitue l'autodestruction du récit sur lui-même mais aussi de tout ce qu'est Wolfsegg et de son dernier héritier. On fera attention au choix du mot de Murau : « Bericht » qui désigne un rapport, plus encore qu'un récit, Murau aurait très bien pu choisir le mot « Geschichte », mais « Bericht » marque une distance plus grande par rapport à la matière racontée, de manière à ôter toute dimension spectaculaire voire tout sentimentalisme : pour Murau, le récit est un exercice de la raison ; on peut aussi y voir une forme d'ironie et d'*understatement*. « Mon récit [Bericht] n'est rien d'autre qu'une extinction, avais-je dit à Gambetti. Mon récit éteint tout simplement Wolfsegg¹⁹⁹ ». Murau veut non seulement faire disparaître sa famille mais surtout à ce quoi les siens ont participé : « [...] j'éteins

¹⁹⁷ Bolaño, NC, pp. 116-117. NC', p. 113 : « ¿Si les contara a mis amigos escritores lo que había hecho obtendría su aprobación? ¿Algunos manifestarían un rechazo absoluto por lo que había hecho? ¿Algunos comprenderían y perdonarían? ¿Sabe un hombre, *siempre*, lo que está bien y lo que está mal? En un momento de mis cavilaciones me eché a llorar desconsoladamente, estirado en la cama, echándoles la culpa de mis desgracias (intelectuales) a los señores Odeim y Oído, que fueron los que me introdujeron en esta empresa. »

¹⁹⁸ Bernhard, Ex, p. 130. Aus, p. 199 : « Das einzige, das ich schon endgültig im Kopf habe, hatte ich zu Gambetti gesagt, ist der Titel Auslöschung, denn mein Bericht ist nur dazu da, das in ihm Beschriebene auszulöschen, alles auszulöschen, das ich unter Wolfsegg verstehe, und alles, das Wolfsegg ist, alles, Gambetti, verstehen Sie mich, wirklich und tatsächlich alles. Nach diesem Bericht muß alles, das Wolfsegg ist, ausgelöscht sein. »

¹⁹⁹ Bernhard, Ex, p. 130. Aus, p. 199 : « Mein Bericht ist nichts anderes als eine Auslöschung, hatte ich zu Gambetti gesagt. Mein Bericht löscht Wolfsegg ganz einfach aus. »

effectivement tout dans ce récit, tout ce que je mettrai par écrit dans ce récit sera éteint, toute ma famille y sera éteinte, *son temps y sera éteint*, Wolfsegg sera éteint dans mon récit, à ma manière²⁰⁰ ». Le « temps » en question est la participation de la famille Murau au national-socialisme : et le narrateur détruit cela, mais avant de le faire, il en garde la mémoire dans son texte. Sa famille et son passé doivent être « détruits » ou « éteints », afin de marquer une rupture dans le temps, et de rendre impossible la répétition. Néanmoins la mémoire de ce qui a eu lieu doit être conservée *par le récit*, c'est-à-dire par ce qui peut se *transmettre*. Murau développe aussi une éthique de l'écriture : il développe son récit avec la « plus grande indépendance et intégrité²⁰¹ ». L'écriture est liée pour Murau à l'oncle Georg et à Rome, mais elle est aussi liée au présent, comme on le comprend dans la mesure où le national-socialisme continue à hanter son récit et son présent. Murau tente de couper Gambetti des siens²⁰², comme l'a fait son oncle Georg avec lui. Si le monde des parents de Gambetti lui est « contraire²⁰³ » on peut donc comprendre qu'ils sont sans doute liés au fascisme comme ses parents étaient liés au national-socialisme. Nous pouvons envisager l'hypothèse que le personnage maintienne un discours subversif pour inciter Gambetti à agir de la même façon : « Petit à petit nous devons tout refuser, ai-je dit à Gambetti sur le Pincio, petit à petit être contre tout, afin de contribuer tout simplement à l'anéantissement général que nous avons en vue, désintégrer l'ancien pour pouvoir finalement l'éteindre entièrement au profit du nouveau²⁰⁴ ». N'est-ce pas en un sens soigner le mal par le mal ? Si l'on y pense bien – même si le projet de Murau est de se débarrasser de ses racines nationales-socialistes, son discours n'est-il pas comparable au fait de faire table rase ? Ce point est discutable : il semble plutôt qu'il

²⁰⁰ Bernhard, Ex, p. 131. Aus, p. 201 : « [...] ich lösche in diesem Bericht tatsächlich alles aus, alles, das ich in diesem Bericht aufschreibe, wird ausgelöscht, meine ganze Familie wird in ihm ausgelöscht, *ihre Zeit wird darin ausgelöscht*, Wolfsegg wird ausgelöscht in meinem Bericht auf meine Weise [...]. » Nous soulignons en italique.

²⁰¹ Bernhard, Ex, p. 131 : « Ce qui a été possible à mon oncle Georg à Cannes, avais-je dit à Gambetti, de mettre Wolfsegg par écrit, doit m'être tout aussi possible à Rome, et à moi-même avec une encore beaucoup plus grande indépendance et intégrité. » Aus, pp. 201-202 : « Was meinem Onkel in Cannes möglich gewesen ist, hatte ich zu Gambetti gesagt, Wolfsegg aufzuschreiben, muß mir in Rom ebenso möglich sein und mir selbst mit einer noch viel größeren Unabhängigkeit und Unbestechlichkeit. »

²⁰² Bernhard, Ex, p. 135. Aus, pp. 207-208.

²⁰³ Bernhard, Ex, p. 135 : « [...] mais en réalité je l'éloigne tout à fait délibérément de ses parents et de leurs idées, ai-je pensée, je procède comme si j'avais le droit de l'éloigner de ses parents et de leurs idées, de le détourner de plus en plus de leur monde qui, pour finir, m'est contraire [...]. » Aus, p. 208 : « [...] in Wirklichkeit bringe ich ihn aber ganz konsequent von seinen Eltern und deren Ideen ab, dachte ich, gehe so vor, als hätte ich ein Recht, ihn von seinen Eltern und deren Ideen abzubringen, ihn immer noch weiter aus ihrer mir letzten Endes entgegengesetzten Welt zu entfernen. »

²⁰⁴ Bernhard, Ex, p. 137. Aus, p. 211 : « Nach und nach müssen wir alles ablehnen, habe ich zu Gambetti auf dem Pincio gesagt, nach und nach gegen alles sein, um ganz einfach an der allgemeinen Vernichtung, die wir im Auge haben, mitzuwirken, das Alte auflösen, um es am Ende ganz und gar auslöschen zu können für das Neue. »

veuille définitivement régler ses comptes avec le passé afin de rendre possible ce que *peut ouvrir* l'avenir : « Il faut renoncer à l'ancien, le détruire, si douloureux que soit ce processus, afin de rendre possible le nouveau, même si nous ne pouvons pas savoir *ce que* peut bien être ce nouveau²⁰⁵ [...] ». Puisque Murau a décrit sa famille comme répétant les mêmes traditions d'un siècle à l'autre pour en arriver aux conséquences que l'on sait (le nazisme), Murau suggère la destruction totale afin de rendre impossible la répétition. Les pages de Murau (le texte fictif contenu dans le texte de Bernhard) sont elles-mêmes vouées à la destruction²⁰⁶. Faut-il y lire un déplacement de la tentation du suicide ? La volonté autodestructrice de Murau illustre la négativité – ou la puissance négative – de l'écriture de Thomas Bernhard. Ainsi, la destruction apparaît comme nécessaire et réparatrice dans *Extinction*.

Au contraire, c'est dans un autre texte de Thomas Bernhard, *Maîtres anciens*, que nous trouvons une piste sur les liens entre violence et représentation à travers une évocation par Reger de Dürer : « Voyez Vélasquez, rien que de l'art d'État, et Lotto, et Giotto, uniquement de l'art d'État, toujours, comme ce terrible Dürer, précurseur du nazisme, qui a mis la nature sur la toile et l'a tuée, *cet effroyable Dürer*²⁰⁷ [...]. » Le geste éthique est de trouver une forme de représentation qui ne soit pas une forme de violence. Donc, une forme de représentation qui ne soit pas prise, ou emprise, comme une pensée qui ne revient pas à prendre. Il est intéressant dans le texte de Bernhard de voir comment la représentation, ou le lien avec le monde tissé par la représentation ne peut être pensé

²⁰⁵ Bernhard, Ex, p. 137. Aus, pp. 211-212 : « Das Alte muß aufgegeben werden, vernichtet werden, so schmerzhaft dieser Prozeß auch ist, um das Neue zu ermöglichen, wenn wir auch nicht wissen können, was denn das Neue sei [...]. »

²⁰⁶ Bernhard, Ex, p. 342 : « J'ai allongé les jambes, éteint la lumière et songé à mon entrevue avec Maria à qui j'avais remis un manuscrit pour examen. Il est bâclé, comme tous mes manuscrits, lorsque je serai de retour à Rome elle va en discuter à fond avec moi, le décortiquer, après quoi je le jetterai, comme tout ce que j'ai pu faire et lui donner à lire. J'ai jeté plus de manuscrits que je n'en ai conservé, ai-je pensé, ceux que j'ai conservés il ne faut plus que je les regarde, ils me dépriment, ils ne font que reproduire d'une façon ridicule ce que j'ai pensé, cela ne vaut même pas la peine qu'on en parle. Mes manuscrits ne valent rien, me suis-je dit, mais je n'ai pas renoncé à essayer, toujours à nouveau, à la chose, en quelque sorte à porter atteinte à l'esprit, me suis-je dit. » Aus, p. 541 : « Ich streckte die Beine aus, drehte das Licht ab und dachte an meine Zusammenkunft mit Maria, der ich ein Manuskript gegeben habe zur Durchsicht. Es ist, wie alle meine Manuskripte, schlampig geschrieben, wenn ich wieder in Rom bin, wird sie es mit mir durchsprechen, es zerlegen, daraufhin werde ich es wegwerfen, wie alles von mir, was ich ihr jemals zum Lesen gegeben habe. Ich habe mehr Manuskripte weggeworfen, als aufgehoben, dachte ich, die aufgehobenen darf ich nicht mehr anschauen, sie deprimieren mich, sie geben das von mir Gedachte nur auf lächerliche Weise wieder, nicht der Rede wert. Meine Manuskripte sind nichts wert, sagte ich mir, aber ich habe es nicht aufgegeben, mich immer wieder an Niederschriften zu versuchen, mich sozusagen am Geist zu vergreifen, dachte ich. »

²⁰⁷ Bernhard, MA, p. 52. AM, p. 62 : « Sehen Sie sich den Velázquez an, nichts als Staatskunst, den Lotto, den Giotto, doch immer nur Staatskunst, wie dieser schreckliche Ur- und Vor-Nazi Dürer, der die Natur an die Leinwand gestellt und getötet hat, *dieser schauerlich Dürer* [...]. »

séparément de la politique. Ainsi, tout au long de son texte, l'auteur convoque plusieurs figures, Stifter, Heidegger, Dürer, pour penser, ce qui est pour Reger, le pire de la littérature, de la philosophie, de la peinture, le versant conservateur, nazi ou pré-nazi, donc le lien entre la représentation, les choix esthétiques choisis pour représenter, et leurs conséquences politiques, et non l'inverse ; la représentation n'est pas privée de conséquences politiques²⁰⁸.

Au moment où émerge la *mathesis* cartésienne, une nouvelle forme de *mimèsis* se met en place : souvenons-nous de l'invention de la perspective (*perspectiva artificialis*) étudiée par Panofsky. Un nouveau rapport entre l'homme et la nature se met en place, avec, comme ne manque pas de le souligner Philippe Descola « une nouvelle position du regard²⁰⁹ », dans la mesure où le regard est politiquement déterminé :

Le privilège accordé à la vue au détriment des autres facultés sensibles aboutit à une autonomisation de l'étendue que la physique cartésienne saura exploiter et que favorise également l'expansion des limites de l'univers connu par la découverte et la cartographie des nouveaux continents. Désormais muette, inodore et impalpable, la nature s'est vidée de toute vie. Oubliée la bonne mère, disparue la marâtre, seul demeure l'automate ventriloque dont l'homme peut se rendre comme « maître et possesseur²¹⁰ ».

On comprend mieux alors que la *mathesis* en tant que principe d'accumulation et la *mimèsis* en tant que principe de surdétermination sont indissociables. Comme la *mimèsis* n'est pas un universel, qu'elle est une donnée spécifiquement occidentale, il est possible d'émettre l'hypothèse qu'il en va de même pour la *mathesis* : c'est-à-dire, qu'elle est une spécificité de la rationalité occidentale. C'est en ce sens qu'il est possible de parler d'une spectralité de la *mathesis* en tant qu'idée récurrente dans la pensée occidentale, comparable à la *mimèsis*, mais qui ne s'annonce qu'en de rares occasions, qui est présente sans que n'apparaisse nécessairement *là où elle est, là où elle agit*. Il faut comprendre que la *mathesis* n'est pas seulement un modèle Classique, puisqu'il avait avant Descartes et

²⁰⁸ Dans les *Maîtres anciens*, Reger considère que les artistes sont au service du pouvoir. Bernhard, MA, 52 : « Les soi-disant maîtres anciens n'ont jamais fait que servir l'État ou servir l'Église, ce qui revient au même, ne ce cesse de dire Reger, un empereur ou un pape, un duc ou un archevêque. Tout comme le soi-disant homme libre est une utopie, le soi-disant artiste libre a toujours été une utopie, une folie, c'est ce que dit souvent Reger. Les artistes, les soi-disant grands artistes, voilà ce que dit Reger, me dis-je, sont en outre les gens les plus dénués de scrupules, ils sont encore bien plus dénués de scrupules que les politiciens. » AM, 62 : « Die sogenannten Alten Meister haben immer nur den Staate gedient oder der Kirche gedient, was auf das gleiche hinausläuft, so Reger immer wieder, einem Kaiser oder einem Papst, einem Herzog oder einem Erzbischof. So wie der sogenannte freie Mensch eine Utopie ist, ist der sogenannte freie Künstler immer eine Utopie gewesen, ein Wahnsinn, so Reger oft. Die Künstler, die sogenannten großen Künstler, so Reger, denke ich, sind außerdem die skrupellosesten aller Menschen, sie sind noch viel skrupelloser als die Politiker. »

²⁰⁹ Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris, « Folio », Gallimard, 2015, p. 118.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 121.

Leibniz occupé les Anciens : comme la *mimèsis*, la *mathesis* a une histoire, et c'est chez Aristote qu'il faut en chercher la première trace : « [...] le premier auteur aujourd'hui connu à se référer à une telle idée est Aristote, ennemi s'il en fût des promoteurs de la figure moderne de la *mathesis*²¹¹ ». *Mathesis* et *mimèsis* naissent en un même temps et un même lieu : la Grèce classique. Sans doute est-ce avec Bakhtine qu'il est possible de percevoir à quel point *mathesis* et *mimèsis* sont inextricablement liées, en effet, pour lui : « La grande forme épique (la grande épopée), qui comprend aussi le roman, doit procurer une image d'ensemble du monde et de la vie, doit refléter le monde et la vie en *entier*. Le roman doit donner l'image globale du monde et de la vie sous l'angle d'une *époque prise dans son intégrité*²¹² ». L'idée de totalité ou de totalisation dans la représentation constitue une forme de violence liée au rapport de l'homme au monde « comme maître et possesseur » (Descartes). On peut alors se demander de quelle manière les écrivains, au tournant des XX^e et XXI^e siècles, continuent ou au contraire renversent et dépassent cet héritage occidental, qui ne constitue en rien un universel mais bien uniquement un rapport au monde historiquement déterminé. Changer de façon de représenter le monde est-ce changer de rapport au monde et même changer même de monde²¹³ ? Walter Benjamin remarque d'ailleurs : « *À de grands intervalles dans l'histoire, se transforme en même temps que leur mode d'existence le mode de perception des sociétés humaines*²¹⁴ ».

²¹¹ David Rabouin, *Mathesis universalis. L'idée de « mathématique universelle » d'Aristote à Descartes*, Paris, PUF, 2009, p. 12.

²¹² Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, traduit par Alfreda Aucouturier, Gallimard, « Bibliothèque des Idées », 1979, p. 249.

²¹³ On notera que Schopenhauer est cité par Thomas Bernhard dans *Extinction* à plusieurs : Schopenhauer est (évidemment) en bonne place parmi les lectures de Franz-Josef Murau, ce dernier donne *Le monde comme volonté et représentation* à lire à Gambetti (Ex, p. 12 ; Aus, p. 9). Enfin, Murau se remémore dans la première partie d'*Extinction* les jours passés avec ses amis dans le nord de l'Italie et lorsqu'ils se réunissent, c'est afin de commenter Schopenhauer : « [S]i ce n'est pas Heidegger, [...] ce sera Schopenhauer » (Ex, p. 141 ; Aus, p. 217 : « *ist es nicht Heidegger, [...] ist es Schopenhauer [...]* »). À propos des pages concernant cette réunion nous renvoyons à Ex, pp. 138-147 ; Aus, pp. 212-227. La référence à Schopenhauer fait partie d'une série de textes évoqués par Bernhard qui soutiennent la mise en place d'une autre forme de représentation qui sous-tend tout le texte de l'écrivain autrichien : Schopenhauer intervient comme point de rupture vers une autre pensée de la représentation. On sera attentif toutefois au fait que la philosophie occupe une place déterminante et paradoxale dans l'œuvre de Bernhard, elle obsède les narrateurs de Bernhard : « Le philosophique est toujours comme l'air que nous inspirons mais que, sans avoir pu le conserver assez longtemps, nous sommes tout de même obligés d'expirer » (Ex, p. 106 ; Aus, p. 161 : « *Das Philosophische ist immer wie die Luft, die wir einatmen, aber doch, ohne sie längere Zeit festhalten zu können, wieder ausatmen müssen.* »). À propos de la lecture des philosophes, voir aussi Ex, p. 102, Aus, pp. 154-155.

²¹⁴ Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », III, in *Écrits français, op.cit.*, p. 182. « *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit [Dritte Fassung]* », III, in GS, I (2), p. 478 : « *Innerhalb großer geschichtlicher Zeiträume verändert sich mit der gesamten Daseinsweise der menschlichen Kollektiva auch die Art und Weise ihrer Sinneswahrnehmung.* » Nous renvoyons aussi à la traduction de Frédéric Joly, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, III, Paris, « Petite Bibliothèque Payot », Payot & Rivages, 2013, p. 53 : « *Les modalités de perception sensorielle des collectivités humaines se transforment aussi, sur de longues périodes*

Il s'agit donc de trouver des régimes esthétiques non-totalisants qui ne reposent plus sur l'idée de l'homme comme « maître et possesseur de la nature ». Au contraire, le choix de l'intime²¹⁵ pour écrire l'histoire s'impose comme un moyen d'échapper à la définition totalisante du roman qui est encore celle de Bakhtine. Mettre en désordre l'histoire signifie donc élaborer des formes qui ne soient plus associées à une forme de violence au sein même de la représentation. Foucault évoque ainsi « [l]e caractère anti-aristotélécien de l'art moderne²¹⁶ » :

[L]'art établit à la culture, aux normes sociales, aux valeurs et aux canons esthétiques un rapport polémique de réduction, de refus et d'agression. C'est ce qui fait de l'art moderne, depuis le XIX^e siècle, ce mouvement par lequel, incessamment, chaque règle posée, déduite, induite, inférée à partir de chacun des actes précédents, se trouve, par l'acte suivant, rejetée et refusée. Il y a dans toute forme d'art une sorte de permanent cynisme à l'égard de tout art acquis. C'est ce qu'on pourrait appeler le caractère anti-aristotélécien de l'art moderne²¹⁷.

L'art moderne se caractérise par une remise en question des outils de représentation au sein même des œuvres produites. Dans *Extinction* Thomas Bernhard évoque ainsi la littérature allemande (Thomas Mann) et autrichienne (Robert Musil) en des termes extrêmement violents²¹⁸ : Bernhard s'attaque principalement à Goethe, et ce sont les pages parmi les plus virulentes d'*Extinction* – qui en lui-même est un texte relativement *agressif*. On peut dire, pour reprendre les termes de Foucault, que Bernhard-Murau « agresse » Goethe²¹⁹, il s'agit donc au sein même de l'œuvre de remettre en

historiques, avec leur mode d'existence entier. » En italique dans le texte pour la traduction pour la traduction de Benjamin, le texte de la troisième version et la traduction de Joly.

²¹⁵ DeLillo dans *L'homme qui tombe*. C'est aussi en ce sens qu'il faut entendre le choix du montage dans *W ou le souvenir d'enfance* ou même le choix d'un instrument scientifique qui devient outil pour écrire la mémoire dans *Le système périodique*. Dans une forme qui renouvelle le roman, l'autofiction, Riboulet fait le choix de l'intime dans ses deux textes. Ces auteurs visent l'écriture de l'intime et de l'infime plutôt que du grand (la totalisation).

²¹⁶ Michel Foucault, *Le Courage de la vérité. Le gouvernement de soi et des autres II, Cours au collège de France 1983-1984*, Paris, « Hautes Études », Gallimard, Le Seuil, 2009, p. 174. Comme nous allons le voir plus loin, par ce que Foucault nomme l'anti-platonisme de l'art moderne, c'est la mimésis elle-même qui est remise en question, dans ce passage du cours de Foucault que nous citons ici ce sont les genres, les registres, les règles de l'art en quelque sorte, d'une manière plus générale encore qui sont remises en question par l'art moderne.

²¹⁷ Michel Foucault, *Le Courage de la vérité, op.cit.*, p. 174.

²¹⁸ Selon une pratique déjà présente dans *Maîtres anciens* autour des figures d'Adalbert Stifter et de Martin Heidegger. On ajoutera qu'il s'agit d'une forme de provocation propre à Bernhard et que ces portraits à charge des grandes figures de la littérature et de la philosophie font partie de son « art de l'exagération », mais aussi de sa tentative de penser les liens entre écriture, pensée et politique.

²¹⁹ Bernhard, Ex, pp. 363-365. Aus, pp. 575-577. On notera que dans le courant de la narration, Murau passe de Spadolini, à Goethe, par association, comme il le souligne lui-même. Rappelons que Spadolini est pour Murau le grand « falsificateur-né » [*der geborene Verfälscher*] (Ex, p. 367. Aus, p.581) : ainsi en va-t-il de même pour Goethe par association. Nous renvoyons ici à Ex., p. 363 : « De Spadolini je suis alors passé à Goethe : au grand bourgeois Goethe, que les Allemands ont taillé et cousu pour en faire leur prince des poètes [...]. » Aus, p. 575 : « Von Spadolini war ich dann merkwürdigerweise auf Goethe

question le régime esthétique employé par l’auteur de *Faust* ainsi que ses conséquences politiques. De même, Bernhard s’attaque à ce qu’il nomme une « littérature de bureau²²⁰ » [*Büroliteratur*²²¹] ou encore « littérature des classeurs²²² » [*Leitzordnerliteratur*²²³]. Comme nous l’avons déjà vu plus tôt, il ne sauve que Kafka : « Abstraction faite de Kafka, ai-je dit à Gambetti, qui a été effectivement un employé, mais qui est le seul à n’avoir pas écrit une littérature de fonctionnaire et d’employé, tous les autres n’ont rien écrit d’autre, parce qu’ils n’étaient absolument pas capables d’autre chose²²⁴ ». Dans l’œuvre de Bernhard, Kafka s’impose comme une issue pour « sortir de l’espace aristotélicien²²⁵ ». La liberté que prend la fiction par rapport à l’Histoire peut se révéler être plus intéressante et importante plutôt que sa « fidélité » : elle ouvre le sens et multiplie les possibles, comme l’écrit Benjamin dans sa sixième thèse sur l’Histoire : « [e]xprimer le passé en termes historiques ne signifie pas le reconnaître “tel qu’il a réellement été²²⁶” ».

gekommen: auf den Großbürger Goethe, den sich die Deutschen zum Dichturfürsten zugeschnitten und zugeschneidert haben [...] »

²²⁰ Bernhard, Ex, p. 383.

²²¹ Bernhard, Aus, p. 607.

²²² Bernhard, Ex, p. 384. On peut dire de la « littérature des classeurs » qu’elle est une littérature de l’ordre ou de la mise en ordre. Si l’on prend au mot la construction de Bernhard, cette « littérature des classeurs », range, trie, classe, met en ordre mais aussi peut-être met de l’ordre. Si l’on étend encore un peu le sens du mot, peut-être s’en faut-il de peu que cette « littérature des classeurs » ne donne des ordres. Ainsi, nous commençons notre réflexion en rappelant le projet formulé par Adorno dans *Minima Moralia* « [l]a mission actuelle de l’art est d’introduire le chaos dans l’ordre » : la « littérature des classeurs » serait donc celle qui réalise le projet opposé, qui ne cesse de trouver des moyens d’introduire l’ordre dans l’art, si l’on renverse la proposition d’Adorno. Bernhard exprime d’une manière provocante dans ces pages d’*Extinction* sa détestation pour une littérature régie par des fantasmes de mise en ordre. Il cherche à montrer que l’idée d’une littérature régie par l’ordre est idéologiquement chargée.

²²³ Bernhard, Aus, p. 609.

²²⁴ Bernhard, Ex, p. 384. Aus, p. 608 : « Wenn wir Kafka außer acht lassen, habe ich zu Gambetti gesagt, der tatsächlich Angestellter gewesen ist, aber als einziger keine Beamten- und Angestelltenliteratur geschrieben hat, alle andern haben nichts anderes geschrieben, weil sie zu etwas anderem gar nicht befähigt gewesen sind. »

²²⁵ Françoise Proust, *op.cit.*, p. 238.

²²⁶ Benjamin, CH, VI^e thèse, p. 60. UBG, GS, I (2), p. 695 : « Vergangenes historisch zu artikulieren heißt nicht, es erkennen ‚wie es denn eigentlich gewesen ist‘. »

CHAPITRE II

L'écrivain *dans* l'histoire : l'écrivain face à la violence du monde.

« L'écrivain le plus solitaire n'écrit que pour l'autre. »

Jean-Luc Nancy

« Quand on écrit, on ne mène pas une affaire privée. »

Gilles Deleuze

« It is hard to find a language for unfortunates. »

« Il est difficile de trouver un langage pour les malheureux. »

Don DeLillo

Il est déterminant de penser que la fictionnalisation de l'histoire ne va pas sans une part de responsabilité¹. Nous entendons par là questionner l'engagement de l'écrivain entre la fin du siècle dernier et le début du XXI^e siècle, et aussi nous demander si l'on peut encore parler d'engagement. Nous avons évoqué plus tôt un recul de l'origine en tant que valeur dans les fictions de notre corpus, ou de « *telos* négatif » pour le dire avec Dan Diner à la suite d'Enzo Traverso. La recherche de l'origine ou de la cause première fait obstacle à la vérité. Tout discours organisé en fonction de la question de l'origine est surdéterminé par l'attente d'une révélation, ainsi tout discours téléologique fait-il obstacle à la vérité. En ce sens, dès lors qu'un texte n'est plus déterminé par l'origine – comme c'est le cas dans l'esthétique naturaliste – et qu'est fait par lui le choix d' « introduire le chaos dans l'ordre » le texte sera à entendre comme ouverture vers la vérité. Le recul de l'origine correspond pour le dire avec Foucault à une exigence de « dire-vrai² ». Dans la mesure où nos œuvres reposent sur une remise en question de la causalité, il n'est pas étonnant qu'elles privilégient le retour et donc la répétition. Si l'esthétique du roman du

¹ Dans *La transcription de l'histoire* (*op.cit.*, p. 158), Emmanuel Bouju évoque bien les « [...] les responsabilités de qui [...] entreprend l'exercice de transcrire l'expérience de l'histoire. ». Nous renvoyons aussi au travail de Gabriele Napoli, *Écritures de la responsabilité. Histoire et écrivains en fiction : Kertész et Tabucchi*, Paris, Classiques Garnier, 2013.

² Nous renvoyons ici à Michel Foucault, *Le courage de la vérité*, *op.cit.*, p. 16, 23, 25-26, 28 63-64. Foucault distingue plusieurs formes de dire-vrai : le dire-vrai politique (p. 75), philosophique (p. 23, 28, 84), prophétique pp. 16-17, 23, 25, 28-29, 63, 82), nous tentons d'aborder ici la possibilité d'un dire-vrai poétique en assumant la charge paradoxale d'une telle proposition. Il semble important de noter que la notion du dire-vrai est directement liée au concept de *parrèsia* – ou de véridiction – qui a tant occupé Foucault dans ses derniers travaux.

XIX^e est encore liée à la causalité³, alors le retour et la répétition déterminent la démarche poétique des écrivains des XX^e et XXI^e siècles. Dans la mesure où elles reposent sur une forme de prise en charge de l’histoire – ou de fictionnalisation de l’histoire – elles sont construites d’entrée de jeu comme un retour. Pour Michel Foucault : « [...] la pensée moderne est vouée, de fond en comble, à la grande préoccupation du retour, au souci de recommencer, à cette étrange inquiétude sur place qui la met en devoir de répéter la répétition⁴. » Ainsi, la question du retour serait propre à la modernité, en effet : « [...] le retour ne se donne que dans l’extrême recul de l’origine⁵ ». On peut parler d’un recul de l’origine vers la vérité. C’est en ce sens que tout discours nationaliste, par son obsession pour l’origine⁶, est une falsification, c’est ce que décrit Thomas Bernhard dans *Extinction*. Le fait de ne plus être préoccupé par l’origine, et de ne pas nécessairement dire l’histoire telle qu’elle a été (Benjamin), de manière à organiser le discours de la fiction comme une forme de « dire-vrai » apparaît alors comme une responsabilité du narrateur de la modernité. L’engagement se fait désormais par la forme. Deux choses sont ainsi à prendre en compte dans les œuvres de notre corpus : le refus d’une recherche de l’origine et le refus d’un discours organisé en fonction de la fin⁷. En ce sens un récit qui ne serait plus déterminé par la recherche d’une origine, ne serait plus organisé par la question « pourquoi ? ». Le concept d’événement tel qu’il est construit par Deleuze semble particulièrement approprié pour analyser les œuvres de notre corpus, dans la mesure où il oblige à se poser la question « que s’est-il passé⁸ ? ».

2.1. Rétablir la vérité

Sans cesse le narrateur Zuckerman relance la question « que s’est-il passé ? » dans *Pastorale américaine* sans jamais atteindre la cause première qui a fait de Merry une enfant gâtée, une terroriste puis une illuminée. Aucune réponse n’est apportée par DeLillo sur ce qui a rendu Bill Gray incapable d’écrire. *Le temps matériel* n’est pas un texte

³ Comme chez Zola ou Flaubert comme nous l’avons vu plus tôt, nous renvoyons au Chapitre I de notre réflexion.

⁴ Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 345.

⁵ *Ibid.*

⁶ Nous renvoyons sur ce point à Johann Chapoutot, « Le discours des origines : *ex septentrione lux* », in *Le nazisme et l’Antiquité*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012, pp. 19-67.

⁷ Philippe Daros, *L’art comme action*, *op.cit.*, pp. 238-239 : « [...] l’art classique et, tout particulièrement, l’art qualifié de “réaliste” mime, de façon plus ou moins maîtrisée, la conception, elle-même classique, de la science depuis la Renaissance : l’idée d’une cohérence de la chaîne asymétrique procédant par inclusions successives jusqu’à une cause première, elle-même imaginée à partir des limites du savoir scientifique à une époque donnée [...] ».

⁸ Nous renvoyons sur ce point au chapitre V de notre réflexion.

naturaliste : à aucun moment Vasta ne livre d'explication quant à l'origine des troubles⁹ des enfants de Palerme qui les poussent à tuer leur camarade : il représente au contraire le déroulement d'un processus dans toute sa gratuité dans une sorte de fatalité : c'est ainsi. Dans *Entre les deux il n'y a rien*, tout comme trois ans avant dans *Les Œuvres de miséricorde*, Mathieu Riboulet construit une généalogie de sa propre histoire, à partir du moment où il comprend qu'il est homosexuel jusqu'aux violences qui marquent sa génération, avec la révolte des fils contre les pères comme centre de réflexion. On notera que la prise de conscience concernant sa sexualité est directement décrite comme un événement¹⁰. En ce sens, puisque les auteurs ne cherchent plus l'origine, nous pourrions avoir recours à la notion de généalogie telle qu'elle est construite par Foucault dans « Nietzsche, la généalogie, l'histoire » : « L'histoire apprend aussi à rire des solennités de l'origine¹¹ ». Par leurs textes, Lefranc et Riboulet construisent une généalogie¹² des violences politiques, en liant les violences des années dites de plomb avec celles qui les ont précédées, liant ainsi les violences des pères et celles des fils, sans chercher à en trouver « l'origine », mais en cherchant, à en reconstruire de manière intempestive l'existence. Si les auteurs ne s'intéressent plus à l'origine – contrairement à Zola – ils privilégient la recherche de la vérité par l'écriture. On peut comprendre l'importance de l'autofiction au XX^e et XXI^e siècle dans la volonté de transmettre une vérité par le récit. La question de l'origine apparaît alors comme une tentative d'éclipser la vérité. Tout discours sur l'origine peut être envisagé comme une tentative de falsification, parfois volontaire, parfois inconsciente, pour taire dans le dit ce qui ne veut pas être su¹³. Ainsi, en ce sens, en ce qui concerne le récit en tant que recherche d'une vérité, *Le tort du soldat*

⁹ *Le temps matériel* se distingue, par exemple, du projet autour duquel gravitent les Rougon-Macquart de Zola, la somme naturaliste par excellence : « Que Zola ait pu prétendre relier l'origine de l'ensemble des variations sur les destinées des Rougon-Macquart aux conséquences, infinies dans leurs développements, d'un déterminisme "génétique", ne manifeste que la surexposition historique de ce lien entre développement fictionnel et quête de l'origine comme mime de l'étiologie du discours scientifique classique, lorsque celui cherche à rendre compte d'un phénomène. » (Philippe Daros, *L'art comme action*, *op.cit.*, p. 239)

¹⁰ Riboulet, EDR, pp. 17-18.

¹¹ Foucault, « Nietzsche, la généalogie, l'histoire » [1971], DE, II, p. 137.

¹² Ainsi Foucault remarque-t-il dans « Nietzsche, la généalogie, l'histoire » [1971], in DE, II, p. 143 : « Le corps [est] la surface gravée des événements (alors que le langage les marque et les idées les dissolvent), lieu de dissociation du Moi (auquel il essaie de prêter la chimère d'une unité substantielle), volume en perpétuel effritement. La généalogie, comme analyse de la provenance, est donc l'articulation du corps et de l'histoire. *Elle doit montrer le corps tout imprimé d'histoire, et l'histoire ruinant le corps.* » (Nous soulignons en italique.) Les textes de Lefranc et Riboulet, très exactement parce qu'ils questionnent l'histoire en lisant les inscriptions laissées par les violences sur leur propre corps (Riboulet) ou sur le corps de ceux dont ils écrivent la vie (Lefranc) pratiquent-ils ce que Foucault nommait la généalogie, dans une attention particulière des traces « imprimées » par l'histoire sur le corps. Nous renvoyons pour une réflexion plus précise sur ce sujet à notre chapitre VII.

¹³ On remarquera l'importance accordée à l'origine dans toute forme de discours nationaliste.

d'Erri De Luca s'impose comme un récit exemplaire. Et il contient sans nul doute l'une des définitions les plus politiques de la tâche qui incombe à tout écrivain : « [I]l revient aux écrivains de rétablir [*restituire*] le nom des choses¹⁴ ». On sera attentif dans le texte de De Luca à l'idée exprimée de rétablir/*restituire* en vue de reconstruire la vérité, comme l'on pourrait restituer quelque chose qui a été volé : par la *construction* de son discours l'écrivain doit rétablir la vérité¹⁵, c'est-à-dire replacer des mots là où ils avaient été volés¹⁶ ou falsifiés. C'est bien le sujet du texte puisque tout se déclenche quand le traducteur prononce le mot « vérité » (« *emet* » ; אמט) en yiddish. L'auteur veut rétablir le sens juste des mots :

Les lectures de ma jeunesse étaient restées gravées dans une sorte de carte sous-cutanée et je connaissais la planimétrie du ghetto dans lequel les Allemands ont entassé plus de quatre cent mille vies. *Wohnungsbezirk*, "zone d'habitation", c'est ainsi qu'ils appelaient l'enclos de corps mis au rebut. Ils appelaient *Aussiedlung*, "transfert", l'envoi dans les trains blindés au camp d'extermination. Ils se couvraient en débitant de fausses expressions. C'est ce que font les pouvoirs et il revient aux écrivains de rétablir le nom des choses¹⁷.

La tâche de l'écrivain est pour De Luca de rétablir la vérité des mots et des choses, par conséquent l'écrivain est celui qui rétablit la vérité de l'Histoire – ou la vérité sur l'Histoire. C'est ce qui oppose l'écrivain-traducteur¹⁸ et le père nazi : l'un recherche la

¹⁴ De Luca, TS, p. 17. TS', p. 17 : « [...] [S]petta agli scrittori restituire il nome delle cose. »

¹⁵ Thomas Bernhard, « Je ne suis pas un auteur à scandale », *Sur les traces de la vérité. Discours, lettres, entretiens, articles*, traduit de l'allemand par Daniel Mirsky, Paris, « Arcades », 2013, p. 281 : « J'écris pour provoquer. Où serait, sinon, le plaisir de l'écriture ? Évidemment, lorsqu'on tient à éviter tout contact avec la justice et le vulgaire, il vaut mieux faire des poèmes que personne ne comprend, pas même l'auteur lui-même, et se contenter de chercher les plus jolies sonorités musicales. Cela permet, de surcroît, d'empocher des récompenses. Mais ce n'est pas cela qui m'intéresse. *Je suis un écrivain qui tient à nommer les choses par leur nom.* » « Ich bin kein Skandalautor », in *Werke*, XXII (2), *Journalistisches, Reden, Interviews*, Francfort, Suhrkamp, 2015, p. 275 : « Ich schreibe, um zu provozieren. Wo Wäre sonst die Freude am Schreiben? Natürlich, wenn man versucht, jeden Kontakt zur Justiz und zur Masse zu vermeiden, ist es besser, Gedichte zu schreiben, die niemand versteht, nicht einmal der Autor selber, indem man sich damit zufriedengibt, beim Schreiben höchste Musikalität zu erreichen. Das erlaubt außerdem noch Literaturpreise zu gewinnen. Aber das interessiert mich nicht, ich bin ein Schriftsteller, der die Dinge beim Namen nennt. »

¹⁶ Nous renvoyons ici au chapitre III de notre réflexion dans lequel nous analysons plus particulièrement l'écriture du silence et de son rôle joué dans la transmission pour les générations ayant grandi dans l'après-guerre. Le rôle de l'écrivain est aussi de conserver dans son écriture les silences, qui ont pu constituer une autre manière d'occulter les violences politiques.

¹⁷ De Luca, TS, pp. 16-17. TS', pp. 16-17 : « Dalle lettura fatte da ragazzo e rimaste inculcate in qualche mappa sottopelle, conoscevo la planimetria del ghetto in cui i tedeschi ammassarono più di quattrecentomila vite. *Wohnung bezirk*, "distretto abitativo", chiamavano così il recinto di corpi messi al macero. Chiamavano *Aussiedlung*, "trasferimento", l'invio nei treni blindati ai campi di annientamento. Spacciavano vocabolario falso a copertura. I poteri lo fanno e spetta agli scrittori restituire il nome delle cose. »

¹⁸ Personnage avec qui Erri De Luca partage tellement de points communs, nous nous attarderons sur le plus significatif de tous : le narrateur de la première partie du *Tort du soldat* a traduit en italien *Le chant du peuple juif assassiné* de Ytskhok Katzenelson, Erri De Luca a traduit le poème de Katzenelson en 2009 pour les éditions Mondadori en 2009 sous le titre *Canto del popolo yiddish messo a morte*. Nous renvoyons sur ce point à TS, pp. 2 -25 ; TS', pp. 24-25. Le nom du narrateur de la première partie du

vérité et prononce le mot « *emet* » (אמת), l'autre ment toute sa vie, à lui-même, à sa femme et sa fille. La narratrice elle-même sera celle qui par la narration cherche à rétablir la vérité. On retrouve dans l'exemple cité plus haut de la perversion du langage des euphémismes qui caractérisent le discours nazi ou collaborationniste qui seront au centre de *Fever* et d'*Extinction*. La littérature est *contre* le pouvoir, sinon elle n'a plus aucune raison d'être¹⁹. C'est la vérité qui intéresse aussi Murau dans *Extinction* : « Cette époque a été la plus repoussante que Wolfsegg ait jamais connu [...], elle a avili Wolfsegg, elle a été mortelle pour Wolfsegg, *jamais, au grand jamais, on ne saurait la passer sous silence ou la maquiller, car elle est la vérité.* Quand je vous dis que mon père, uniquement parce que ma mère l'exigeait de lui, a invité à Wolfsegg les célébrités nazies, aujourd'hui encore j'en ai froid dans le dos²⁰. » Dire la vérité sur Wolfsegg²¹, cela veut dire rétablir la vérité sur l'Autriche, puisque la famille Murau et le domaine de Wolfsegg en sont une image, un modèle réduit. Le domaine de Wolfsegg étant un produit de l'imagination de Thomas Bernhard, sa création lui permet de dire la vérité sur l'État autrichien pendant et après la guerre et d'illustrer le pouvoir de l'imagination. La détestation de soi de Murau est liée à la détestation de l'Autriche : un rapport est établi entre l'individuel et le collectif. Écrire revient pour le personnage de Bernhard à faire surgir la vérité, il s'agit pour lui de remplacer les mensonges des parents et de l'État autrichien par la vérité d'un texte littéraire : « [...] je veux tout de même me mettre à écrire un jour tout ce qui ne me laisse pas en paix concernant Wolfsegg, tout ce qui concerne Wolfsegg²² ». Ainsi, par ce désir

Tort du soldat reste inconnu. Ainsi ne peut-on pas parler d'autofiction, mais voir dans le personnage du traducteur un alter ego de l'auteur italien.

¹⁹ Deleuze et Guattari, AO, pp. 160-165, soit les dernières pages du chapitre 2 ; en particulier, AO, pp. 161-162 : « Combien le problème de la littérature est mal posé, à partir de l'idéologie qu'elle porte ou de la récupération qu'un ordre social en opère. On récupère les gens, non pas les œuvres, qui viendront toujours réveiller un nouveau jeune homme endormi, *et qui ne cessent de porter le feu plus loin.* [...] Il y aura toujours un Breton contre Artaud, un Goethe contre Lenz, un Schiller contre Hölderlin, pour surmoiser la littérature, et nous dire : attention, pas plus loin ! pas de 'fautes de tact' ! Werther oui, Lenz non ! La forme œdipienne de la littérature est sa forme marchande. [...] Tout écrivain est un vendu. *La seule littérature est celle qui piège son colis, fabriquant une fausse monnaie, faisant éclater le surmoi de sa forme d'expression, et la valeur marchande de sa forme de contenu.* »

²⁰ Bernhard, Ex, p. 126. Aus, p. 193 : « Diese Zeit ist die abstoßendste, die Wolfsegg je erlebt hat, hatte ich zu Gambetti gesagt, die Wolfsegg erniedrigende, die für Wolfsegg tödliche, *die nie und niemals zu verschweigen und zu vertuschen ist, denn sie ist die Wahrheit.* Wenn ich Ihnen sage, daß mein Vater, nur weil meine Mutter das von ihm verlangte, die Nazigrößen auf Wolfsegg eingeladen hat, so jagt es mir noch heute die Kälte über den Rücken. » Nous soulignons en italique.

²¹ Sur le détail de ce qui se passe à Wolfsegg, nous renvoyons, par exemple, aux pp. 126-129 ; Aus, pp. 192-197. L'une des dépendances du domaine de Wolfsegg est plus particulièrement associée au nazisme, Ex, p. 128 : « Le seul terme de *Maison des chasseurs* me rend présente l'époque nazie. » Aus, p. 196 : « Allein bei dem Wort *Jägerhaus* ist mir die nationalsozialistische Zeit gegenwärtig. »

²² Bernhard, Ex, p. 128. Aus, 196-197 : « [...] eines Tages, [...] will ich doch darangehen, alles über das aufzuschreiben, das mir, Wolfsegg betreffend, keine Ruhe läßt, über alles, das Wolfsegg betrifft. »

de vérité, *Extinction* se situe à la limite entre le roman et l'essai. On retrouve l'hybridation entre la fiction et l'essai dans les textes de Riboulet et Lefranc : en tendant vers l'essai, Bernhard, Riboulet et Lefranc transforment le μῦθος : le rétablissement de la vérité compte plus que la mise en récit. Mieux vaut encore, pour Murau, essayer de s'approcher de la vérité, que d'accepter de vivre dans le mensonge, comme ses parents. S'il ne s'agit plus d'organiser le récit en fonction de l'origine, la recherche de la vérité rend possible l'héritage. Le « dire-vrai²³ » (*parrêsia, παρρησία*) est lié à ce que Michel Foucault nomme une « mise à nu de l'existence » :

[La] pratique de l'art comme mise à nu et réduction à l'élémentaire de l'existence est quelque chose qui se marque d'une façon de plus en plus sensible à partir sans doute du milieu du XIX^e siècle. *L'art* (Baudelaire, Flaubert, Manet) se constitue comme lieu d'irruption de l'en-dessous, de l'en-bas, de ce qui, dans une culture, n'a pas droit, ou du moins n'a pas de possibilité d'expression. Et dans cette mesure-là, il y a un anti-platonisme de l'art moderne. Si vous avez vu l'exposition Manet cet hiver, ça éclate : il y a un anti-platonisme de l'art moderne qui a été le grand scandale de Manet et qui, je crois, sans être la caractérisation de tout art possible actuellement, a été une tendance profonde que vous retrouvez de Manet jusqu'à Francis Bacon²⁴, de Baudelaire jusqu'à Samuel Beckett ou Burroughs. Anti-platonisme : l'art comme lieu d'irruption de l'élémentaire, mise à nu de l'existence²⁵. »

On retrouve dans l'idée de ce qui n'a « pas de possibilité d'expression²⁶ » le choix de Mathieu Riboulet de se faire la voix des victimes des violences politiques d'une manière intempestive dans *Entre les deux il n'a rien* : par son texte Riboulet garde la trace et sauve le nom de ceux dont il écrit qu'ils sont morts comme des « chiens²⁷ », il s'agit là

²³ Michel Foucault continu dans son cours de l'année 1983-1984 que nous citons dans ces pages une réflexion sur la παρρησία déjà commencée dans son cours de l'année précédente, *Le gouvernement de soi et des autres*, 1982-1983. On sera attentif au fait que le volume que nous citons, *Le courage de la vérité*, porte en sous-titre : *Le gouvernement de soi et des autres II*. Nous renvoyons en particulier pour notre propos à la deuxième heure de la leçon du 29 février 1984 (*Le courage de la vérité*, pp. 163-176). En effet, dans cette leçon, Michel Foucault rapproche trois figures, celles de l'ascète, de l'artiste et du révolutionnaire en voyant dans la formulation de l'exigence de vérité commune à ces trois figures un héritage du cynisme ancien.

²⁴ Michel Foucault évoque Francis Bacon, il est intéressant de noter que Yannick Haenel consacre un chapitre de *Cercle* au peintre anglais et très particulièrement aux *Trois études pour des figures au pied d'une crucifixion* (*Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion*) [1944], nous renvoyons à C, « Cercle I », « 21. Serpent », pp. 171-181. En particulier, C, p. 177 : « Bacon a peint *ce qui arrive aux corps*. Il a peint ce que la dévastation produit : du concassement de chair tremblée, une masse de peur, un gros ver terrorisé. [...] La nuit s'est retournée sur elle-même, elle vous offre le négatif des sacres : un Christ terrorisé dans sa gluance. Nourrisson-saucisse qui hurle dans ses langes de prisonnier. Même plus de la souffrance ça : du souffrement, du souffrage, de la souffraïlle – une chose avalée dans sa douleur infecte. » Gilles Deleuze commente cette œuvre dans *Logique de la sensation* [1981], « 10. Note : qu'est-ce qu'un triptyque ? » (*Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris Seuil, 2002, pp. 73-81). Enfin, voir le texte de Haenel intitulé « La parole de Bacon », consacré à Bacon en introduction à Francis Bacon, *Conversations* (Paris, L'Atelier Contemporain, 2019) pp. 25-33.

²⁵ Michel Foucault, *Le Courage de la vérité, op.cit.*, pp. 173-174. Nous soulignons en italique.

²⁶ *Ibid.*, p. 173.

²⁷ Nous ne prétendons par proposer un relevé exhaustif des occurrences dans les texte de Riboulet, nous

d'un choix récurrent dans le texte de Riboulet qui illustre de quelle manière son œuvre se fait mémoire de « l'en-bas ». Le choix même de lier son histoire personnelle, la découverte de son homosexualité, et l'Histoire « avec sa grande hache²⁸ », peut être lu comme une forme de « mise à nu de l'existence²⁹ » du sujet écrivant comme nécessaire au surgissement de la vérité sur soi et sur l'Histoire. Ainsi la formule « le sexe ça n'est pas séparé du monde³⁰ » devient un outil de connaissance de soi et de l'Histoire : il s'agit pour l'auteur d'en passer par le plus intime pour acquérir un nouveau regard sur l'Histoire et surtout de se situer historiquement en tant que sujet écrivant. Ainsi, dans un élan tout à fait pasolinien, le dernier texte de Mathieu Riboulet, *Les portes de Thèbes*, se termine par une réflexion sur la pornographie : « Le salut nous viendra, qui sait ? de la pornographie – un des endroits où l'on s'attend le moins à le voir surgir³¹ ». Ainsi peut-on parler du choix du scandale dans l'œuvre de Mathieu Riboulet jusqu'au dernier texte, comme Foucault le fait au sujet de Manet. Jusqu'au bout, Riboulet fait le choix de « l'en bas ». Ainsi peut-on entendre les mots de Foucault de différentes façons : « l'en-bas », pourrait renvoyer à tout ce qu'on tait et qui concerne, par exemple, la sexualité et qui détermine pourtant le sujet dans l'histoire ; ou en restant au plus près de ce qu'entendait Foucault dans son dernier cours, « l'en-bas », constitue les marges de la société, les « bas fonds³² », les « basses classes³³ » dont une œuvre comme celle de Riboulet se fait la voix.

En outre, pour formaliser sa réflexion sur l'anti-platonisme, Michel Foucault cite Samuel Beckett. Afin de continuer la réflexion de Foucault, nous pouvons à notre tour citer Thomas Bernhard, Vitaliano Trevisan et Roberto Bolaño. En effet, on peut lire le

réunissons ici quelques exemples du dispositif mémoriel mis en place par l'auteur tout au long d'*Entre les deux il n'y a rien*, EDR, p. 16 : « Pasolini cinquante-trois ans l'âge que j'ai aujourd'hui comme un chien éclaté sur le sable [...] » EDR, p. 18 : « [...] le 2 juin 1967 cinq ans plus tôt Benno Ohnesorg comme un chien dans la Krumme Strasse. » EDR, p. 20 : « [...] Thomas Weisbecker vingt-huit ans abattu comme il portait la main à sa poche censée contenir un flingue, légitime défense, comme un chien dans la rue en sortant d'un hôtel à Ausbourg trois mois plus tôt le 2 mars 1972 [...] » EDR, p. 28 : « Philippe Mathérion vingt-six ans comme un chien dans les rues de Paris à se vider de son sang en attendant les secours [...] » EDR, p. 35 : « [...] Francesco Lo Russo vingt-cinq ans à Bologne le 11 mars de l'année précédente comme un chien sur un campus abattu par les carabinieri [...] » L'italique est dans le texte pour toutes les citations.

²⁸ Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance* [1975], Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 1993, p. 17 : « “Je n'ai pas de souvenirs d'enfance” : je posais cette affirmation avec assurance, avec presque une sorte de défi. L'on n'avait pas à m'interroger sur cette question. Elle n'était pas inscrite à mon programme. J'en étais dispensé : une autre histoire, la Grande, l'Histoire avec sa grande hache, avait déjà répondu à ma place : la guerre, les camps. »

²⁹ Michel Foucault, *Le Courage de la vérité*, op.cit., p. 174.

³⁰ Riboulet, EDR, p. 73. La formule donne son titre à la deuxième partie du texte de Mathieu Riboulet, elle est accompagnée d'une date : « *Le sexe ça n'est pas séparé du monde / 1977* ».

³¹ Mathieu Riboulet, *Les portes de Thèbes*, Lagrasse, Verdier, 2020, p. 71.

³² Comme chez Dostoïevski déjà qui commençait son œuvre avec *Les pauvres gens*.

³³ Nous renvoyons sur ce dernier point au chapitre IV de notre réflexion.

caractère de recherche philosophique des textes de Thomas Bernhard comme une recherche de la vérité. Ce point est particulièrement sensible dans *Extinction*, lorsque Murau tente d'écrire la vérité sur sa famille et sur l'Autriche en concentrant sa réflexion sur leur passé « catholico-national-socialiste³⁴ » (*katholisch-nationalsozialistische*³⁵) qui ne s'arrête pas après la fin de la guerre. On peut le reconnaître dans les portraits qu'il dresse de ses parents, de son frère Johannes, de ses sœurs Caecilia et Amalia, de son beau-frère, le « fabricant-de-bouchons-de-bouteilles-de-vin », et surtout de Spadolini. La recherche de la vérité concerne surtout Murau lui-même : tout au long de son *Extinction*, Murau recherche sa vérité, tout en étant conscient qu'il la déforme³⁶. Le mouvement qui anime *Extinction* est comparable à celui d'*Entre les deux il n'y a rien* : la vérité que le sujet tente de développer sur l'Histoire est aussi la recherche d'une vérité sur soi et inversement. Dans les deux cas, le texte se fait alors recherche du scandale de la vérité dans sa nudité. La recherche de la vérité par la narration est formalisée par la présence particulière du narrateur, écrivain ou littéraire, comme dans les romans de Haenel, Trevisan, Bernhard dans lesquels c'est la manière même de vivre qui est représentée comme refus. Les trois narrateurs, Jean Deichel, Thomas et Franz-Josef Murau sont des sujets écrivain³⁷, une réflexion sur l'écriture fait partie de leur narration et donne forme à leur réflexion sur l'Histoire. Ainsi, des textes comme *Extinction* ou comme *Le Pont* élaborent une réflexion sur les liens qui unissent l'art et la vie nue et constituent autant de représentations de ce que Foucault nomme « [l]a vie artiste³⁸ ». En effet, pour le

³⁴ Bernhard, Ex, pp. 186.

³⁵ Bernhard, Aus, pp. 291.

³⁶ Nous renvoyons au Chapitre I de notre réflexion dans lequel nous analysons « l'art de l'exagération » (*Übertreibungskunst*) dans *Extinction* de Thomas Bernhard.

³⁷ Notons que chacun des trois narrateurs écrit ou envisage d'écrire.

³⁸ Michel Foucault, *Le Courage de la vérité*, *op.cit.*, pp. 172-173 : « [...] [C]'est surtout dans l'art moderne que la question du cynisme devient singulièrement importante. Que l'art moderne ait été et soit encore pour nous le véhicule du mode d'être cynique, le véhicule de ce principe de la mise en rapport du style de vie et de la manifestation de la vérité, cela s'est fait de deux façons. / Premièrement avec – à la fin du XVIII^e siècle, au cours du XIX^e siècle que sais-je, tout ça encore une fois serait à étudier – l'apparition de quelque chose qui est tout à fait singulier dans la culture européenne : *la vie artiste*. [Pour autant], l'idée que l'artiste en tant qu'artiste doit seulement avoir une vie singulière, qui ne peut pas être réduite tout à fait aux dimensions et aux normes ordinaires, c'était une idée déjà tout à fait acquise. Il suffirait par exemple de lire la *Vie des peintres* de Vasari ou l'autobiographie de Benvenuto Cellini. Vous y voyez très nettement, très facilement admise cette idée que *l'artiste en tant qu'artiste ne peut pas avoir une vie tout à fait semblable à celle des autres*. Sa vie n'est pas tout à fait commensurable à celle des autres. Mais, fin XVIII^e-début XIX^e, apparaît quelque chose de nouveau, de différent par rapport à ce qu'on pouvait trouver à la Renaissance chez Vasari. C'est l'idée, moderne je crois, que *la vie de l'artiste doit, dans la forme même qu'elle prend, constituer un certain témoignage de ce qu'est l'art en sa vérité*. Non seulement la vie de l'artiste doit être suffisamment singulière pour qu'il puisse créer son œuvre, mais sa vie doit être, en quelque sorte, *une manifestation de l'art lui-même dans sa vérité*. Ce thème d'une vie artiste, si important tout au long du XIX^e siècle, repose au fond sur deux principes. Premièrement : l'art est capable de donner à l'existence une forme en rupture avec toute autre, une forme qui est celle

philosophe, « [...] la vie de l'artiste doit, dans la forme même qu'elle prend, constituer un certain témoignage de ce qu'est l'art en sa vérité³⁹ ». L'effacement de la limite entre l'essai et la narration dans des textes comme ceux de Bernhard, Riboulet ou encore Trevisan illustre l'exigence des auteurs qui tend vers la recherche de la vérité. Cette exigence est formulée dans le texte de Vitaliano Trevisan, lorsque le narrateur du *Pont* s'oppose à l'idée reçue que « la vérité n'existe pas⁴⁰. », ainsi l'auteur italien illustre-t-il de quelle manière la narration s'oppose au sens commun). Dans *Le Pont*, le récit est structuré par la recherche de la vérité sur la mort de Filippo, le fils d'un ami d'enfance du narrateur. Toutefois, on peut se demander s'il ne s'agit pas de trouver la vérité d'un point de vue politique sur le passé de l'Italie, sur l'après-guerre, et justement sur les violences des années 70 et 80 : « [...] il faut savoir que oui, la vérité existe, mais qu'elle est toujours en exil⁴¹ ». La recherche de Thomas sur la mort de Filippo métaphorise la recherche de la vérité, ce qui permet au narrateur d'évoquer en biais la situation politique italienne et de déplacer la question de la vérité vers ses conséquences politiques et mémorielles.

À un autre niveau de lecture, les textes de Bolaño sont organisés autour de la recherche de la vérité, sur les violences politiques au Chili en particulier et en Amérique Latine d'une manière plus générale, ainsi l'auteur chilien a-t-il recours au dispositif de l'enquête pour formaliser sa recherche mémorielle. Bolaño a recours au dispositif de l'enquête dans *Étoile distante* qui est redoublé par un procès : dans le texte de l'auteur chilien, justice doit être rendue et c'est la parole d'une femme mapuche pendant le procès

de la vraie vie. Et puis, autre principe : si elle a bien la forme de la vraie vie, la vie, en retour, est la caution que toute œuvre, qui prend racine en elle et à partir d'elle, appartient bien à la dynastie et au domaine de l'art. Je crois donc que cette idée de la vie artiste comme condition de l'œuvre d'art, authentification de l'œuvre d'art, œuvre d'art elle-même, est une manière de reprendre, sous un autre jour, sous un autre profil, avec une autre forme bien sûr, ce principe cynique de *la vie comme manifestation de rupture scandaleuse, par où la vérité se fait jour, se manifeste et prend corps*. » Nous soulignons en italique.

³⁹ Michel Foucault, *Le Courage de la vérité*, *op.cit.*, p. 173.

⁴⁰ Vitaliano Trevisan, P, p. 46 : « [...] [J]e ne veux pas dire que la vérité n'existe pas, ce qui reviendrait à dire que la réalité n'existe pas, des propos qu'on entend souvent et qu'on lit plus souvent encore, certes. Mais le fait qu'une idée soit largement partagée et continuellement répétée, oralement et par écrit, ne signifie pas qu'elle soit exacte. Au contraire, quel que soit son degré de sophistication, plus une idée est martelée plus elle sonne faux à mes oreilles, plus elle me paraît suspecte et, en l'occurrence, manifestement simpliste et scandaleusement commode. » IP, pp. 35-36 : « [N]on voglio certo affermare che la verità non esiste, che sarebbe come dire che la realtà non esiste, anche se è vero che sono cose che si sentono dire spesso, e si leggono almeno altrettanto spesso. Ma il fatto che un pensiero sia largamente condiviso, e continuamente ribadito, a voce e per iscritto, non significa che sia un pensiero corretto. Al contrario, più esso pensiero viene riproposto, per quanto alto il suo livello di sofisticazione, più mi suona falso, sospetto e, in questo caso, decisamente troppo facile e maledettamente conveniente. »

⁴¹ Trevisan, P, p. 47. IP, p. 36 : « [...] [L]a verità esiste, ma è sempre in esilio. »

qui rétablit la vérité. La question de la mémoire revient au moment du jugement de Carlos Wieder⁴² :

Dans sa mémoire, la nuit du crime se fond dans une longue histoire d'homicides et d'injustices. Son histoire se coule dans un poème héroïque (*épos*), cyclique, et ceux qui l'écoutent stupéfaits comprennent qu'il s'agit en partie de l'histoire, l'histoire de la citoyenne Amalia Maluenda, ancienne employée des sœurs Garmendia, et en partie de l'histoire du Chili. *Une histoire de terreur*. Ainsi, quand elle parle de Wieder, le lieutenant semble être plusieurs personnes à la fois, un intrus, un amoureux, un guerrier, un démon. Quand elle parle des sœurs Garmendia elle les compare à l'air, à de bonnes plantes, à des chiots, elle dit qu'elle a entendu une musique d'Espagnols. Quand on lui demande d'expliquer "musique d'Espagnols", elle répond : *La rage pure, monsieur, l'inutilité pure*⁴³.

Il est important de noter qu'il s'agit d'une femme mapuche⁴⁴, à la marge, qui est supposée parler dans une autre langue que l'espagnol⁴⁵ qui témoigne au procès de Wieder. L'histoire du colonialisme espagnol en Amérique Latine se mêle aux crimes récents de Carlos Wieder, plusieurs strates de temporalité et de criminalité se mêlent dans le témoignage de la bonne des sœurs Garmendia. Ainsi, les crimes de Wieder s'imposent comme un double retour : le retour des exactions nazies mais aussi des crimes liés à la colonisation de l'Amérique Latine. Le *témoignage* d'Amalia, est donc double, elle revient sur la mort des sœurs Garmendia mais aussi sur l'histoire du Chili. Cet aspect très important résume en un sens, toute l'œuvre de Roberto Bolaño qui privilégie toujours la multiplicité et l'hybridité, mais aussi parce que l'écrivain transforme une enquête anodine en réflexion sur l'histoire, non seulement l'histoire du XX^e siècle mais d'une manière plus générale encore l'histoire de l'Amérique Latine. Ainsi, peut-on reconnaître la

⁴² Bolaño, ED, pp. 1189-1191. ED', pp. 101-102.

⁴³ Bolaño, ED, pp. 1190. ED', pp. 101-102 : « La noche del crimen, en su memoria, se ha fundido a una larga historia de homicidios e injusticias. Su historia está hilada a través de un verso heroico (*épos*), cíclico, que quienes asombrados la escuchan entienden que en parte es su historia, la historia de la ciudadana Amalia Maluenda, antigua empleada de las Garmendia, y en parte la historia de Chile. Una historia de terror. Así, cuando habla de Wieder, el teniente parece ser muchas personas a la vez : un intruso, un enamorado, un guerrero, un demonio. Cuando habla de las hermanas Garmendia las compara con el aire, con las buenas plantas, con cochorros de perro. Cuando recuerda la noche aciaga del crimen dice que escuchó una música de españoles. Al ser requerida a especificar la frase "música de español", contesta : *la pura rabia, señor, la pura inutilidad*. »

⁴⁴ Le personnage de Bolaño ressemble au « père des récits » (*Padre dei Racconti*) dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur* d'Italo Calvino si ce dernier n'avait pas fait le choix de détacher définitivement son œuvre narrative de la politique, voir *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in *Romanzi e Racconti*, II, Milan, Mondadori, 2004, pp. 724-725.

⁴⁵ Bolaño, ED, p. 1190 : « Le passage du temps paraît avoir effacé le castillan d'Amalia. Ses interventions sont pleines de tournures mapuches que les deux prêtres catholiques qui lui servent de garde du corps et ne la quittent pas d'une semelle se chargent de traduire ». ED, p. 101 : « Los años transcurridos parecen haber volatizado el castellano de Amalia. Sus intervenciones están repletas de giros mapuches que dos jóvenes sacerdotes católicos que hacen de guardaespaldas suyos y que no la dejan sola ni un momento se encargan de traducir. »

dimension épique⁴⁶ de son œuvre, mais une dimension épique renversée : si l'épopée⁴⁷ est le genre nationaliste par excellence, elle devient un moyen pour Bolaño de transformer son œuvre en mémoire des violences politiques. La phrase qui termine le septième chapitre d'*Étoile distante*, celui dans lequel est rapporté le témoignage d'Amalia : « Le Chili l'oublie⁴⁸ ». Le Chili oublie la silhouette de l'assassin, Wieder, qui par l'oubli risque de ne pas cesser de revenir ainsi que toutes les violences passées, notamment les plus anciennes, celles de la colonisation.

2.2. L'engagement par la forme

Ainsi « l'écrivain *dans* l'histoire » que nous évoquons dès le titre de ce chapitre est-il à entendre de deux façons. Le mot « histoire » étant à entendre aussi bien en tant que *story* qu'en tant que *history*. Nous pouvons nous demander comment l'écrivain (en tant que sujet écrivant) pense son engagement *dans l'histoire* (*history*) entre la fin du XX^e siècle et le début du XXI^e siècle et comment il s'inscrit face à son temps. On peut aussi entendre par « l'écrivain dans l'histoire » en tant que personnage dans le récit (*story*), comme Bill Gray dans *Mao II* par exemple. Ainsi s'agit-il de comprendre comment au sein même de la fiction la question de l'engagement (ou de la responsabilité de l'écrivain) peut-être questionnée par une mise en abyme. L'engagement ou au contraire l'absence d'engagement, peuvent être le sujet central d'un texte, et l'inscription du sujet écrivant est questionnée par le texte lui-même.

Ainsi, on peut dire à propos d'*Entre les deux il n'y a rien* de Riboulet ce que Bouju

⁴⁶ Sur le modèle faulknérien, les personnages de Bolaño reviennent d'un texte à un autre et forment un immense univers.

⁴⁷ Dans ses *Cours d'Esthétique*, Hegel définit ainsi l'épopée, *Cours d'esthétique*, III, traduit de l'allemand par Jean-Pierre Lefebvre et Veronika von Schenck, Paris, Aubier, 1997, p. 309-310 : « [...] l'épopée, dès lors qu'elle a pour objet ce qui est, reçoit pour objet le développement d'une action qui doit parvenir à la visibilité avec toute l'ampleur des circonstances et des situations comme un épisode riche lié au monde en lui-même total d'une *nation* et d'une époque. Ce qui constitue le contenu et la forme épique proprement dit, c'est toute la vision du monde et toute l'objectivité de *l'esprit d'un peuple*, défilant sous nos yeux comme péripétie effective dans sa figure en cours d'objectivation. [...] [L]'œuvre épique est la légende, le livre, la bible d'un peuple et toute une nation de quelque importance possède ce genre de livres absolument premiers, dans lesquels s'exprime ce qui constitue son esprit originel. » Hegel, *Werke*, XV, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Francfort, Suhrkamp, 1980, p. 330 : « Das Epos, indem es zum Gegenstande hat, was ist, erhält das Geschehen einer Handlung zum Objekte, die in ihrer ganzen Breite der Umstände und Verhältnisse als reiche Begebenheit im Zusammenhange mit der in sich totalen Welt einer *Nation* und Zeit zur Anschauung gelangen muß. Die gesamte Weltanschauung und Objektivität eines *Volksgeistes*, in ihrer sich objektivierenden Gestalt wirkliches Begebnis vorübergeführt, macht deshalb den Inhalt und die Form des eigentlich Epischen aus. [...] [D]as epische Werk [ist] die Sage, das Buch, die Bibel eines Volks, und jede grossse und bedeutende Nation hat dergleichen absolut erste Bücher, in denen ihr, was ihr ursprünglicher Geist ist, ausgesprochen wird. » Nous soulignons dans la traduction et dans le texte de Hegel.

⁴⁸ Bolaño, ED, p. 1191. ED, p. 102 : « Chile lo olvida ».

écrit au sujet du *Jardin des plantes* de Claude Simon : « [...] l'écrivain met son expérience et son identité à l'épreuve⁴⁹ » dans le sens où Riboulet lie son parcours mémoriel sur les violences politiques des années 70 à un retour sur son identité sexuelle, lorsqu'il écrit : « Le sexe ça n'est pas séparé du monde⁵⁰ ». Le questionnement entrepris *Entre les deux il n'y a rien* va jusqu'à intégrer le corps-même de l'auteur et le texte de Riboulet ne va pas sans une certaine « auto-critique de la transcription de l'histoire⁵¹ » dans la mesure où l'auteur fait état de ses difficultés à écrire l'Histoire⁵². Dans les textes de Roth, Haenel, et DeLillo on retrouve l'écrivain comme personnage central et même comme narrateur (Roth, Haenel). Dans *Pastorale américaine*, le narrateur est l'alter ego de Roth, Nathan Zuckerman, qui sera le narrateur de toute la trilogie américaine⁵³, là où il était le personnage central d'œuvres qui questionnaient plus directement l'écriture elle-même⁵⁴,

⁴⁹ Emmanuel Bouju, *La transcription de l'histoire*, *op.cit.*, p. 160-161.

⁵⁰ Riboulet, EDR, p. 73. Il s'agit du titre du deuxième chapitre d'*Entre les deux il n'y a rien*, qui inclus dans sa forme complète une date : « Le sexe ça n'est pas séparé du monde. 1977 ».

⁵¹ Emmanuel Bouju, *La transcription de l'histoire*, *op.cit.*, p. 161.

⁵² Riboulet évoque les difficultés d'écrire en raison de la chronologie, Riboulet, EDR, p. 49 : « Remettre un semblant d'ordre dans la chronologie, même si c'est une fiction. Surtout celle des intervalles, ça se joue à si peu ! » Plus loin, Riboulet évoque aussi la difficulté non seulement à écrire l'histoire mais à comprendre les choses au moment où les événements ont lieu, cette absence de visibilité fait retour dans l'écriture et rajoute un degré de difficulté, EDR, p. 51 : « Les chronologies, comme les fictions, sont parfois étouffantes quand on les considère comme telles, qu'on les arpente comme un qui fait les cent pas à la poursuite de la solution qu'un problème lui pose. [...] Sur le moment bien sûr nul ne se pose la question de savoir à quel degré d'étouffement la réalité nous conduit, même si on se doute qu'il est parfois très haut. On vit et on agit. Je suis allé en Pologne, j'ai vu ces morts dans les rues des pays en paix, mon regard a suivi les index tendus qui désignaient l'État, et mon oreille perçu les souffles raccourcis de ceux qui l'attaquaient. J'ai su que mon désir était placé là où il pourrait faire grincer des principes et des dents, à condition que je lui donne la forme qu'il fallait. Martin m'a dit voilà comment ça marche et j'ai dit à Martin voilà comment ça marche, ensemble on a marché. Aujourd'hui je suis seul et je dois respirer, prendre une limonade, retourner en Pologne. » Le retour en Pologne se fait donc par l'écriture.

⁵³ Lorsque l'on retrouve Zuckerman dans la trilogie américaine, il a déjà été le narrateur d'une série de textes de Roth (*The Ghost Writer* [1979], *Zuckerman Unbound* [1981], *The Anatomy Lesson* [1983], *The Prague Orgy* [1985], *The Counterlife* [1986]). L'évolution du personnage de Roth est représentative de l'évolution du rapport de Roth à l'histoire. Dans les trois romans qui composent la trilogie américaine, Philip Roth réinvente son alter ego Nathan Zuckerman en faisant de lui une voix qui reçoit le récit de vies brisées. On retrouvera Zuckerman dans *Exit Ghost* [2007].

⁵⁴ Cf. Riboulet, EDR, p. 49 ; 51. Dans son dernier texte, *Les portes de Thèbes*, Mathieu Riboulet destitue l'autorité de l'auteur dans la mesure où il ne prétend pas se présenter comme un sujet supposé savoir : « Pour être honnête, ma table de travail est un sacré foutoir » (Riboulet, *Les portes de Thèbes*, p. 37). L'écriture ne se présente pas comme un savoir établi mais comme la recherche en cours d'un savoir qui doit se préciser à mesure même de l'avancée de l'écriture. Le texte n'est plus alors pour Mathieu Riboulet le résultat d'une maîtrise : « J'ai beau dire que je pose les choses de façon ordonnée – à chacun son coin, à d'autres le rebord, au centre les ruines, c'est histoire de me donner l'illusion de la mise au net, mais jamais cette illusion n'a été aussi forte car jamais le désordre n'a été aussi entier, prégnant, envahissant comme un brouillard tenace le moindre recoin de paysage » (Riboulet, *Les portes de Thèbes*, 37). Riboulet écrit *pour chercher* à comprendre et ainsi construire un savoir, non pour rendre compte d'un savoir prétendument déjà acquis en dehors de l'écriture. En ce sens, on peut rapprocher la pratique de l'écriture opérée par Riboulet dans ses textes à celle évoquée par Foucault dans *L'usage des plaisirs*, UP, pp. 15-16 : « Quant au motif qui m'a poussé, il était fort simple. Aux yeux de certains, j'espère qu'il pourrait par lui-même suffire. C'est la curiosité – la seule espèce de curiosité, en tout cas,

on peut dire que pour un lecteur familier de l'œuvre de Roth, Zuckerman en arrive à la question de l'histoire après plusieurs romans sur l'écriture elle-même, ce qui n'est pas sans importance⁵⁵. De même, le dernier roman d'Alban Lefranc, *L'homme qui brûle*, est en ce sens symptomatique : Lefranc imagine un futur dans lequel il est devenu presque impossible d'écrire, tant le quotidien est envahi par les médias autant que par les attentats dans Paris. Il n'est plus possible de parler d'une littérature engagée au sens que Sartre donnait à cette expression en ce qui concerne les œuvres que nous questionnons. Ainsi, Alexandre Gefen note le « [p]assage d'un engagement du dire à un engagement de la forme selon le programme donné par Barthes⁵⁶ ». En effet, comme l'écrit Roland Barthes dans *Le degré zéro de l'écriture* : « La Forme est la première et la dernière instance de la responsabilité littéraire⁵⁷ ». Ainsi, l'engagement se fait désormais par la forme elle-même. Les textes de Mathieu Riboulet, et surtout *Entre les deux il n'y a rien*, correspondent à l'une des formes dégagées par Alexandre Gefen : « [...] l'usage d'un récit documentaire destiné à regarantir les *realia* du récit, parfois par l'emprunt au genre biographique ou autobiographique — conçu comme une forme de déflation du roman⁵⁸ ». Le texte de Mathieu Riboulet se rapproche d'une telle définition par son recours à l'autofiction. On peut aussi lier l'œuvre d'Alban Lefranc à cette définition, par son usage de la biofiction, ou en tous les cas par son recours à la biographie comme prétexte, ou comme point de

qui vaille la peine d'être pratiquée avec un peu d'obstination : non pas celle qui cherche à s'assimiler ce qu'il convient de connaître, mais celle qui permet de se déprendre de soi-même. Que vaudrait l'acharnement du savoir s'il ne devait assurer que l'acquisition des connaissances, et non pas, d'une certaine façon et autant que faire se peut, l'égarement de celui qui connaît ? Il y a des moments dans la vie où la question de savoir si on peut penser autrement qu'on ne pense et percevoir autrement qu'on ne voit est indispensable pour continuer à regarder et réfléchir. [...] qu'est-ce donc que la philosophie aujourd'hui – je veux dire l'activité philosophique – si elle n'est pas le travail critique de la pensée sur elle-même ? Et si elle ne consiste pas, au lieu de légitimer ce qu'on sait déjà, à entreprendre de savoir comment et jusqu'où il serait possible de penser autrement ? [...] L'"essai" – qu'il faut entendre comme épreuve modificatrice de soi-même dans le jeu de la vérité et non comme appropriation simplificatrice d'autrui à des fins de communication – est le corps vivant de la philosophie [...]. » En rapprochant ce passage de *L'usage des plaisirs* de la pratique de l'écriture mise en place par Riboulet dans ses l'on texte, l'on comprend alors de quelle manière l'œuvre de l'auteur des *Œuvres de miséricorde* remet en question les frontières entre les genres littéraires, mais aussi tend vers l'essai, entendu, à la manière de Foucault, comme pratique de soi et exercice de vérité.

⁵⁵ On peut dater l'émergence de l'histoire dans l'œuvre de Roth avec *The Counterlife* [1986] et surtout *Operation Shylock* [1993], roman dans lequel l'auteur américain évoque de manière autofictionnelle le procès de John Demjanjuk en même temps qu'il lutte avec son *doppelgänger* qui tente de le convaincre de la légitimité du mouvement dangereux qu'il nomme le « Diasporisme » [*Diasporism*]. Avant *The Counterlife* et surtout *Opération Shylock*, l'histoire n'est certes pas absente de l'œuvre de Philip Roth, mais l'auteur américain change son rapport à l'histoire de manière déterminante avec ces deux œuvres.

⁵⁶ Alexandre Gefen, « Responsabilités de la forme. Voies et détours de l'engagement littéraire contemporain », in *L'engagement littéraire*, sous la direction d'Emmanuel Bouju, PUR, 2005, p. 78.

⁵⁷ Roland Barthes, *Le Degré Zéro de l'écriture*, in *Œuvres complètes*, I, Paris, Seuil, 1993, p. 183.

⁵⁸ Alexandre Gefen, « Responsabilités de la forme. Voies et détours de l'engagement littéraire contemporain », in *op.cit.*, p. 79.

départ, pour écrire l'histoire. L'effet produit est bien celui d'une « déflation du roman⁵⁹ » dans les textes de Lefranc qui visent la destitution de l'autorité de l'auteur. À travers Nico dans *Vous n'étiez pas là*, Mohamed Ali dans *Le Ring invisible* et Rainer Werner Fassbinder dans *Fassbinder, la mort en fanfare*, Alban Lefranc construit une histoire alternative des années d'après-guerre jusqu'aux années 80. L'auteur lie chacun de ses récits sur Nico, Mohamed Ali, et Fassbinder par des références communes dans chacun de ses textes, on peut parler d'un jeu avec un même fond historique. Dans cette idée de Walter Benjamin, « Exprimer le passé en termes historiques ne signifie pas le reconnaître “tel qu'il a réellement été⁶⁰” », que nous évoquions plus tôt au sujet du *Temps matériel* de Giorgio Vasta, on peut reconnaître le procédé choisi par Alban Lefranc pour l'ensemble de son œuvre⁶¹. Nous prendrons pour exemple, la rencontre imaginée entre Andreas Baader et Nico dans *Vous n'étiez pas là*. La représentation des grands magasins incendiés⁶², peut permettre de faire le lien entre *Vous n'étiez pas là* et *Si les bouches se meurent*⁶³. De même peut-on établir un lien entre les textes de Lefranc et *Entre les deux il n'y a rien* de Riboulet, à travers les figures de Ulrike Meinhof ou encore Rudi Dutschke. Il y a donc quelque chose de particulier dans le fait de rapprocher une icône de la Pop, Nico, et l'action des terroristes : Lefranc cherche à comprendre comment tous deux sont autant les uns que les autres des produits de la société de consommation déterminés par leur enfance dans l'après-guerre. Plus loin, Alban Lefranc développe cette rencontre entre ceux qui peuplent son œuvre, Ali, Fassbinder, Baader et Nico :

Des biographes racontent, en quelques paragraphes troués de pointillés, et on aimerait tellement les croire, que *vous avez rencontré le jeune Baader dans*

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ Walter Benjamin, CH, VI^e thèse, p. 60. UBG, GS, I (2), p. 695 : « Vergangenes historisch zu artikulieren heißt nicht, es erkennen ,wie es denn eigentlich gewesen ist‘. »

⁶¹ On pourrait même dire que dans son dernier texte, *L'homme qui brûle*, la tentative de comprendre le présent se fait en imaginant comment sera l'avenir, ou plus exactement, Lefranc pense le présent depuis l'avenir : en ce sens, son texte constitue une prophétie imaginaire.

⁶² Lefranc, VNPL, p. 122 « Avez-vous été fâchée que Andreas Baader et Gudrun Ensslin se contentent de mettre le feu à deux grands magasins de Francfort en avril 68 et laissent honteusement intact le KaDeWe ? Il y avait là en effet une vraie colère (de vous lacérer les joues en signe de protestation, par exemple, de vous enterrer vivante et de manger de la terre, de ne plus être là du tout). Quelques cadavres de machines à laver et de bikinis ne pesaient pas bien lourd contre les assassinats successifs de Rudi Dutschke, Martin Luther King et Robert Kennedy. / Vous attendiez un bombardement, une grande consommation des corps, des têtes enfoncées sur des piques, vous trouviez ce minuscule incendie vraiment potache. »

⁶³ Lefranc, SBSF, pp. 104-105, citation en note : « Le 2 avril 1968, à l'heure de fermeture, Gudrun Ensslin, Andreas Baader et deux complices déposent des bombes incendiaires dans des grands magasins de Francfort. Les bâtiments s'embrasent, les incendiaires sont arrêtés. » On retrouve le même événement évoqué dans FMF, pp. 39-40 : « Le 1^{er} avril 1968, à Munich, Andreas Baader et Horst Söhnlein, spectateurs assidus et bruyants, de la troupe dirigée par Fassbinder, incendient le théâtre de la Müllerstrasse de Munich. Le lendemain, c'est au tour de deux grands magasins à Francfort. Baader, Ensslin et Söhnlein sont arrêtés peu après, fondent la Fraction armée rouge en 1969. »

l'entourage de Tobias, le Baader d'avant Baader, dans les années 50, baiseur de haut vol et docteur en rien, entretenu par de bonnes bourgeoises qui mouraient d'ennui, qui tremblaient un peu contre ce jeune corps paresseux plein des grandes farces à venir. Baader et Nico, c'est très photogénique assurément. Ne manquent au repas de famille que Fassbinder (qui passait par là, sur le Kurfürstendamm, mais il est vraiment trop laid, et trop intimidé par ces deux resplendissants, il s'engouffre dans la première bouche de métro) et Ali (qui s'appelle encore Cassius Clay, qui vient de descendre d'avion, qui est venu acheter un costume avant d'aller chercher sa médaille d'or aux J.O. de Rome ; mais vous êtes blonde, beaucoup trop blonde, beaucoup trop germanique, et Ali a déjà le plus grand mal à ne pas cogner des têtes de Blancs au hasard dans la rue). Ali et Fassbinder éclipsés, vous faites donc quelques pas avec Baader ce jour-là de juin ou de décembre, par grand vent humide ou sous un soleil boucher. On entend mal ce que vous dites, on s'approche, on imagine, on croit deviner : il doit être question du miracle économique, du pays redressé, mais surtout des dernières inventions pyrotechniques qui pourraient redonner de l'éclat aux rues. On s'approche plus près et entend distinctement les derniers mots d'Andreas Baader. J'ai longtemps goûté leurs fêtes. Mais dans leurs appartements de fils de bourgeois, sous les rayonnages de leurs livres pour juger la vie, personne ne quitte les rives de l'ivresse légère. Leurs ivresses sont des démangeaisons, au mieux des rages de dents. Leurs vêtements sont trop sales, ils sont trop débraillés pour boire correctement. Personne chez eux ne veut connaître la paix véritable qui vient après certaines doses seulement. Nulle part chez eux assez de persévérance pour le bruit de cataracte du temps. J'ai quitté leurs fêtes où personne ne veut risquer de mourir⁶⁴.

Imaginer les possibles de l'histoire, comme la rencontre entre Andreas Baader et Nico, constitue une manière d'« introduire le chaos⁶⁵ » dans l'art. Dans ce passage, Alban Lefranc joue avec une incertitude de l'histoire, la possibilité d'une rencontre entre Nico et Baader. L'auteur s'y engouffre et remplit l'incertitude avec du possible qui lui permet de poser la question suivante : comment rétrospectivement Baader est-il devenu une icône pop comme Nico ? Ainsi, par les pages de *Vous n'étiez pas là* dans lesquelles l'auteur imagine une rencontre entre Nico et Baader, Lefranc construit une réflexion sur les failles de la transmission⁶⁶ qui pourraient faire du terroriste de la Fraction armée rouge une icône de la culture populaire⁶⁷ comparable à celle qui fut un temps chanteuse du Velvet Underground. Dans la rencontre entre Nico et Baader, Lefranc représente ainsi de quelle manière l'histoire s'efface dans la mesure où seules demeurent les icônes. L'auteur illustre

⁶⁴ Lefranc, VNPL, pp. 122-124. Nous soulignons en italique, sauf les paroles de Baader, en italique dans le texte de Lefranc.

⁶⁵ Adorno, Mm, p. 298. MM, p. 251 : « [...] Chaos [...] zu bringen. »

⁶⁶ En ce sens, par l'association de la culture populaire et du terrorisme des années de plomb, l'œuvre de Lefranc est comparable à la réflexion construite par Vasta dans *Le temps matériel* sur la culture de masse.

⁶⁷ Nous renvoyons sur ce point à Thomas Elsaesser, *Terrorisme, mythes et représentations. La RAF de Fassbinder aux T-shirts Prada-Meinhof*, La Madeleine, Tausend Augen, 2005. Lefranc cite d'ailleurs cet ouvrage à la fin de SBSF, p. 185.

ainsi de quelle manière la culture de masse procède à un effacement de l'histoire. Ainsi Lefranc interroge-t-il le retournement du sens de l'histoire autant qu'il explore les possibles sens de la rencontre entre Nico et Baader. Nous pouvons observer dans ce passage la manière dont Alban Lefranc relie ses différents textes des années 2000 et 2010 en réunissant les références faites à Fassbinder et Mohamed Ali. Nous pouvons questionner le choix d'écrire des textes séparés, comme si l'espace laissé béant entre chaque texte était lui aussi porteur d'un sens à donner à l'ensemble de l'œuvre : le découpage de l'ensemble de l'œuvre de Lefranc va dans le sens de ce que nous avons appelé une esthétique de la coupure. Les textes séparés, dès lors qu'ils sont rassemblés, forment un seul et même texte, une sorte de texte ininterrompu, ponctué par des coupures, des interruptions, comme l'histoire elle-même ? Lefranc s'intéresse aux à-côtés de l'histoire de deux manières : en choisissant d'écrire la vie de figures appartenant à la culture populaire⁶⁸ ainsi qu'en imaginant des possibles, des rencontres potentielles et non plus seulement actuelles. On peut alors se demander si construire des fictions à partir de vie d'artistes⁶⁹ ne constitue pas une manière de retourner la société de consommation contre elle-même. C'est alors en ce sens que l'on peut affirmer que Lefranc construit l'écriture d'une histoire alternative. L'auteur choisit de concentrer son récit sur une figure marginale : lorsque Lefranc écrit sur les années de plomb dans *Si les bouches se ferment*,

⁶⁸ Nico, chanteuse du Velvet Underground le temps d'un album, appartient à la culture populaire, mais Lefranc s'intéresse aussi à des figures à la limite entre deux univers, comme la figure incandescente de Fassbinder qui a pu par la suite devenir une « icône » au même titre que Pasolini dont l'œuvre est effacée par l'aura de l'artiste lui-même. Il ne s'agit pas pour Lefranc de représenter dans ses biofictions celles et ceux dont il écrit la vie comme des « grandes figures de l'histoire », l'auteur préfère se concentrer sur des détails, parfois infimes ou imaginaires, de la vie celles et ceux dont il écrit la vie. On peut ainsi opposer *Le ring invisible*, son texte Mohamed Ali, à l'approche plus classique choisie par Judith Perignon dans un autre texte plus récent sur le boxeur américain, *L'insoumis* (Paris, Grasset, 2019), qui est plus proche de la biographie. Lefranc s'intéresse à des figures qui ne sont habituellement pas ou plus rarement dans la littérature, ainsi développe-t-il une approche *mineure* de la biofiction : dans *Si les bouches se ferment*, Lefranc fait le choix de centrer son récit sur Bernward Vesper et non pas sur Andreas Baader, plus connu ; ou encore, dans *Le ring invisible*, Lefranc se concentre sur le moment de la vie de Mohamed Ali qui détermine tout, selon l'auteur, la mort d'Emmett Till, ainsi l'auteur choisit-il de s'intéresser avant que le boxeur n'atteigne le succès que l'on sait. Le moment de la mort de Fassbinder est totalement imaginé par Lefranc dans *Fassbinder, la mort en fanfare*, quand bien même l'auteur construit son récit à partir de données proches du documentaire. Lefranc intègre donc des éléments telles que la musique populaire (Nico, le Velvet Undergroud, Lou Reed, Jim Morrison dans *Vous n'étiez pas là*) ou le sport (Mohamed Ali, la boxe dans *Le ring invisible*) à l'enquête historique que construit son œuvre d'un texte à l'autre. En un sens, Lefranc interroge même le devenir historique de figures comme Andreas Baader qui d'abord étaient des terroristes et sont devenues des icônes Pop (cf. Thomas Elsaesser), comme le montre (malgré lui) le film *Der Baader-Meinhof Komplex* [2008] de Uli Edel, très ambigu dans sa représentation du terrorisme en Allemagne. Ainsi Alban Lefranc opère-t-il une déhiérarchisation des savoirs tout au long de son œuvre, n'hésitant pas à évoquer des figures comme Hölderlin, Heidegger, et Goethe qui représente la « haute » culture, et des figures comme celles que nous avons cité plus tôt qui représentent la « basse » culture.

⁶⁹ Exception faite de Mohamed Ali.

il choisit de centrer son récit sur Bernward Vesper plutôt que sur Andreas Baader⁷⁰. Lefranc pratique donc un décentrement de l'écriture de l'histoire par sa fiction. À travers le portrait de Bernward Vesper élaboré dans *Si les bouches se ferment*, Lefranc élabore une histoire des perdants.

La mort de Bill Gray, dans *Mao II*, est à comprendre comme mort inévitable de l'auteur s'il refuse son rôle dans la société, cet aspect du texte a mal été interprété par certains critiques qui ont voulu y lire la fin de l'écrivain proclamée par DeLillo, l'auteur américain a voulu représenter le danger pour tout écrivain de refuser de *s'inscrire* dans l'histoire⁷¹. « Tu n'es pas l'ermite, l'écrivain-homme des bois, tu n'es pas le dingue visionnaire de naissance. Tu es l'homme traqué. Tu n'écris pas de romans politiques ni de livres ancrés dans l'histoire mais tu perçois tout de même la clameur dans ton dos. C'est là que réside le conflit, Bill⁷² ». À travers les différents dialogues de Bill Gray avec les différents personnages, l'écriture est présentée selon des perspectives différentes : Charlie, l'éditeur, en propose une vision matérialiste, George Haddad, l'intellectuel proche des terroristes, oppose l'écriture à l'action des terroristes, Brita, la photographe et Scott, l'assistant, partage avec Bill une vision absolue de l'écriture⁷³. Dans *Mao II*, on

⁷⁰ Quand bien même Andreas Baader est un personnage de SBSF, le personnage principal de la fiction est Bernward Vesper, bien moins connu que Baader, Enslin et Meihof. Ce choix constitue aussi une manière de renouveler le discours sur les années de plomb.

⁷¹ DeLillo prend acte du piège dans lequel un écrivain peut se trouver enfermé s'il oublie qu'il écrit pour l'autre et non pour lui seul. L'auteur américaine ne formule pas de manière définitive et unilatérale la fin de l'écrivain ou encore d'une quelconque forme d'obsolescence de la littérature. DeLillo ne prend pas acte d'une « fin de la littérature » mais tente de définir par la négative une éthique de l'écriture.

⁷² DeLillo, MII, p. 126. M, p. 102 : « “You're not the hermit, the woodsman-writer, you're not the crank with a native vision. You're the hunted man. You don't write political novels or books steeped in history but you still feel the clamor at your back. This is the conflict, Bill.” »

⁷³ DeLillo, MII, p. 231 : « Il [Bill] s'était retiré dans une réclusion totale, et une certaine logique puissante faisait qu'un jeune homme solitaire [Scott] avait pu y voir une mission. » M, p. 197 : « He had put himself in deep seclusion and a certain forceful logic made it possible that some lonely young man might see a mission here. » Plus tôt, lorsqu'il rencontre Brita, Bill affirme au sujet de son statut d'écrivain reclus : « Une fois que vous choisissez cette existence, vous comprenez ce que c'est que vivre en état de pratique religieuse constante. Tous les mouvements que nous faisons sont des mouvements rituels. [...] C'est un mode de vie irrationnel mais doté d'une puissante logique interne. À la façon dont la religion s'empare d'une vie. À la façon dont la maladie s'empare d'une vie. Il existe une force totalement indépendante de mes choix conscients. Et c'est une force rageuse et réticente. Peut-être que je ne peux pas éprouver ce qu'éprouvent les autres. » M, pp. 44-45 : « Once you choose this life, you understand what it's like to exist in a state of constant religious observance. There are no halfway measures. All movements we make are ritual movements. [...] It's an irrational way of life that has a powerful inner logic. The way religion takes over a life. The way a disease takes over a life. There's a force that's totally independent of my conscious choices. And it's an angry grudging force. Maybe I don't feel the thing other people. » Il est évident qu'un tel solipsisme ne peut conduire Bill que dans impasse, MII, p. 246 : « Bill eut l'impression de voir son livre à l'autre bout de la pièce, obèse et éclaboussé de soude caustique, le visage, une giclée d'acide, fermé, décoloré, avec des dents cassées qui luisaient dans la pâte molle. C'était si vrai et si réel qu'il eut un bref instant de clarté d'esprit. » M, p. 210 : « Bill thought he saw his book across the room, obese and lye-splashed, the face an acid spatter, zipped up and decolorated, with broken teeth glinting out the pulp. It was so true and real it briefly cleared

retrouve deux figures d'écrivains : d'un côté Bill Gray qui « croi[t] que l'écrivain appartient à l'extrême marge⁷⁴ » mais ne parvient plus à écrire – et de l'autre, Jean-Claude Julien, qui est au cœur de ce qui est en train d'avoir lieu – la guerre – mais qui ne peut matériellement rien écrire dans la mesure où il est otage. Tous deux sont reclus, pour des raisons différentes, l'un est un reclus volontaire, l'autre une victime, et à travers ces deux personnages, Bill Gray et Jean-Claude Julien, Don DeLillo représente un « processus à l'arrêt⁷⁵ ». Abandonner la sécurité de ses fantasmes⁷⁶ et se confronter au réel en tentant de sauver Jean-Claude Julien sera pour Bill un événement. La question que pose *Mao II* semble être donc : l'écrivain peut-il survivre à la violence ? Bill Gray reste attaché à une certaine conception de l'écrivain (l'écrivain en marge), comme si un dehors du pouvoir était encore pensable. Or, « [l]e pouvoir n'a pas d'essence, il est opératoire. Il n'est pas attribut, mais rapport : la relation de pouvoir est l'ensemble des rapports de forces, qui ne passe pas moins par les forces dominées que par les dominantes, toutes deux constituant des singularités⁷⁷ ». Deleuze formalise ainsi, à la suite de Foucault, le pouvoir comme un flux impersonnel et analyse l'inexistence d'un dehors du pouvoir. Une telle formalisation du pouvoir est ce qui ressort dans le roman de DeLillo à travers les structures sans visages⁷⁸ qu'il évoque, comme la secte Moon ou le groupe terroriste Libanais⁷⁹. De même, dans *Pastorale américaine*, Merry fait l'erreur de croire qu'elle s'attaque au pouvoir et d'être en « dehors » du pouvoir par la clandestinité. Même à la fin, quand elle est devenue Jaïn, Merry pense échapper au pouvoir en vivant en marge de la société, comme son père a tenté de le faire en construisant son utopie et d'une manière paradoxale en cherchant à devenir Wasp⁸⁰ à tout prix en imitant l'une des figures du pouvoir. Merry

his muzziness. »

⁷⁴ DeLillo, MII, p. 120 : « Tu as un sens tordu de la place de l'écrivain dans la société. Tu crois que l'écrivain appartient à l'extrême marge, qu'il fait des choses dangereuses. En Amérique latine, les écrivains sont armés. Ils y sont obligés. Et cela a toujours été ton idée de la situation telle qu'elle devrait être. L'État devrait vouloir assassiner tous les écrivains. Tout gouvernement, tout groupe détenteur de pouvoir ou aspirant à y parvenir devrait se sentir si menacé par les écrivains qu'il les traquerait sans cesse et partout ». M, p. 97 : « You have a twisted sense of the writer's place in society. You think the writer belongs at the far margin, doing dangerous things. In Central America, writers carry guns. They have to. And this has always been your idea of the way it ought to be. The state should want to kill all writers. Every government, every group that holds power or aspires to power should feel so threatened by writers that they hunt them down, everywhere ».

⁷⁵ Deleuze et Guattari, AO, p. 100.

⁷⁶ L'un des principaux fantasmes de Bill Gray étant celui, tout à fait romantique, de « l'écrivain [...] à l'extrême marge » (MII, p. 120 ; M, p. 97, « the writer [...] at the far margin [...] ».

⁷⁷ Gilles Deleuze, *Foucault*, Paris, Minuit, p. 35.

⁷⁸ Nous renvoyons pour plus de détails au Chapitre V de notre réflexion.

⁷⁹ Sur la théorie politique des terroristes, nous renvoyons à l'épilogue de *Mao II*, « A Beyrouth » (« In Beirut »), dans lequel Brita rencontre le chef des terroristes qui ont enlevé Jean-Claude Julien, cf. MII, pp. 261-278 ; M, pp. 225-241.

⁸⁰ Nous renvoyons aux pages dans lesquels Seymour Levov visite le cimetière de Morristown, dans

et Seymour, si l'on en croit Deleuze, ne se rendent pas compte que le pouvoir passe aussi par eux et qu'il leur est aussi impossible de le fuir que de se fuir eux-mêmes. Tous les deux font en réalité la même erreur : ils ne se rendent pas compte de l'inexistence d'un « dehors » du pouvoir : l'un en voulant en imiter le visage *par excellence*, l'autre en voulant se mettre à la marge. Le père et la fille commettent la même erreur par des moyens différents, l'un en se soumettant au pouvoir incarné par la culture Wasp et l'autre en pensant s'y opposer. L'autorité et l'engagement de l'écrivain face au pouvoir, entendu en tant qu'exercice potentiel d'une violence, sont questionnés par Roth à travers la création du narrateur Zuckerman qui prend en charge le récit de ces vies brisées par leur lutte avec le pouvoir. Ainsi, pour Foucault : « [L]e pouvoir [...] ne s'applique par purement et simplement, comme une obligation ou une interdiction, à ceux qui ne l'ont pas ; il les *investit*, passe par eux, et à travers eux, il prend appui sur eux, tout comme eux-mêmes, dans leur lutte contre lui, prennent appui à leur tour sur les prises qu'il exerce sur eux⁸¹ ». Tout le jeu de Roth est de revenir sur le pouvoir et ses répercussions sur le langage en déconstruisant à travers Merry⁸² et Rita Cohen⁸³, le discours de gauche proche des contestataires, et avec Seymour, le discours du patron⁸⁴ qui ne se rend pas compte qu'il est un chaînon du pouvoir, ce qui fait du roman de Roth un grand roman sur le pouvoir

lesquelles Orcutt évoque ses ancêtres irlandais, PA, 311-316 ; AP, 303-308.

⁸¹ Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975, pp. 31-32.

⁸² Voir les conversations entre Merry et Seymour Levov à la fin de la première partie (« Le paradis de la mémoire », « Paradise remembered ») de *Pastorale américaine*, PA, pp. 115-124 ; AP, pp. 99-107.

⁸³ Voir les pages dans lesquelles Rita Cohen révèle le véritable propos de sa visite à Seymour Levov, PA, pp. 142-151 ; AP, pp. 125-134. Par exemple, PA, p. 143 : « Vous n'êtes qu'un petit capitaliste de merde, qui exploite les Noirs et les Jaunes, et qui vit dans le luxe de sa belle maison, derrière des portails blindés contre les nègres. » AP, p. 126 : « You're nothing but a shitty little capitalist who exploits the brown and yellow of the world and lives in luxury behind the nigger-proof security gates of his mansion. » Ou encore, PA, p. 149 : « “Le modèle”, lui disait Rita du coin des lèvres, comme pour briser sa vie plus efficacement, “le modèle adulé et triomphal, c'est lui le criminel, en réalité. Le grand Seymour Levov le Suédois est le criminel capitaliste, américain jusqu'au bout des ongles.” » AP, p. 132 : « “The paragon”, Rita said, speaking to him out of the side of her mouth, as though that would make it easier to wreck his life. “The cherished and triumphant paragon who is actually the criminal. The great Swede Levov, all-American capitalist criminal”. » Tout le paradoxe que Seymour est pour Rita l'incarnation de l'Amérique, pourtant le père de Merry ne cesse de se demander s'il est bien américain (cf. dernière partie du roman, « Le paradis perdu », « Paradise Lost »).

⁸⁴ Voir les pages dans lesquelles Seymour Levov fait visiter son usine de gants à Rita Cohen au début de la deuxième partie (« La chute », « The Fall ») de *Pastorale américaine*, PA, pp. 127-142 ; AP, pp. 111-125.

aux États-Unis dans la mesure où la narration prend en charge plusieurs discours⁸⁵ sur le pouvoir⁸⁶.

La mort de l'auteur face à un monde violent est le thème central de *Mao II*, à travers les personnages de Bill Gray et Jean Claude Julien. Bill Gray est victime d'une attaque à la bombe à Londres⁸⁷, puis il est renversé par une voiture⁸⁸ et meurt en chemin pour Beyrouth en voulant rejoindre Jean-Claude Julien, un poète retenu en otage. *Mao II* peut être lu comme un roman sur la vulnérabilité de l'écrivain face au réel et plus encore de sa vulnérabilité face à la violence : « Le danger du monde est immense. Il le voyait à présent, quelle bêtise et quelle chance, d'avoir expérimenté ce péril⁸⁹ ». Ainsi peut-on voir en Bill Gray ce que Deleuze et Guattari appellent une « figure esthétique ». Dans *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Deleuze et Guattari élaborent l'idée selon laquelle la philosophie produit des « personnages conceptuels » et les arts des « figures esthétiques » : « La différence entre les personnages conceptuels et les figures esthétiques consiste d'abord en ceci : les uns sont des puissances de concepts, les autres, des puissances d'affects et de percepts⁹⁰ ». La « figure esthétique », de même que le paradoxe, tel que nous l'avons défini plus tôt à la suite de Deleuze dans *Logique du sens*, « produisent des affects qui débordent les affections et les perceptions ordinaires ». Le paradoxe est créé *contre* le sens commun : de même pour le personnage de roman en tant

⁸⁵ Dans la mesure où Philip Roth transcrit plusieurs formes de discours dans *Pastoral américaine*, nous renvoyons à l'étude de la polyphonie dans l'œuvre de Dostoïevski proposée par Bakhtine dans *La poétique de Dostoïevski* (traduit du russe par Isabelle Kolitcheff, Paris, Seuil, 1998), ainsi qu'aux pages sur le plurilinguisme dans *Esthétique et théorie du roman* (traduit du russe par Daria Olivier, Paris, « Tel », Gallimard, 1987).

⁸⁶ Dans *Pastorale américaine, Le temps matériel, Amuleto, Mao II*, « le point le plus intense des vies, celui où se concentre leur énergie, est bien là où elles *se heurtent au pouvoir*, se débattent avec lui, tentent d'utiliser ses forces et d'échapper à ces pièges » (Foucault, VHI, p. 241). Dans *Pastorale américaine*, Merry se heurte au pouvoir, mais aussi et peut-être surtout au pouvoir du père, c'est lui qui est directement visé dans l'attentat. Mais si l'on écoute son discours de bègue, ce que fait Zuckerman, ce que refuse de faire Jerry, et ce que ne parvient pas à faire son père, c'est la politique conservatrice des États-Unis qui est visée. Même si elle le fait de manière excessivement maladroite, c'est le pouvoir lui-même qu'elle vise, sans même y parvenir. On parle de l'attentat dans les journaux régionaux, mais la portée de son acte ne dépasse pas même le niveau régional. L'attentat brise la vie de ses parents, mais en tant que tentative de viser le pouvoir, c'est un échec. Dans *Le temps matériel*, les enfants de Palerme imitent les Brigades rouges, qui elles tentent de « viser le pouvoir », mais eux, n'y pensent même pas. En un sens, ils visent le pouvoir à leur niveau, en reproduisant dans leur collège les actions des Brigades rouges, mais cela marque un échec de la compréhension du geste des Brigades rouges, plutôt que quoi que ce soit d'autre.

⁸⁷ Don DeLillo, MII, pp. 150-151. M, p. 125.

⁸⁸ Bill est renversé par une voiture au chapitre XI, MII, pp. 198-199 ; M, 166-167. Sur la blessure de Bill, chapitre XIII, MII, pp. 230 ; M, p. 196. Dans le même chapitre, Bill évoque sa blessure avec des vétérinaires, leur faisant croire qu'il se renseigne pour l'écriture d'un roman, MII, p. 240-246 ; M, pp. 205-210.

⁸⁹ Don DeLillo, MII, p. 248. M, p. 211 : « The danger of the world is immense. He saw it now, how dumb and lucky he'd been, testing that peril ».

⁹⁰ Deleuze et Guattari, QP, p. 64.

que « figure esthétique ». En un sens, un personnage d'écrivain aussi radical que Bill Gray ne peut exister que dans un roman⁹¹. Tout personnage doit être une remise en question du sens commun, voire sa destruction : tout personnage doit être une façon de *résister au sens commun* : « Melville disait qu'un roman comporte une infinité de caractères intéressants, mais une seule Figure originale comme l'unique soleil d'une constellation d'univers, comme commencement des choses, ou comme le phare qui tire de l'ombre un univers caché : ainsi le capitaine Achab, ou Bartleby⁹² ». Bill Gray est dans *Mao II* la « Figure originale » parce qu'il incarne le mode d'être le plus radical pour un écrivain : tous les personnages dans *Mao II* ont une conception de l'écriture, une pensée de l'écriture, c'est leur fonction dans le roman en quelque sorte, mais aucune n'est aussi radicale que celle de Bill Gray. Charles Everson, George Haddad, Brita Nilsson, ou même Karen et Scott ont tous leur idée sur la littérature ou hypostasient un certain rapport à l'écriture et à littérature⁹³, mais la conception de l'écriture la plus radicale et la plus opposée au sens commun est celle de Bill Gray dans le sens où il est prêt à (en) mourir. Le personnage de Bill Gray constitue une figure esthétique qui permet de *penser*⁹⁴ les violences politiques. *Mao II* est une réflexion autour d'un geste : *écrire*. Au début du roman, Bill Gray a perdu le sens du geste. *Mao II* constitue le récit d'une transformation radicale : l'écriture a perdu son sens pour l'écrivain fictif de DeLillo, mais par la rencontre

⁹¹ Si un écrivain faisait vraiment la même chose : eh bien il meurt, et ne peut plus écrire

⁹² Deleuze et Guattari, QP, p. 64.

⁹³ Tout au long de *Mao II* chacun des personnages que rencontre Bill développe une définition de la littérature. Brita, la photographe voit en Bill un « fanatique » (cf. première partie, III, MII, pp. 50-66 ; M, pp. 35-49), elle *reflète* la conception l'écriture telle qu'elle est envisagée par Bill en même temps qu'elle l'exagère et la déforme, comme le fait une photographie. Charles Everson, l'éditeur de Bill, constitue le lien entre la réclusion de Bill et le reste du monde, en tentant de faire exister les textes de Bill pour les lecteurs, en conséquence de quoi son rapport à l'écriture est strictement matériel (cf. première partie, VII, MII, pp. 117-127 ; M, pp. 94-103). George Haddad, incarne la récupération strictement idéologique de la littérature (cf. deuxième partie, XI, MII, pp. 184-196 ; M, pp. 155-164). En ce qui concerne Bill Gray, sa propre conception de l'écriture revient tout au long du roman à travers les entretiens qu'il a avec les autres personnages. On notera qu'elle change face à ses interlocuteurs (Bill déclare à George, pour échapper à toute forme d'instrumentalisation : « Je ne suis pas un grand visionnaire, George. Je suis un fabricant de biscuits, mais en plus lent. Ne venez pas me parler de l'histoire. », MII, p. 193 ; M, p. 162 : « I'm not a great big visionary, George. I'm a sentence-maker, like a donut-maker only slower. Don't talk to me about history. »). La manière dont Bill est vu change d'un interlocuteur à l'autre (pour Brita, Bill est un « fanatique »), la manière dont l'auteur est perçu change aussi en fonction de ce que chacun veut en obtenir (Brita veut prendre Bill en photo, Charles attend un objet à vendre, George attend le soutien d'un auteur célèbre). Sur le rapport de Jean-Claude Julien à l'écriture, cf. en particulier la deuxième partie, VIII, MII, pp. 131-137 ; M, pp. 107-112. Enfin, en ce qui concerne Scott, il apparaît comme la figure du lecteur : il est celui qui aide Bill à terminer son troisième roman mais il ressemble aussi à geôlier qui retient l'auteur prisonnier par son attente même. Peut-être est-il le plus ambivalent et manipulateur des personnages de *Mao II*.

⁹⁴ Deleuze et Guattari, QP, p. 64 : « L'art et la philosophie recourent le chaos, et l'affrontent, mais ce n'est pas le même plan de coupe, *ce n'est pas la même manière de peupler*, ici constellation d'univers ou affects et percepts, là complexions d'immanence ou concepts. L'art ne pense pas moins que la philosophie, mais il pense en affects et percepts. »

de l'autre, même si elle n'advient pas actuellement, l'autre redonne un sens à l'écriture. Toutefois, c'est le contraire qui se produit dans *Mao II*, c'est la redécouverte d'un geste – écrire – qui a lieu et qui constitue en ce sens, l'événement à proprement parler dans le roman de DeLillo. Dans *Mao II*, l'agir de Bill Gray est devenu illisible pour lui, l'écriture a perdu son sens, mais par le contact avec Jean-Claude Julien, l'écriture – entendue en tant que geste – retrouve son sens et l'ouvre à la dimension éthique du geste. Au départ, Bill Gray « ne se reconnaît plus dans le langage », ainsi le sens du geste a-t-il disparu pour lui. Au contraire, dès lors qu'il retrouve le sens du geste, le langage a de nouveau un sens pour lui. DeLillo structure son récit autour d'une opposition entre le geste de mise à mort des terroristes envers Jean-Claude Julien et celui de Bill Gray qui écrit pour lui et donc pour le sauver, bien qu'il ne le rencontre jamais. La ligne de fuite de Bill Gray s'impose comme une réussite – malgré le fait qu'elle lui coûte la vie – dans la mesure où il redonne un sens au geste de l'écriture. Quand bien même DeLillo représente *une* « mort de l'auteur », c'est justement pour signifier que l'écriture elle-même peut être un geste éthique et un acte de résistance : le geste de l'écriture compte plus que celui qui écrit, l'auteur n'est que l'intermédiaire, ainsi peut-il mourir⁹⁵. *Mao II* constitue donc une affirmation du *geste* de l'écriture dans la mesure où l'acte même d'écrire un roman constitue la construction d'une possibilité de la pluralité⁹⁶.

⁹⁵ Calvino, « Des bons et des mauvais usages de la politique en littérature », in DL, I, p. 319: « [...] dans tout livre, si une part relève de l'auteur, une autre part est œuvre anonyme et collective ». « Usi politici giusti e sbagliati della letteratura » S, I, p. 360 : « [...] in ogni libro c'è una parte che è dell'autore e una parte che è opera anonima e collettiva. » Dans l'écriture vient à l'existence un autre rapport à soi et à l'autre, comparable à une dissolution de soi, voire une disparition de soi afin de parler pour ceux privés de voix : l'écriture est alors un vide, une disponibilité. *Les Renards pâles* (nous pensons ici en particulier à la deuxième partie du roman entièrement écrit à la première personne du singulier, « nous ») et *Entre les deux il n'y a rien* reposent sur une telle conception de l'écriture. En ce sens, l'écriture devient un défi à l'autorité. On notera enfin que la question de la mémoire est centrale dans *2666* puisque Archimboldi n'est pas à proprement parler l'auteur des textes qui feront sa gloire, il les récupère sur le front de l'Est (cf. *2666*, à partir de la page 1071, *2666'*, à partir de la page 863, lorsque Reiter découvre la cachette de Boris Ansky). L'œuvre d'Archimboldi devient une métaphore du travail de transmission et de mémoire sur lequel doit reposer la littérature. Ainsi Bolaño dévalue-t-il l'originalité au profit de la transmission. Les textes d'Hans Reiter portent en eux cette « part anonyme et collective » (*parte anonima e collettiva*) évoquée par Calvino dans son essai.

⁹⁶ Paula Martín Salván commente la pluralité des conceptions de l'écriture dans *Mao II*, « “The Writer at the Far Margin” », *European journal of American studies* [Online], 2-1 | 2007, document 3, Online since 04 April 2007, connection on 28 July 2020. URL : <http://journals.openedition.org/ejas/1147> : « Apart from Bill Gray himself, there are other voices in the novel commenting on the writer's role in society: Charles Everson, Bill's editor and friend; George Haddad, spokesman for the terrorist group, and Brita Nilsson, photographer. The whole novel is articulated as a series of conversations between the different characters, and each of them could be identified with a basic position: Bill is the uncommitted, reclusive author; Julien, who works as UN researcher in Palestine, would represent the price some writers have to pay for their commitment; Charlie seems to symbolize the capitalist dimension of publishing; George stands for a purely ideological view of literature (as the direct product of ideological state apparatuses, in Louis Althusser's terminology); finally, Brita would assume the role of witness for historical record, as she will claim at the end of the novel. The narrative structure follows the

Si dans *Mao II*, DeLillo élabore le personnage d'un écrivain empêché d'écrire qui y parvient à nouveau en se confrontant à la violence du monde quand bien même cela lui coûte la vie, Lefranc montre comment il peut devenir tout à fait impossible d'écrire. La question de la littérature face à la violence sous-tend *L'homme qui brûle* d'Alban Lefranc. Tout au long du roman, Luc Jardie est obsédé par un texte sur Thomas Münzer qu'il voudrait écrire, qu'il nomme « Le PROJET ». Jardie est décrit comme un inadapté majeur, un marginal, ainsi est-il en ce sens proche du Jean Deichel de Yannick Haenel. Lefranc choisit de représenter l'échec de l'écriture face aux nouvelles technologies⁹⁷, et de centrer son récit sur l'impossibilité d'écrire dans un monde dominé par de nouvelles formes de contrôle total. Ainsi l'auteur construit une dystopie : Lefranc pousse le plus loin possible le contrôle exercé par les réseaux sociaux. En effet, Lefranc imagine un futur dans lequel il est devenu impossible d'écrire. Lefranc imagine un monde dans lequel la violence est généralisée, et écrit ainsi la violence sous toutes ses formes au XXI^e siècle en *exagérant*. Nous pouvons donc rapprocher sur le plan esthétique le choix de l'exagération élaboré dans *L'homme qui brûle* par Lefranc de « l'art de l'exagération⁹⁸ » [*Übertreibungskunst*] évoqué par Murau dans *Extinction*. L'omniprésence de la violence rend l'écriture impossible, dans la mesure où les systèmes de contrôle se multiplient et s'appliquent à la vie nue.

La figure de Pier Paolo Pasolini, permet à Mathieu Riboulet d'élaborer *Entre les deux il n'y a rien* en donnant l'impulsion nécessaire à son écriture. En effet, Pasolini comme figure de l'écrivain engagé et Mathieu Riboulet s'en réclame encore au moment où il écrit son texte : « Pasolini n'était pas encore mort défoncé sur la plage, il lui restait trois mois à vivre au long desquels il produirait encore quelques-uns de ces textes, réunis par la suite dans les *Écrits corsaires*, dont l'insolence rageuse m'aide encore à penser aujourd'hui⁹⁹ [...] ». Riboulet se présente donc en héritier de Pasolini. Avec la particularité que le nom de Pasolini fait désormais, dans le texte de Riboulet parti des noms des victimes des violences politiques :

conventions of philosophical dialogue, featuring conversations on art and ethical commitment between Bill and, successively, Brita, Charlie and George. »

⁹⁷ L'auteur fait le choix de ne pas utiliser certains mots comme « téléphone portable », « ordinateur » et de les remplacer tout au long de son texte par d'autres mots tels que « machine » ou encore « appareil ». Peut-être peut-on voir une tentative dans ce choix sémantique de résister à son temps de manière intempestive : bien qu'il le fasse par le détour d'une dystopie ancrée dans le futur, Lefranc écrit avant tout sur son temps, sans pour autant utiliser les mots qui y sont devenus les plus courants, de manière à intégrer une saisie en la chose décrite et le mot choisit pour la décrit.

⁹⁸ Bernhard, Ex, p. 386. Aus, pp. 612.

⁹⁹ Riboulet, EDR, p. 33.

Pier Paolo Pasolini à peine six ans plus tard [après Piazza Fontana] attiré sur le rivage par une jeune beauté puis salement amoché par un, deux, trois agresseurs ? mis à terre et traîné, le sable était glacé, puis le corps éclaté, même la voiture lui sera passée dessus, chien de pédé, Pasolini cinquante-trois ans : Je sais. Je sais les noms des responsables du massacre de Milan, le 12 décembre 1969. Je sais les noms des responsables de Brescia et Bologne dans les premiers mois de 1974. Io so¹⁰⁰.

Riboulet a recours à l'écriture récurrente de portraits, en italique, de victimes des violences politiques¹⁰¹, et le texte se fait la voix du disparu qui se mêle à celle du narrateur (dans la mesure où Riboulet cite en le traduisant des extraits du texte de Pasolini du 14 novembre 1974) et les mots des agresseurs, cités par ironie, ou de ceux que la mort de Pasolini a pu contenter, « chien de pédé ». L'auteur illustre aussi la violence faite à la littérature – et veut représenter Pasolini comme un simple homme, en tant que victime de son temps parmi les autres. Pier Paolo Pasolini¹⁰² revient dans *Entre les deux il n'y a rien* comme la figure de l'écrivain engagé afin d'illustrer le gouffre qui sépare l'engagement de Pasolini des années 50 jusqu'à sa mort en 1975 et l'impossibilité d'un tel engagement au début du XXI^e siècle. Néanmoins, on peut se demander si l'auteur italien n'apparaît pas comme une référence depuis laquelle définir un nouvel engagement¹⁰³ pour le XXI^e siècle :

¹⁰⁰ Riboulet, EDR, p. 43. L'italique est dans le texte.

¹⁰¹ De manière non exhaustive, Riboulet cite les noms de : Benno Ohnesorg, Pierre Overney, Walter Alasia, Thomas Weisbecker, Philippe Mathérieron, Petra Schelm, Pier Paolo Pasolini, Holger Meins, Pierre Goldman, Giuseppe Pineli, Gilles Tautin, Georg von Rauch.

¹⁰² Il faut noter que l'*aura* de Pasolini en tant que figure de l'écrivain engagé n'a cessé de croître au fil des dernières années, jusqu'à en devenir une figure fétichisée au détriment sans doute d'une connaissance réelle de son œuvre. Pasolini devient par exemple le personnage de deux films, l'un d'Abel Ferrara [*Pasolini*, 2014] et l'autre de Massimo Ranieri [*La macchinazione*, 2016]. Vitaliano Trevisan analyse avec précision la situation de Pasolini dans l'Italie contemporaine dans *Le Pont*, P, p. 161 : « Si Pasolini s'en était également pris à sa mère, sans doute n'aurait-il pas fait l'objet d'un procès en béatification auquel on le soumet désormais depuis des années et qui a pour effet de le neutraliser, de le rendre inoffensif. Au fond on continue à raconter son histoire à lui aussi sans jamais y apposer le mot fin, énième énigme résolue et irrésolue, énième cadavre sans cesse exhumé, plus que jamais cette année, trente ans après sa mort, et exhibé en place publique, sous forme d'émission de télévision, de spectacle théâtral ou de prétendu séminaire d'études. » IP, p. 131 : « Se Pasolini si fosse scagliato anche contro la madre, probabilmente non sarebbe stato fatto oggetto del processo di beatificazione al quale è sottoposto ormai da anni, cosa che in fondo sortisce l'effetto di disinnescarlo e renderlo inoffensivo. Anche la sua storia, in fondo, continua a essere raccontata, senza che mai vi sia apposta la parola fine, ennesimo delitto risolto e irrisolto, ennesimo cadavere continuamente riesumato, e mai come quest'anno, a trent'anni dalla morte, esposto sulla pubblica piazza, sia essa una trasmissione televisiva, piuttosto che il palcoscenico di un teatro o di un cosiddetto convegno di studi. »

¹⁰³ Riboulet revendique l'héritage d'un autre écrivain italien engagé, ainsi l'auteur évoque-t-il Elio Vittorini dans *Entre les deux il n'y a rien* (Riboulet, EDR, p. 55 et p. 121). Riboulet fait sienne tout au long du texte la dialectique vittorinienne qui oppose « les hommes et les autres », « *Uomini e no* », EDR, p. 55 : « Nous ne vous laisserons pas un instant de paix tant que vous vacillerez. Ça a duré dix ans, ça vous a transformés, vous êtes plus retors encore aujourd'hui que vous étiez hargneux hier, et nous sommes vaincus, et nous avons plié, et nous ne cessons pas de chercher dans nos cerveaux, le pli de nos cerveaux, les méandres de nos émotions, ce qui a fait l'échec, la part que nous y ayons eu, nous sommes des hommes qui prennent leurs responsabilités morales. *Uomini e no*. Vous, hommes de ces États, petits et

Je dois redire ici que les ouvreurs de bal ne sont pas tous en prison, que la plupart d'entre eux ne l'ont jamais été, je dois reprendre ici, au risque que l'on dise voilà bien de l'orgueil et de la prétention, les mots qu'étouffèrent dans la gorge de Pier Paolo Pasolini, cinquante-trois ans pédé comme moi, des coups de bottes, de rasoirs ou des roulements de pneus sur la trachée, des coups de haine, de corruption et d'abjection : *Io so*. Car nous savons les noms des assassins¹⁰⁴.

Mathieu Riboulet fait dans ces lignes référence à un texte de Pasolini paru dans le *Corriere della Sera* du 14 novembre 1974, intitulé « Il romanzo delle stragi¹⁰⁵ » (« Le roman des massacres »). L'esthétique développée par Riboulet dans *Entre les deux il n'y a rien*, est tout à fait comparable à celle de Pasolini dans ce texte si particulier et si peu journalistique, mais il compose le texte d'une manière renversée : Pasolini dit savoir les noms des responsables des massacres (*stragi*) qui ensanglantent l'Italie depuis l'attentat de Piazza Fontana le 12 décembre 1969, tandis que Riboulet énumère les noms des victimes qu'il veut conserver. L'engagement change donc de stratégie, il n'est plus question d'une attaque contre les bourreaux, mais d'une défense visant la préservation du nom des victimes : « En mémoire de Martin, et de toutes les gueules d'ange qui laissèrent sang, cervelle, tripes et rage abyssale sur les pavés des villes abattus comme des chiens sans l'ombre d'un regret par les exécutants des forces de la paix, de la prospérité¹⁰⁶ [...] » Sauver les noms devient une façon de résister à la violence par la littérature, comme le fait Mathieu Riboulet dans *Entre les deux il n'y a rien* que nous citons plus haut, et il s'agit d'un procédé récurrent dans toute son texte¹⁰⁷. L'œuvre littéraire est alors conçue

grands, de ces Églises, de ces palais et de ces officines, décisionnaires et exécutants, pas un instant vous n'avez songé, en proclamant ouvertes ces belles saisons de bals, à ceux qui s'engouffrèrent joyeux entre les grandes portes des salons d'apparat où brillaient les orchestres pour en sortir en sang, démembrés et aveugles, criblés des bris du verre de la raison d'État, jamais vous n'avez éprouvé fût-ce l'ombre d'un regret, nécessité fait loi. »

¹⁰⁴ Riboulet, EDR, p. 61.

¹⁰⁵ Pier Paolo Pasolini, « Il romanzo delle straggi », in *Saggi su politica e società, op.cit.*, pp. 362-367 ; « Le roman des massacres », in *Écrits corsaires, op.cit.*, pp. 146-152.

¹⁰⁶ Riboulet, EDR, p. 60.

¹⁰⁷ Les listes de noms reviennent tout au long d'*Entre les deux il n'y a rien*, pour un exemple éclairant nous renvoyons à Riboulet, EDR, pp. 62-63 : « [...] [J]e dirai encore, et je dirai enfin ceux des dix-sept victimes du grand bal milanais de décembre 1969 qui ne faisaient rien d'autre que traverser le hall, dont le néofasciste Vincenzo Vinciguerra dira, face caméra, vingt-huit ans après les faits, qu'ils étaient "le prix à payer pour l'état d'urgence", je les inscris *ici puisqu'en dehors des livres on ne bâtit jamais de monuments aux morts pour les morts de la paix* : Giovanni Arnoldi, 42 ans, Giulio China, 57 ans, Eugenio Corsini, 62 ans, Pietro Dendena, 45 ans, Carlo Gaiani, 37 ans, Calogero Galatioto, 37 ans, Carlo Garavaglia, 71 ans, Paolo Gerli, 45 ans, Luigi Meloni, 57 ans, Vittorio Mocchi, 35 ans, Gerolamo Papetti, 78 ans, Mario Pasi, 48 ans, Carlo Perego, 74 ans, Oreste Sangalli, 49 ans, Angelo Scaglia, 61 ans, Carlo Silva, 71 ans, Attilio Valè, 52 ans. » Riboulet évoque aussi les morts en France des violences policières, comme Philippe Mathérion, le 24 mai 1968 (EDR, p. 28).

comme *tombeau*¹⁰⁸. Il s'agit d'un procédé esthétique récurrent dans la deuxième moitié du XX^e siècle jusqu'à aujourd'hui. Riboulet évoque encore Pasolini en ce qui concerne Bologne¹⁰⁹ : Pasolini permet de faire le lien entre l'histoire de la ville et les événements du 11 mars 1977¹¹⁰. L'auteur de *Ragazzi di vita* est un point de repère pour Riboulet pour comprendre l'Italie des années dites de plomb, mais il continue aussi, par son propre texte, *Entre les deux il n'y a rien*, la pensée interrompue en 1975 de Pasolini : citer Pasolini, mais aussi l'*invoyer* devient une manière d'hériter de lui. Pasolini est donc un spectre qui hante le texte de Riboulet, porteur de la vérité des années dites de plomb en Italie. C'est en ce sens aussi que peut être lu le retour de l'Histoire dans *Entre les deux il n'y a rien*. On retrouve encore une citation de Pasolini en début du chapitre III, « La mort à l'horizon du monde / 1978 » : « Le chemin emprunté depuis lors débouche sur un paysage de désolation cynique, d'impuissance cultivée et de calculs mesquins que je n'ai guère envie d'arpenter. *Io sono una forza del passato*, quelque chose de ce que je persiste à être a dû s'attarder aux côtés de Martin, de Massimo, de ce qui a filé dans la faille après 1978¹¹¹ ». La citation se fait en italiques comme il se doit quand une langue étrangère est citée dans un texte, mais sans les guillemets : ces vers de Pasolini s'intègrent donc au texte de Pasolini et la voix de l'autre devient sa propre voix, c'est une manière de se réclamer, par cette pratique textuelle, de l'héritage de l'écrivain italien, mais aussi de faire *revenir* la voix du poète italien par la citation. La pratique de la citation participe donc de la pratique mémorielle. L'apport important des textes de Mathieu Riboulet et d'Alban Lefranc réside dans le choix de garder la mémoire des « années de rage¹¹² », nous pensons ici en particulier à *Entre les deux il n'y a rien* et *Si les bouches se ferment*, mais aussi dans une certaine mesure à *Fassbinder, la mort en fanfare*. Les œuvres de Riboulet et Lefranc

¹⁰⁸ Pour Marie Darrieussecq : « La littérature a toujours parlé des morts. La littérature a toujours su se faire tombe : le "tombeau", portrait d'un défunt, est même un genre depuis les grandes pestes de la Renaissance. Littérature *in memoriam*, en souvenir. / Mais le XX^e siècle est le siècle des tombes absentes. Celui où les assassins déposèrent les victimes de leur nom, de leur corps, de leur mort. La mémoire n'est plus élogie, elle est devenue un combat¹⁰⁸. » (Marie Darrieussecq, *Rapport de police. Accusations de plagiat et autres modes de surveillance de la fiction*, Paris, P.O.L., 2009 p. 292-293)

¹⁰⁹ Riboulet, EDR, p. 87 : « Ce qui a secoué le pays en 1977, ce qui nous a secoués, c'est d'être parvenus au point de la renverse, c'est la joie du vertige, son ivresse et sa rage, à se savoir hissés sur la ligne de crête, et prêts à dévaler la pente qui s'offre à nous. L'épicentre de la secousse, c'est Bologne en Émilie-Romagne. Bologne, la vitrine du PCI, son administrateur depuis 1946, l'appartement modèle de l'eurocommunisme dont Pasolini, mort à la plage déchiqueté sans même peut-être avoir goûté au cul de l'assassin quinze mois plus tôt, qui y vécut un temps, disait qu'elle était une anomalie [...]. » Mathieu Riboulet fait ici référence aux pages de Pasolini consacrées à Bologne dans les *Lettres luthériennes*, « Bologne, ville communiste et consumériste ». (« Bologna, città consumista e comunista »).

¹¹⁰ Riboulet, EDR, p. 87 : « [...] Bologne commencera à bouillir dès février à cause de Malfatti et explosera littéralement le 11 mars 1977, de joie, de colère, d'énergie, de dégoût, de désir et d'espoir. »

¹¹¹ Riboulet, EDR, p. 113.

¹¹² Riboulet, EDR, p. 25.

gardent la mémoire des violences d'État des années 70, en Allemagne et en Italie, et construisent une mémoire des violences des pères contre les fils. C'est un moment récent de l'histoire de l'Europe avec la révolte des fils contre les pères – on peut penser aux assassinats d'Aldo Moro et Hans Martin Schleyer¹¹³ qui se ressemblent, jusque dans les modalités où les corps ont été retrouvés – mais aussi la violence des pères contre les fils – que ce soit avant tout les Brigades rouges et la Fraction armée rouge, mais beaucoup d'autres comme nous pouvons le voir à travers les textes de Mathieu Riboulet et Alban Lefranc. Ces exemples montrent comment le pouvoir est subi par les individus pour reprendre les termes de Foucault¹¹⁴. On comprend alors pourquoi des figures comme celles de Pasolini pour Riboulet (et Trevisan¹¹⁵) ou Fassbinder pour Lefranc sont si importantes : elles représentent un moment où l'engagement des artistes était radical¹¹⁶. L'actualisation de leurs figures dans les textes de Riboulet et Lefranc peut être envisagée comme une tentative d'identifier les conditions de possibilité d'un tel engagement

¹¹³ Riboulet, EDR, pp. 51-52 ; Lefranc, FMF, pp. 15-16 ; Lefranc, SBSF, pp. 172-173.

¹¹⁴ Michel Foucault, « *Il faut défendre la société* », *Cours au Collège de France 1976*, Paris, Hautes Études, EHESS, Gallimard, Seuil, 1997, p. 26 : « Ne pas prendre le pouvoir comme un phénomène de domination massif et homogène – domination d'un individu sur les autres, d'un groupe sur les autres, d'une classe sur les autres – ; bien avoir à l'esprit que le pouvoir sauf à le considérer de très haut et de très loin, n'est pas quelque chose qui se partage entre ceux qui l'ont et qui le détiennent exclusivement, et puis ceux qui ne l'ont pas et qui le subissent. Le pouvoir [...] doit être analysé comme quelque chose qui circule, ou plutôt comme quelque chose qui ne fonctionne qu'en chaîne. Il n'est jamais localisé ici où là, il n'est jamais approprié comme une richesse ou un bien. Le pouvoir fonctionne. Le pouvoir s'exerce en réseau et, sur ce réseau, non seulement les individus circulent, mais ils sont toujours en position de subir et aussi d'exercer ce pouvoir. Ils ne sont jamais la cible inerte ou consentante du pouvoir, ils en sont toujours le relais. »

¹¹⁵ On retrouve Pasolini comme figure de l'écrivain engagé dans *Le pont. Un effondrement* de Vitaliano Trevisan, P, p. 161 : « Les écrits politiques de Pasolini avais-je dit à Hennetmair deux mois plus tôt. Les *Écrits corsaires* et les *Lettres luthériennes*, Hennetmair, lisez-les, tout y est, avais-je dit, puis, une fois chez moi, je pris dans ma bibliothèque les deux livres en question, dans l'intention d'en relire quelques passages çà et là, peut-être l'article des lucioles, ou celui sur la faute des fils, mais pour finir je relus du début à la fin aussi bien les *Écrits corsaires* que les *Lettres luthériennes* et tout en lisant, je soulignais et copiai même des phrases et des paragraphes entiers dans le cahier grand format à cet effet. » IP, pp. 131-132 : « Gli scritti politici di Pasolini, avevo detto a Hennetmair un paio di mesi prima, Gli *Scritti corsari* e le *Lettere luterane*, li legga, Hennetmair, è tutto scritto lí, avevo detto, e poi, una volta a casa, avevo preso dalla mia biblioteca i due libri in questione, con l'intenzione di rileggere qualcosa qua e là, magari l'articolo delle lucciole, o le colpe dei figli, ma poi, alla fine, mi ritrovai a rileggere da cima a fondo sia gli *Scritti corsari* che le *Lettere luterane*, e mentre leggevo sottolineavo e addirittura trascrivevo, nell'apposito quaderno non tascabile, frasi intere e interi paragrafi. » Trevisan revient sur le même texte que Leonardo Sciascia dans les premières pages de *L'affaire Moro*, « L'article des lucioles » (« L'articolo delle lucciole » paru le 1^{er} février 1975 dans le *Corriere della Sera* sous le titre « Le vide du pouvoir en Italie » (« Il vuoto del potere in Italia »), ce même article de Pasolini est aussi commenté en détail par Georges Didi-Huberman dans *Survivance des lucioles*. Au-delà des écrits politiques de Pasolini, Trevisan évoque dans les mêmes du *Pont* le rapport de l'écrivain avec sa mère d'une manière tout à fait irrévérencieuse et ironique, P, pp. 160-162 ; IP, pp. 131-132.

¹¹⁶ En un moment où la figure de l'écrivain engagé a presque totalement disparu, si elle n'a pas été récupérée comme un argument commercial, l'aura de figures aussi radicales que Fassbinder et Pasolini est redoublée par rapport à ce qu'elle était de leur vivant au risque de faire oublier leurs œuvres, ce qui n'est pas le cas de Riboulet et Lefranc dans la mesure où ils construisent dans leurs textes un rapport constant avec les œuvres dont ils héritent.

aujourd'hui, ou au contraire, prendre la mesure de l'impossibilité d'une telle démarche¹¹⁷. Il s'agit de montrer comment l'histoire se répète et les violences continuent, alors même que la Seconde Guerre mondiale appartient définitivement au passé :

Ceux qui ont tout perdu s'appellent Pierre Overney, Benno Ohnsorg, Walter Alasia, la liste est longue, des morts comme des vivants empêchés, empiétés, ébréchés, mais j'ai huit ans, neuf ans, dix ans, enfoncé dans l'enfance comme dans une torpeur je sais que certains meurent comme des chiens *dans les rues de l'Europe pacifiée*, mais la réalité est longue à naître, longue à sortir des morts, à venir se nicher dans les yeux des vivants que l'âge immobilise¹¹⁸.

Une fois de plus, on retrouve dans ces lignes de Mathieu Riboulet l'Histoire vue depuis le point de vue de l'enfance et de l'adolescence, à la marge, puis renforcée par l'homosexualité. Riboulet propose un bilan sur les années dites de plomb et sur l'héritage de son engagement quarante ans plus tard : il écrit depuis son expérience sur la difficulté de comprendre l'histoire au moment où les événements ont lieu mais au dans toute tentative de reconstruction rétrospective. Notons il ne s'agit à aucun moment pour l'auteur d'écrire *ses* mémoires. Plus qu'un « bilan » générationnel, Riboulet pense une certaine forme d'événementialité par l'autofiction :

Pas de tricherie dans l'air, de la violence pure, visible de partout : celle dite légitime, de l'État, celle, dite terroriste, de ceux qui questionnèrent la légitimité même de ces régimes nés de la guerre et tout grouillants encore de nazis, de fascistes, de collabos, tous unis dans la conjugaison des efforts économiques et des menées anti-communistes. Et entre les deux rien. Dix ans durant, nous ne vous avons pas laissé un instant de paix. Nous le payons encore, la rage est toujours vive¹¹⁹.

Il ne s'agit pas pour Riboulet d'exprimer un regret sur ce qui a eu lieu, de peser les pour et les contre, de faire amende honorable, ni de juger, mais de *rappeler* pourquoi les fils se sont révoltés contre les pères et de continuer à donner la parole à ces fils *par son texte*, en insistant sur l'importance des dates dans les deux textes, comme pour dire « cela a eu lieu ». Dans *Fassbinder, la mort en fanfare*, (Fassbinder, un artiste qui œuvre à sa mort), Alban Lefranc rappelle les propos de l'ancien premier ministre de la RFA : « La tête de Franz Josef Strauss, ministre-président de Bavière, qui déclare : “Un peuple capable de telles prouesses économiques a le droit de ne plus vouloir entendre parler

¹¹⁷ Riboulet, EDR, p. 119 : « Ces gars-là étaient corrompus jusqu'aux os, [...] ce que disaient clairement les articles de Pasolini [...], ces articles où, dans les semaines avant d'être abattu comme un chien sur une plage, il se montrait lucide, rageur et courageux, *lo so* écrivait-il, *Noi sappiamo* répétaient-ils, et avec eux la moitié du pays. *E allora, che facciamo* quand tout le monde sait et que nul n'en tient compte ? ».

¹¹⁸ Riboulet, EDR, p. 24. Nous soulignons en italique

¹¹⁹ Riboulet, EDR, p. 47.

d'Auschwitz¹²⁰ ». C'est un appel à l'oubli qui redouble le crime. Le « miracle économique¹²¹ » comme oubli de la catastrophe est alors un refoulement du crime. *Extinction* permet de comprendre comment la mémoire est liée à la compréhension du présent. Dans sa description de l'État autrichien¹²², Murau ne diffère rétrospectivement pas tant des personnages de Lefranc¹²³ lorsqu'ils évoquent l'Allemagne, en effet, ses propos ressemblent à ceux de Vesper rapporté par l'auteur français dans *Si les bouches se ferment* ou à ceux de Fassbinder dans *Fassbinder, la mort en fanfare*. Pour Murau, le pouvoir est aux mains des criminels :

Quelles abominables créatures détiennent *aujourd'hui* le pouvoir dans cette Autriche ! Les gens les plus bas sont en haut à présent. Les plus répugnants et les plus grossiers tiennent tout en main et sont sur le point de détruire tout ce qui représente quelque chose. Des destructeurs enragés sont à l'œuvre, des exploiters brutaux, qui ont endossé le manteau du socialisme. Le gouvernement actionne une monstrueuse machine à détruire où, chaque jour, est détruit tout ce qui m'est cher¹²⁴.

Si l'on place cela dans ce qui va suivre, la présence des gauleiters et des SS aux funérailles des parents, on comprend alors le sens de ces lignes : rien n'a changé. Le personnage du beau-frère est très important, autant qu'il est ridicule : c'est le complice, celui qui se rend complice par son obéissance et son silence. Le narrateur de Thomas Bernhard cherche à montrer de quelle manière le consumérisme est lié au nazisme, ce lien illustrant de quelle manière le passé ne cesse de ressurgir dans le présent. On peut rapprocher les réflexions du personnage de Thomas Bernhard sur l'Autriche consumériste de l'Italie décrite par Pasolini dans les *Lettres luthériennes* : « Les plus beaux domaines ont été victimes de l'avidité de l'argent et de pouvoir *des nouveaux Barbares*¹²⁵ [...] ».

¹²⁰ Lefranc, FMF, p. 54.

¹²¹ On peut alors se demander dans quelle mesure il en serait de même en Italie avec le « Boom » économique des années 1960. La question serait alors : de quelle manière le « miracle économique » italien de l'après-guerre constitue-t-elle une forme de période de refoulement des violences fascistes ? On notera que Calvino a écrit certains de ses textes comme *La spéculation immobilière* (*La speculazione edilizia*) [1963] ou « Le nuage de smog » (« La nuvola di Smog ») [1958] dans lesquels seule la reconstruction de l'Italie est évoquée (ou ses conséquences très localisées), il n'est nullement fait mention du passé récent de l'Italie. Peut-on lire ses textes comme des traces d'un refoulement alors à l'œuvre ?

¹²² Rappelons que le texte est de 1986, les années de plomb sont encore proches.

¹²³ Ce point illustre de quelle manière Lefranc travaille la vraisemblance de ses textes.

¹²⁴ Bernhard, Ex, p. 76, Aus, p. 112 : « Was für scheußliche Kreaturen in diesem Österreich *heute* die Macht haben! Die Niedrigsten sitzen jetzt oben. Die Widerwärtigsten und die Gemeinsten haben alles in der Hand und sind drauf und daran, alles, das etwas ist, zu zerstören. Leidenschaftliche Zerstörer sind am Werk, rücksichtslose Ausbeuter, die sich den Mantel des Sozialismus umgehängt haben. Die Regierung betreibt eine ungeheuerliche Vernichtungsmaschine, in welcher tagtäglich alles vernichtet wird, das mir lieb ist. » Nous soulignons en italique.

¹²⁵ Bernhard, Ex, p. 76, Aus, p. 113 : « Die schönsten Gebiete sind der Geld- und Machtgier *der neuen Barbaren* zum Opfer gefallen [...] » Nous soulignons en italique.

Les choses ne sont pas dites explicitement, mais en les liant, on peut les comprendre. « Les éteigneurs sont à l'œuvre, les tueurs. Nous avons affaire à des éteigneurs et à des tueurs, partout ils accomplissent leur ouvrage meurtrier¹²⁶ ». « Ils sont assis sur leurs gros derrières dans les milliers et les centaines de milliers de bureaux dans tous les coins de l'État et n'ont en tête que l'extinction et l'*extermination*¹²⁷ [...] ». Parler du passé pour comprendre le présent constitue le projet de Bernhard. Revenir sur la destruction à l'œuvre dans le passé permet de comprendre celle qui est à l'œuvre dans le présent : « D'abord on aurait cru que les guerres avaient ruiné nos villes et nos paysages, mais ils ont été ruinés, au cours des dernières décennies, avec un beaucoup plus grand manque de conscience par *cette paix perverse*, par l'affairisme sans scrupules des puissants, qui ont laissé le champ libre aux architectes, ces assassins à leur solde¹²⁸ ». La destruction se continue au-delà de la guerre¹²⁹. Comme dans les textes de Jelinek, Riboulet, Lefranc on peut parler d'une écriture de la colère dans *Extinction*. D'une façon ironique et paradoxale, Elfriede Jelinek ne se considère pas comme une écrivaine engagée : « Il est [...] tout à fait faux de me considérer comme un écrivain politique, comme un écrivain engagé. Je le suis aussi, bien entendu mais cela ne m'intéresse pas en réalité¹³⁰ ». Sans doute parce que l'engagement, après la chute des totalitarismes, ne renvoie plus aux mêmes références que dans l'immédiat après-guerre. Jelinek refuse la notion d'engagement en raison de sa pratique même de l'écriture, de son rapport à sa propre langue¹³¹ : il importe à Jelinek de ne pas encourir le risque d'asservir son écriture à une idéologie. D'une manière plus provocante, Thomas Bernhard refuse l'idée que ses textes puissent avoir une action concrète¹³² : ainsi est-il impossible de parler d'engagement en

¹²⁶ Bernhard, Ex, p. 76. Aus, p. 113 : « Die Auslöcher sind am Werk, die Umbringer. Wir haben es mit Auslöchern und mit Umbringern zu tun, an allen Ecken und Enden verrichten sie ihre mörderische Arbeit. »

¹²⁷ Bernhard, Ex, p. 76. Aus, p. 113 : « Sie sitzen auf ihren dicken Ärschen in den Tausenden und Hunderttausenden von Ämtern in allen Winkeln des Staates und haben nichts als die Auslöschung und *das Umbringen* im Kopf [...]. » Nous soulignons en italique.

¹²⁸ Bernhard, Ex, p. 78. Aus, p. 115 : « Zuerst hat es so ausgesehen, als hätten die Kriege unsere Städte und unsere Landschaften ruiniert, aber mit einer viel größeren Gewissenlosigkeit sind sie in den letzten Jahrzehnten von *diesem perversen Frieden* ruiniert worden, von der skrupellosen Geschäftemacherei der Mächtigen, die den Architekten, ihren Mordbuben, freie Bahn gegeben haben. » Nous soulignons en italique.

¹²⁹ Quelques années plus tôt, Italo Calvino écrivait un texte – beaucoup plus léger que celui de Bernhard ! – sur cette situation en Italie, *La spéculation immobilière* et surtout Pasolini laissa inachevé *Petrolio*.

¹³⁰ Jelinek et Lecerf, ENT, p. 96.

¹³¹ Jelinek et Lecerf, ENT, p. 96 : « Tant de choses ont déjà été crachées dans cette langue qu'on ne peut pas croire à l'existence d'un langage poétique personnel ! [...] Alors on n'est plus maître de sa propre langue. Quelque chose s'écrit qui relève aussi de l'inconscient. Il est [...] tout à fait faux de me considérer comme un écrivain politique, comme un écrivain engagé. Je le suis aussi, bien entendu mais cela ne m'intéresse pas en réalité. »

¹³² Nous renvoyons ici à Thomas Bernhard, « Je ne suis pas un écrivain à scandale », *Sur les traces de la*

ce qui concerne Thomas Bernhard bien que son œuvre soit aux prises avec la politique de son pays. Ainsi, les deux auteurs autrichiens cultivent-ils un rapport désenchanté et lucide à l'écriture, qui rompt définitivement avec une certaine idée romantique de l'écrivain.

vérité, op.cit., p. 282 : en effet, dans un entretien avec l'écrivain autrichien, lorsque Jean-Louis de Rambures demande à Bernhard, s'il « [e]spèr[e], à travers [son] œuvre, contribuer à changer le monde [...] » [« Hoffen Sie, durch Ihr Werk dazu beizutragen, die Welt zu ändern ? »], l'auteur autrichien répond : « Le ciel m'en préserve ! Ce serait me condamner au silence. La colère et le désespoir sont mes uniques stimulants et j'ai la chance d'avoir trouvé en Autriche le lieu idéal à cet égard. Connaissez-vous beaucoup de pays où un ministre se dérange spécialement pour saluer le "retour au bercail" d'un officier SS responsable d'un millier de personnes ? Tout s'explique quand on sait que ce ministre vient de Salzbourg et que toute sa famille (que je connais très bien) est musicienne de père en fils. Au premier étage, on fait du violon. Au sous-sol, on ouvre les robinets à gaz. Un mélange typiquement autrichien. Oui, vraiment, si ce pays venait à changer, il ne me resterait plus qu'à émigrer. » (p. 282) [« Ich bin kein Skandalautor », in *op.cit.*, pp. 275-276 : « Um Gottes willen, da würde ich ja zum Schweigen verurteilt. Zorn und Verzweiflung sind meine einzigen Antriebe, und ich habe das Glück, in Österreich den idealen Ort dafür gefunden zu haben. Kennen Sie viele Länder, wo ein Minister sich extra bemüht, um die „Rückkehr in die Heimat“ eines SS-Offiziers zu begrüßen, der für den Tod tausender Menschen verantwortlich war? Das alles erklärt sich, wenn man weiß, daß jener Minister aus Salzburg stammt und daß seine ganze Familie, die ich übrigens gut kenne, seit Generationen aus Musikern besteht. / Im ersten Stock spielt man Geige. Im Keller öffnet man die Gashähne. Eine typisch österreichische Mischung aus Musik und Nazismus. Ja, wirklich, wenn dieses Land sich ändern sollte, bliebe mir nichts anderes übrig, als auszuwandern. »]

CHAPITRE III

Héritage(s), silence(s) et imagination : la violence, pour mémoire Le lecteur face à la violence : hériter *des* sens de l'histoire par la littérature

« Vom Schweigen kommt nur das Schweigen. »

« Du silence ne sort que le silence. »

Elfriede Jelinek

« Das Schweigen unseres Volkes über diese tausende und zehntausende Verbrechen ist von allen diesen Verbrechen das größte, sagte ich zu den Schwestern. »

« Le silence de notre peuple sur ces milliers et dizaines de milliers de crimes est le plus grand de tous ces crimes, ai-je dit à mes sœurs. »

Thomas Bernhard

La littérature somme le lecteur de faire face à la violence de l'histoire et en ce sens elle lui permet d'hériter des sens de l'Histoire. Dans sa préface à *La crise de la culture*, Hannah Arendt cite un vers de René Char dans les *Feuillets d'Hypnos* : « Notre héritage n'est précédé d'aucun testament¹ ». À la suite de René Char et Hannah Arendt, Georges Didi-Huberman écrit :

[...] cet aphorisme de René Char suggère que ce dont nous héritons n'est pas toujours nommé. Et qu'il ne constitue pas "une donnée" identifiable ou "un donné" calculable, même s'il nous a bien été offert. Ce dont nous héritons n'est souvent ni nommable ni saisissable une fois pour toutes. Pourquoi cela ? Déjà parce que nous héritons d'oublis – au pluriel – autant que de souvenirs. Souvent nous ne savons pas qui furent nos donateurs et comment se nomment nos trésors².

Si « ce dont nous héritons n'est pas toujours nommé », alors nous héritons aussi de silences et la nature même de l'héritage reste bien souvent à identifier. En outre, le problème réside dans le fait que lorsque l'on hérite, nos « donateurs » ne nous transmettent pas seulement des « trésors », bien au contraire. La dimension évoquée par Didi-Huberman de l'héritage d'oublis est présente dans *Pastorale américaine*, *Les*

¹ René Char, *Feuillets d'Hypnos*, feuillet 62, in *Œuvres complètes*, Paris, « Bibliothèque de la pléiade », 1983, p. 190.

² Georges Didi-Huberman, « "La vie est à nous". Hériter, espérer, sortir de soi », in *Hériter, et après ?*, sous la direction de Jean Birnbaum, Paris, « Folio Essais », Gallimard, 2017, p. 13.

Exclus, Le temps matériel ou encore *Extinction*. Dans ces œuvres sont représentés des héritages brisés : soit parce qu'ils sont impossibles, soit parce qu'ils sont brisés par les personnages eux-mêmes parce qu'ils les considèrent inacceptables, comme c'est le cas de Murau dans *Extinction*. On peut parler d'héritage brisé – en tant qu'il est impossible – ou d'héritage négatif dès lors que la transmission a lieu mais qu'elle détruit celui qui la reçoit. Dans d'autres textes sans doute est-il question de l'héritage d'autres formes – de « trésors » comme le formule Didi-Huberman, mais pas dans les œuvres de notre corpus. S'il est parfois impossible d'hériter, voire même s'il est parfois préférable de refuser un héritage, la littérature quant à elle rend possible l'héritage et ce sont les œuvres elles-mêmes qui constituent les « trésors » que nous recevons, quand bien même elles révèlent que l'on n'hérite pas toujours de trésors et qu'il est parfois préférable, comme le fait Murau, de refuser tout l'héritage imposé par le sang :

L'imagination recompose nos héritages, redistribue les trésors de notre mémoire. Elle les recompose en les composant avec l'urgence même de nos inquiétudes présentes. Alors l'anamnèse devient prise de position, comme on le voit si clairement dans les œuvres – parmi d'autres – de Marc Bloch ou de Walter Benjamin, d'Ernst Bloch ou de Cornelius Castoriadis, de Sebald ou de Guyotat, de Pasolini ou de Glauber Rocha... L'imagination n'est pas la fantaisie gratuite ou purement personnelle, mais bien cette recomposition du réel où s'inventent les possibles à venir³.

L'art met en place un système de transmission qui dépasse, parfois jusqu'à les révoquer, les liens du sang et du sol. Les œuvres rendent possible l'héritage par la lecture, donc par la littérature, selon une transmission qui n'est plus déterminée par les liens de la famille, du sang ou même de la nationalité, puisque c'est par l'œuvre et la langue de l'œuvre, voire même par une traduction, qu'il devient possible d'hériter, d'une manière ouverte. Le « trésor » – cet héritage qui permet de construire quelque chose, qu'il s'agisse pour le sujet de se construire ou d'envisager de construire un à-venir – existe pour le lecteur, pas pour les personnages : les « trésors » dont nous pouvons hériter, ce sont les œuvres elles-mêmes. La littérature fait partie de ce que Didi-Huberman nomme un « trésor » parce que même si elle représente l'horreur, surtout si elle la représente, les œuvres rendent l'oubli impossible : en représentant l'oubli, les œuvres rendent possible

³ *Ibid.*, p. 17.

jusqu'à l'héritage de l'oubli⁴. Toutefois, certains personnages sont des lecteurs⁵ qui héritent de l'histoire par la lecture (comme dans les romans de Leslie Kaplan et en particulier dans *Fever*), mais aussi le lecteur des œuvres que nous étudions hérite à son tour de l'histoire par la mise en relation de ces œuvres : dans tous les cas, la lecture constitue une sortie de l'ignorance. Pour Lacan, il existe trois grandes passions : l'amour, la haine et l'ignorance⁶. La lecture ne constitue en aucune manière une échappatoire – un divertissement ou un « refuge » – mais bien une façon de mettre fin à l'ignorance :

L'archéologie littéraire de l'histoire est une épigraphie, au sens où le creusement de l'écriture fait affleurer à la surface du récit les traces d'une histoire, où la littérature re-présente le monde et somme chacun en retour de se le représenter : c'est paradoxalement dans le déploiement du « plus littéraire » que le roman cherche les moyens d'une politique du sujet fondée sur un partage de responsabilité⁷.

⁴ Dans son ouvrage *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité* (Paris, Minuit, 2006), Jean-François Hamel évoque, à la suite de Giorgio Agamben la question de la mémoire de l'oubli. En parallèle d'une pratique identifiée par Jean-François Hamel comme « [...] la pragmatique narrative des devoirs de mémoire auxquels les sociétés dites postmodernes délèguent l'utopie d'une tradition à reconstruire » (Hamel, p. 226), le critique propose, « à la suite de Giorgio Agamben », la mise en place d'une « mémoire de l'oubli » : « Une telle mémoire de l'oubli ne concerne pas un contenu mémoriel à préserver, mais l'oubli lui-même, qu'il faudrait rappeler à la mémoire. Au contraire d'un souvenir prétendant redonner droit de cité aux morts et aux vaincus, il s'agit d'une conscience qui à chaque moment – dans chaque présent de l'histoire – prend la mesure de la perte qui frappe irréparablement l'expérience du temps et de l'histoire » (Hamel, *op.cit.*, p. 226). La mémoire de l'oubli, on en retrouve un exemple dans le chapitre de *Cercle* consacré à « La maison manquante » de Christian Boltanski (Haenel, C, pp. 382-384. Et en particulier, C, p. 383 : « C'était le 17, Grosse Hamburger Strasse. Le 17 n'existe plus – et ici, me disais-je, on en entend ce qui n'existe pas. Lorsqu'un corps disparaît, il n'y a plus de corps : on ne voit pas, à sa place, le corps qui n'existe pas. Le vide, lui ne témoigne pas pour la disparition, mais pour ce qui n'existe pas. Il s'agit de la force de ce qui n'est pas là. Et ce qui n'est pas là, c'est exactement ce qui rend possible qu'un type, au milieu d'une rue enneigée, soit là ; et qu'il fasse exister, par son souffle et ses gestes, le nom de corps qui sont morts. » Et nous renvoyons sur ce passage de *Cercle* à Emmanuel Bouju, « Maison manquante », in Yannick Haenel. *La littérature pour absolu*, sous la direction de Corentin Lahouste et Myriam Watthee-Delmotte, Paris, Hermann, 2020, pp. 127-136), l'écriture de l'œuvre de Boltanski par Haenel devant la mise en place « [d']une éthique du souvenir indissociable du caractère irréparable de la mort et de l'impuissance ontologique du langage devant l'effacement des êtres. » (Hamel, *op.cit.*, p. 227).

⁵ Dans *Extinction*, Murau est un grand lecteur, de même que Thomas dans *Le Pont* ; les personnages de Kaplan voient leurs vies bouleversées par la lecture de certains auteurs (Kafka dans *Le psychanalyste*, Dostoïevski dans *Les prostituées philosophes* ; Arendt dans *Fever*) ; Jean Deichel erre autant dans les rues de Paris, Berlin ou New York que dans les livres (*Moby Dick* et *L'idiot* dans *Cercle* ; *La guerre civile en France* de Marx dans *Les Renards pâles* pour ne citer que quelques exemples). Sur le plan autofictionnel, on retiendra aussi les œuvres citées par Mathieu Riboulet dans *Entre les deux il n'y a rien* et *Les Œuvres de Miséricorde*. Au sein même des œuvres que nous venons de citer, la lecture apparaît comme une forme de transmission.

⁶ Jacques Lacan, *Les écrits techniques de Freud, Le séminaire*, Livre I, Paris, Seuil, 1975, p. 298 : « Nous savons que la dimension du transfert existe d'emblée, implicitement, avant le commencement de l'analyse, avant que le concubinage qu'est l'analyse ne le déclenche. Or, ces deux possibilités de l'amour et de la haine ne vont pas sans cette troisième, qu'on néglige, ce qu'on ne nomme pas parmi les composantes primaires du transfert – *l'ignorance en tant que passion*. Le sujet qui vient en analyse se met pourtant, comme tel, dans la position de celui qui ignore. Pas d'entrée possible dans l'analyse sans cette référence – on ne le dit jamais, on n'y pense jamais, alors qu'elle est fondamentale. » Nous soulignons en italique.

⁷ Emmanuel Bouju, *La transcription de l'histoire, op.cit.*, p. 96.

La lecture de romans fictionnalisant l'histoire devient donc la réponse à une exigence éthique : elle « somme chacun en retour de se [...] représenter⁸ [le monde] » et l'histoire et elle fonde « un partage de responsabilité⁹ ». La lecture de tels romans ne relève pas du divertissement ou de ce qu'Évelyne Grossman nomme une « version *soap* de la littérature¹⁰ ».

3.1. Héritage(s) brisé(s)

La fictionnalisation de l'histoire envisagée comme un retour pose la question de l'héritage et de la transmission. L'une des œuvres qui met le mieux en scène cette notion d'héritage brisé est sans nul doute *Les Exclus*. Au sein de la famille Witkowski, Rainer hérite malgré lui de la violence de son père comme le révèle son acte final mais aussi sa fascination pour le crime tout au long du roman, quand bien même Rainer pense se construire en opposition avec son père Otto qui a été un ancien nazi, le passé de ce dernier surdétermine la vie de son fils. La relation de Hans Sepp et sa mère illustre une dynamique inversée. La mère de Hans est une militante communiste et son mari, le père de Hans est mort à Mauthausen, mais son fils ne veut rien entendre de tout cela, il ne veut rien entendre du passé : « [...] *ce sont des jeunes gens d'aujourd'hui pour lesquels le passé est mort*¹¹ ». Jelinek représente deux dynamiques de transmission différentes qui ont toutefois en commun de montrer l'impossible héritage qui sépare les générations dans l'immédiat après-guerre. Jelinek illustre la place occupée par Hans dans la bande de « criminels » : il est utilisé, exploité par les autres et en particulier par la très bourgeoise Sophie. Il fréquente Rainer, Anna et Sophie parce que ce sont de petits ou de grands bourgeois, avec des désirs d'ascension sociale, mais il ne fait que répéter ce qu'il voudrait fuir. Il est plus préoccupé par les « nouveautés » qu'offre la société de consommation que par l'histoire : « Hans envoie promener ses vêtements dans le désordre et dit à sa mère qui parle de la guerre et du financement de la SS par une société américaine de Wall Street, que c'est des États-Unis que proviennent les blue-jeans ainsi que toute la musique valable, et qu'il fera carrière selon le modèle du boss américain¹² ». Ce qui échappe ainsi

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Évelyne Grossman, *La défiguration. Artaud – Beckett – Michaux*, Paris, Minuit, 2004, p. 19.

¹¹ Jelinek, LE, p. 59. DA, p. 60 : « [...] sie junge Leute von heute sind, für die die Vergangenheit tot ist. »

¹² Jelinek, LE, p. 227. DA, p. 228 : « Hans wirft in unregelmäßiger Abfolge Kleider von sich und sagt der Mutter, die vom Krieg und der SS-Finanzierung durch eine amerikanische Wall Street-Firma referiert, daß aus Amerika die Bluejeans und sämtliche heiße Musik herrühren, und daß er Karriere nach dem amerikanischen Muster des Managers machen wird. »

à Hans c'est de quelle manière le système capitaliste est, par certains aspects, la continuation du nazisme¹³, thème qui revient dans l'œuvre entière de Jelinek. On retrouve aussi une image de l'héritage brisé – ou de l'impossibilité d'hériter, dans le fait que Rainer ne comprend jamais ce qu'il lit : « [...] il a compris, comme Sartre, que le passé n'existe pas. Et les os des tués et des morts, y compris dans leur lit, existent dans le pour soi, indépendamment de tout ; rien qu'un peu de phosphate, de chaux, de sels et d'eau. Leurs visages ne sont que des images en Rainer, simple fiction¹⁴ ». Si Hans refoule la connaissance du passé par son désir d'ascension sociale, Rainer le fait, malgré lui, par son incapacité à comprendre les auteurs qu'il cite, et qui lui servent, malgré eux, à se couper d'autant plus d'une quelconque compréhension de l'histoire. Dans *Les Exclus*, le problème de Hans n'est pas le silence de sa mère, mais sa propre surdité. Hans *refuse* la transmission. Jelinek montre ainsi de quelle manière la société de consommation fonctionne comme une instance de refoulement qui rend le silence obligatoire pour sa propre survie. Le refus d'hériter de Murau est tout à fait différent dans *Extinction* : il est salvateur, là où celui de Hans est destructeur.

En effet, la question de l'héritage¹⁵ est centrale dans *Extinction*, c'est même toute l'histoire du roman de Bernhard. S'il est question d'héritages brisés, comme dans *Les Exclus* à travers Hans et sa mère, Murau dans *Extinction* est celui qui brise un héritage, comme on tente de mettre fin à une malédiction. En s'exilant en Italie, Murau se construit *contre* les siens, autant contre sa propre famille que contre son pays, l'Autriche. Murau refuse l'héritage de ses parents, il construit une autre vie¹⁶ et prend pour modèle son oncle Georg¹⁷ pour ne pas s'identifier à son frère aîné Johannes qui est « l'héritier ». Le texte lui-même, *Extinction*, constitue le testament de Murau, son legs laissé aux autres : le texte

¹³ Nous renvoyons sur ce point à Johann Chapoutot, *Libres d'obéir. Le management, du nazisme à aujourd'hui*, Paris, Gallimard, 2020.

¹⁴ Jelinek, LE, p. 105. DA, pp. 106-107 : « Aber er hat, wie Sartre, begriffen, daß die Vergangenheit nicht existiert. Und die Knochen der Getöteten und Verstorbenen, auch der im Bett Verschiedenen, sie existieren ganz für sich selbst, in größter Unabhängigkeit, nichts als ein bißchen Phosphat, Kalk, Salze und Wasser. Ihre Gesichter sind nur Abbilder in Rainer selbst, Fiktion. »

¹⁵ Comme l'indique le titre de la deuxième partie, « Le testament » (« Das Testament »).

¹⁶ Dès lors qu'il fréquente les bibliothèques abandonnées de Wolfsegg dans son enfance, Murau commence à se construire en opposition au reste de sa famille.

¹⁷ Bernhard, Ex, p. 34 : « C'est à lui que je dois d'avoir appris non seulement à lire et à écrire, mais en fait à penser et imaginer aussi. [...] Mon oncle Georg m'a fait comprendre la musique et la littérature et m'a fait approcher les compositeurs et les écrivains comme des personnes vivantes, pas seulement comme des statues de plâtre à épousseter trois ou quatre fois l'an. » Aus, pp. 44-45 : « Ihm verdanke ich die Tatsache, daß ich nicht nur lesen und schreiben, sondern auch tatsächlich denken und phantasieren gelernt habe. [...] Mein Onkel Georg hat mir die Musik und die Literatur aufgeschlüsselt und mir die Komponisten und die Dichter als lebendige Menschen nahegebracht, nicht nur als jährlich drei- oder viermal abzustaubende Gipsfiguren. » Pour un portrait plus ample de l'Oncle Georg, on lira Ex, pp. 30-42, Aus, pp. 38-58.

est ce à partir de quoi l'on hérite. La question de l'héritage refusé est liée au passé et aux violences politiques dans la mesure où Murau refuse l'héritage de ses parents en raison de leur adhésion au national-socialisme, qui est, chez eux, selon ses propres mots, « inné[e]¹⁸ » [*angeboren*]. Quand il rentre à Wolfsegg, Murau voit les jardiniers qui eux, ont eu des enfants : « Chacun d'eux a trois enfants, qui ont à présent le même âge que moi en ce temps-là, ai-je pensé, et qui leur posent les mêmes problèmes que posent les enfants, ces problèmes je ne les ai pas, me suis-je dit¹⁹. » Si Murau n'a pas ces problèmes, c'est qu'il n'a pas d'enfants, qu'il n'est pas père. En effet, Murau refuse de devenir un père pour empêcher toute transmission de l'héritage de ses parents. Murau n'est pas marié – il fréquente Maria²⁰. Sa vie est basée sur le refus : Murau *refuse* aussi d'être père. Les parents de Murau, ont appliqué l'héritage de leurs propres parents, ils l'ont accepté sans le remettre nullement en question : « [...] ils vivent parce que cela se fait, non parce qu'ils l'ont voulu, parce que c'est leur passion, leur vie, non : parce qu'ils y ont été abonnés par leurs parents²¹ ». Murau apparaît donc comme celui qui refuse de continuer la lignée de catholiques nationaux-socialistes « innés²² » [*angeboren*], en étant le dernier de sa génération. Murau refuse l'héritage contre lequel il construit sa vie, loin de Wolfsegg et de l'Autriche, à Rome. Cet héritage l'a détruit, et il est conscient d'en porter les traces : « Bien que l'ère nationale-socialiste fût depuis longtemps révolue, j'avais donc reçu une

¹⁸ Bernhard, Ex, p. 186 : « À tout ce malheur, avais-je dit un jour à Gambetti, est encore venu s'ajouter le national-socialisme, auquel les miens ont été des plus réceptifs. Le national-socialisme leur convenait en tout point, ils s'y étaient en quelque sorte reconnus. À côté de leur grand Dieu mais tout de même, le plus souvent, seulement leur *bon Dieu*, tout d'un coup ils avaient en plus le *grand Führer*. Bien qu'il appartînt depuis longtemps au passé lorsque j'eus atteint pour ainsi dire l'âge de la réflexion, le national-socialisme s'était encore fait sentir pour moi de la façon la plus dommageable. En effet, *le national-socialisme de mes parents n'avait pas pris fin avec la fin du national-socialisme*, comme il leur était *inné* [*angeboren*] ils ont continué à le cultiver *après la fin de l'ère nationale-socialiste*, lui, tout comme leur catholicisme, n'avait été rien d'autre, en fait, que le contenu de leur vie, sans quoi ils ne pouvaient absolument pas s'en tirer, absolument pas vivre. » Nous soulignons en italique, sauf « grand Führer » en italique dans le texte. Aus, p. 292 : « Zu allem Unglück, hatte ich einmal zu Gambetti gesagt, ist dann auch noch der Nationalsozialismus gekommen, für den die Meinigen die Anfälligsten gewesen waren. Der Nationalsozialismus hat ihnen in allem und jedem entsprochen, sie hatten sich in ihm sozusagen selbst entdeckt. Neben ihrem großen, größtenteils aber doch nur lieben Gott, hatten sie auf einmal noch den großen Führer. Obwohl er, als ich sozusagen in die denkenden Jahre gekommen bin, längst der Vergangenheit angehörte, hatte ich den Nationalsozialismus noch auf die schädlichste Weise zu spüren bekommen. Denn der Nationalsozialismus meiner Eltern hatte mit dem Ende des Nationalsozialismus nicht geendet, weil er ihnen angeboren war, pflegten sie ihn nach dem Ende der nationalsozialistischen Ära weiter, er, wie ihr Katholizismus, war tatsächlich nichts anderes gewesen, als ihr Lebensinhalt, ohne welchen sie gar nicht auskommen und gar nicht existieren konnten. »

¹⁹ Bernhard, Ex, p. 212. Aus, p. 332 : « Jeder von ihnen hat drei Kinder, die jetzt so alt sind, wie ich damals, dachte ich, und bringen ihnen die Probleme, die Kinder an sich haben, diese Probleme habe ich nicht, sagte ich mir. »

²⁰ En qui l'on peut reconnaître Ingeborg Bachmann ?

²¹ Bernhard, Ex, p. 42. Aus, p. 58 : « [...] sie leben, weil es sich gehört, nicht weil sie es haben wollen, weil es ihre Leidenschaft ist, ihr Leben, nein, weil es abonniert ist von ihren Eltern. »

²² Cf. Bernhard, Ex, p. 186. Aus, p. 292.

éducation nationale-socialiste en même temps que catholique, c'est-à-dire une méthode coercitive autrichienne hybride, aux effets atroces et épouvantables sur le développement d'un adolescent²³ ». Le personnage de Bernhard est conscient d'avoir été *déformé* par cette idéologie, il est donc porteur *en lui-même* des violences du passé et victime de cette éducation. On comprend à la lecture du texte²⁴ que la famille Murau est une métonymie de l'Autriche tout entière, qui pour Murau n'a pas cessé d'être national-socialiste après la guerre²⁵, c'est un point que l'on retrouve dans les textes de Jelinek et en particulier dans les propos tenus par le père de Rainer et Anna dans *Les Exclus* qui ne remet à aucun moment en question sa participation à la Seconde Guerre mondiale²⁶ en tant que SS. L'*Extinction* en question dans le roman de Thomas Bernhard est l'extinction de la lignée de Wolfsegg que Murau tente de réaliser avec lui, dans la mesure où il meurt²⁷ juste après

²³ Bernhard, Ex, p. 186. Aus, p. 291 : « So war ich, obwohl die nationalsozialistische Ära längst vorbei war, doch nationalsozialistisch erzogen worden, gleichzeitig katholisch, also mit einer sich auf den heranwachsenden Menschen grausam und entsetzlich auswirkenden österreichischen Machtmischmethode. »

²⁴ Voir en particulier sur ce point Bernhard, Ex, pp. 186-187. Aus, pp. 291-292.

²⁵ Bernhard, Ex, pp. 186-187 : « Cependant, l'élément catholico-national-socialiste, les méthodes d'éducation catholico-nationales-socialistes sont les méthodes normales en Autriche, les habituelles, le plus largement répandues, et dès lors produisent partout sans entraves leurs effets atroces et dévastateurs sur toute cette population en fin de compte nationale-socialiste-catholique. En Autriche règnent sans réserve des méthodes d'éducation nationales-socialistes, celui qui affirme autre chose est un menteur en même temps qu'un ignorant, et les lois de ce pays, également, ne sont autres que nationales-socialistes-catholiques, avec leur mécanisme aux effets dévastateurs et destructeurs. *Telle est la vérité autrichienne.* » Aus, pp. 291-292 : « Das katholisch-nationalsozialistische Element, die katholisch-nationalsozialistischen Erziehungsmethoden sind aber die in Österreich normalen, die üblichen, die am weitesten verbreiteten und wirken sich also überall ungehemmt auf dieses ganze letzten Endes nationalsozialistiskatholische Volk verheerend und grausam aus. In Österreich herrschen uneingeschränkt nationalsozialistisch-katholische Erziehungsmethoden, wer etwas anderes behauptet, ist ein Lügner und ein Ignorant gleichzeitig und die Gesetze dieses Landes sind auch nichts anderes als nationalsozialistisch-katholische mit ihrem verheerenden und vernichtenden Auswirkungsmechanismus. »

²⁶ Avec un texte comme *Introduction à la mort française*, comme en d'autres moments de son œuvre, Haenel cherche à montrer comment la France n'a pas réglé une part de son passé, en particulier la collaboration et le colonialisme qui reviennent hanter le présent. De même que pour Bernhard, même après la fin de la Seconde Guerre mondiale, l'Autriche est restée « catholico-nationale-socialiste ».

²⁷ Les circonstances de la mort de Murau ne sont pas explicitées. Le roman de Bernhard se clôt sur l'annonce abrupte de la mort du narrateur dont l'annonce est incluse dans la dernière phrase de la narration, Ex, p. 410 : « De Rome où je suis à présent de nouveau et où j'ai écrit cette *Extinction*, et où je resterai, écrit Murau (né en 1934 à Wolfsegg, mort à Rome en 1983), je l'ai remercié d'avoir accepté. » Aus, p. 651 : « Von Rom aus, wo ich jetzt wieder bin und wo ich diese Auslöschung geschrieben habe, und wo ich bleiben werde, schreibt Murau (geboren 1934 in Wolfsegg, gestorben 1983 in Rom), danke ich ihm für die Annahme. » La fin de l'écriture du texte correspond donc avec la mort du narrateur : dès lors que le narrateur clôt son récit, il meurt dans une forme de figuration de la destruction de l'espace de la fiction. Ainsi, les dates entre crochets de la dernière phrase constituent la seule intervention d'une voix extérieure au récit de Murau, avec l'intervention qui ponctue la première phrase d'*Extinction* (comme c'est déjà le cas dans *Maîtres anciens*), Ex, p. 11 : « Après ma conversation avec mon élève Gambetti, rencontré le vingt-neuf sur le Pincio afin de convenir des dates de nos leçons en mai, écrit Murau (Franz-Josef), ce garçon dont l'intelligence supérieure m'a étonné une fois de plus à mon retour de Wolfsegg [...]. » Aus, p. 7 : « Nach der Unterredung mit meinem Schüler Gambetti, mit welchem ich mich am Neunundzwanzigsten auf dem Pincio getroffen habe, schreibt Murau, Franz-Josef, um die

ses parents et son frère aîné, sans enfants. Ainsi est réalisée l’extinction de cet héritage non voulu, remis en question et refusé par Murau, mais qu’il porte en lui malgré tout. On peut être attentif à l’esthétique de répétition employée par Bernhard²⁸ : il s’agit de la marque qui lui est propre tout au long de son œuvre mais qui est particulièrement insistante dans *Extinction*. La répétition permet à Bernhard de mettre l’accent sur l’élément le plus important et le plus fâcheux. Sans doute faut-il être attentif à l’exagération – à laquelle participe l’esthétique de la répétition de Bernhard dans le but de mettre en avant le plus possible un fait. Dans le choix même des mots, Bernhard développe une esthétique de la colère. Si Murau est un « refusant », il est aussi celui qui met dans son texte toute sa colère, comme si Murau ne trouvait pas de mots assez violents pour contrer la violence de l’éducation – ou non-éducation – qu’il décrit. « L’éducation » dont parle Murau est bien décrite comme une destruction de ceux qu’elle rencontre : « effets atroces et épouvantables », « entraves », « effets atroces et dévastateurs », « effets dévastateurs et destructeurs ». On peut dire que ce type de pages participent à une forme de *déformation* de la représentation de l’Histoire²⁹ ou même à une forme de *défiguration*³⁰.

Mai-Termine für den Unterricht zu vereinbaren und von dessen hoher Intelligenz ich auch jetzt nach meiner Rückkehr aus Wolfsegg überrascht [...]. » On remarque que les deux fois où intervient la voix extérieure au récit de Murau, c’est afin de mettre abyme l’acte d’écriture, autant dans la première que dans la dernière phrase du roman : « écrit Murau » (*schreibt Murau*). Par ces deux seules occurrences, Bernhard passe dans son texte d’un niveau de fiction à un autre (cf. Italo Calvino, « I livelli della realtà in letteratura » [1978], in S, I, pp. 381-398 ; « Les niveaux de réalité en littérature », DL pp. 337-351). Nous soulignons en italique dans le texte et dans la traduction pour toutes les citations.

²⁸ Voir, par exemple, Bernhard, Ex, pp. 186-187. Aus, pp. 291-292. Nous ne fournissons ici qu’un seul exemple, la répétition caractérise *Extinction* mais aussi toute la production littéraire de Thomas Bernhard. Nous renvoyons sur ce point à l’article d’Emmanuelle Prak-Derrington. « Thomas Bernhard, la répétition impertinente ou le refus de reformulation : l’exemple du récit autobiographique *La cave* », in *La reformulation, marqueurs linguistiques, stratégies énonciatives*, sous la direction de, Marie-Claude Le Bot, Martine Schuwer et Elisabeth Richard, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, pp. 251-264, ou encore à l’ouvrage d’Oliver Jahraus, *Die Wiederholung als werkkonstitutives Prinzip im Oeuvre Thomas Bernhards*, Peter Lang, 1991.

²⁹ Cf. Françoise Proust, *L’histoire à contretemps*, *op.cit.*, en particulier le chapitre VI de l’ouvrage, « La chronique des temps présents », plus précisément, les pages dans lesquelles Françoise Proust analyse « L’envers de la tragédie », pp. 235-247.

³⁰ Évelyne Grossman, *La défiguration*, *op.cit.*, p. 19 : « La défiguration, dans une première approche, serait [...] la force de déstabilisation qui affecte la figure, en bouleverse les contours stratifiés [...]. » Évelyne Grossman entend la défiguration comme une « lutte contre le carcan des formes, le décollement des membranes enkystées [...] » (p. 17) Ainsi Évelyne Grossman conclue-t-elle son ouvrage sur une conceptualisation de la défiguration en tant que bouleversement des normes qui régissent la représentation : « Les œuvres défigurées du XX^e siècle (celles d’Artaud, de Beckett, de Michaux, d’autres encore...) remettent ainsi en question nos systèmes, nos catégories et la tranquille stabilité des oppositions qui souvent les gouvernent. Elles nous invitent à nous poser quelques questions troublantes, dont celles-ci : face à la *normopathie* contemporaine, ce cache-misère d’une inavouable dépression, face à ce narcissisme grégaire socialement gratifié où chacun se reconnaît dans le regard admiratif qu’un autre semblable lui jette pour qu’il lui renvoie, comment inventer les formes plastiques, plurielles, d’une résistance à l’image ? Comment se déprendre des formes pétrifiées de l’identitaire ? Comment inventer

Le schéma familial qui détermine le destin des fils est lié aux violences du passé. La manière par laquelle Bernhard décrit la répétition d'un même schéma familial répété à travers les générations et doublement brisé est particulièrement intéressante pour notre propos : l'accident de voiture qui ouvre toute la narration redétermine la transmission en faisant de Murau l'héritier et constitue la première coupe dans le schéma de transmission imposée par le père ; cette coupure dans la transmission est redoublée par le refus de Murau d'hériter³¹. Il est important pour Bernhard de montrer le lien entre deux éléments : le père nazi est obsédé par le fait d'avoir un héritier, le frère aîné de Murau ; en contrepoint, la famille entière de Murau se détourne de l'art et de la littérature, elle se détourne donc de tout ce qui lui est extérieur dans un refus catégorique et radical du dehors : la famille Murau, exception faite de Franz-Josef, refuse donc toute forme d'héritage qui ne soit pas basée sur le sang et le sol. Pour la famille de Murau, l'héritage ne passe que par le *sang* et par la lignée. Il n'existe pas pour eux d'autre horizon à l'héritage, de père en fils :

[...] [L]ui [Johannes] qui a absolument besoin d'un héritier, qui est constamment poussé au mariage par sa mère, qui vit dans des disputes continuelles avec sa mère à ce sujet, avais-je pensé durant toute la noce. Naturellement il se mariera un jour, peu avant qu'il soit trop tard, avec n'importe quelle femme, avais-je pensé, avec n'importe quelle fille d'épicière de Wels, de Vöcklabruck, n'importe quelle infirmière de Salzbourg, n'importe quelle fille d'aubergiste d'Unterrach ou de Strasswalchen. Des gens comme mon frère attendent d'avoir cinquante ans et qu'il soit grand temps, alors ils y vont, à l'aveuglette, avais-je pensé, et, pour le vieil imbécile qu'ils sont devenus entre temps, c'est le comble³².

La femme épousée ne compte pas, elle est choisie au sein d'une classe sociale inférieure et plus jeune pour être l'objet de la domination du « maître ». Au sein même du couple et de la famille un modèle social est répété. L'enjeu d'*Extinction* est de mettre en avant les liens qui unissent le nazisme et la famille. La répétition d'un même schéma

à chaque instant *les figures* mouvantes de la représentation de soi et de l'autre sans y perdre toute identité ? » (p. 113)

³¹ On remarquera que la narration dans *Extinction* est prise entre un mariage et un enterrement, deux moments de continuations dans la reproduction sociale, puisque Murau devrait hériter après l'enterrement, mais il le refuse. Les funérailles deviennent un moment de rupture définitive. Au moment où il devrait *devenir le père* à son tour, le *maître* de Wolfsegg, il le refuse.

³² Bernhard, Ex, p. 223. Aus, p. 350 : « [...] er, der absolut einen Erben braucht und von seiner Mutter ständig dazu gedrängt wird, der darüber mit seiner Mutter fortwährend im Streit lebt, habe ich während der ganzen Hochzeit gedacht. Natürlich wird er eines Tages heiraten, kurz, bevor es zu spät ist, irgendeine Frau, habe ich gedacht, irgendeine Gewürzhändlerstochter aus Wels, aus Vöcklabruck, irgendeine Krankenschwester aus Salzbourg, irgendeine Gastwirtstochter aus Unterrach oder Straßwalchen. Solche wie mein Bruder warten, bis sie fünfzig sind und es allerhöchste Zeit ist, dann greifen sie zu und tappen hinein, habe ich gedacht, setzen dem alten Narren, der sie inzwischen schon geworden sind, die Krone auf. »

familial est *fondée* sur le refus de tout ce qui est « nouveau » : « Pendant des siècles cette société s'est accoutumée à mépriser, à détester tout ce qui est nouveau, moyennant quoi elle est devenue vieille elle-même et ne s'est plus renouvelée³³ ». Dans la description du mariage qu'aurait pu faire Johannes, Murau décrit, une centaine de pages plus loin, la *répétition* de celui de son père avec sa mère : « Lorsque *la question de la succession, de l'héritier*, a pris le dessus, il a épousé une petite provinciale, fille d'un marchand de légumes en gros qui, en quelque sorte, mettait la lande de Wels en bocaux et en bouteilles, pour vendre ces bocaux et ces bouteilles à Vienne³⁴. » En se mariant avec le « fabricant-de-bouchons-de-bouteilles-de-vin³⁵ », la sœur de Murau, Caecila répète aussi à son tour le même schéma archaïque qui semble bien être le schéma indépassable de la famille bourgeoise décrite par Bernhard dans *Extinction*. On comprend, dans les couples décrits par Murau, celui de ses parents, et celui, hypothétique, de Johannes, que la femme choisie ne vaut qu'en tant qu'elle peut fournir un héritier, en non en tant que personne : seule la masculinité compte. La société patriarcale est donc organisée autour de la figure du père, le maître, et de son fils aîné, son héritier. Ainsi se perpétue un schéma archaïque dans lequel la transmission n'est possible que par les liens du sang. Au contraire de leur frère aîné Johannes, les sœurs de Murau sont décrites comme « Insignifiantes³⁶ » pour leurs parents. Murau se construit en opposition au système patriarcal en étant celui qui refuse la place qui lui était destinée au sein de la famille : « [...] ce paysan a toujours eu des manières tout à fait seigneuriales. Le premier enfant avait été tout de suite celui qu'il souhaitait, apte à lui succéder, Johannes. Quant à moi, il *a pris acte de mon* existence en tant qu'héritier de rechange³⁷ [...] ». Thomas refuse aussi cette place d'héritier dans *Le Pont* de Trevisan, ainsi le motif du fils qui refuse d'être l'héritier de son père est repris

³³ Bernhard, Ex, p. 224. Aus, p. 351 : « Diese Gesellschaft hat sich in Jahrhunderten angewöhnt, alles Neue zu verachten und zu hassen, wodurch sie selbst alt geworden ist und sich nicht mehr erneuert hat. »

³⁴ Bernhard, Ex, p. 320, nous soulignons en italique. Aus, p. 505 : « Als *die Nachfolgefrage, die Erbfrage*, die Oberhand gewonnen hatte, heiratete er die Kleinstädterin, Tochter eines Gemüsegroßhändlers, der sozusagen die Welser Heide in Gläser und Flaschen abfüllte, um diese Gläser und Flaschen in Wien zu verkaufen. »

³⁵ Tout au long d'*Extinction*, Franz-Josef Murau fait référence à son beau-frère sans jamais l'appeler par son nom, mais il le nomme toujours ainsi : « Weinflaschenstöpselfabrikant » (« le fabricant-de-bouchons-de-bouteilles-de-vin »). L'homme qui se marie avec Caecilia est présenté comme un catholique, comme les Murau : il importe donc à la famille Murau de rester au sein du même milieu social, économique et culturel. Au sein même des structures sociales, les Murau restent résolument *fermés* à tout ce qui pourrait se révéler différent d'eux, exception faite du narrateur d'*Extinction*, Franz-Josef.

³⁶ Bernhard, Ex, p. 320. Aus, p. 506 : « Unansehnlich. »

³⁷ Bernhard, Ex, p. 320. Aus, pp. 505-506 : « [...] der Bauer hatte ein durchaus herrenhaftes Auftreten selbstverständlich immer gehabt. Gleich das erste Kind war ihm das gewünschte, erbbefähigte gewesen, Johannes. Mich hat er [...] als Ersatzerben zur Kenntnis genommen [...]. »

par l'auteur dans sa variation autour du texte de Bernhard³⁸. Il est question dans ces deux œuvres, *Extinction* et *Le Pont*, de montrer les racines du mal. Le nazisme dans le texte de Bernhard ou le fascisme dans le texte de Trevisan n'émergent pas du néant mais ont été *hérités* d'une génération à l'autre, voire même *préparés* par l'inertie de ceux qui ont accepté d'hériter de leurs pères :

Mon frère devient de plus en plus comme mon père, ai-je pensé souvent. Ces derniers temps il s'est déjà beaucoup rapproché de lui, il ne faudra plus longtemps, avais-je pensé à la noce, *pour qu'il soit notre père*. Sa démarche, toute son attitude, sa voix, elles ressemblent de plus en plus à mon père, bientôt elles recouvriront l'attitude de mon frère, sa démarche, son humeur et par suite, naturellement, son attitude d'esprit. Le fils aîné a été destiné, pour ainsi dire dès le début, à *être le père* et bientôt il le sera, ai-je pensé³⁹.

Par son « attitude d'esprit » [*Geisteshaltung*], Murau entend signifier que son frère est un nazi : en devenant le père, le fils aîné le devient *jusqu'au bout*. Murau refuse justement de se conformer à cette image filiale et aux conséquences politiques qui lui sont liées : « Peu à peu il s'est rapproché de l'image idéale qu'ils ont toujours eue d'un fils, aussi rapidement que moi je me suis éloigné de ce genre d'image filiale⁴⁰. » Si Kafka dans sa lettre au père reste fils avant tout, dans le refus de Murau, on peut dire qu'il refuse autant de devenir père que d'être un fils. Dans *Extinction*, Thomas Bernhard décrit avec la plus grande précision, le conformisme, le provincialisme, le repli sur soi, et leurs liens avec le national-socialisme. Franz-Josef Murau refuse le fait d'être attaché au « Sang et au Sol » [« *Blut und Boden*⁴¹ »]. Bien que ces mots n'apparaissent pas une seule fois dans le texte de Bernhard, ils surdéterminent les « structures de la parenté » telles qu'elles sont représentées dans *Extinction*. Le narrateur de Bernhard refuse très précisément l'attachement au sang, au sol et à la « race ». Si l'attachement au sol (Wolfsegg) et au sang (Johannes, l'héritier) peut être rattaché à l'idéologie nazie « *Blut und Boden* », alors la présence de Spadolini peut être rattachée au « *Gott mit uns* » nazi. Pour Murau, ses

³⁸ Sur les liens intertextuels entre *Extinction* de Thomas Bernhard et *Le Pont* de Trevisan, nous renvoyons à Philippe Daros, *L'art comme action, op.cit.*, pp. 125-131 ; 134-148.

³⁹ Bernhard, Ex, p. 225. Aus, p. 353 : « Mein Bruder wird immer mehr zu meinem Vater, habe ich oft gedacht. Er hat sich ihm in letzter Zeit schon ganz angenähert, es dauert nicht mehr lange, habe ich bei der Hochzeit gedacht, und er ist unser Vater. Sein Gang, seine ganze Körperhaltung, seine Stimme, sie werden meinem Vater immer ähnlicher, sie decken sich bald mit der Körperhaltung des Vaters, mit dessen Gang, mit dessen Stimmung und in der Folge naturgemäß mit dessen Geisteshaltung. Der erstgeborene Sohn ist sozusagen von Anfang an bestimmt gewesen, der Vater zu sein und wird es bald sein, habe ich gedacht. »

⁴⁰ Bernhard, Ex, p. 225. Aus, pp. 353-354 : « Er näherte sich nach und nach dem Idealbild an, das sie von einem Sohn immer gehabt haben, mit der gleichen Geschwindigkeit, mit welcher ich mich von einem solchen Idealbild entfernte. »

⁴¹ Sur ce point, nous renvoyons à Johann Chapoutot, *La loi du sang. Penser et agir en nazi*, Paris, Gallimard, 2014.

parents n'ont pas cessé d'être nazis dans leur façon de vivre et de « penser » et l'héritage qui est au centre de leur vie en est la trace autant que la preuve. Toute la force du texte de Bernhard est justement de choisir l'image de l'héritage et des funérailles pour le faire comprendre sans le formuler directement, ce qui diffuse dans l'ensemble de son texte le sens qu'il lui donne. Les mots, le « sang » et le « sol », sont restés même s'ils ont été interdits et déterminent le destin de la famille Murau. La destruction des mythes nationaux tend vers une forme de destruction des fondements pervertis de la nation en tant que mythe dans *Extinction*. Le devenir-père comme le fondement du fascisme est renversé. Il est important de noter que dans un texte comme *Extinction* ou même dans *Cercle* de Yannick Haenel, les violences de la Seconde Guerre mondiale restent présentes au-delà de cette dernière : elles envahissent de manière spectrale le présent des narrateurs. On retrouve aussi la question de l'héritage et de la transmission dans *2666* avec les textes trouvés par Reiter en Europe de l'Est qui deviennent son œuvre par la suite. Reiter hérite de ces textes, malgré lui et malgré leur auteur. La seule fonction de l'auteur dans *2666* est donc de *transmettre* les textes d'un autre. La disparition de l'auteur dans *2666*, que nous pouvons comparer à la mort abrupte de Murau qui clôt *Extinction*, constitue un moyen de destituer l'auteur en tant que figure d'autorité : la disparition de l'auteur ne le présente plus en tant que figure d'autorité mais en tant que celui qui transmet un texte dont il sera possible d'hériter. Pour Bolaño et Bernhard, il ne s'agit plus d'hériter d'un auteur mais d'un *texte*.

On retrouve dans *Le Pont. Un effondrement* de Vitaliano Trevisan, une image qui peut permettre de penser la notion d'héritage⁴². Trevisan ne pense plus l'héritage comme allant de soi ou même encore comme possible : « À un certain point, écrit Pasolini, tout s'est effondré, expliquais-je à Hennetmair⁴³, un effondrement complet du passé dans le présent qui a naturellement eu pour effet que le présent s'est lui-même effondré⁴⁴ ». Ainsi, si l'on considère l'héritage ou la transmission comme étant ce qui fait le lien entre deux périodes, ou entre deux générations, ici, la transmission est pensée par Trevisan, à la suite

⁴² Le texte même de Trevisan, en tant que réécriture de celui de Bernhard, est une forme de transmission et d'héritage : la transmission a lieu par la forme elle-même.

⁴³ Le personnage d'Hennetmair occupe dans *Le pont* une place comparable à celle de Gambetti dans *Extinction*. On notera que le texte de Bernhard est d'ailleurs cité dans *Le pont*, voir P, pp. 63-64 ; IP, pp. 50-51. Sans doute faut-il voir dans le Hennetmair du texte de Trevisan une référence directe à Karl Ignaz Hennetmair, à qui l'on doit plusieurs textes sur Thomas Bernhard, dont *Ein Jahr mit Thomas Bernhard. Das versiegelte Tagebuch 1972*, Residenz Verlag, Salzburg 2000.

⁴⁴ Trevisan, P, p. 61. IP, p. 48 : « A un certo punto c'è stato un crollo, scrive Pasolini, spiegavo a Hennetmair, un crollo totale del passato nel presente, cosa che naturalmente ha fatto sì che anche il presente crollasse. »

de Pasolini en terme « d'effondrement ». On retrouve ainsi l'idée d'un héritage négatif. On peut noter que les termes dans lesquels Trevisan pose cette question de la transmission en tant qu'effondrement rejoignent la pensée d'Hannah Arendt, qui parle bien d'une « crise de la culture ». Ainsi, le rôle de la littérature n'est pas de contredire ce constat mais de le rendre sensible, comme le suggère Peter Sloterdijk : « Ce qui est résolument moderne, c'est la vie que rien de ce qui est antérieur ne convainc tout à fait, la vie qui met en œuvre dans une relation expérimentale avec elle-même la décision consistant à remplacer la tradition pâlie par des hypothèses intensives⁴⁵ ». Dans *Le pont*, le constat de Trevisan est plus radical encore : il n'est plus même possible de marquer une rupture par rapport au passé en refusant la tradition, c'est-à-dire se positionner en tant que moderne, parce que toute tradition par rapport à laquelle se définir en tant que moderne a été effacée, détruite : Trevisan parle de « Ruine de la ruine⁴⁶ ». Il est bien question dans son texte d'« [u]n désastre total⁴⁷ ». En effet, la destruction de toute culture⁴⁸ est au centre de trois œuvres italiennes contemporaines : *Le temps matériel*, *Dépaysement*, et *Le pont. Un effondrement* font état d'une violence telle de la part des médias et des milieux politiques que la destruction de la culture et de la langue⁴⁹ est advenue. La disparition de la tradition implique aussi la disparition de l'opposition à la tradition, c'est-à-dire de la modernité. Il ne reste qu'un présent, sans lutte possible⁵⁰. Ainsi, pour Philippe Daros à propos du *Temps matériel* de Vasta : « L'intérêt, [...] de ce livre ne réside pas tant dans l'évocation d'une enfance ayant perdu le sens du geste avant d'acquérir la maîtrise analytique, critique du langage comme dispositif de connaissance que dans l'impossible reconstitution de la signification de cet acte, l'impossible accès rétrospectif à sa lisibilité et donc

⁴⁵ Peter Sloterdijk, *Après nous le déluge. Les Temps modernes comme expérience antigénéalogique* [2014], traduit de l'allemand par Olivier Mannoni, Paris, « Petite bibliothèque Payot », Payot, 2018, p. 65.

⁴⁶ Trevisan, P, 63. IP, p. 50 : « Rovina della rovina [...] ». »

⁴⁷ Trevisan, P, p.62. IP, p. 49 : « Un disastro totale. »

⁴⁸ Si l'on entend par culture un ensemble dont il est possible d'hériter, et si les médias contribuent à la destruction de la culture, alors ils rendent impossibles l'héritage et la transmission en ruinant jusqu'à la possibilité de leur existence.

⁴⁹ On hérite aussi d'une langue : on peut entendre la langue commune (au sens de la κοινή) en tant que quelque chose à partager. Parler revient à partager. On peut toutefois considérer le langage télévisuel en particulier comme une non-langue rendant impossible toute forme de partage.

⁵⁰ La manière dont Trevisan présente la configuration des oppositions politiques de son temps est en ce sens éclairante, cf. P, p. 68 : « Si j'en suis arrivé à regretter les hommes politiques démocrates-chrétiens, je songe, ça signifie qu'on a vraiment touché le fond. Pauvre Pasolini, qui plaçait tous ses espoirs dans les jeunes communistes ! Si seulement il les voyait aujourd'hui, ces petits-bourgeois de gauche qui ont déserté en temps de paix pour sauver leurs appartements en centre-ville, leurs maisons ou maisonnettes en Toscane, leurs voiliers, etc. » IP, p. 54 : « Se sono arrivato a rimpiangere i politici democristiani, penso, vuol dire che il fondo è stato toccato davvero. Povero Pasolini, che riponeva le sue speranze nei giovani comunisti! Se solo li vedesse ora, quei piccolo borghesi di sinistra che hanno tradito in tempo di pace, per salvare i loro appartamenti in centro, o le loro ville e villette in Toscana, o le loro barche a vela eccetera. »

l'impossibilité d'un héritage historique de cette période critique de l'Italie de la seconde moitié du XX^e siècle⁵¹ ». Le récit de Vasta apparaît comme métaphorisation de l'impossibilité d'hériter des années de plomb. Nimbe reste un Je fêlé⁵² dans la mesure où il ne peut comprendre ce qui a eu lieu.

La question de l'héritage est centrale dans *Pastorale américaine*, autour des pages dans lesquelles Lou Levov, le grand-père de Merry, ne veut pas que sa petite-fille soit baptisée⁵³. Merry est donc sans héritage : elle n'hérite ni du catholicisme de sa mère ni du judaïsme de son père. Avec Merry se terminent les héritages, qu'il s'agisse d'une religion ou d'une autre. Le fait que l'héritage soit basé sur le refus ou l'acceptation d'une identité religieuse est ainsi remis en question et c'est à ce niveau que réside toute l'ironie du roman de Philip Roth. Pour Roth, le choix entre les deux religions s'impose comme le choix entre deux formes de superstition. Tout le long du texte Merry se cherche une famille ou un groupe auquel appartenir sans y parvenir, jusqu'à se convertir au jainisme. Sa conversion n'est que la dernière phase de son autodestruction.

L'héritage et la faute des pères brisent « l'assassin » [*assassino*]⁵⁴ dans *Acide, arc-en-ciel*⁵⁵. Les premières pages du roman mettent en place le dispositif qui régit l'ensemble

⁵¹ Philippe Daros, « Figurations du crime, figurations du lieu commun de la littérature moderne », *op.cit.*, p. 22.

⁵² Cf. Deleuze, DR, pp. 120-121 ; LS, pp. 180-189. Nous renvoyons aussi à Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, « Le tout contre la partie : une fêlure à réparer », in *Le temps d'une pensée. Du montage à l'esthétique plurielle*, sous la direction de Marie-Claire Ropars-Wuilleumier et de Sophie Charlin, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2009 pp. 331-345.

⁵³ Cf. Roth, PA, pp. 398-409. AP, pp. 365-373. Les pages dans lesquelles Roth transcrit la rencontre entre Dawn et Lou Levov illustre l'attachement à la tradition de ce dernier par rapport au baptême. Plus tard, pour lui ce qui est arrivé à Merry trouve son origine dans le fait qu'elle a été baptisée malgré son interdiction. En outre, le choix de Dawn et Seymour de baptiser Merry malgré l'interdiction de Lou apparaît comme un défi adressé à la parole du père. Autant l'interdiction de Lou que le choix de Dawn et Seymour de ne pas la respecter, définissent une place particulière pour Merry au sein de la famille Levov, puisque dans son enfance elle s'intéresse à la religion catholique avant de s'en détourner, elle incarne donc un sujet divisé entre son héritage juif et son héritage catholique. On sera attentif dans ces pages au jeu typographique développé par Philip Roth : les paroles du père, Lou Levov, sont en italique, tandis que celle de Dawn sont en caractère romain, il s'agit par ce jeu typographique pour Roth de représenter avec ironie la parole du père qui se veut catégorique.

⁵⁴ Les personnages de De Luca n'ont pas de nom, le narrateur d'*Acide, arc-en-ciel* se réfère à eux comme l'assassin [*assassino*], le missionnaire [*missionario*], l'hôte [*ospite*].

⁵⁵ On retrouve en exergue du texte de De Luca, des vers d'Ossip Mandelstam extraits du poème « Le Siècle » : « *Mon âge, ma bête fauve, qui pourra / te regarder au fond des yeux / et souder de son sang / les vertèbres de deux siècles ?* » (AA, p. 7 ; cité dans leur traduction italienne, AA', p. 7 : « *Mia età, mia belva, chi potrà / guardarti dentro gli occhi / e saldare col suo sangue / le vertebre di due secoli?* »). Ces vers de Mandelstam sont également cités par Giorgio Agamben dans *Che cos'è il contemporaneo ?* (Rome, nottetempo, 2008, p. 10, désormais noté CCC dans cette note). Le philosophe italien commente ainsi les vers de Mandelstam : « Nel 1923, Osip Mandel'stam scrive una poesia che s'intitola "Il secolo" (ma la parola russa *vek* significa anche "epoca"). Essa contiene non una riflessione sul secolo, ma sulla relazione fra il poeta e il suo tempo, cioè sulla relazione fra il poeta e il suo tempo, cioè sulla contemporaneità. » (CCC, p. 10) Dès ces vers de Mandelstam, De Luca indique donc que son texte, *Acide, arc-en-ciel*, constitue bien une réflexion sur la contemporanéité, et sur la jonction entre deux

du texte de De Luca : en plein milieu d'une tempête, un homme reçoit la visite de trois amis qu'il a connus dans sa jeunesse, l'assassin, le missionnaire et l'hôte. De Luca cultive l'opacité de la revenance des trois amis du narrateur : est-il lui-même en train de mourir ? Ses amis qui lui rendent visite sont-ils des fantômes ? À travers les dialogues entre le narrateur et les trois amis qui *reviennent* le voir, le narrateur d'*Acide arc-en-ciel* cherche avant tout à savoir ce qu'a été son temps. Le texte de De Luca s'impose comme une trace du XX^e siècle finissant. Le premier ami qui vient rendre visite au narrateur est l'assassin, ainsi est-il question des années de plomb et de la lutte armée. Il est intéressant dans le texte de la façon subtile dont De Luca choisit d'aborder l'écriture de l'histoire, sans tout dire : l'auteur choisit de ne pas utiliser certains mots, comme Brigades rouges ou Lotta continua, de manière à donner une dimension universelle à son texte⁵⁶. De Luca décentre ainsi sa réflexion sur la violence des années de plomb. On retrouve des silences dans le texte et quelque chose comme une blancheur du texte. Dans le récit (de l'autre, par le dispositif du dialogue, qui accueille sans juger le discours de l'autre), Erri De Luca *renonce au spectaculaire* (ce qui n'est pas le cas d'un roman qui va choisir comme dispositif le roman policier, comme dans *Romanzo Criminale* par exemple). La violence est au centre du texte, mais l'auteur évoque aussi beaucoup de détails du quotidien, les plus simples, De Luca décrit aussi le contexte des promenades dans lesquelles les dialogues ont lieu, créant ainsi un contraste entre l'écriture des violences politiques et le moment de leur remémoration. Le récit est transmis sous la forme de la remémoration, le narrateur se souvient de ce que lui ont dit ses amis au fil de leurs visites, ainsi est-il

temps, que l'on peut entendre comme la conjonction entre le temps des pères (la Seconde Guerre mondiale) et celui des fils (les années de plomb) si l'on comprend par les « deux siècles » du poème de Mandelstam dans un sens élargi. Au sens strict, les « deux siècles » peuvent en ce qui concerne le texte de De Luca être compris comme le siècle depuis lequel il écrit et qui se termine alors, le XX^e siècle, et le siècle pour lequel il est écrit, le XXI^e siècle, alors encore à venir au temps de l'écriture. Dans tous les cas, par les vers de Mandelstam, De Luca met en question le temps depuis lequel il écrit et celui pour lequel il écrit, comme l'écrit Agamben, CCC, pp. 10-11 : « Il poeta [...] è colui che deve tenere fisso lo sguardo negli occhi del suo secolo-belva, saldare col suo sangue la schiena del tempo. I due secoli, i due tempi non sono soltanto, com'è stato suggerito, il secolo XIX e il XX, ma anche e innanzitutto il tempo della vita del singolo (ricordate che il latino *saeculum* significa in origine il tempo della vita) e il tempo storico storico collettivo [...]. Il poeta, in quanto contemporaneo, è questa frattura, è ciò che impedisce al tempo di comporsi e, insieme, il sangue che deve suturare la rottura. » Ainsi De Luca questionne-t-il l'inscription de son texte dans le temps, à la fois questionnement générationnel, pour lui-même et pour sa génération, et transmission pour l'à-venir, pour le lecteur mais aussi pour les temps à venir.

⁵⁶ On pourrait toutefois faire le reproche de ce choix de De Luca de ne faire figurer aucun nom (Brigate rosse, Lotta Continua, ou toute figure politique des années 1970 en Italie) dans la mesure où l'on peut y voir une forme de refoulement. L'idée est de ne pas porter de jugement, de ne pas donner de noms justement, compte plus pour De Luca, ainsi son texte n'a-t-il rien d'un pamphlet, au contraire, De Luca suspend le jugement. Le narrateur n'est ni d'un côté ni de l'autre, mais choisit, malgré tout, de penser ce qui a eu lieu.

question de la faute des pères et des fils lors de la visite de l'assassin. En effet, le premier visiteur⁵⁷ évoque son enfance et les violences du XX^e siècle :

“Quand j'étais petit je découvrais des violences partout. Sur les étagères de mon père je trouvais des livres sur la guerre et je grandissais en ayant le sentiment de devoir rendre compte de blessures, d'offenses *qu'une autre génération* avait fait retomber sur celles à venir. Le XX^e siècle était devenu un siècle antique, chargé de malédictions. Quand je vis dans les rues les coups, les affrontements, j'étais déjà prêt. Dans la première pierre que je lançai était déjà inscrit l'acte de tuer et d'être tué. La politique fut pour moi l'organisation d'une colère, l'épaississement d'un cal. Ce furent non seulement des semaines qui passèrent, mais des années, je connus les armes, j'ai tué des hommes, un et puis un autre⁵⁸.”

Il s'agit d'un passage clé dans *Acide, arc-en-ciel*. On comprend que l'influence du père est décisive dans le destin de l'assassin, mais aussi que l'époque dans laquelle il a grandi, l'après-guerre a eu des répercussions sur lui. De Luca construit une vision tragique de l'histoire et l'idée d'une répétition des violences à travers les générations (le fait de prendre les armes, comme les pères, et de se sentir responsable d'une faute à porter sans être soi-même directement coupable de quoi que ce soit, comme si ceux de sa génération, ceux nés après la guerre, étaient *nés coupables*). La culpabilité est ce qui a été hérité d'une génération à l'autre. On peut rapprocher ces lignes de De Luca de celles d'Agamben sur la contemporanéité que nous citions au tout début de notre réflexion : le plus ancien (le tragique et la guerre) rencontre ce qui est le présent de l'enfant. Erri De Luca parvient à condenser tout le problème de sa génération dans *Acide, en arc-en-ciel*, que ce soit pour l'Italie, l'Allemagne, la France, et de tous ceux nés après la Seconde Guerre mondiale⁵⁹. Erri De Luca compose un roman sur l'engagement d'une génération⁶⁰. Le personnage de

⁵⁷ Les trois personnages qui viennent rendre visite au narrateur d'*Acide, arc-en-ciel*, sont sans noms, ils ne répondent qu'à leur fonction : l'assassin, le missionnaire, l'hôte. Celui qui nous concerne ici est l'assassin.

⁵⁸ De Luca, AA, pp. 37-38. AA', p. 32 : « “Da ragazzo scorgevo violenze dappertutto. Dagli scaffali di mio padre estraevo libri sulla guerra e crescevo sentendo di dover rendere conto di ferite, di offese che un'altra generazione aveva fatto ricadere su quelle a venire. Il Novecento era diventato un secolo antico, pieno di maledizioni. Quando vidi nelle strade i colpi, gli urti, ero già pronto. Nella mia prima pietra tirata era già incluso l'uccidere e l'essere uccisi. La politica fu per me l'organizzazione di un'ira, l'ispessirsi di un callo. Non passarono settimane, ma anni, conobbi le armi, ho ucciso degli uomini, uno e poi un altro”. »

⁵⁹ En effet, nous concentrons notre analyse sur la première visite, celle de l'assassin, qui est passé du militantisme à la lutte armée, mais à travers les deux autres personnages, et le narrateur lui-même, De Luca fait le portrait de plusieurs types de personnes de sa génération.

⁶⁰ Erri De Luca compose son récit du point de vue de quelqu'un qui a appartenu à cette génération, et propose un bilan rétrospectif sur les années de plomb et le militantisme politique jusque dans ses formes les plus extrêmes. Il est intéressant de noter que Nadia Terranova entreprend le même travail, mais en questionnant ces années du point de vue d'une fille dont les parents se sont engagés dans la lutte armée dans *Gli anni al contrario* (Turin, Einaudi, 2015 ; *Les années à rebours*, traduit de l'italien par Romane Lafore, Paris, Quai Voltaire, 2016).

l'assassin (qui n'a pas de nom) correspond aux choix qui ont été faits par certaines personnes de la génération d'Erri De Luca. Les personnages de l'auteur italien sont des fils de familles aisées, mais le premier visiteur, l'assassin, fait le choix d'être ouvrier et son récit commence comme une réflexion rétrospective sur son choix. La question qui structure l'œuvre de De Luca est la suivante : comment grandir dans l'après-guerre en Italie ? Et le dialogue entre le narrateur et l'assassin tente de comprendre de quelle manière l'enfance du second a déterminé son choix d'intégrer la lutte armée. Le père de l'assassin est une figure centrale (de transmission) du texte. « La faute des pères » [*la colpa dei padri*] (Pasolini) traverse l'œuvre d'Erri De Luca qui apparaît comme une œuvre de réparation : « Aux yeux de De Luca, le manquement de ceux qui, contemporains de la nazification de l'Europe, n'ont opposé aucune résistance à la barbarie est proprement inexpiable. La faute historique des pères retombe sur leur descendance⁶¹ [...] ». La faute des pères est évoquée – comme le remarque Nicolas Bonnet – dans plusieurs œuvres de De Luca : celle que nous commentons, *Acide, arc-en-ciel*, ainsi que *Ora prima* [1997], *Tu, mio* [1998], *Altre prove di risposta*⁶² [2000]. La faute des pères traverse les œuvres des écrivains de la génération d'Erri De Luca : comme Elfriede Jelinek ou Thomas Bernhard. Il en est de même des auteurs plus jeunes, comme Mathieu Riboulet et Roberto Bolaño, ou chez des auteurs plus jeunes encore, comme Giorgio Vasta et Alban Lefranc. Dans *Acide, arc-en-ciel*, le premier visiteur (l'assassin), dresse par son récit le bilan d'une génération : « Nous avons perdu : le vaste contingent d'une génération se révéla en totale inadéquation à un but, possible malgré tout, car soutenu par de nombreux défenseurs⁶³. » On peut rapprocher ce bilan d'une génération, tel qu'il est formulé par Erri De Luca dans *Acide, arc-en-ciel* de la manière dont le formule Nanni Moretti dans *La messa è finita* [1988], mais aussi dans *Palombella rossa*⁶⁴ : Moretti construit sa réflexion sur la fin des utopies en élaborant un personnage amnésique, ce qui lui permet de penser l'histoire depuis l'oubli et non pas depuis la mémoire. Il est aussi intéressant d'observer que Lefranc tente de faire comprendre dans *Si les bouches se*

⁶¹ Nicolas Bonnet, « Erri De Luca, en mal de la foi », in *Cahiers d'études italiennes*, n°9, 2009, p. 133.

⁶² Nous renvoyons ici à l'article de Nicolas Bonnet, « Erri De Luca, en mal de la foi », *Cahiers d'études italiennes*, 9 | 2009, 133-144. Aux œuvres que nous citons plus haut, il faut désormais ajouter *Le torto del soldato* (Il torto del soldato) [2012].

⁶³ De Luca, AA, 40. AA', p. 34 : « Mancammo : il largo contingente di una generazione fu inadeguato a uno scopo che pure era possibile perché sorretto da largo seguito. »

⁶⁴ Nous renvoyons sur *Palombella rossa* de Nanni Moretti à Justine Rabat et Manuel Esposito, « Amnésie, PCI et water-polo. La métaphore sportive dans *Palombella rossa* de Nanni Moretti », *Italies*, n°23, 2019, pp. 217-228. Nous pouvons toutefois nuancer notre propos en notant que le texte de De Luca sort en 1992, les deux films de Moretti précèdent la chute du Mur de Berlin.

ferment que Bernward Vesper et Gudrun Ensslin sont représentatifs de leur génération, ils en sont des produits typiques de leur temps et non pas des exceptions. Lefranc ne les représente pas comme des cas à part ou même des monstres mais au contraire comme des figures communes au sein des groupes de jeunes contestataires⁶⁵ des années 1970. Ainsi l'auteur déconstruit-il un certain mythe de la lutte armée en inscrivant ses personnages dans leur quotidienneté plutôt que de les représenter comme des « fous furieux » incompréhensibles. Dans *Entre les deux il n'y a rien*, Mathieu Riboulet construit une réflexion sur sa génération, en Italie et en Allemagne mais il cherche aussi à savoir pourquoi une telle chose, la lutte armée, n'a pas pris la même ampleur en France qu'en Italie ou en Allemagne à la même période. Trois auteurs de générations différentes (De Luca, Lefranc et Riboulet) réfléchissent donc sur les choix de cette génération des années 1970 en s'éloignant des clichés, chacun des auteurs pense les violences des années de plomb depuis son point de vue générationnel, ce qui constitue une manière de singulariser leurs textes et leur réflexion. *Acide, arc-en-ciel* est un texte de l'après, il est en ce sens très différent de celui qu'écrira Giorgio Vasta, *Le temps matériel*, qui est aussi un texte de l'après mais concerne déjà plutôt une autre génération : dans la mesure où l'auteur représente l'histoire depuis le point de vue des enfants, n'est-ce pas sur les générations qui ont suivi les Brigades rouges et qui n'ont pas été capables de comprendre ce qui a eu lieu que Vasta concentre son texte ? Le titre du texte de De Luca, *Acide, arc-en-ciel* (*Aceto, Arcobaleno*) illustre l'acte de transmission : lorsque le père de l'assassin apprend l'anglais et le français à ses enfants : à travers les mots appris De Luca évoque le passage d'un savoir d'une génération à l'autre. Ce sont les premiers mots du dictionnaire qu'utilise le père pour les apprendre à ses enfants, mais ce sont surtout deux choses qui s'opposent, qui pourraient évoquer les deux versants de toute transmission, à la fois la douceur, et en particulier celle de l'enfance (*Arcobaleno* ; « arc-en-ciel »), mais aussi le fait que dans le discours du père passe sa rancœur (*Aceto* ; « acide »), qu'il transmet malgré lui à ses enfants et en particulier à son fils, le futur assassin : « Tu m'apprenais acide et arc-en-ciel, me les montrant sans les juger, à moi de choisir entre eux⁶⁶ ». Ainsi, par

⁶⁵ Vesper est décrit comme passant plus de temps à faire la fête (SBSF, pp. 55-59), à boire ou à prendre de la drogue (SBSF, p. 87), en éternel fils cultivant sa défaite et préparant son suicide (SBSF, p. 51), qu'à préparer une révolution prolétarienne. De même, à plusieurs reprises, Lefranc insiste sur le fait qu'au départ, Andreas Baader est un simple voyou et n'a rien d'un révolutionnaire. Dans quelle mesure alors les actes de Baader ne relèveraient-ils pas plus d'un comportement opportuniste de sa part que d'un véritable agir révolutionnaire ? Les actes de Baader relèveraient alors plus d'un sens de la *combinazione* que d'une véritable conviction idéologique (SBSF, pp. 58-59).

⁶⁶ De Luca, AA, p. 55. AA', p. 46 : « Tu insegnavi aceto e arcobaleno, senza giudicarli mostravi e me spettava di scegliere tra essi. »

l'apprentissage de ces deux mots, De Luca résume ce qu'est la transmission venant du père pour l'assassin. Le père répète avec son fils, l'assassin encore enfant, la même scène lorsqu'ils visitent le Louvre et qu'il décrit les toiles à son fils : « “Tous ces mots, mon père m'en faisait cadeau. Pour lui j'étais l'occasion de pouvoir enfin les dire, *les imprimant sur moi* plutôt que sur un cahier⁶⁷.” » De Luca représente les deux aspects de la transmission : le père « imprim[e] » des mots, mais aussi sans doute des maux, sur son fils. À travers la représentation d'un héritage non voulu et insu dès le départ, l'auteur italien représente donc la dynamique de répétition qui se loge dans tout acte de transmission⁶⁸. Le dire du père donne forme à l'avenir du fils sans que celui-ci en ait conscience dans son enfance, mais ses choix et ses actes futurs (d'abord le militantisme puis les assassinats) en gardent la trace : « J'étais l'auditeur des découvertes, des inventions, des seuls mots au monde qui pour lui valaient la peine d'être dits. J'étais son arrière-ligne. *Avec sa voix secrète j'accumulais une rancune envers le monde qui nous entourait* et qui acceptait l'exhalaison de son souffle si de sa main il comprimait ses lèvres⁶⁹ » La figure du père est donc centrale dans le récit de l'assassin : la rancune passée sous silence détermine à son insu le destin de l'assassin, ce dernier hérite donc aussi d'un silence par son père : la « rancune envers le monde » se transmet dans le silence du père au fils⁷⁰. On peut mesurer l'importance de ce premier récit dans la mesure où il occupe presque la moitié du texte de De Luca. L'auteur élabore à travers le récit de l'assassin une réflexion sur sa génération, en se concentrant sur le passage de l'engagement politique et du militantisme à la lutte armée et à la clandestinité. De Luca décrit dans son texte comment l'assassin en vient à tuer un ami et comment il en vient donc à se retourner contre ceux de sa propre génération. À plusieurs reprises, pour qualifier les violences des années dites de plomb, le personnage de l'assassin utilise le mot « guerre⁷¹ » (*guerra*) : le

⁶⁷ De Luca, AA, p. 52. AA', p. 44 : « Che parole mi regalava mio padre. Ero per lui l'occasione di poterle finalmente dire, *imprimendole su di me* anziché su un quaderno ». Nous soulignons en italique.

⁶⁸ L'assassin fait part dans sa narration d'un décalage entre les intérêts culturels de son père et leur milieu social, source d'humiliations, que le fils va tenter de « réparer » malgré lui. D'ailleurs, toute sa vie, le fils va répéter le même schéma, il fuit sans cesse les responsabilités, passe d'un endroit à l'autre, et reste un fils définitivement fils.

⁶⁹ De Luca, AA, pp. 54-55. AA', p. 46 : « Ero l'ascoltatore delle scoperte, delle invenzioni, delle sole parole al mondo che valevano per lui la pena di essere dette. Ero la sua retrovia. *Andavo accumulando insieme alla la sua voce segreta un risentimento per il mondo intorno* che accettava lo slancio del suo fiato a condizione di comprimergli la sua stessa mano sulle labbra. » Nous soulignons en italique.

⁷⁰ Cf. De Luca, AA, pp. 52-55. AA', pp. 44-47.

⁷¹ L'assassin emploie, par exemple, le mot « guerre » lorsqu'il évoque son passage du militantisme à la clandestinité, De Luca, AA, pp. 23-24 : « [...] les gens se lassèrent des chocs et subitement il n'y eut plus rien à ajouter. Les milliers que nous fûmes s'éparpillèrent tout d'abord en groupes, puis en poussière. Certains reprirent leurs professions d'avant, certains leurs études interrompues, tandis que d'autres s'ouvraient les veines ou s'engageaient dans des *guerres clandestines*, moi je fus de ceux-là. Je

mot en lui-même appartient au vocabulaire de la guérilla urbaine mais à travers lui c'est aussi le spectre de la Seconde Guerre mondiale qui revient dans son discours et qui structure ses actes. L'échec de la transmission se conclut par les actes violents du personnage de De Luca.

3.2. On hérite aussi de silence(s) : écrire pour venger le passé ?

La fictionnalisation de l'Histoire apparaît comme une tentative de « venger le passé⁷² ». Jelinek précise qu'il s'agit pourtant de « ce qu'on ne peut jamais faire⁷³ », la littérature doit donc faire face à une impossibilité et tirer son pouvoir de son impuissance : « Comme dirait Hegel, ce qui est passé appartient à l'histoire. Mais le passé n'est jamais passé, il revient toujours. Marx avait bien vu cette tempête que nous appelons progrès. Marx a également écrit dans *Le 18 brumaire* que l'histoire se répète comme une farce. Et si l'on veut, c'est cette farce qui revient avec moi, toujours plus drôle et toujours plus sordide⁷⁴ ». Toutefois, l'une des possibilités de venger le passé est de mettre des mots sur les silences.

Le silence⁷⁵ qui entoure le passé de l'État autrichien mais aussi le passé d'Otto Witkowski, le père d'Anna et Rainer, est au centre même des *Exclus*. Il ne s'agit nullement d'un aspect secondaire du roman de Jelinek mais le point central, jamais complètement élucidé, auquel n'est pas apporté de réponse, ou même encore une explication, mais qui est sorti du silence, remis dans une chaîne d'événements, de causes et d'effets. « Si le thème de la critique du nazisme et de ses répercussions dans les rapports humains et dans la société est récurrent dans certaines analyses, il y est souvent évoqué et considéré comme un thème parmi d'autres faisant simplement parti de l'œuvre de Jelinek. Les analyses qui se penchent sur l'étude de la littérature de la Shoah ne la mentionnent guère. En France, les études spécifiquement consacrées à la mémoire de la Shoah dans l'œuvre

suis resté ouvrier, là où j'avais débuté. Ce qui m'attire dans ce métier c'est uniquement le désir de continuer à le faire jusqu'à mon dernier jour. » AA', p. 21 : « [...] la gente fu stanca di urti e d'improvviso non ci fu altro da aggiungere. Le migliaia che fummo si sparsero prima a gruppi, poi a polvere. Chi tornò alle professioni di prima, chi agli studi sospesi, mentre altri si sfondavano le vene o si arruolavano in guerre clandestine, io fui tra questi. Sono rimasto a fare l'operaio, là dove avevo cominciato. Mi spinge a questo mestiere solo il desiderio di restare a farlo fino all'ultimo giorno. »

⁷² Jelinek et Lecerf, ENT, p. 109.

⁷³ Jelinek et Lecerf, ENT, p. 109.

⁷⁴ Jelinek et Lecerf, ENT, p. 109.

⁷⁵ Le silence implique nécessairement un retour. Ce qui a été tu (au sens de ce qui a été passé sous silence) n'en fait pas moins partie du réel. La brisure dans la transmission n'exclut pas pour autant du réel le contenu non-dit. Ce qui a été (fait ou dit) ne peut que revenir et fait partie du réel, et le réel, comme Lacan le formule, est ce qui revient toujours à sa place (cf. Jacques Lacan, *Les écrits techniques de Freud*, Séminaire, I, 1953-1954, Paris, Seuil, 1975, p. 183).

de Jelinek sont rarissimes⁷⁶ ». L'écrivaine autrichienne veut montrer avec son roman réaliste⁷⁷ *Les Exclus* la structure de la société et comme Béatrice Gonzalés-Vangell l'écrit : « Elle s'attaque aux structures de la société, vraisemblablement convaincue que "les forces de l'histoire qui ont engendré l'horreur viennent de la structure même de la société"⁷⁸, comme l'écrit Adorno ». Dans *Les Exclus*, le non-dit et le silence sont représentés et se retournent contre ceux qui ont été nazis. Jelinek représente le discours de ses personnages de manière à montrer comment les non-dits structurent leur discours : « Comme secouée par une *Sprech-Wut*, une fureur de dire, Jelinek consacre œuvre après œuvre aux thèmes relatifs à la Shoah : la germanité, la langue allemande, l'idéologie nazie, le phénomène de masse, la montée du nazisme, l'oppression, la violence, le corps et l'héritage de la mort⁷⁹ ». Ces thèmes sont au centre des *Exclus*. Jelinek représente le phénomène de masse et les tensions pour prendre le pouvoir au sein du groupe d'adolescents entre Rainer et Sophie : ils suivent tous Rainer dans son nihilisme, comme si le comportement de l'enfant rappelait à une échelle microscopique le phénomène de la fascination pour Hitler à plus grande échelle. L'idéologie nazie imprègne le discours de tous les personnages comme une rémanence du passé encore récent, à l'exception de la mère de Hans. L'héritage de la mort, est représenté dans la scène finale dans laquelle Rainer tue son père et toute sa famille. L'obsession pour la germanité revient à travers le personnage de Sophie : « La souillure est étrangère à sa nature, exactement comme voici quelques années tout ce qui n'était pas allemand était étranger aux Allemands parce qu'étranger à l'espèce ; aujourd'hui à vrai dire se développe un tourisme forcené qui leur apporte aussi le monde à domicile, ou éventuellement transporte les Allemands dans le monde, hors de chez eux⁸⁰ ». À travers le portrait de ses personnages des *Exclus*, et en particulier celui de Sophie, le texte de Jelinek n'est pas sans rappeler les portraits des membres de la famille Murau élaborés par Bernhard dans *Extinction*.

⁷⁶ Béatrice Gonzalés-Vangell, « L'œuvre d'Elfriede Jelinek est-elle scandaleuse ? », *Revue d'Histoire de la Shoah*, 2014/2 n°201, pp. 321-322.

⁷⁷ Comme nous l'avons vu plus tôt (cf. Chapitre I de notre réflexion), d'après elle, Elfriede Jelinek, a composé un roman réaliste avec *Les Exclus* : « Je n'ai écrit que deux romans véritablement réalistes : *Les Exclus* et surtout *La Pianiste* » (Jelinek et Lecerf, ENT, p. 54).

⁷⁸ Theodor W. Adorno, « L'art est-il gai ? » [1967], *Notes sur la littérature*, traduit de l'allemand par Sybille Muller, Paris, « Champs essais », Flammarion, 2009, p. 434.

⁷⁹ Béatrice Gonzalés-Vangell, « L'œuvre d'Elfriede Jelinek est-elle scandaleuse ? », *Revue d'Histoire de la Shoah*, 2014/2 n°201, p. 324.

⁸⁰ Jelinek, LE, p. 43. DA, p. 44 : « Beschmutzung ist ihr vollständig wesensfremd, genau wie vor etlichen Jahren den Deutschen noch alles Undeutsche artfremd gewesen ist, heute allerdings beginnt schon ein kräftiger Tourismus, der auch den Deutschen die Welt ins Haus bringt, bzw. die Deutschen zu der Welt außer Haus transportiert. »

Tout ce qui se passe sur le plan le plus intime dans la famille Witkowski devient le reflet à une échelle plus petite de la dynamique générale du nazisme : « La violence conjugale se niche dans l'intimité familiale à l'abri des regards. Faut-il voir dans ce déchaînement de violence une exaltation qui inciterait à en donner le goût ? Quel est le rapport de cette frénésie de violence et la mémoire de la Shoah ? Dans *Les Exclus*, la description des actes de violence perpétrés dans la sphère familiale par un père de famille, ancien nazi, nous éclaire⁸¹ ». Et Béatrice Gonzalés-Vangell choisit cet extrait des *Exclus* pour analyser les actes de violence : « L'ex-officier va, suivant une décision prise subitement (ce que l'on doit avoir en tant qu'officier : la détermination !) dans la cuisine, pour violer sa femme, ce dont il a soudain envie⁸² ». Les exemples d'actes violents abondent dans le roman de Jelinek et ils continuent de métaphoriser la présence des violences passées dans le présent des personnages ; ainsi n'est-il pas question pour Jelinek de représenter un retour des violences de la Seconde Guerre mondiale mais bien plutôt de montrer qu'elles n'appartiennent pas encore définitivement au passé⁸³ :

M. Witkowski est *une fois de plus* [*wieder einmal*] un vrai moulin à paroles, mais la parole hélas n'est qu'argent, Mme Witkowski répond par le silence⁸⁴, qui lui est d'or. Diction que M. Witkowski connaît pour l'avoir entendu dans son enfance et aussi dans les baraques des détenus à Auschwitz, en même temps d'ailleurs que la phrase "l'honnêteté est toujours payante". Depuis que l'histoire lui a pardonné, il est resté honnête, et ça fait une paye. Après 45 l'histoire s'est décidée à tout reprendre à zéro ; décision à laquelle l'innocence coupable s'est aussi résolue. Witkowski *recommence* en toute innocence au bas de l'échelle [*Witkowski fängt in ihr wieder ganz von unten an*], où ne commencent habituellement que des jeunes qui ont la vie devant eux ; remonter la pente avec une seule jambe est plus difficile, du reste avec une seule jambe tout est plus difficile. Et des monceaux d'or plus grands encore se taisent sans doute à jamais : bridges, montures de lunettes, chaînes et bracelets, bagues, montres – l'or se tait parce qu'il est né du silence et qu'il

⁸¹ Béatrice Gonzalés-Vangell, « L'œuvre d'Elfriede Jelinek est-elle scandaleuse ? », *Revue d'Histoire de la Shoah*, 2014/2 n°201, pp. 332-333.

⁸² Nous citons ici la traduction que Béatrice Gonzalés-Vangell propose dans son article (*op.cit.*, p. 333) de Jelinek, DA, p. 102 : « Der Exoffizier geht, einem jähen Entschluß folgend (was man als Offizier können muß: Entschlußfreudigkeit!), in die Küche, um seine Frau zu vergewaltigen, worauf er plötzlich Lust hat [...]. » Yasmine Hoffman propose la traduction suivante de ce même passage, Jelinek, LE, p. 101 : « Mû par une décision soudaine (impératif pour un officier : savoir décider !), l'ex-officier se rend à la cuisine dans l'intention de violer sa femme, l'envie l'en a pris subitement [...]. »

⁸³ Béatrice Gonzalés-Vangell, « L'œuvre d'Elfriede Jelinek est-elle scandaleuse ? », *Revue d'Histoire de la Shoah*, 2014/2 n°201, p. 333 : Les écrits de Jelinek semblent aller chercher en enfer l'héritage de la mort qui est celui de la civilisation occidentale. Les camps refont surface dans les années 70 [Pour éviter toute confusion, précisons que le texte de Jelinek est publié en 1980 et que la diégèse elle-même est située en 1959], dans le récit du roman *Les Exclus*, quand le personnage de la mère impuissante face à la désinvolture de son fils et voit, comme au ralenti, "les lourds blocs de pierre tirés du sol de Mauthausen s'effondrer sur les prisonniers squelettiques". Le corps semble se désintégrer pour ne s'offrir qu'au coup fatal : "Un meurtre n'est rien qu'un peu de matière sens dessus dessous" ».

⁸⁴ Même dynamique que les enfants : Rainer est atteint de logorrhée et sa sœur Anna est aphasique, ainsi les enfants reproduisent-ils le même schéma que leurs parents.

retourne au silence [es schweigt das Gold, weil es vom Schweigen herrührt und *wieder* ins Schweigen *hineingegangen ist*]. Du silence ne sort que le silence⁸⁵.

Il s'agit d'un passage unique dans le roman de Jelinek sur le silence de l'après-guerre en Autriche qui y apparaît comme un effacement des violences (« Après 45, l'histoire s'est décidée à tout reprendre à zéro » ; « Die Geschichte hat sich nach 45 entschlossen, noch einmal ganz von vorne zu beginnen »). Dès lors que « l'histoire [...] a pardonné » (« die Geschichte verziehen hat ») à Otto Witkowski, un ancien SS, ses crimes sont alors passés sous silence. Ce dont il est vraiment question dans ces lignes, ce sont aussi les Juifs tués à Auschwitz qui ne sont mentionnés que par leurs objets (« bridges, montures de lunettes, chaînes et bracelets, bagues, montres » ; « Zahnbrücken, Brillengestelle, gesparte Halsketten und Armbänder, Münzen, Ringe, Uhren »), et qui une fois encore restent dans le silence. Deux mots sont absents des *Exclus*, « Shoah » et « Juif ». Le texte reconstruit alors l'absence des victimes entraînée par le silence qui suit la guerre par *l'absence* des mots autour desquels il tourne : le texte est alors structuré par une absence. On fera en outre attention dans ce paragraphe aux trois occurrences du mot « *wieder* », « de nouveau », dont est composé « *Wiederholung* », la *répétition*, qui implique donc que la répétition est associée dans ce paragraphe au silence, « *Schweigen* » : le silence prépare la répétition des violences qui est à venir dans le roman à travers le passage à l'acte final de Rainer. Ainsi, en étant formalisée sémantiquement l'idée que la répétition vient du silence et des non-dits de l'histoire illustre de quelle manière Jelinek travaille la langue allemande de telle sorte que les idées soient sensibles dans la pratique de la langue elle-même, comme l'écrivaine le dit elle-même. Ainsi, dans l'œuvre de Jelinek la vérité n'est-elle pas seulement dans ce qui est dit, dans le contenu, mais bien plutôt dans la *forme* : le discours du père répète les violences passées et illustre la politique de l'État autrichien dans les premières années de l'après-guerre ; plus

⁸⁵ Jelinek, LE, pp. 97-98. DA, pp. 98-99 : « Herr Witkowski redet *wieder* einmal wie ein Wasserfall, was leider nur Silber ist, Frau Witkowski schweigt dazu, was Gold ist. Diesen Spruch kennt Herr Witkowski noch aus seiner Kinderzeit und zusätzlich aus den Häftlingsunterkünften in Auschwitz, wie übrigens auch den Satz, daß ehrlich am längsten währt. Seit ihm die Geschichte verziehen hat, ist er ehrlich geblieben, und das währt bereits lange. Die Geschichte hat sich nach 45 entschlossen, noch einmal ganz von vorne zu beginnen, zu demselben Entschluß hat sich auch die Unschuld durchgerungen. Witkowski fängt in ihr *wieder* ganz von unten an, wo sonst nur junge Menschen anfangen, die alles vor sich haben; mit einem Bein geht das Hinaufarbeiten schwerer, wie es sich überhaupt ganz allgemein schwerer geht mit nur einem Bein. Und noch mehr Gold schweigt (wohl für immer): Zahnbrücken, Brillengestelle, gesparte Halsketten und Armbänder, Münzen, Ringe, Uhren, es schweigt das Gold, weil es vom Schweigen herrührt und *wieder* ins Schweigen hineingegangen ist. Vom Schweigen kommt nur das Schweigen. » Nous soulignons en italique dans le texte de Jelinek et dans la traduction.

important encore, Jelinek structure ses phrases de manière à rendre sensibles l'absence et le silence qui sous-tend le discours de l'ancien SS. Plus tôt dans *Les Exclus*, Jelinek construit cette image de la violence et du silence : « Souvent le père pense aux sombres squelettes des gens [*Menschen*] qu'il tuait jusqu'à ce que la neige de Pologne de vierge et blanche qu'elle était, devienne souillée et sanglante. *Mais la neige retombe régulièrement et entre-temps elle ne porte plus trace des disparus*⁸⁶ ». La neige⁸⁷ qui revient dans les textes de Jelinek comme une métaphore du silence qui recouvre les violences passées : dans ces lignes, Jelinek insiste encore sur le fait que le silence et la répétition sont associés, « la neige retombe régulièrement » (« *der Schnee kommt immer wieder* ») signifie que le silence ne cesse de revenir et de faire disparaître la mémoire des victimes. Dans son discours le père qui a été SS se réfère toujours aux victimes de ses crimes en utilisant le mot « gens » (dans le texte *Menschen*), en passant sous silence leur identité. Jelinek construit ainsi à travers *Les Exclus* une réflexion sur la perpétuation de l'héritage totalitaire du nazisme et sur sa continuation, dans la mesure où en tuant sa famille, son père y compris, Rainer répète les gestes de son père pendant la guerre. La littérature s'impose alors comme un moyen de représenter ce « retour sans retour » des violences d'une génération à l'autre. Comme le montre le roman de Jelinek, on hérite aussi de *silence(s)*. Lacan écrit au sujet de l'inconscient qu'il « [...] est ce chapitre de mon histoire qui est marqué par un blanc ou occupé par un mensonge : c'est le chapitre censuré⁸⁸ ». Pour les enfants qui ont grandi dans l'après-guerre, si « l'histoire s'est décidée à tout reprendre à zéro » (« *Die Geschichte hat sich [...] entschlossen, noch einmal ganz von vorne zu beginnen* »), alors les violences passées font pour eux partie du refoulé dont ils héritent malgré eux de leurs parents, comme c'est le cas de Rainer et Anna dans *Les Exclus*. Toutefois, comme l'ajoute Lacan, « la vérité peut être retrouvée ; le plus souvent déjà elle est écrite ailleurs⁸⁹ ». La littérature a ainsi pour fonction de lever les résistances et peut être cet « ailleurs » où « la vérité [...] est déjà écrite⁹⁰ ». C'est en ce sens que la littérature peut être *réparatrice*, autant dans le sens d'un soin apporté que

⁸⁶ Jelinek, LE, p. 32. DA, p. 33 : « Oft denkt der Vater an die dunklen Skelette der Menschen, die er tötete, bis der Schnee Polens nicht mehr unberührt und weiß, sondern berührt und blutig war. *Doch der Schnee kommt immer wieder, und mittlerweile trägt er keine Spur der Verschwundenen mehr.* » Nous soulignons en italique dans le texte et dans la traduction.

⁸⁷ Voir sur ce point *Die Kinder der Toten (Enfants des morts)* [1995].

⁸⁸ Jacques Lacan, « Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse », *Écrits*, Seuil, 1966, p. 259.

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ *Ibid.*

d'une réparation du point de vue de la justice : avec un texte comme *Les Exclus*, la vérité est retrouvée.

La question du silence structure aussi *Extinction* de Thomas Bernhard : « Le silence de notre peuple sur ces milliers et dizaines de milliers de crimes est le plus grand de tous ces crimes, ai-je dit à mes sœurs. Le silence de ce peuple, c'est cela qui est sinistre, ai-je dit. Le silence de ce peuple, c'est cela qui est effroyable, ce silence est encore plus effroyable que les crimes eux-mêmes, ai-je dit⁹¹ ». Le silence est décrit comme un crime – comme une continuation du crime au-delà de lui-même. Il est très important de noter cette phrase : « Das Schweigen dieses Volkes ist das *Unheimliche*, sagte ich⁹². » Gilberte Lambrichs la traduit ainsi : « Le silence de ce peuple, c'est cela qui est sinistre, ai-je dit⁹³. » Ce qui est juste, toutefois, en étant attentif au texte de Bernhard, c'est bien l'apparition du mot « *Unheimliche* » qui doit retenir toute notre attention, dans la mesure où il renseigne sur la présence de ce silence et sur son caractère d'inquiétante étrangeté. Le silence est évoqué quand Murau se souvient de l'épisode de la Villa des enfants occupée par les SS cachés là par ses parents et le moment où Murau évoque Schermaier, qui symbolise ceux pour qui il va écrire *Extinction*, les « oubliés⁹⁴ » [*der Vergessenen*]. La narration elle-même devient une manière de réparer le silence, c'est-à-dire de réparer le crime et sa continuation. Avec la Villa des enfants, Murau se souvient du moment où dans son adolescence, il a compris que la Villa avait servi de refuge à des SS – et que sa mère a pu être leur maîtresse. Le silence est double, c'est celui de l'État, et celui des victimes, mais ces deux silences n'ont rien de commun : « [...] j'ai pensé que Schermaier n'avait jamais parlé de sa détention dans les pénitenciers et les prisons et dans le camp de concentration néerlandais⁹⁵ [...] ». L'œuvre sera écrite justement pour demander justice d'un silence et réparer l'injustice de l'autre⁹⁶. L'un des passages les plus importants d'*Extinction* concerne Schermaier :

[...] [I]l est de mon *devoir* [*meine Pflicht*] de parler d'eux dans *Extinction* et d'attirer l'attention sur eux, représentant la foule de ceux qui ne parlent pas de

⁹¹ Bernhard, Ex, pp. 290-291. Aus, pp. 459 : « Das Schweigen unseres Volkes über diese tausende und zehntausende Verbrechen ist von allen diesen Verbrechen das größte, sagte ich zu den Schwestern. Das Schweigen dieses Volkes ist das Unheimliche, sagte ich. Das Schweigen dieses Volkes ist das Entsetzliche, dieses Schweigen ist noch entsetzlicher als die Verbrechen selbst, sagte ich. »

⁹² Bernhard, Aus, p. 459.

⁹³ Bernhard, Ex, pp. 290-291.

⁹⁴ Bernhard, Ex, p. 291 : « [...] eux-mêmes doivent jouer le rôle d'oubliés et, en plus, le rôle d'oubliés de la façon la plus pitoyable. » Aus, p. 459 : « [...] sie selbst die Rolle der Vergessenen und noch dazu auf die armseligste Weise die Rolle der Vergessenen zu spielen haben. »

⁹⁵ Bernhard, Ex, p. 290. Aus, p. 457 : « [...] der Schermaier niemals über seine Haft in den Strafanstalten und Gefängnissen und in dem niederländischen Konzentrationslager gesprochen hat [...] ».

⁹⁶ Bernhard, Ex, p. 290. Aus, p. 457.

leurs souffrances durant la période nationale-socialiste, osent seulement pleurer de temps en temps, sur les Schermaier qui sont les victimes des idées et des agissements des nazis, de la criminalité nationale-socialiste, qu'aujourd'hui on passe tout bonnement *sous silence*, après qu'elle a été *refoulée* [*verdrängt*] méthodiquement pendant des décennies. J'écrirai tout simplement sur Schermaier, que la société nationale-socialiste a pu le détruire, sinon l'anéantir à vie, tout à fait impunément⁹⁷.

L'écriture devient un geste éthique (« mon devoir », « *meine Pflicht* »). Murau veut réparer l'injustice faite à Schermaier par le texte qu'il envisage d'écrire⁹⁸. On retrouve dans ces lignes de Bernhard, comme dans celles de Jelinek que nous citons plus tôt, le motif du silence passé sur les crimes de guerre mais aussi le refoulement qui a suivi l'après-guerre : Murau dit bien de la criminalité des nazis qu'elle a été « refoulée » [*verdrängt*]. Le silence passé sur les crimes nazis évoqué par Murau constitue un redoublement du crime, voire même une *répétition* du crime. De même que Murau envisage d'écrire pour réparer l'injustice faite à Schermaier et à ceux dont le témoignage n'a pu être reçu, il refuse son héritage et en fait don au rabbin Eisenberg⁹⁹. À la fin du roman, Murau décide de faire *don* de Wolfsegg à Eisenberg¹⁰⁰ et par son don, Murau

⁹⁷ Bernhard, Ex, p. 290. Aus, pp. 457-458 : « [...] ist es meine *Pflicht*, in der *Auslöschung* von ihnen zu reden und auf die aufmerksam zu machen stellvertretend für so viele, die über ihre Leiden während der nationalsozialistischen Zeit nicht sprechen, sich nur ab und zu darüber zu weinen getrauen, über die Schermaier, die das nationalsozialistische Denken und Handeln auf dem Gewissen hat, das nationalsozialistische Verbrechen, das heute nur *totgeschwiegen* wird, nachdem es so viele Jahrzehnte gründliche *verdrängt* worden ist. Ich werde über den Schermaier nichts anderes schreiben, als daß ihn die nationalsozialistische Gesellschaft vollkommen ungestraft für sein Leben zerstören, wenn auch nicht vernichten hat können. » Nous soulignons en italique.

⁹⁸ Bernhard, Ex, p. 290 : « Sur le chemin de la Villa des enfants, je me fais la promesse que dans l'*Extinction* je lui apporterai, sinon la justice dont il a été privé par la société, tout au moins l'attention, à ma manière ». Aus, p. 458 : « Dieses Versprechen habe ich mir auf dem Weg zur Kindervilla gegeben, daß ich dem Schermaier in der *Auslöschung* wenn schon nicht das ihm von dieser Gesellschaft entzogene Recht, so doch Aufmerksamkeit verschaffen werde auf meine Weise. »

⁹⁹ Il n'est fait mention qu'une seule fois dans le texte qu'Eisenberg est rabbin : dès les premières pages d'*Extinction*, Ex, 19 : « Je n'ai gardé que la lettre d'Eisenberg, l'invitation de mon camarade d'études, l'actuel rabbin de Vienne [...] ». Aus, 20 : « Behalten habe ich nur Eisenbergs Brief, die Einladung meines Studienfreundes, des jetzigen Wiener Rabbiners [...] ». Lorsque Murau annonce à la fin d'*Extinction* qu'il fait don à Eisenberg de Wolfsegg, le lecteur doit reconstruire le sens précis du choix de Murau. Eisenberg est aussi évoqué par Murau lorsqu'il fait le récit des jours passés en compagnie de ses amis et de Maria à lire Schopenhauer, cf. Ex, pp. 138-150 ; Aus, pp. 212-232. Eisenberg occupe une place particulière dans le récit de Murau, il est évoqué peu de fois, et pourtant son amitié est des plus importantes pour Murau, Ex, p. 150 : « Eisenberg, mon contemporain, a été pour moi, après mon oncle Georg, la tête déterminante, qui a donné à mes idées la bonne direction. » Aus, p. 231-232 : « Eisenberg, der Gleichaltrige, war nach meinem Onkel der entscheidende Kopf für mich, der meinen Ideen die richtige Richtung gegeben hat. »

¹⁰⁰ Bernhard, Ex, p. 410 : « [...] [J]'étais [...] fermement décidé à prendre rendez-vous avec Eisenberg à Vienne, pour un entretien au cours duquel je voulais lui offrir Wolfsegg, tel quel, ainsi que toutes ses *dépandances*, sous forme de don sans aucune condition à la communauté israélienne de Vienne. J'ai eu cet entretien avec Eisenberg, mon frère spirituel, deux jours seulement après les funérailles, et Eisenberg a accepté ce don au nom de la communauté israélienne. De Rome où je suis à présent de nouveau et où j'ai écrit cette *Extinction*, et où je resterai, écrit Murau (né en 1934 à Wolfsegg, mort à Rome en 1983), je l'ai remercié d'avoir accepté. » Aus, pp. 650-651 : « [...] ich [...] war, mich bei Eisenberg in Wien

entend *réparer* ce qu'ont fait ses parents¹⁰¹.

À la figure de Schermaier que Murau veut sauver par son projet d'écriture s'oppose celle de Spadolini que Murau cherche à détruire dans le cours de son récit. À la fin d'*Extinction*, le discours de Spadolini sur le père est une manière de répéter le silence. Les mensonges de Spadolini passent *sous silence* la vérité et ce silence est une répétition. Avant les funérailles des parents de Murau, Spadolini ment sur les parents du narrateur : le discours de Spadolini, aussi mensonger soit-il, illustre le discours de l'Église sur le Père, et constitue une tentative de sauver à tout prix la figure du père¹⁰², ce qui est d'autant plus problématique si l'on pense que le père a été nazi. La description du père élaborée par Spadolini contraste avec ce qu'a raconté Murau, mais surtout montre le repli de la famille face au monde (« a toujours tout fait *uniquement* pour les siens », « alles nur für die Seinigen getan und sich überall »). En ne parlant pas une fois des « amitiés » des parents de Murau pendant et après la Seconde Guerre mondiale, Spadolini *répète* le silence de l'après-guerre. La figure de Murau, qui cherche à rétablir la vérité par son projet de récit s'oppose donc au personnage de Spadolini dont le discours est entièrement construit en tant que mensonge¹⁰³. Ainsi Thomas Bernhard insiste-t-il sur le fait que le mensonge sur le père est indispensable au discours de l'Église¹⁰⁴ que Spadolini représente

anzumelden auf ein Gespräch, in welchem ich ihm ganz Wolfsegg, wie es liegt und steht, und alles Dazugehörende, als ein völlig bedingungsloses Geschenk, der Israelitischen Kultusgemeinde in Wien anbieten wollte. Dieses Gespräch habe ich schon zwei Tage nach dem Begräbnis mit Eisenberg, meinem Geistesbruder, geführt und Eisenberg hat mein Geschenk im Namen der Israelitischen Kultusgemeinde angenommen. Von Rom aus, wo ich jetzt wieder bin und wo ich diese Auslöschung geschrieben habe, und wo ich bleiben werde, schreibt Murau (geboren 1934 in Wolfsegg, gestorben 1983 in Rom), danke ich ihm für die Annahme. »

¹⁰¹ La famille est une image de l'État, le choix du micro-historique a pour but de faire comprendre le macro-historique, mais aussi de montrer comment la famille est liée au pouvoir. Bernhard, Ex, p. 291 : « Cet État est comme ma famille, qui est taillée sur mesure pour la criminalité nationale-socialiste. Et l'Église catholique ne vaut pas mieux » Aus, p. 460 : « Dieser Staat ist wie meine Familie, die geradezu geschaffen ist für das nationalsozialistische Verbrechen. »

¹⁰² Bernhard, Ex, p. 348 : « Il a dépeint notre père comme un homme réfléchi, qui a été toute bonté pour les siens, ne s'est jamais fait valoir, a toujours tout fait uniquement pour les siens et, partout où il allait, se faisait aimer ». Aus, p. 550 : « Er schilderte den Vater als einen bedächtigen Menschen, der den Seinigen alles Gute gewesen ist, sich nie in Szene gesetzt habe, alles nur für die Seinigen getan und sich überall, wo er hingekommen sei, beliebt gemacht habe. » Pour un autre exemple, Bernhard, Ex, p. 348 : « Spadolini voyait un autre père que moi, un autre père aussi que mes sœurs. » Aus, p. 550 : « Spadolini sah einen anderen Vater als ich, auch einen andern, als meine Schwestern. »

¹⁰³ Bernhard, Ex, 349 : « J'ai pensé qu'au fond, tout ce que Spadolini disait à présent de mon père [...] était faux, tout ce que Spadolini venait de dire de mon père était complètement faux. J'avais dit que mon père était exactement le contraire, qu'il n'était ni maître de soi ni philosophe, et ainsi de suite. Spadolini a dépeint un père qui n'a jamais existé, mais que Spadolini doit à présent avoir en tête, ai-je pensé. » Aus, 551-552 : « Im Grunde dachte ich, daß alles, was Spadolini jetzt über den Vater sagte [...] falsch ist, alles das, das Spadolini jetzt über den Vater gesagt hat, ist völlig falsch. Ich hatte genau das Gegenteil über den Vater gesagt, daß er weder ein vernünftiger, noch ein beherrscher, noch ein philosophischer Mensch gewesen ist, und sofort. Spadolini hat einen Vater gezeichnet, den es nicht gegeben hat, der er aber jetzt in Spadolinis Kopf zu sein hatte, dachte ich. »

¹⁰⁴ Bernhard, Ex, 349 : « Le père spadolinien était *le père idéalisé* avec le plus grand naturel par Spadolini

dans *Extinction*, tout comme les parents représentent l'État autrichien. Le père apparaît alors comme une construction nécessaire au discours de l'Église, pas seulement le père de Murau, mais le Père d'une manière générale. Bernhard déconstruit le discours officiel sur la figure du père à travers le personnage de Spadolini dans la mesure où ce dernier défend à tout prix la figure du père et la sacralise : « *Votre père était un bon catholique*, a-t-il dit, tout en regardant mes sœurs. Il a terminé sur cette remarque son portrait moral de notre père et fini de manger en même temps¹⁰⁵ ». À travers le personnage de Spadolini, Bernhard montre de quelle manière il importe plus pour le discours de l'Église catholique romaine de sauver par-dessus tout la figure du père, plutôt que de rétablir la vérité sur les crimes commis, comme ceux du père de Murau par exemple. Le mensonge apparaît comme un geste aussi naturel pour Spadolini que de manger. Le discours construit par Spadolini sur les parents de Murau est en tout point le contraire du discours élaboré par Murau lui-même sur ses parents, sur Wolfsegg et sur l'Autriche. La culture philosophique de Spadolini est mise en avant¹⁰⁶ : celle de Murau est mue par la recherche de la vérité, tandis que celle de Spadolini lui permet d'être un sophiste et de cultiver l'art du mensonge¹⁰⁷, « Spadolini est le falsificateur-né, [...] l'opportuniste-né, donc le prince de l'Église-né¹⁰⁸. » Si Spadolini ment, au contraire, le but de Murau est de rendre possible l'accès à la vérité tout au long du texte. En ce sens, Murau est un narrateur-philosophe, seule compte la recherche de la vérité dans son récit.

Anne-Lise Stern apporte une réflexion sur le rôle que joue le silence dans la transmission dans *Le savoir-déporté* afin d'analyser la construction des répétitions d'une génération à l'autre en particulier dans leur lien avec les violences de l'histoire. La psychanalyste insiste particulièrement sur la manière dont les violences laissent des traces dans le discours mais aussi sur la manière dont elles s'inscrivent dans le corps. Il s'agit de ce qu'Anne-Lise Stern nomme la *transmission parentérale* qui constitue une manière d'hériter malgré soi ou plutôt même d'hériter à son insu des silences qui structurent le

et même pas idéalisé avec mauvais goût par Spadolini, ai-je pensé [...]. » Aus, 552 : « Der spadolinische Vater war der mit der größten Selbstverständlichkeit von Spadolini idealisierte und nicht einmal geschmacklos idealisiert von Spadolini, dachte ich [...] »

¹⁰⁵ Bernhard, Ex, 350. Aus, 554 : « *Euer Vater war ein guter Katholik*, sagte er, dabei blickte er auf meine Schwestern. Mit dieser Bemerkung hatte er seine Charakterisierung unseres Vaters abgeschlossen, gleichzeitig auch aufgehört, zu essen. »

¹⁰⁶ Voir Bernhard, Ex, 348. Aus, p. 550.

¹⁰⁷ Bernhard, Ex, 361 : « Dans le discours de Spadolini, un mensonge s'accrochait en quelque sorte à l'autre, ai-je pensé. » Aus, 570 : « Eine Verlogenheit hat sich in der Rede Spadolinis an die andere sozusagen angekrallt, dachte ich. »

¹⁰⁸ Bernhard, Ex, 367. Aus, 581 : « Spadolini ist der geborene Verfälscher [...], der geborene Opportunist, der geborene Kirchenfürst also. »

discours des parents. Ainsi, ce concept d'Anne-Lise Stern permet de comprendre comment l'on peut hériter de non-dits :

Maintenant, imaginez un petit garçon de quatre ou cinq ans, de la deuxième génération. Sa mère et une de ses amies prennent le thé ensemble, régulièrement. Sous la table, régulièrement, le petit garçon joue, entre les jolies jambes de sa maman et les bottes noires bien brillantes de l'amie. L'amie est une rescapée d'Auschwitz. Les deux femmes bavardent : histoires de femmes, histoires de famille, histoire de camp. Le petit, sous la table, tout ça lui rentre, direct. Et, plus tard, il l'aura... dans la peau. J'appelle cela *transmission parentérale*. Tous les gens nés après ont été atteints par ces retombées comme anatomiques du nazisme et des camps. Pas nécessaire pour cela d'avoir été un petit enfant juif. Mais, pour ceux-là, l'injection aura été quand même plus forte. Et les rares bébés juifs de ce temps-là, 'enfants cachés', ou plutôt enfants de parents cachés à jamais, auront cela moins dans la peau qu'*injoncté* dans le cœur même du corps. Qu'on le veuille ou non, cette transmission parentérale a eu lieu. Les psychanalystes en rencontrent les conséquences chez leurs patients, chez les plus fous surtout et les plus somatisants, chez les autres aussi. Souvent, ils n'y entendent rien. (Des bottes noires, docteur, ça vous fait penser à quoi ?) Alors ça passe à l'acte, ça acte sur la scène publique¹⁰⁹. »

Ce qu'Anne-Lise Stern nomme transmission parentérale est ce que l'on retrouve représenté dans *Les Exclus* de Jelinek et dans *Extinction* de Thomas Bernhard que nous avons analysés plus tôt, dans la mesure où, comme l'écrit la psychanalyste, ce type de transmission concerne toutes les personnes qui sont nées après les camps dans l'immédiat après-guerre. Comme l'écrit Anne-Lise Stern, le corps lui-même devient porteur malgré lui de cette mémoire à travers les symptômes et la somatisation. Dans *Fever*¹¹⁰, Leslie Kaplan montre que le silence et la répétition sont liés, à tel point que le non-dit d'une génération, une fois transmis devient l'insu de la suivante : l'insu reste présent pour elle et détermine la répétition. Dans *Fever*, le grand-père de Damien, René Durand, a été collaborateur¹¹¹ mais il passe sous silence son crime. René Durand n'a rien dit de ses agissements à son fils, toutefois le non-dit détermine le destin de son petit-fils, de cette manière, Leslie Kaplan illustre l'influence déterminante du non-dit d'une génération à l'autre. En tuant une femme, Damien et Pierre répètent le crime de la génération de René Durand, et en choisissant de ne rien dire de leur crime, ils répètent jusqu'au silence du grand-père de Damien : ils tuent une femme, mais les adolescents font le choix de ne rien

¹⁰⁹ Anne-Lise Stern, *Le Savoir-Déporté : Camps, histoire, psychanalyse*, Paris, Seuil, « La Librairie du XXI^e siècle », 2004, pp. 108-109.

¹¹⁰ Comme en d'autres points de son œuvre, mais d'une manière sans doute plus violente dans *Fever*.

¹¹¹ Leslie Kaplan élabore dans son texte une forme d'indétermination, un non-dit subsiste pour Damien comme pour le lecteur : le personnage de Kaplan en arrive à la conclusion que son grand-père a été collaborateur, tout porte à la croire vraisemblablement *mais* le fait n'est pas confirmé une bonne fois pour toutes dans le texte. Ainsi, le lecteur, comme Damien, reste dans le doute et l'incertitude. La lecture se fait alors reflet d'une recherche perturbée de la vérité et expérience du doute.

dire à personne de leur crime. *Ce n'est pas seulement le crime qui est répété, mais le silence lui-même.* *Fever* est un roman sur la répétition et sur le retour du refoulé : dans son roman Leslie Kaplan construit une réflexion sur la collaboration, le zèle des fonctionnaires français pendant l'Occupation. L'écrivaine évoque deux silences : René, le grand-père de Damien occulte la vérité sur ses agissements pendant la guerre ; Kaplan évoque aussi le silence sur la déportation et les camps, sur lesquels Elie, le grand-père de Pierre reste muet, « toujours silencieux¹¹² ». Deux figures s'opposent ainsi : d'un côté René, qui construit son discours de manière à ne pas dire la vérité ; de l'autre Elie qui n'est plus même capable de parler pour la dire. Il est donc question de *deux silences* hérités malgré eux par les personnages de Kaplan : Damien hérite du silence de son grand-père, René, collaborateur, pendant l'Occupation ; et Pierre hérite du silence de son grand-père, Elie, déporté¹¹³. Dans les deux cas, la transmission est impossible. Leslie Kaplan construit un exemple de transmission parentérale dans *Fever*, à travers Damien et son

¹¹² Kaplan, F, p. 30 : « Raymond aimait beaucoup expliquer à Elie, et il aimait beaucoup Elie, comme tout le monde d'ailleurs, ce vieil Elie très vieux, resté très éveillé, mais *toujours silencieux*, ayant décidé une fois pour toutes qu'il n'y avait rien à dire, Qu'est-ce qu'il y a à dire, qu'est-ce qu'on peut dire, pas comme sa femme, c'était pourtant elle qui avait été déportée, mais elle discutait, rêvait, toujours, sans arrêt, lui, non, lui plus jamais, ou peut-être il avait toujours été comme ça, depuis qu'il était venu, très jeune, même pas vingt ans, sans sa famille restée en Galicie, et après plus jamais, plus jamais de nouvelles. Mais sa femme, si, elle discutait, discutait et rêvait, ils s'étaient connus au début de la guerre, "dans la rue", Sarah aimait raconter, coup de foudre, lui arrivé pour travailler dans cette France inconnue, mythique, elle encore adolescente, née à Paris d'une famille déjà là depuis vingt ans. Elle avait été prise et déportée avec ses parents juste avant la fin de la guerre, il l'avait crue morte, elle était revenue, seule. » Nous soulignons en italique.

¹¹³ On notera que le silence d'Elie dans *Fever* est comparable à celui de Schermaier dans *Extinction* : dans les deux cas, Kaplan et Bernhard évoquent dans leurs œuvres le silence du témoin. Le silence du témoin qui ne *peut plus* témoigner en ce qui concerne Elie ; le silence du témoin qui ne *peut pas* témoigner pour Schermaier, dans la mesure où personne ne veut l'écouter et parce qu'il ne se considère pas comme légitime pour prendre la parole en raison de sa condition modeste. À son tour, Roberto Bolaño évoque le silence du témoin dans *Amuleto*. À son retour au Mexique, après le coup d'État de 1973 au Chili, Arturo Belano ne parle plus, A, p. 698 : « Quelques jours plus tard, en janvier 1974, Arturo est arrivé du Chili, et il était quelqu'un d'autre. / Je veux dire : il était le même qu'avant mais au fond quelque chose avait changé, ou il avait grandi ou il avait changé et grandi en même temps. Je veux dire : les gens, ses amis, ont commencé à le regarder comme s'il était quelqu'un d'autre même s'il était le même qu'avant. Je veux dire : tous s'attendaient à ce que, d'une manière ou d'une autre, il ouvre la bouche et nous raconte les dernières nouvelles de l'Horreur, mais il restait silencieux comme si ce que désiraient les autres s'était transformé en un langage incompréhensible, ou comme s'il s'en fichait. » A', p. 59 : « Pocos días después, en enero de 1974, llegó Arturito de Chile y ya era otro. Quiero decir: era el mismo de siempre pero en el fondo algo había cambiado o había crecido o había cambiado y crecido al mismo tiempo. Quiero decir: la gente, sus amigos, lo empezaron a mirar como si fuera otro aunque él fuera el mismo de siempre. Quiero decir: todos esperaban de alguna manera que él abriera la boca y contara las últimas noticias del Horror, pero él se mantenía en silencio como si lo que esperaban los demás se hubiera transmutado en un lenguaje incomprensible o le importara un carajo. » Les trois silences évoqués par Kaplan, Schermaier et Bolaño sont comparables à celui des soldats au retour de la Première Guerre mondiale dont parle Benjamin dans « Le conteur ». Ainsi, ce silence est-il la marque d'une rupture dans la transmission, la victime de la violence ne peut dire ce qu'elle a vécu. Toutefois, l'on remarquera que si Arturo Belano est l'alter ego de Bolaño, l'on peut en conclure que c'est l'œuvre littéraire elle-même qui répare la blessure dont le silence est la marque.

grand-père, René¹¹⁴ ainsi qu'à travers Pierre et son grand-père Elie. Damien hérite de ce qui est tu dans le dit de son grand-père, il hérite ainsi à son insu de ce qui n'est pas dit : il hérite d'un silence qui surdétermine son agir. Quand Damien tente d'en savoir plus, de poser des questions à son grand-père, c'est encore le silence qu'il trouve. Le grand-père de Damien, René Durand, représente l'homme ordinaire de l'époque, jusque dans son nom, signifiant la *banalité*. Leslie Kaplan décrit bien de quelle manière Damien *écoute* différemment son grand-père et comprend même ses silences. À partir du moment où il sait, à partir du moment où il est sorti par ses lectures de l'ignorance dans laquelle il vivait au début du roman¹¹⁵, on peut dire que Damien *entend* le silence qui structure le discours de son grand-père. Les questions que Damien se pose au sujet de son grand-père sont les mêmes qu'il se pose au sujet de Maurice Papon. Pendant ses recherches sur Maurice Papon, Damien comprend autrement les mots :

C'est cette image, un homme assis derrière son bureau, le stylo à la main, qui troublait, qui obsédait Damien. Il voyait René Durand, petit employé, tout jeune, débutant, comment vivait-il, lui, cette époque, comment l'avait-il traversée, qu'est-ce qu'il avait pu faire, qu'est-ce qu'il avait fait ? À quoi pensait-il, qu'est-ce qu'il avait pensé ? *C'était comme si les mots travail, ou travail de bureau, ou affaires courantes, ou dossier, recouvraient tout, tiraient sur tout un grand voile blanc, indifférent*, et René Durand, intéressé d'abord à avancer dans sa vie, à sortir de ce qu'il estimait être la médiocrité de sa province, à arriver à Paris dans des postes importants, s'activait sous ce voile, calme et tranquille, protégé par ces mots. L'époque, en tout cas, lui glissait dessus¹¹⁶.

L'envie « d'arriver » ainsi que l'ignorance de la place qu'il occupe dans la société et la méconnaissance de son temps constituent *une forme de complicité*. Pendant l'Occupation, les mots changent de sens, le langage est perverti, mais cette transformation ne disparaît pas avec la fin de la guerre. Kaplan montre toutefois à travers ses personnages et leur rapport au langage de quelle manière cette perversion de la langue reste bien après la guerre. Damien et Pierre héritent à leur insu de ce langage contrefait. Dans *Mai 68, le*

¹¹⁴ Kaplan, F, pp. 165-166, « Damien, lui, avait son grand-père planté dans la tête. Ce qu'il avait fait, ce qu'il aurait pu faire. De toute façon René Durand avait eu à l'époque peu de responsabilités, trop jeune, trop petit, trop débutant. Du moins c'était ce que Damien se disait, essayait de se dire, se demandait. Mais qu'est-ce qu'il avait fait, quand même, qu'est-ce qu'il avait pensé ? Même s'il n'avait rien fait, comment il avait fait ? *Est-ce que ce qu'il avait pensé, il l'avait dit, après ? Est-ce que lui Damien aurait pu le savoir ? Est-ce que ça pouvait être passé en lui comme ça, sans qu'on lui dise quoi que ce soit ? / Suivre les ordres. / Travailler. / Clermont-Ferrand. / Être employé. Faire quoi ? / Jamais aucun propos raciste, antisémite. / Mais travailler ? Suivre des ordres, lesquels ? / Pas de motif, pas de raison personnelle. / Qu'est-ce qu'il voulait, René Durand ? Qu'est-ce qu'il avait voulu ? »* Nous soulignons en italique.

¹¹⁵ Kaplan, F, pp. 166-167

¹¹⁶ Kaplan, F, p. 138.

*chaos peut être un chantier*¹¹⁷, Leslie Kaplan évoque elle aussi le silence qu'a connu sa génération, après la Seconde Guerre mondiale, mais aussi le silence qui entourait la guerre d'Algérie. Dans la société française des années 60, deux silences se rencontrent et se superposent comme la matière première avant l'explosion de Mai 68 :

Pour aborder ces questions, je commencerai par parler du silence.
Il y a différentes sortes de silences, je veux parler du silence dans la société,
et du silence dans la société gaulliste, du silence qui a précédé la prise de
parole en 68
un silence mauvais, glacial, glaçant
étouffant, mortel¹¹⁸.

Leslie Kaplan continue à évoquer toutes les formes de silences qui accompagnent la société française des années 50 et 60. Son œuvre constitue une tentative de continuer la « prise de parole¹¹⁹ » qu'a été Mai 68 comme l'écrivaine le décrit : il s'agissait alors pour toute une génération de mettre des mots sur les silences qui ont accompagné leur jeunesse. En ce sens, l'œuvre de Kaplan¹²⁰ devient un acte de transmission pour qui la lit aujourd'hui et n'a pas connu *ce(s)* silence(s). On peut donc dire que son œuvre constitue une mise en mot des silences, mais aussi qu'elle garde la mémoire de *ce(s)* silence(s), afin de ne pas oublier qu'à un moment précis il était considéré par conformisme comme plus commode de ne pas aborder la vérité des violences politiques qui dérangent la bonne conscience de la société française et sur les non-dits qui la structuraient : la collaboration, la complicité de la France dans la destruction des Juifs d'Europe et surtout l'absence de modifications dans l'administration française après la guerre, le colonialisme. L'œuvre de Leslie Kaplan est construite pour ne pas oublier le silence lui-même qui a entouré les violences politiques, les violences de l'État français pendant la guerre mais aussi après la guerre. Ainsi, comme chez Bernhard et Jelinek les violences de la guerre ne se terminent pas en 1945 dans la mesure où elle ne cesse de revenir dans le discours des parents sous

¹¹⁷ Pour les citations, nous respectons les majuscules en début de phrase telles qu'elles n'y sont pas parfois dans le texte de Leslie Kaplan.

¹¹⁸ Leslie Kaplan, *Mai 68, le chaos peut être un chantier*, Paris, POL, 2018, p. 10 [nous respectons la mise en page du texte de Kaplan].

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 9 : « On a souvent dit que mai 68 a été une prise de parole, “les murs ont la parole”, etc., c'est vrai / “On a pris la parole comme on a pris la Bastille” (Michel De Certeau) ». Le thème de Mai 68 en tant que prise de parole revient tout au long des textes de Leslie Kaplan, cf. en particulier *Miss Nobody Knows* et *Mathias et la Révolution*.

¹²⁰ Aussi, faut-il être attentif à la place qu'occupe chaque texte dans le grand ensemble que Leslie Kaplan a nommé *Depuis, maintenant*. Ainsi, *Fever*, sur la collaboration (le cinquième texte de *Depuis, maintenant*), vient juste avant *Mon Amérique commence en Pologne* (le sixième et dernier texte de la série, qui est une autofiction et le texte le plus personnel de Kaplan). Les associations n'existent pas seulement dans les œuvres mais aussi entre les œuvres elles-mêmes. Ce qui fait l'intérêt de l'œuvre de Leslie Kaplan, c'est ce que l'on pourrait appeler son double regard : lier à la fois les événements qui concernent en particulier la France et ceux qui concernent plus particulièrement les États-Unis.

la forme des non-dits et des silences dont héritent à leur insu les enfants.

Nous avons pu voir comment l'Histoire est *présente* dans les œuvres de Jelinek, Kaplan, Roth, Riboulet, Bolaño, Bernhard, Vasta et Lefranc et selon quelles modalités elle y est fictionnalisée. Pour reprendre notre postulat, nous avons vu comment ces auteurs introduisent le chaos dans leur représentation de l'histoire pour en réalité mieux la reconstruire et rendre sensible le désordre même de l'Histoire. Nous avons pris acte d'un *retour* de l'histoire dans la fiction. Au lieu de chercher à donner l'illusion d'une possible mise en ordre, ceux-ci cherchent au contraire à rendre sensible l'idée qu'une mise en ordre n'est pas, ou n'est plus, possible ou souhaitable, pour des raisons tant esthétiques que politiques. La première et la plus importante de toutes étant le risque de la totalisation. Il s'agit au contraire d'explorer les possibles de l'histoire dans l'espace de la fiction. Nous avons voulu montrer dans un premier temps comment l'histoire est prise en charge dans les œuvres de nos auteurs. Après avoir vu comment nos auteurs introduisent le chaos dans leur représentation de l'histoire, nous voudrions désormais chercher à comprendre comment nos auteurs écrivent des vies d'hommes infâmes à travers leur représentation des violences politiques afin de construire une réflexion sur la banalité du mal entre la fin du XX^e siècle et le début du XXI^e siècle, ratifiant ainsi une fin de l'exemplarité en littérature : les personnages nobles prescrits par Aristote dans la *Poétique* disparaissent de l'espace de la fiction.

DEUXIÈME PARTIE

Distanciation, décentrement et défiguration

Depuis quel point de vue regarder la violence de l'histoire ?

L'héritage aristotélicien est remis en question sur le plan formel par l'introduction du chaos dans la représentation de l'histoire, mais aussi en choisissant de ne plus représenter l'agir de personnages nobles. En représentant des « vies d'hommes infâmes », les crimes attestent d'une perte de l'expérience et du geste : leur agir leur échappe. Nous verrons aussi comment le *μῦθος* est organisé autour d'un surgissement de la violence dans leurs œuvres et comment ce surgissement lui-même fait figure d'événement. Afin de mieux élaborer notre pensée de l'événement et de sa représentation, nous construirons notre réflexion à partir de l'événement tel qu'il est conceptualisé par Gilles Deleuze dans *Différence et répétition* ainsi que dans *Logique du sens*. Comment l'événement violent est représenté. En outre, nous aurons soin d'opposer la manière dont les médias – présents dans certaines des œuvres de notre corpus – et nos auteurs *saisissent* l'événement. En revenant à Walter Benjamin et à son texte clé « Le conteur ».

Parce que les personnages sont des « hommes infâmes », une réflexion sur la présence du mal est mise en place : Merry, Nimbe ou encore Rainer commentent un geste irréparable qui entraîne le surgissement de la violence et qui a pour conséquence l'isolement et la désolation. Au sein de la littérature est opérée une prise en charge de la *négativité*, refusée et crainte par Hegel. Il s'agira pour nous de lier Bataille, Foucault et Arendt pour penser le mal et ses représentations contemporaines. Ainsi chercherons-nous à comprendre dans quelle mesure la littérature développe une pensée anti-hégélienne de l'histoire. Si nous voulons penser *avec* Bataille la représentation du mal, nous nous devons de lier *La littérature et le mal* avec les questions posées par les œuvres de nos auteurs. Aussi, si nous voulons inscrire notre recherche comme continuation de la réflexion de Bataille – et aussi mise à jour et remise en question dans la mesure où nos auteurs viennent bien après Bataille et que l'œuvre de Bataille s'inscrit dans un autre contexte littéraire, artistique et historique, aux deux pôles de la pensée de Bataille, la littérature et le mal, nous voulons adjoindre un troisième élément à cette réflexion : l'histoire. Nous pensons qu'il faut *continuer* à penser les liens qui unissent littérature et mal, mais en ajoutant l'histoire.

Enfin, nous ferons basculer notre réflexion centrée jusqu'à maintenant sur des questions d'ordre esthétique vers une réflexion centrée sur l'éthique impliquée par les choix esthétiques de Jelinek, Kaplan, Roth, Bolaño, Bernhard, Vasta, Riboulet et Lefranc.

Ainsi considérerons-nous les conséquences politiques qu'il est possible d'en tirer. Nous verrons comment, à travers la fictionnalisation de l'Histoire, il ne s'agit pas d'une écriture nostalgique tournée exclusivement vers le passé mais bien au contraire d'une littérature *pour aujourd'hui*, c'est avant tout en vue d'écrire leur *aujourd'hui*. La question à laquelle nous voulons apporter une réponse (*comment regarder la violence ?*) implique autant une réponse esthétique qu'une réponse éthique. Il s'agit avant tout de regarder la violence et de la représenter sans s'en rendre complice. En étudiant la distanciation, nous chercherons à comprendre par quel mouvement dialectique la représentation du passé peut rendre possible une réflexion sur le présent.

CHAPITRE IV

Une « littérature de l'imprescriptibilité » : La littérature, l'histoire et le mal

« *History is a nightmare from which I'm trying to awake.* »

James Joyce

« Gilles de Rais doit sa gloire durable à ses crimes. »

Georges Bataille

« L'œuvre littéraire est-elle plus proche de la souffrance que cause le reflet du feu ou de celle qui naît du feu lui-même ? »

Stig Dagerman

Une adolescente tue un médecin de manière absurde, sous prétexte de s'inscrire dans les mouvements de contestation des années 60. Des enfants de Palerme imitent de manière tout aussi absurde les Brigades rouges et tuent l'un de leurs camarades, un enfant déficient. Un adolescent tue toute sa famille dans des conditions atroces. *Pastorale Américaine*, *Le temps matériel* ou encore *Les Exclus* sont autant de romans peuplés par des « héros noirs¹ » et peuvent en ce sens être lus comme « le symptôme de la manifestation d'un lien historique essentiel entre la littérature et le mal² » :

Ce lien se tisse depuis le Romantisme allemand jusqu'à ce roman du crime [...] dans ses configurations narratives contemporaines les plus diverses ! Tout au long du XIX^e siècle, d'Hoffmann à Dostoïevski mais aussi de Baudelaire à Lautréamont, non sans contrepartie "solaire" (ou réaliste, ou naturaliste), ce que ce fidèle entre tous de Hegel, Jürgen Habermas, appellera une "littérature noire³".

Aussi voudrions-nous lier cette étude d'une « littérature du mal », du « roman du crime », à ce que Foucault a appelé la « vie des hommes infâmes ». Dans « Littérature + Maladie = Maladie », Roberto Bolaño rapproche sa pratique de l'écriture de l'héritage du Romantisme. Bolaño lie la littérature du XX^e siècle avec le Romantisme français et fait

¹ Foucault, VHI, p. 239.

² Philippe Daros, « Figurations du crime, figurations du lieu commun de la littérature moderne », *op.cit.*, p. 16.

³ *Ibid.*, pp. 16-17.

de celui qu'il n'hésite pas à nommer, « notre père à tous », Charles Baudelaire, le point de départ de la modernité littéraire :

La poésie française [...] est la plus haute poésie du XIX^e siècle et d'une certaine manière dans sa prose et dans ses vers sont préfigurés les grands problèmes qu'allaient affronter l'Europe et notre culture occidentale au cours du XX^e siècle, problèmes qui n'ont pas encore trouvé de solution. *La révolution, la mort, l'ennui et la fuite peuvent être ces sujets*. Cette grande poésie a été écrite par une poignée de poètes et son point de départ n'est pas Lamartine, ni Hugo, ni Nerval, mais Baudelaire⁴.

Les « sujets » du Romantisme identifiés par Roberto Bolaño (selon une liste non exhaustive de toute évidence) peuvent éclairer notre analyse. Dans *Mao II* de Don DeLillo, un écrivain vivant à la marge prend la fuite et court à sa propre perte. La révolution est au centre de *Pastorale américaine* (la révolte de Merry Levov s'inscrit dans le contexte des mouvements de contestation de la contre-culture américaine comme les Black Panthers ou les Weathermen) et du *Temps matériel* de Giorgio Vasta (la contestation d'extrême gauche en Italie pendant les « années de plomb » et en particulier les Brigades rouges et Aldo Moro en 1978). Dans *Amuleto*, la pratique de l'écriture elle-même apparaît comme une forme de révolte. Dans les textes de Mathieu Riboulet et Alban Lefranc, la révolution secoue toute une génération en Italie et en Allemagne⁵. Lefranc fera même de Bernward Vesper, Andreas Baader et Gudrun Ensslin les « quasi-personnages » de son texte *Si les bouches se ferment*. Dans *2666*, ces quatre sujets sont représentés : la mort dans « La partie des crimes », la fuite dans « La partie de Fate », lorsque Fate aide Rosa Amalfitano à fuir le Mexique pour les États-Unis, pour ne citer que deux exemples. C'est l'héritage romantique qui est au centre de *Si les bouches se ferment*, avec Hölderlin qui revient tout au long du texte, et surtout contre Hegel⁶. La révolution est un sujet, toujours,

⁴ Roberto Bolaño, « Littérature + Maladie = Maladie », in *Le gauchiste insupportable*, traduit de l'espagnol par Robert Amutio, Paris, Christian Bourgois, pp. 149-150. « Literatura + Enfermedad = Enfermedad », *El gauchista insufrible*, Barcelone, Anagrama, 2003, p. 143 : « La poesía francesa [...] es la más alta poesía del siglo XIX y de alguna manera en sus páginas y en sus versos se prefiguran los grandes problemas que iba a afrontar Europa y nuestra cultura occidental durante el siglo XX y que aún están sin resolver. La revolución, la muerte, el aburrimiento y la huida pueden ser esos temas. Esa gran poesía fue escrita por un puñado de poetas y su punto de partida no es Lamartine, ni Hugo, ni Nerval, sino Baudelaire ».

⁵ Dans *Entre les deux il n'y a rien*, Mathieu Riboulet s'intéresse autant aux Brigades rouges qu'à la Fraction armée rouge, cette dernière revient dans plusieurs textes d'Alban Lefranc, *Des foules, des bouches, des armes* [2006], *Vous n'étiez pas là* [2008], *Fassbinder, la mort en fanfare* [2012], *Si les bouches se ferment* [2014].

⁶ Alban Lefranc cite la *Phénoménologie de l'esprit* (dans la traduction de Jean-Pierre Lefebvre), SBF, pp. 167-168. On remarquera qu'il s'agit d'un passage du texte de Hegel dans lequel Hamlet est évoqué : « On peut certes, en présence d'un crâne, comme Hamlet en présence de Yorick, laisser surgir en soi toute une série d'idées, mais l'os crânien pour lui-même est une chose si indifférente et ingénue, qu'il n'y a immédiatement chez lui rien d'autre à voir et présumer que lui-même [...] »

actuel – ou plutôt un sujet qui *revient* ou qui ne cesse de revenir d’une génération à l’autre. Nous ne dresserons pas une liste exhaustive des associations qu’il nous serait possible de faire entre les œuvres de notre corpus et ces lignes de Bolaño, mais ce rapide aperçu permet de comprendre que les thèmes romantiques identifiés par l’auteur de *2666* parcourent les œuvres de nos auteurs.

4.1. La littérature et le mal pour penser les violences de l’histoire

Les personnages que les auteurs choisissent de représenter dans leurs romans constituent selon nous l’aspect le plus important de cette « littérature noire ». Après Baudelaire, il ne s’agit plus de représenter des personnages « nobles », qui constitueraient des exemples à suivre, comme c’était le cas dans la tragédie. Ainsi est-il possible de lier ces propos de Bolaño à ce que Walter Benjamin a pu écrire sur le « héros moderne » dans ses essais sur Baudelaire⁷ et en particulier sur la marginalité de ce « héros », ce que Françoise Proust synthétise ainsi : « [...] les héros modernes baudelairiens ne sont pas les âmes fortes, les hommes de volonté, les grands caractères, mais tous les déshérités, les exclus, les abandonnés, les “faibles” : chiffonniers, prostituées, voyous et marginaux, [...] cette humanité de l’ombre, en lambeaux⁸ ». Merry, Seymour et Dawn Levov dans *Pastorale américaine*, Bill Gray et Jean-Claude Julien dans *Mao II*, Nimbe, Rayon et Envol dans *Le temps matériel*, Auxilio Lacouture et Arturo Belano dans *Amuleto*, tout comme Morini, Espinoza, Norton, Pelletier, Fate, Amalfitano ou encore Archimboldi dans *2666* sont comparables aux « [...] personnages qui, à partir du XIX^e siècle hantent les pages de romans, errant dans un “réel” incompréhensible, en agissant “en aveugle”, et en subissant ce qui arrive comme autant d’inconséquences “comportementales” de leur impossible “faire face” dans un monde sans visages⁹ ». Tous les personnages des romans que nous étudions sont ce que Foucault appelle des « héros noirs¹⁰ » : une adolescente tue un médecin de manière absurde, sous prétexte de s’inscrire dans les mouvements de contestation des années 60, des enfants de Palerme imitent de manière tout aussi absurde

⁷ Nous renvoyons ici au recueil *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l’apogée du capitalisme*, traduit de l’allemand par Jean Lacoste, Paris, « Petite bibliothèque Payot », Payot et Rivages, 2002. En outre, comme l’écrit Benjamin, « [...] le héros moderne n’est pas seulement un héros, il tient le rôle du héros. La modernité héroïque se révèle être un drame (*Trauerspiel*) où le rôle du héros est à distribuer. » (Benjamin, *Charles Baudelaire, op.cit.*, p. 141) Un écart – ou une forme de distance – se crée entre le héros et sa condition dans la modernité. On peut rapprocher ces lignes de Benjamin de ce que Deleuze écrit sur l’acteur dans *Logique du sens*, par exemple cf. LS, p. 176.

⁸ Françoise Proust, *op.cit.*, p. 78.

⁹ Philippe Daros, *L’art comme action, op.cit.*, p. 152.

¹⁰ Foucault, VHI, p. 237.

les Brigades rouges et tuent l'un de leurs camarades, un enfant déficient, même Bill Gray l'écrivain reclus est un « héros noir » et n'a rien d'un héros dont on voudrait suivre l'exemple : il est la figure de l'écrivain lâche, Auxilio dans *Amuleto* est à moitié folle. Bernhard Vesper se suicide, telle une « Ophélie mâle *made in Germany*¹¹ », Andreas Baader et Gudrun Ensslin jouent leur propre rôle dans *Si les bouches se ferment*, ce sont des révolutionnaires. À plusieurs reprises, dans ses textes Lefranc décrit Baader comme un voyou avant qu'il ne rejoigne la lutte armée. Dans *Fassbinder, la mort en fanfare*, Lefranc insiste sur la description d'un homme épuisé¹², préparant sa mort, voire même préparant son suicide comme sa dernière œuvre. Les romans de Haenel sont peuplés de marginaux, nous prendrons deux exemples, dans *Cercle*, les artistes et les habitués du Gastr ! et des Tascheles¹³ ou encore les habitués des Petits Oignons dans *Tiens ferme ta couronne*, sans parler de ceux qui forment les Renards pâles¹⁴. La question de la présence du mal est centrale dans *Tiens ferme ta couronne* : « *The Great Melville* était avant tout un poème mystique sur le mal : qu'il soit lu par le réalisateur de *La Porte du paradis*, et précisément par lui, me semblait déjà une chance¹⁵ ». *The Great Melville* est le scénario sur Hermann Melville écrit par le narrateur du roman de Haenel. Contrairement à l'idéologie – ou à la *doxa* – qui ne voudrait que ne soient représentés que des exemples « forts » (c'est le cas du fascisme¹⁶ par exemple), la littérature donne sa voix à ces « héros noirs¹⁷ », « tous enragés, scandaleux ou pitoyables¹⁸ ».

À la suite de Haenel citant Lacan, on peut dire que le héros n'a plus rien à voir aujourd'hui avec, par exemple, Edmond Dantès – que Gramsci et Eco à sa suite reconnaissent comme ancêtre du fasciste¹⁹ – le héros est désormais celui qui « ne cède

¹¹ Lefranc, SBSF, p. 15.

¹² Lefranc, FMF, p. 82 : « Pour RWF, machine à fabriquer des films et des pièces, il s'agissait d'atteindre un point de fatigue idéal. Produire un corps épuisé exige autant de discipline que le lent affûtage musculaire du pugiliste. L'épuisement n'est pas la banale fatigue que le repos répare : l'épuisement signifie l'élimination de tout ce qui s'interposait d'indulgence entre le monde et vous, la chasse aux courbes féminines, à tous les creux de la compassion et de l'empathie. »

¹³ Haenel, C, pp. 392-402.

¹⁴ Il y aurait d'ailleurs une lecture plus précise à faire des lieux fréquentés par les personnages de Haenel afin de voir l'importance de la marge dans chacun de ses textes.

¹⁵ Haenel, TFTC, p. 161.

¹⁶ Les personnages étranges qui se réunissent dans un château en Roumanie, parmi lesquels des officiers SS dans *2666* parlent bien de « la part héroïque de l'art » [2666, 1035].

¹⁷ Foucault, VHI, p. 239.

¹⁸ Foucault, VHI, p. 239.

¹⁹ Umberto Eco, *De Superman au Surhomme* [1978], traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Le Livre de Poche, 1995, pp. 7-8 : « Que le culte du surhomme de souche nationaliste et fasciste naisse, entre autres, d'un complexe de frustration petit-bourgeois, c'est chose connue. Gramsci a montré clairement comment cet idéal du surhomme a pu naître, au XIX^e siècle, au sein d'une littérature qui se voulait populaire et démocratique [...]. »

rien sur son désir » : « Lacan, dis-je à Guy “le Cobra”, définit à la fois le héros comme celui qui ne cède pas sur son désir et celui à qui on a fait du tort : n’est-ce pas la définition de *Fitzcarraldo*²⁰ ? ». En conséquence de quoi – s’il faut absolument trouver des héros – Jean Deichel, ou les personnages de Lefranc ou de Kaplan – ce qu’on serait tenté d’appeler des *perdants* – sont des héros. Pourquoi ? Parce qu’ils connaissent le sens de la désobéissance à une époque où seule règne l’obéissance. Les perdants, les *losers* sont donc les véritables héros de la modernité. Jean Deichel dans *Tiens ferme ta couronne* fait sien la condition du « loser » qui est la limite entre l’échec et l’héroïsme : « [...] j’en venais certains jours à douter du sens qu’un tel passe-temps donnait à ma vie, car même en admettant, avec beaucoup d’indulgence, qu’on pût se considérer comme un héros sous prétexte que le daim blanc de la vérité nous apparaît dans des films, rien ne distinguait cet héroïsme de la vie pathétique du *loser*²¹. » On s’éloigne donc *radicalement* de la définition hégélienne du héros dans les *Cours d’Esthétique* : « Les héros, [...] sont des individus qui, à partir de l’autonomie de leur caractère et de leur arbitraire, prennent sur eux et mènent à bien la totalité d’une action, et chez lesquels le fait d’accomplir ce qui est légitime et éthique apparaît comme l’affaire de leurs convictions individuelles²². » Nous serions bien en mal de trouver un personnage qui corresponde – même de loin – à une telle définition du héros. Jean Deichel, dans les romans de Haenel n’est maître de rien de ce qui lui arrive, la vie semble lui échapper et s’il parvient à accomplir quelque chose, c’est l’écriture de ses textes. Les exemples des romans de Lefranc sont bien plus troublants encore. Dans *Si les bouches se ferment*, Bernward Vesper n’a rien d’un héros, il se suicide et n’accomplit rien. Si Andreas Baader et Gudrun Ensslin accomplissent quelque chose, ce n’est rien qui puisse être défini comme relevant de l’agir héroïque – au moins du point de vue de la définition hégélienne. Il en est de même dans les textes de Jelinek et de Bernhard. La modernité est caractérisée par une absence de héros, ou alors ils ne correspondent plus à ce que l’on entendait jusque-là. Ainsi, la seule définition du héros qui tienne encore est celle de Lacan, elle est la seule à avoir encore un sens pour nous aujourd’hui. Il faut dire que les « héros » ont eu la vie dure au XX^e siècle et que ce que Hegel²³ entendait par là relève à n’en pas douter d’une forme de fascisme, pour le formuler en des termes anachroniques.

²⁰ Haenel, TFTC, p. 251.

²¹ Haenel, TFTC, p. 73.

²² Hegel, *Cours d’Esthétique*, I, traduit de l’allemand par J.-P. Lefebvre et V. von Schenck, Paris, Aubier, 1995, p. 248.

²³ Christophe Bouton : « La tragédie de l’histoire. Hegel et l’histoire mondiale », *Romantisme*, n°104, 1999-

Ainsi est-il possible de lier la « littérature du mal » - celle que Habermas nomme « littérature noire – ou le « roman du crime » pour reprendre les mots de Philippe Daros, à ce que Foucault a appelé la « vie des hommes infâmes ». Les « hommes obscurs²⁴ » sont autant de moyens de renverser une certaine conception du héros tout puissant et contribue ainsi à la mise en place d'une esthétique anti-hégélienne, celle-là même qui occupe Georges Bataille dans *La littérature et le mal*. Chacun des romans que nous étudions sont des romans sans héros (ou du moins n'y retrouve-t-on pas ce qui avant le Romantisme était considéré comme un héros, le héros épique ou tragique – ou même au-delà, avec Hegel) : nous ne retrouvons pas des « exemples » ou des « vies exemplaires », aucun des personnages ne peut être l'objet d'une quelconque identification de la part du lecteur, « [...] ce sont moins des exemples qui portent à méditer que de brefs effets dont la force s'éteint presque aussitôt²⁵ ». Ainsi, *La solitude Caravage*, représente moins une parenthèse dans l'œuvre de Haenel, ou une exception, qu'on ne pourrait le penser *a priori*. Pour le romancier²⁶ – ou le raconteur – qu'est Yannick Haenel la vie du Caravage est avant tout l'occasion de raconter la vie d'un « homme infâme » :

Au fond, la vie du Caravage est la première *vie moderne* : en elle se déjoue la trajectoire lisse des ascensions classiques ; c'est une vie qui erre loin de son axe et se nourrit des impacts qui la ravagent ; et au contraire du modèle glorieux répercuté par les *Vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes* de Vasari, où, à partir de la Renaissance toscane, une vie d'artiste semble obéir au mouvement d'une maturation qui tend vers l'apothéose (Michel-Ange en sera l'incarnation héroïque), la vie du Caravage défait la succession académique des réussites et s'ouvre au contraire à la dimension d'une *négativité* qui, en intégrant à son histoire les accidents, les traumatismes et le malheur, l'accorde en un sens au mouvement qui affecte le monde. Le

2, p. 17 : « Si l'on est attentif à ces thèmes grecs, accentués tout au long de la genèse de la pensée hégélienne – comme le destin, le *pathos* –, on discerne le fond secrètement tragique de l'histoire, que Hegel n'a cessé de méditer. Celui-ci n'a pas simplement transposé telles quelles les lois de la tragédie grecque dans le domaine de l'histoire, il les a transformées pour les concilier avec l'idée de la liberté, dont le christianisme a signé selon lui l'acte de naissance, et celle du progrès, issue de l'époque moderne, afin d'échafauder le vaste édifice de la philosophie de l'histoire mondiale. Assurément, quelques-uns des piliers de cet édifice ont été ébranlés par l'histoire elle-même telle qu'elle s'est déroulée au XX^e siècle : la nécessité de la guerre, en laquelle Hegel s'inspirait à nouveau de la Grèce antique, voit ce qui entretient la «santé éthique» des peuples : la Monarchie constitutionnelle héréditaire, censée incarner la forme rationnelle de l'État ; la foi dans un progrès qui est considéré toujours selon le point de vue des vainqueurs. Toutes ces thèses hégéliennes n'ont sans doute plus aujourd'hui la pertinence qu'elles avaient à son époque. Devant l'amoncellement des ruines et les souffrances des vaincus que ce siècle a laissés derrière lui, l'«ange de l'histoire» dont parle Walter Benjamin ne peut en se retournant que jeter un regard d'effroi. »

²⁴ Foucault, VHI, p. 241.

²⁵ Foucault, VHI, p. 237.

²⁶ Haenel, SC, p. 86 : « Et c'est vrai que cette vie est un roman : il faudrait l'écrire plusieurs fois, couche sur couche, pour qu'en elle commence à briller des tonalités enfouies dans l'ombre [...]. Oui, plus encore qu'une étude, il faudrait une *écriture* qui sache faire entendre la vie et l'œuvre, comme la pensée approche la pensée, comme deux corps s'étreignent dans l'ombre, comme une perle s'attache amoureusement au lobe d'une oreille ».

Caravage est peut-être le premier peintre à prendre au sérieux le néant, c'est-à-dire à ne pas se réfugier dans l'illusion d'un idéal dont la peinture ne serait qu'une poursuite vaine²⁷.

On pourrait nous objecter que le concept de « vie infâme » de Foucault s'applique à des inconnus et non à un artiste aussi connu que le Caravage. L'intérêt de Haenel pour le Caravage s'inscrit dans l'intérêt de la modernité pour l'abject, la marge, le mal, le négatif comme l'écrit lui-même Haenel. On pourrait aller jusqu'à dire que Haenel propose un Caravage baudelairien, ou au moins Romantique. Haenel compose ainsi un livre hybride, entre récit autofictionnel, biographie du Caravage et analyse de l'œuvre du peintre italien afin de penser la représentation de la violence. Ainsi pouvons-nous tracer un lien entre *La solitude Caravage* et le reste de l'œuvre de Haenel. Haenel continue dans ce texte sa réflexion commencée quelques années plus tôt sur la présence du mal et sa représentation : « Le Caravage est l'un des rares peintres qui regardent la mort en face, l'un des seuls à témoigner de la criminalité irrémédiable de l'espèce humaine²⁸ ». Le texte de Haenel est plus proche du *Procès de Gilles de Rais* de Georges Bataille que d'une quelconque biographie supplémentaire du peintre italien.

Contrairement à la représentation de la vie d'un « héros²⁹ », la vie des personnages représentés par Roth, Vasta, DeLillo, Bolaño n'offre pas de leçon à tirer. La littérature ne donne pas de leçon, elle ne fait pas la « morale » : « La littérature, [...] n'a que faire de la morale, encore moins faut-il en attendre des "leçons de vie"³⁰ ». On peut affirmer avec Évelyne Grossman qu'attendre de telles « leçons de vie » de la littérature – au-delà d'être vain – correspond à ce qu'elle nomme une « version *soap* de la littérature³¹ ». La littérature n'a rien à faire avec les bons sentiments, la bonté, la compassion, l'empathie. La littérature est le « négatif » : la phrase de Kafka citée par Yves Bonnefoy condense cette idée de la littérature en tant que « part du feu » : « Il nous reste à faire le négatif, le positif nous est donné³² ». Les romans que nous étudions s'éloignent tous du modèle du roman d'apprentissage. Les « personnages sans doute misérables³³ », Merry, Nimbe, Bill Gray ou encore Rainer, ne sont pas même des antihéros. Leurs vies fictionnelles sont au

²⁷ Haenel, SC, p. 94. Nous soulignons en italique.

²⁸ Haenel, SC, p. 68.

²⁹ Nous renvoyons à Umberto Eco, *De Superman au Surhomme (Il superuomo di massa)* [1978], traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Le Livre de Poche, 1995,

³⁰ Évelyne Grossman, *La défiguration. Artaud – Beckett – Michaux*, Paris, Minuit, 2004, p. 19.

³¹ *Ibid.*

³² Franz Kafka, cité par Yves Bonnefoy, lui-même cité par Philippe Daros, *L'art comme action, op.cit.*, p. 51.

³³ Foucault, VHI, p. 238.

contraire constituées par « [...] les excès, le mélange de l'obstination sombre et de scélératesse [...] dont on sent [...] la déroute et l'acharnement³⁴ ». Ce sont autant de « vies infimes³⁵ », ou pour le dire avec Judith Butler, autant de représentations de la « vie précaire ». Ainsi ces romans appartiennent-ils à la modernité dans la mesure où ils sont autant d'illustrations du « paradigme radicalisé, dans l'art contemporain, de cet "homme sans qualités", de cet homme "en devenir impersonnel", figé dans l'attente d'un événement "trop grand pour lui"³⁶ ». Nos personnages, que nous avons voulu appeler « hommes infâmes » à la suite de Foucault, nous pouvons voir en eux ce que Günther Anders nomme des hommes privés de monde³⁷. Anders prend justement l'exemple de Biberkopf dans *Berlin Alexanderplatz* de Döblin. Pour le philosophe, Franz Biberkopf « n'est pas à la hauteur de la ville dont les toits s'écroulent sur lui³⁸ » et *Berlin Alexanderplatz* « [...] est un roman négatif³⁹ ». Le personnage de Döblin est « l'homme sans qualité » par excellence : « Il n'y a rien derrière lui : pas de coutume (bourgeoise ou prolétaire, citadine ou rurale), pas de nature, pas de religion, pas de dénégarion de la religion, pas d'indifférence, pas de milieu, pas de famille. Il est inhumain parce qu'il n'est qu'homme, si l'on me passe cette formule barbare⁴⁰ ». En ce sens, les enfants de Palerme dans *Le temps matériel* sont autant de réactualisations du personnage de Döblin dans la mesure où ils n'ont que la culture de masse en héritage qui constitue en réalité un anti-héritage et signe l'impossibilité d'hériter. Ils ont encore leur milieu, celui de la pauvreté la plus extrême, mais ils ne sont pas capables de le comprendre en termes de lutte des classes en raison même du parasitage que représente la culture de masse dans la représentation qu'ils se font de leur vie. En conséquence de quoi l'on peut affirmer qu'ils sont privés de leur monde. Nimbe, Rayon et Envol vont aller jusqu'à reproduire le meurtre de Moro en le renversant en prenant l'enfant le plus faible pour victime tandis que les Brigades rouges s'attaquaient en la personne d'Aldo Moro à un « homme de pouvoir ». Leur seul moyen de « transmission » est la télévision, l'héritage est donc impossible. *Berlin Alexanderplatz*⁴¹ est cité à plusieurs reprises dans *Fassbinder, la mort*

³⁴ Foucault, VHI, p. 238.

³⁵ Foucault, VHI, p. 238.

³⁶ Philippe Daros, *L'art comme action, op.cit.*, p. 152.

³⁷ La référence à Heidegger est évidente, mais Anders renverse le concept heideggerien d'homme sans monde.

³⁸ Günther Anders, *L'homme sans monde, op.cit.*, p. 60.

³⁹ *Ibid.*, p. 61.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Nous renvoyons ici à Lefranc, FMF, p. 9, p. 14, pp. 20-21, pp. 22-23, pp. 26-27, p. 43 et plus particulièrement aux pp. 35-37 dans lesquelles Lefranc revient sur la fascination de Fassbinder pour le texte de Döblin.

en fanfare d'Alban Lefranc : le roman de Döblin apparaît tout au long du texte de Lefranc comme une obsession de Fassbinder, qui travaille l'ensemble de l'œuvre et de la vie de Fassbinder⁴² et qui n'est pas seulement liée à l'adaptation⁴³ qu'en a proposée le réalisateur allemand. On peut parler d'un double héritage : Fassbinder hérite de Döblin par sa fascination pour *Berlin Alexanderplatz* ; à son tour Lefranc hérite des deux à la fois, Fassbinder et Döblin, autant du *Berlin Alexanderplatz* de Döblin que celui de Fassbinder. En citant *Berlin Alexanderplatz* et écrivant à partir de *Deutschland im Herbst* Lefranc intègre les œuvres de Döblin et de Fassbinder à son propre texte : la citation se fait alors pratique esthétique.

Dans la vie de Fassbinder écrite par Lefranc, on retrouve donc cette marge. La vie de Fassbinder écrite par Lefranc est « la vie d'un homme infâme », entouré par d'autres hommes et femmes « infâmes », autant Armin Meier⁴⁴ que sa propre mère⁴⁵. En ce sens Fassbinder peut être rapproché de Pasolini⁴⁶ qui occupe tant Riboulet et Trevisan. Comme dans *Fassbinder, la mort en fanfare*, Lefranc écrit avec *Si les bouches se ferment* la vie d'un homme infâme mais aussi celle d'un écrivain raté. Bernward Vesper a en effet laissé un « roman essai » inachevé, *Le Voyage [Die Reise⁴⁷]* [1977]. Foucault parle bien « d'obstination sombre », cela concerne Vesper en ce sens⁴⁸. À travers cette image de

⁴² Lefranc, FMF, pp. 35-36 : « La lecture de *Berlin Alexanderplatz* est la blessure de lycée qu'il chérira jusqu'à la fin, la blessure secrète où il s'enfouit pour vaincre le monde. L'histoire de l'ancien cimetier et débardeur Franz Biberkopf, ex-assassin souteneur, le ravage de fond en comble, chaque lecture un peu plus, différemment, creuse de nouveaux sillons dans son dédale adolescent, le fouette d'affects inédits. Que cherche-t-il, que trouve-t-il dans le livre ? Franz Biberkopf est torpillé avec une crudité extrême. [...] Une première fois, vers 1960, le roman empêche l'adolescent Fassbinder de *crever*. La seconde, il s'aperçoit que sa vie entière est contenue dans le livre, goutte à goutte les lignes lui versent dans la bouche sa souffrance et sa joie. Ce qu'il reconnaît, tapi en lui, tissu de tensions imprononçables, course sur la corde raide, c'est l'unité des trois personnages principaux : il est à la fois Franz Biberkopf, et son bourreau Reinhold, et Mieke, la petite assassinée de la forêt de Freienwald. »

⁴³ Fassbinder a adapté le roman de Döblin en une monumentale série de 14 épisodes [1980].

⁴⁴ Lefranc, FMF, pp. 28-29.

⁴⁵ Lefranc, FMF, p. 32, pp. 52-53.

⁴⁶ Et qui est mentionné dans FMF, p. 68 : « Qu'est-ce que ce sera dans dix jours ? Une coke moins coupée que d'habitude ? Trop ? Un banal parechocs banalement trop rapide ? Une boîte de Valium ? Est-ce qu'on aura besoin de me rouer de coups comme Pasolini ? »

⁴⁷ Le manuscrit de Bernward Vesper est publié en 1977 à titre posthume, six ans après sa mort. À plusieurs reprises, Lefranc évoque l'écriture du *Voyage* de Vesper. Nous renvoyons, par exemple, à SBSF, pp. 77-78 : « Une rumeur commençait même à se former autour de son nom, son nom commençait à lui appartenir en propre. Au fond de sa gorge, ténu, tenace, un léger bruit de fond journalistique commentait ses menus faits et gestes : *Bernward Vesper, le jeune auteur prodige que l'Allemagne attendait, hésite encore à publier son prochain livre dans la collection d'un des grands éditeurs du moment... Il a renoncé au titre initial "Hate" pour "Die Reise" (Le Voyage), plus apaisé... Bernward Vesper travaille d'arrache-pied à ressaisir son passé dans ses plus subtils chatoiements...* »

⁴⁸ Lefranc, SBSF, p. 31 : « Il [Bernward Vesper] réussit à écrire quelques pages sur un jeune homme empêché, un jeune homme épuisé qui voudrait devenir écrivain. Pas cinéaste, pute ou tueur d'usurpateur : écrivain. *Un Hamlet effrayé qui aurait complètement renoncé à tuer qui que ce soit, mais qui déciderait d'écrire.* Un jeune homme qui ne doute pas une seconde de ses grands talents [...]. » Nous soulignons en italique. SBSF, p. 42 : « Les voici à Barcelone en octobre 1963 [...]. Ce matin-là,

l'écrivain raté, suicidé, au bord de la folie et de l'effondrement (et peut-être même un peu plus qu'au bord), on retrouve une figure romantique par excellence. Le suicide de Vesper en fait bien une figure pour laquelle tout est trop grand. Le suicide parcourt *Fassbinder, la mort en fanfare* : comme si les fils ne pouvaient survivre dans un monde dans lequel les pères coupables sont encore trop présents. Dans *Fassbinder, la mort en fanfare*, les figures de la banalité du mal, ce sont les politiciens qui continuent le discours nazi au-delà de la guerre⁴⁹.

Pour Foucault, l'enjeu d'exhumer « ces vies infâmes » était bien de redonner une place à des existences laissées dans l'*oubli* en raison de leur « anormalité » supposée : « [...] j'ai entrepris de savoir pourquoi il avait été soudain si important dans une société comme la nôtre que soient "étouffés" (comme on étouffe un cri, un feu ou un animal) un moine scandaleux ou un usurier fantasque et inconséquent ; j'ai cherché la raison pour laquelle on avait voulu empêcher avec tant de zèle les pauvres esprits de se promener sur les routes inconnues⁵⁰ ». On peut rapprocher le projet de Foucault – faire ressurgir des voix « étouffées » – de ces lignes d'Artaud : « C'est ainsi que la société a fait étrangler dans ses asiles tous ceux dont elle a voulu se débarrasser ou se défendre, comme ayant refusé de se rendre avec elle complices de certaines hautes saletés. Car un aliéné est aussi un homme que la société n'a pas voulu entendre et qu'elle a voulu empêcher d'émettre d'insupportables vérités⁵¹ ». La littérature, au contraire, veut entendre ces hommes-là en leur prêtant une voix. La littérature n'étouffe pas ces « vies infâmes » : elle les fait exister, non pas pour les juger⁵², mais pour les *raconter*⁵³. La littérature doit faire l'épreuve de

le jeune Bernward foule la tête du père sous ses pieds, comme des raisins mûrs qui giclent dans une cuve. Il porte un grand cahier dans la main gauche, il fixe intensément l'objectif. Il a vingt-cinq ans, tout est fabuleusement simple, le monde se laisse prendre contre une porte dans un couloir d'hôtel, la vie est un long viol consenti. Dans son souterrain mental, loin du jour, il consigne des phrases horribles de l'ancienne langue dans le grand cahier. Il a déjà un titre pour le livre à venir (*Hate*), une idée de couverture, et plusieurs dizaines d'exergues. » À travers la figure du père, l'écrivain nazi Will Vesper, qui ne cesse de revenir dans l'acharnement du fils, Bernward Vesper, à écrire, Lefranc interroge tout au long de *Si les bouches se ferment* les liens entre l'écriture et le mal.

⁴⁹ Dans FMF, Lefranc évoque par exemple les propos de Franz Josef Strauss, p. 54 : « La tête de Franz Josef Strauss, ministre-président de Bavière [...] déclare : "Un peuple capable de telles prouesses économiques a le droit de ne plus vouloir entendre parler d'Auschwitz." La tête de Franz Josef Strauss [...] réclame que les terroristes détenus à Stammheim soient exécutés publiquement. » Lefranc évoque aussi dans FMF, Hanns Martin Schleyer, ancien nazi devenu un respectable chef d'entreprise, cf. FMF, pp. 15-16 ; 28-32. Cf. aussi Lefranc, SBSF, pp. 172-174.

⁵⁰ Michel Foucault, VHI, p. 238.

⁵¹ Antonin Artaud, *Van Gogh, le suicidé de la société* [1947], Paris, « L'Imaginaire », Gallimard, p. 31.

⁵² Comme l'écrit Artaud dans *Héliogabale ou l'Anarchiste couronné* [1934], Paris, « L'Imaginaire », Gallimard, 1979, p. 17 : « Je ne juge pas ce qu'il en résulte comme l'Histoire peut le juger ».

⁵³ C'est en ce sens que la littérature – parce qu'elle se refuse à *juger*, contrairement aux médias – peut échapper à ce que Derrida nomme « la pervertibilité auto-immunitaire » (cf *Le « concept » du 11 septembre*).

ces « insupportables vérités⁵⁴ », elle en est la gardienne. En ce sens, l'idée même « d'anormalité » est renversée. L'espace littéraire est celui de la « part du mal », ou, pour le dire avec Georges Bataille celui de « la part maudite », voire même, celui de la « part du feu » : « L'espace littéraire, c'est la part du feu. En d'autres termes, ce qu'une civilisation confie au feu, ce qu'elle réduit à la destruction, au vide et aux cendres, ce avec quoi elle ne pourrait plus survivre, c'est ce qu'il [Blanchot] appelle l'espace littéraire⁵⁵ ». Cette « part du feu », c'est une fois encore le « négatif » qu'il nous reste à faire, puisque « le positif nous est donné ». Dans *Étoile distante*, Roberto Bolaño cite Victor Hugo : « [...] les gens de mauvaise vie ou ceux qui ont la *chance noire*, comme l'écrivit Victor Hugo, dont l'œuvre *Les Misérables* est le seul “joyau universel de la littérature” que Romero avoue avoir lu dans sa jeunesse⁵⁶ ». Dans son essai « Littérature + Maladie = Maladie », Roberto Bolaño lie directement ces figures de l'infamie au Romantisme :

Victor Hugo [...] écrivit noir sur blanc dans *Les Misérables* que les gens obscurs, les gens infâmes, sont capables d'éprouver un bonheur obscur, un bonheur infâme. [...] Ces gens infâmes, comme il [Victor Hugo] disait, dont le bonheur est infâme, ce sont ces misérables qui accueillent Cosette quand Cosette est encore une enfant, et qui incarnent à la perfection non seulement le mal et la mesquinerie d'une certaine petite bourgeoisie, mais avec le passage du temps et les avancées du progrès, ils incarnent, à ce moment de l'histoire, la quasi-totalité de ce qu'aujourd'hui nous appelons la classe moyenne, une classe moyenne de gauche ou de droite, cultivée ou analphabète, voleuse ou d'apparence honnête, des gens pourvus d'une bonne santé, des gens exactement pareils (probablement moins violents et moins courageux, plus prudents, plus discrets) aux deux tueurs mexicains qui vivent leur amour enfermés dans un pénitencier. Dionysos a tout envahi. Il est chez lui dans les églises et dans les ONG, dans le gouvernement et dans les maisons royales, dans les bureaux et dans les quartiers de taudis. Toute la faute en revient à Dionysos. Le vainqueur est Dionysos. Et son adversaire ou sa contrepartie n'est même pas Apollon, mais mister Glandor ou mademoiselle Bécébégé, ou monsieur Snobinard et miss Neurone Solitaire, gardes du corps prêts à passer à l'ennemi à la première détonation⁵⁷.

⁵⁴ Antonin Artaud, *Van Gogh, le suicidé de la société*, *op.cit.*, p. 31.

⁵⁵ Foucault, « Folie, littérature, société » [1970], in DE, II, p. 114.

⁵⁶ Bolaño, ED, p. 1193. ED', p. 104 : « [...] [L]as gentes de mal vivir o aquellos que tienen la dicha negra, como escribió Víctor Hugo, cuya obra *Los miserables* es la única “joya universal de la literatura” que Romero confiesa haber leído en su juventud [...] »

⁵⁷ Roberto Bolaño, « Littérature + Maladie = Maladie », in *op.cit.*, p. 141. « Literatura + Enfermedad = Enfermedad », *op.cit.*, pp. 141-143 : « Victor Hugo [...] dejó escrito en *Los Misérables* que la gente oscura, la gente atroz, es capaz de experimentar una felicidad oscura, una felicidad atroz. [...] Esa gente atroz, como decía, cuya felicidad es atroz, son aquellos rufianes que acogen a Cosette cuando Cosette aún es una niña, y que encarnan a la perfección no sólo el mal y la mezquindad de cierta pequeña burguesía, sino que con el paso del tiempo y los avances del progreso encarnan, a estas alturas de la historia, a casi la totalidad de lo que hoy llamamos clase media, una clase media de izquierda o de derecha, culta o analfabeta, ladrona o de apariencia pobre, gente prevista de buena salud, gente preocupada en cuidar su buena salud, gente exactamente igual (probablemente menos violenta y menos valiente, más prudente, más discreta) que los dos pistoleros mexicanos que viven su amor encarados en

Un roman comme *Pastorale américaine* rejoint les propos de Roberto Bolaño : l'incarnation du « Rêve américain » y est représentée dans toute son infamie par les personnages construits par Philip Roth : Seymour Levov, le « patron » et sa femme, Dawn Levov, ancienne Miss New Jersey. Une telle conception de l'infamie se rapproche de la lecture que Gilles Deleuze propose du texte de Michel Foucault : « [...] l'homme infâme ne se définit pas par un excès dans le mal, mais étymologiquement comme l'homme ordinaire, l'homme quelconque, brusquement tiré à la lumière par un fait divers, plainte des voisins, convocation de police, procès... C'est l'homme confronté au Pouvoir, sommé de parler et de se faire voir⁵⁸ ». L'homme infâme pour Deleuze, est donc quelqu'un à qui on a fait du tort, comme dans la définition du héros par Lacan : « L'homme infâme, c'est une particule prise dans un faisceau de lumière et une onde acoustique. Il se peut que la "gloire" ne procède pas autrement : être saisi par un pouvoir, par une instance de pouvoir qui nous fait voir et parler⁵⁹ ». Il y a là une nette différence entre ce qu'écrit Foucault dans « La vie des hommes infâmes » et ce qu'en écrit Deleuze : pour Foucault, l'homme infâme est un marginal, dont la singularité est refusée par le pouvoir, et qui, aux yeux du pouvoir, est un criminel, tandis que Deleuze construit une égalité entre l'homme moderne et l'homme infâme : pour Deleuze l'homme infâme est l'homme ordinaire, tandis que dans les exemples choisis par Foucault, une telle généralisation n'est pas possible. Toutefois, la réflexion de Deleuze n'est pas sans intérêt puisqu'elle permet de faire ressortir comment la confrontation avec le pouvoir fait encourir le risque à chacun, l'homme ordinaire, de se voir criminalisé ou être considéré en tant que criminel : « [...] se heurter au pouvoir est le lot de l'homme moderne (l'homme infâme) et que c'est le pouvoir qui nous fait voir et parler⁶⁰ [...] ». Il sera question dans *Tiens ferme ta couronne*, comme dans *Les Renards pâles*, des déshérités perçus en tant que figures de l'infamie par les représentants de la norme, et de la violence faite aux déshérités en tant qu'exercice du mal dans ses liens avec l'exercice du pouvoir⁶¹. C'est d'ailleurs en ce sens qu'il faut lire

un penal. Dioniso lo ha invadido todo. Está instalado en las iglesias y en las ONG, en el gobierno y en las casas reales, en las oficinas y en los barrios de chabolas. La culpa de todo la tiene Dioniso. El vencedor es Dioniso. Y su antagonista o contrapartida ni siquiera es Apolo, sino don Pijo o doná Siútica o don Cursi o doña Neurona Solitaria, guardaespaldas dispuestos a pasarse al enemigo a la primera detonación sospechosa. »

⁵⁸ Deleuze, P, p. 147.

⁵⁹ Deleuze, P, p. 147.

⁶⁰ Deleuze, P, p. 148. Nous renvoyons ici, par exemple, à Haenel, TFTC, pp. 134-135, pages dans lesquels Haenel revient sur *L'Amérique* de Kafka : « [...] la statue de la Liberté vous accueille dès la première page, en brandissant une épée plutôt qu'un flambeau [...] ».

⁶¹ Nous renvoyons ici en particulier aux chapitres 17 à 20 de TFC. Nous pensons surtout au chapitre 18, dans lequel Jean Deichel et Charles Reznikoff échangent sur l'œuvre de Charles Reznikoff, dont

la fascination de Deichel pour *La porte du paradis* : le film de Michael Cimino représente la violence de la norme sur les marginaux⁶². Dans *Les Renards pâles*, le désœuvrement lui-même constitue pour la norme une forme d'infamie⁶³ ; pourtant, l'infamie sera bien revendiquée comme forme de résistance et de lutte politique par les personnages de Haenel⁶⁴. Selon un thème tout à fait baudelairien, Jean Deichel découvre les premières inscriptions qui vont le mettre sur la piste des Renards pâles dans l'impasse Satan⁶⁵ : « Connaissez-vous l'impasse Satan ? Elle est située dans le bas du XX^e, au cœur de Charonne. Elle existe vraiment : juste à côté, on trouve le passage Dieu. Quand je suis tombé, ce matin-là, sur l'impasse Satan, je m'y suis engagé par curiosité. J'attendais peut-être d'avoir une *illumination noire*, ou de faire l'*expérience d'un maléfice*⁶⁶. »

Ce qui nous oblige à distinguer plusieurs sens à l'infamie : elle s'affirme chez Foucault en tant que forme de marginalité ; tandis qu'elle devient chez Bolaño la marque de la part du mal de l'homme le plus ordinaire, cette définition de l'infamie rejoint celle de la banalité du mal d'Hannah Arendt dans *Eichmann à Jérusalem*⁶⁷. Ainsi, prenons deux exemples afin de bien distinguer ce que nous entendons par infamie : les personnages de Haenel se rapprochent de l'infamie foucauldienne, quand Carlos Wieder dans *Étoile distante* renvoie à la seconde. *Étoile distante* est une plongée en pleine infamie : « Voici

Testimony : The United-States 1885-1890 [1965], un poème sur les déshérités qui participèrent à la fondation des États-Unis ressemble par de nombreux aspects aux « vie[s] des hommes infâmes » de Michel Foucault : « [...] Cimino avait fini par sortir quelques livres de son sac, des volumes sur les Indiens, m'a-t-il semblé, et [...] il m'avait tendu enfin *Testimony* (« Témoignages ») de Charles Reznikoff, une compilation de phrases glanées à travers des milliers d'actes judiciaires, de minutes de procès, de déclarations qui détaillent les délits survenus en Amérique entre 1885 et 1915. Ces phrases, agencées en vers par Reznikoff, formaient de petites scènes de poésie blanche, où se formulait la violence de l'Amérique : il y avait des saloons, des plantations de coton, des voies ferrées, des gibets ; aucun héroïsme. » (TFTC, 169-170 ; voir aussi la fin de ce chapitre, pp. 170-172)

⁶² Haenel, TFTC, p. 160 : « Selon lui [Cimino], la bonne vieille bannière étoilée n'avait cessé à travers l'Histoire de boire le sang des parias, elle était le buvard sacrificiel de l'Amérique, la serpillière dont les gouvernements successifs s'étaient servis pour éponger les massacres. "On dit que les étoiles représentent les États d'Amérique, mais en vérité, dit Cimino, elles décomptent chaque tribu indienne décimée." »

⁶³ Haenel, RP, pp. 120-121 : « Le désœuvrement est-il une menace pour la vie sociale ? Peut-être avez-vous raison de le croire : quelqu'un qui passe son temps à vivre hors de l'utilité ne peut en un sens qu'être en grève ; et la grève, c'est bien connu, affecte ce qui l'approche, elle absorbe ce qui voudrait l'intimider, elle dissout la bonne volonté ». Et RP, p. 121 : « [...] s'il y en a parmi nous qui travaillent, les autres, comme vous dites, "ne font rien" : ils étudient, ce qui suffit à vous les rendre *infâmes*. »

⁶⁴ Haenel, RP, p. 122 : « Si les désœuvrés prolifèrent, ils sont votre œuvre : impossible de savoir exactement s'ils traînent dans les rues par choix ou parce qu'ils subissent votre sélection. Cette ambiguïté les définit jusqu'à l'insaisissable. » Et, RP, p. 122 : « Que vous le vouliez ou non, le désœuvrement est l'horizon de votre monde. »

⁶⁵ Chapitre 8 de la première partie.

⁶⁶ Haenel, RP, p. 54. Nous soulignons en italique.

⁶⁷ Pour une lecture d'historien sur le texte de Hannah Arendt, nous renvoyons à Johann Chapoutot, « "Pour la liberté de mon sang et de ma race." » Le cas Eichmann revisité », in *La révolution culturelle nazie*, Paris, Gallimard, 2016, pp. 215-228.

ma dernière transmission depuis la planète des monstres. Jamais plus je ne m'immergerai dans l'océan de merde de la littérature⁶⁸ ». Ce que Foucault⁶⁹ et Bolaño entendent par infamie ne renvoie pas à la même chose, il n'y a pas identité entre les deux termes. Notre parcours nous mène donc de l'infamie foucauldienne vers la banalité du mal conceptualisée par Arendt afin d'élargir notre tentative de comprendre les différents sens donnés au Mal au cours du XX^e siècle. Il demeure une différence entre le mal tel qu'il est entendu par le Romantisme, et le vrai mal, celui d'Eichmann. On peut distinguer la négativité anti-hégélienne héritée du romantisme (le Mal de Bataille) qui est appelée Mal que parce qu'elle constitue une tentative révolution contre la norme ; au contraire le mal radical, celui de la norme, n'a rien à voir. Ainsi, il faut opposer ces vies infâmes, celles de Merry, Nimbe, Jean Deichel, Franz-Josef Murau, Anna et Rainer au véritable mal qu'est la « normalité » ou plus exactement l'obéissance aveugle à la norme. Vies infâmes et banalité du mal ne renvoient pas à la même conception du mal. Nous pourrions émettre l'hypothèse que les deux chaînes signifiantes suivantes illustrent ce que nous pourrions appeler le partage du mal entre les générations : fils, perdants, anormalité, vie infâme ; norme, père, mal radical.

Le roman dans lequel la question de la banalité du mal est la plus importante et dans lequel sa représentation est la plus radicale est sans nul doute *Fever* de Leslie Kaplan. Si Hannah Arendt analyse le rôle tenu par Eichmann dans la solution finale dans son « rapport sur la banalité du mal », dans *Fever* Leslie Kaplan déplace le paradigme de Hannah Arendt de la banalité du mal en France pendant la Seconde Guerre mondiale. Hannah Arendt, et précisément son texte *Eichmann à Jérusalem*, est citée dans *Fever*, la figure d'Eichmann y est analysée⁷⁰. Toute la deuxième partie du roman, à partir du moment où Damien comprend que son grand-père a collaboré, devient une réécriture

⁶⁸ Bolaño, ED, p. 1207. ED', p. 117 : « Esta es mi última transmisión desde el planeta de los monstruos. No me sumergiré nunca más en el mar de mierda de la literatura. »

⁶⁹ Gilles Deleuze insiste dans son texte sur le fait que l'infamie telle qu'elle est pensée par Foucault dans « La vie des hommes infâmes » se distingue de la manière dont elle est conceptualisée par Bataille et Borges, *Foucault, op.cit.*, p. 102 : « On remarquera que Foucault s'oppose à deux autres conceptions de l'infamie. L'une proche de Bataille, traite de vies qui passent dans la légende ou le récit par leurs excès mêmes (c'est une infamie classique trop 'notoire', par exemple Gilles de Rais, donc une fausse infamie). Suivant l'autre conception, plus proche de Borges, une vie passe dans la légende parce que la complexité de son entreprise, ses détours et discontinuités ne peuvent trouver l'intelligibilité que par un récit capable d'épuiser le possible, de couvrir des éventualités mêmes contradictoires (c'est une infamie 'baroque', dont Stavisky serait un exemple). Mais Foucault conçoit une troisième infamie, à proprement parler, une infamie de rareté, celle d'hommes insignifiants, obscurs et simples, qui ne doivent qu'à des plaintes, à des rapports de police, d'être tirés à la lumière un instant. C'est une conception proche de Tchekhov. »

⁷⁰ Nous renvoyons ici en particulier aux pages 155 à 161 de *Fever*.

fictionnelle du *Eichmann à Jérusalem* avec comme figure centrale Maurice Papon redoublée par le grand-père de Damien. Les documents, comme le texte de Arendt, jouent un rôle déterminant dans *Fever*, c'est par eux, par leurs lectures, que Damien et Pierre⁷¹ passent de l'ignorance à la connaissance, sur eux, sur leurs familles et sur l'histoire : on peut y voir une réactualisation de la scène de reconnaissance (anagnorisis⁷²). Leslie Kaplan incite (pour reprendre le mot de De Luca dans *La parole contraire*) son lecteur à continuer l'enquête comme ses personnages. On retrouve ce dispositif narratif à plusieurs reprises dans *Depuis, maintenant* : le savoir transforme⁷³ le monde de Pierre et Damien et s'il leur est impossible d'être sauvés, ils sortent de leur ignorance⁷⁴ ; la lecture de Kafka sauve Eva dans *Le psychanalyste* ; dans *Les prostituées philosophes*, en lisant les *Frères Karamazov*, Thomas ne perçoit plus son père de la même manière⁷⁵. Au contraire, l'ignorance de soi, des autres et de l'Histoire détruit : l'ignorance fait partie de la désolation dans la mesure où les mots sont subis, le langage n'est pas compris, dans ce qu'il porte d'histoire en lui. La référence à Arendt fait partie de ce que nous avons appelé plus tôt les effets de savoir dans l'espace de la fiction. Leslie Kaplan développe le concept de banalité du mal pour la France, avec des figures comme celle de Maurice Papon avant tout, mais aussi celles de Paul Touvier⁷⁶, Maurice Sabatier⁷⁷, Pierre Garat⁷⁸, René

⁷¹ Kaplan, F, p. 132 : « Maintenant Damien répétait sans arrêt qu'il voulait savoir, qu'il voulait s'informer [...] »

⁷² L'élément œdipien n'est pas exprimé directement par Kaplan mais il surdétermine *Fever* : l'identité de la femme tuée par Damien et Pierre n'est pas connue mais on sait qu'elle ressemblait à Madame Martin, leur professeur de philosophie et que le désir pour la mère revient à travers elle.

⁷³ On ne peut pas dire qu'ils sont « sauvés », Damien est toujours poursuivi par ses hallucinations à la fin du roman, et l'on peut voir quelque chose d'intéressant dans ce refus de la « rédemption ».

⁷⁴ Comme Leslie Kaplan l'écrit dans un autre de ses textes, *Les prostituées philosophes*, « Le contraire de la vérité n'est pas l'erreur, c'est la bêtise. » (p. 37)

⁷⁵ *Les prostituées philosophes* de Leslie Kaplan sont entièrement structurées autour du conflit entre Thomas et son père. Lorsque dès la première page du roman Zoé rencontre Thomas dans le métro, ce dernier « [...] répétait à voix basse, Je le tuerai, je le tuerai. » (*Les prostituées philosophes*, p. 9). Ainsi, la résolution du conflit œdipien passe par la lecture des *Frères Karamazov*, nous renvoyons ici particulièrement aux pages 57-59 ; 72-74. La littérature sauve Thomas dans *Les prostituées philosophes* par l'entremise de Dostoïevski, comme elle sauve Eva dans *Le psychanalyste*, cette fois par l'entremise de Kafka. La littérature, parce qu'elle permet la résolution du conflit œdipien chez les personnages de Kaplan leur permet de dépasser leurs pulsions meurtrières à l'égard du père. *Les prostituées philosophes* comme *Le psychanalyste* sont autant de mise en récit de la phrase de Kafka dans son *Journal* en date du 27 janvier 1922, la littérature est un « bond hors du rang des assassins ». La littérature rend possible le dépassement de leur pulsion meurtrière à l'égard du Père, autant dans le cas de Thomas que dans celui d'Eva en rendant possible la sublimation.

⁷⁶ Kaplan, F, p. 137 : « Et Papon ce n'était pas non plus Paul Touvier, le milicien assassin protégé par l'Église, qui notait dans ses carnets les noms des juifs qu'il avait repérés et entourés dans les programmes de radio et de télévision. Touvier, condamné par contumace à la Libération, gracié en 1971, finalement inculpé en 1981 et arrêté en 1989, ils l'imaginaient en cavale, de couvent en prieuré, hirsute et sale, pas rasé, pas lavé, dormant dans des trous, survivant grâce à quelques fanatiques. »

⁷⁷ Kaplan, F, p. 139.

⁷⁸ Kaplan, F, pp. 143-146.

Bousquet⁷⁹ et déconstruit donc un mythe national, à la manière de Bernhard et Jelinek pour l'Autriche, en l'occurrence « le mythe gaulliste de “tout le monde résistant⁸⁰” », soit le discours officiel qui prévaut après la Seconde Guerre mondiale. Il est question dans *Fever* de l'administration française, du régime de Vichy pendant et après⁸¹ l'Occupation. La banalité du mal choque Damien et Pierre : « Ce que Damien et Pierre ne comprenaient pas, “Je ne comprends rien” était une phrase qui revenait tout le temps, c'était le côté petit, mesquin, voire minuscule, presque invisible, des actes qui avaient eu des effets si énormes⁸² ». » On peut dire que c'est encore une réflexion sur le geste qui est développée ici : le mal n'est pas seulement causé par les gestes monstrueux de Nimbe ou de Rainer, il peut être fait par une simple signature, dans un bureau. Le geste le plus infime ou le plus imperceptible peut être irrévocable. À côté des effets de savoir mentionnés plus haut qui construisent un espace vraisemblable pour la fictionnalisation de l'histoire et la réception du récit par le lecteur, Kaplan construit le personnage du grand-père de Damien, René Durand. Sa banalité est accentuée par le choix de son nom, l'un des noms les plus communs en France pour insister sur le fait qu'il n'a vraiment rien de particulier, il est aussi comme un homme tout à fait ordinaire, peut-être trop justement. En ce sens, Leslie Kaplan rejoint Hannah Arendt décrivant Adolf Eichmann en homme ordinaire et docile : « [...] il avait toujours été un citoyen obéissant à la loi⁸³ [...] ». » À tel point que Eichmann ne peut envisager de vivre « sans chef⁸⁴ ». Eichmann est à tel point privé de toute conscience de la conséquence de ses actes qu'il lui semble impossible de ne pas obéir : « [...] quant à sa conscience, il se souvenait parfaitement qu'il n'aurait eu mauvaise conscience que s'il n'avait pas exécuté les ordres – ordres d'expédier à la mort des millions d'hommes, de femmes et d'enfants, avec un grand zèle et le soin le plus

⁷⁹ Kaplan, F, p. 146.

⁸⁰ Leslie Kaplan, *Mai 68, le chaos peut être un chantier*, op.cit., p. 11.

⁸¹ Kaplan, F, p. 146 : « Et à la Libération Garat a été nommé sous-préfet, dit Damien. »

⁸² Kaplan, F, p. 137.

⁸³ Arendt, EJ, p. 78. EJ', p. 24 : « [...] he had always been a law-abiding citizen [...]. »

⁸⁴ Arendt, EJ, pp. 90-91 : « [...] le 8 mai 1945, date officielle de la défaite allemande, était une date surtout significative pour lui, parce que désormais il aurait à vivre sans être membre de quoi que ce soit. “Je pressentais qu'il me faudrait vivre une vie individuelle, difficile, sans chef ; que je ne recevrais plus de directives de qui que ce soit, qu'on ne me donnerait plus d'ordres ni de commandements, qu'aucune ordonnance appropriée ne serait là pour que je la consulte – bref, que je devrais mener une vie jusque-là inconnue de moi.” ». EJ', pp. 32 : « [...] May 8, 1945, the official date of Germany's defeat, was significant for him mainly because it then dawned upon him that thenceforward he would have to live without being a member of something or other. “I sensed I would have to live a leaderless and difficult individual life, I would receive no directives from anybody, no orders and commands would any longer be issued to me, no pertinent ordinances would be there to consult - in brief, a life never known before lay before me.” »

*méticuleux*⁸⁵. » La question que posent autant Arendt que Kaplan est : « que signifie suivre des ordres ? » Kaplan montre de quelle manière toute la violence se situe dans le fait de suivre des ordres et de les appliquer quand bien même ils ne mènent pas à un geste monstrueux : « Il [Damien] concentra rapidement son enquête comme il l'appelait sur Maurice Papon, ce secrétaire général de la préfecture de Bordeaux de 1942 à 1944 qui avait si bien suivi les ordres, c'est ce que Damien exposa à Pierre, qu'il les avait suivis jusqu'au crime⁸⁶. » Arendt et Kaplan montrent par l'essai et par la fiction de quelle manière le fait de suivre des ordres relève du crime. Kaplan représente le déni ferme et définitif du coupable et du complice : le grand-père de Damien ne comprend pas lui-même ce qu'il a fait ou du moins feint-il de ne pas comprendre ce qu'il a fait pendant la guerre, de même qu'il refuse de parler de sa complicité avec le mal⁸⁷. Il reste sourd aux questions de Damien et rend impossible toute forme de transmission, quand bien même celle-ci reposerait sur la reconnaissance de sa propre faute. *Fever* constitue une réflexion éthique sur le geste. Leslie Kaplan montre que le geste le plus infime, signer un document, « suivre les ordres », peut avoir les conséquences les plus lourdes. Le grand-père de Damien va jusqu'à remettre en question l'idée de crime contre l'humanité :

La Libération a été une époque mouvementée, pour le meilleur et pour le pire. On a mis beaucoup de choses nouvelles en place, évidemment on a réglé pas mal de comptes... Tous ces procès... pénibles... et il faudrait encore remettre ça... "Crimes contre l'humanité", je ne suis pas d'accord qu'on appelle ça comme ça. Je sais bien que c'est à la mode, mais... Pour qu'il y ait un crime, il faut qu'il y ait une raison personnelle. Un motif, un mobile personnels. *Mais si l'on suit des ordres*⁸⁸...

En décrivant le déni de René Durand, Leslie Kaplan illustre les propos de Martin Buber cités par Hannah Arendt : « ces hommes, on ne peut plus coupables, ne se sentent pas coupables le moins du monde⁸⁹ ». Par cette phrase, « Mais si l'on suit les ordres... », Damien comprend⁹⁰ *qui* a vraiment été et qui est vraiment son grand-père, René. De la même manière, en tuant, comme ils le pensent une femme « au hasard », de manière

⁸⁵ Arendt, EJ, p. 80. Nous soulignons en italique. EJ', p. 25 : « [...] as for his conscience, he remembered perfectly well that he would have had a bad conscience only if he had not done what he had been ordered to do - to ship millions of men, women, and children to their death with great zeal and the most meticulous care. »

⁸⁶ Kaplan, F, pp. 132-133.

⁸⁷ Kaplan, F, pp. 108-109.

⁸⁸ Kaplan, F, pp. 121-122. Nous soulignons en italique.

⁸⁹ Arendt, EJ, cité par Lefranc, FMF, p. 23.

⁹⁰ Kaplan, F, p. 122 : « René continuait. Damien, lui, n'entendait plus. Ou plutôt il n'entendait qu'une chose, le bruit que faisait dans sa tête cette phrase que son grand-père venait de répéter. / "Pour qu'il y ait un crime il faut qu'il y ait une raison personnelle, un motif, un mobile personnels. Mais si on suit des ordres..." »)

gratuite, Damien et Pierre pensent qu'il n'y a dans leur geste « rien de personnel ». Ils répètent pourtant malgré eux quelque chose qui, tout en appartenant à l'histoire, est resté dans le silence dans leurs familles. Damien se rend compte⁹¹ qu'il a dit exactement la même chose que son grand-père. Telle qu'elle est représentée par Kaplan dans *Fever*, la répétition commence dans le langage avant même de se conclure dans un passage à l'acte : les mots autant que le non-dit déterminent l'acte de Damien et Pierre. On peut donc parler dans *Fever* d'un retour – ou d'une perpétuation ? – de la banalité du mal dans le présent.

Kaplan insiste sur le fait que René Durand continue à avoir le même rapport au monde directement hérité de la propagande pétainiste⁹². Ainsi peut-on rapprocher René Durand de la mère de Fassbinder dans *Deutschland im Herbst* décrite par Alban Lefranc dans *Fassbinder, la mort en fanfare*⁹³ : pour une génération la fin de la guerre n'a pas été suivie par une remise en question mais par un passage sous silence. Dans le retour du refoulé que constitue l'acte de Damien et Pierre, Kaplan montre que dans le sens accordé à certains mots le passé fait retour. Parmi les exemples qu'offre *Fever*, nous nous arrêterons sur le mot « travail » : « Moi je suis quelqu'un qui croit au travail, je veux dire, ta génération se moque de ça, mais moi je pense que le travail fait l'homme et fait le bonheur⁹⁴. » On peut noter l'emphase du « Moi je » en début de phrase. « Le travail, en dernière analyse c'est ce qui fait que tu te sens exister... Moi je suis un self-made-man, j'aime beaucoup cette expression des Américains [...] être arrivé à quelque chose, être arrivé à être quelqu'un, en ne comptant que sur soi-même, sans rien devoir à personne⁹⁵... ». Par la fascination d'un ancien collaborateur pour le *self made man*, on comprend de quel côté se situe politiquement le « Rêve américain », s'il était encore besoin de le préciser. Le réel Eichmann et le fictionnel René Durand sont des esclaves de l'obéissance, comme le montre Kaplan par cette phrase de René Durand : « Dans notre société la chose la plus simple, avoir un nom, ne va pas de soi... Et moi je voulais exister... faire mon travail, être *reconnu*, être quelqu'un⁹⁶... » Leslie Kaplan montre à travers les propos du grand-père de Damien comment, même après la guerre, dans le *discours* lui-même de certains sujets, la collaboration continue : le fascisme, comme la

⁹¹ Kaplan, *Fever*, p. 123.

⁹² Nous renvoyons ici à Gérard Miller, *Les pousse-au-jour du maréchal Pétain*, Paris, « Points », Seuil, 2004.

⁹³ Lefranc, FMF, pp. 17-18 ; et en particulier, FMF, p. 32 : « Ce sont les propos souriants de la vieille femme friable, sa mère, qui concluent le documentaire de Fassbinder. "Le mieux", dit-elle à son fils, "ce serait une sorte de dirigeant autoritaire qui serait tout à fait bon et gentil, qui serait quelqu'un de bien". »

⁹⁴ Kaplan, F, p. 121.

⁹⁵ Kaplan, F, p. 121.

⁹⁶ Kaplan, F, p. 121.

propagande dont elle est le produit restent *dans* la langue. Comme le rappelle Gérard Miller : « Vichy aime le Travail⁹⁷ ». Et Miller cite des propos de Philippe Pétain qui ressemblent bien à ce que dit le grand-père de Damien : « *Le travail est le moyen le plus noble et le plus digne de devenir maîtres de notre sort*⁹⁸. » Nous choisissons là un exemple parmi beaucoup d'autres⁹⁹. En outre, l'exaltation du Moi est patente dans le discours de René Durand sur le travail : tout au long de son discours, ce qu'il dit est ponctué par « Moi », « Moi je ». On peut même lire dans la volonté de René Durand de se placer face à son petit-fils comme une figure d'autorité, un symptôme de son « héritage » politique. *Fever* est avant tout l'histoire de la transmission du mal d'une génération à l'autre et le roman de Leslie Kaplan se rapproche en ce sens des *Exclus* d'Elfriede Jelinek.

En outre, Leslie Kaplan renverse la structure du roman policier : le crime n'est pas représenté. On peut lire ce choix comme une tentative de mettre en avant le crime de Damien et Pierre comme la répétition d'un autre crime : leur propre crime n'est pas représenté de manière à faire ressortir celui qu'il répète. Kaplan rend aussi sensible la dynamique perverse selon laquelle le petit-fils du bourreau fait du petit-fils des victimes son complice dans le crime. Contrairement au dispositif narratif classique du roman policier, dans *Fever* les assassins mènent l'enquête. Ce sont eux qui parviennent à faire la vérité sur leur propre crime et à le comprendre en tant que répétition déterminée par l'histoire autant par le discours des parents et des grands-parents que par leur silence. En commençant une enquête au début du roman pour la laisser sans résolution à la fin du roman, le personnage de Zoé désamorce la résolution de *Fever*. L'enquête que commence Zoé ne débouche sur rien : elle se termine par un haussement d'épaule¹⁰⁰, sans doute faut-il lire dans ce geste désinvolte une manière de s'en détourner et de marquer son indifférence. L'histoire n'est pas séparée du présent, peut-être est-ce cela le plus important à retenir des textes de Kaplan. L'Autrefois dans le texte de Kaplan, apparaît donc sous la forme du savoir sur la collaboration acquis par Damien et Pierre qui resurgit dans leur présent et dans ce resurgissement a lieu la scène de reconnaissance dans *Fever*. En outre,

⁹⁷ Gérard Miller, *Les pousse au jour du maréchal Pétain* [1975], Paris, « points », Seuil, 2004, p. 112.

⁹⁸ Philippe Pétain, *Message aux travailleurs français*, 1^{er} mai 1941, cité par Miller, in *pousse-au-jour*, 112.

⁹⁹ Pour plus d'exemples, nous renvoyons à Gérard Miller et en particulier au chapitre 21, « Travail, Famille, Patrie » et au chapitre 22, « Le travail en charte », *Les pousse au jour du maréchal Pétain*, pp. 107-110 et pp. 111-114.

¹⁰⁰ Kaplan, F, p. 176 : « Elle [Zoé] se rappelait son bac à elle, et, comment elle aussi elle adorait la philosophie. Ensuite elle pensa à madame Martin, ce professeur formidable qui ressemblait à Alice Snow et par voie de conséquence à la femme assassinée rue Delambre, et elle pensa aux idées, vagues mais persistantes, qui l'avaient obsédée à propos de cette ressemblance. Elle sourit et haussa les épaules. »

on peut considérer le fait de ne pas représenter le crime comme un choix éthique : le roman de Kaplan commence par une coupure qui rend impossible la jouissance face à l'horreur. Dans *Fever*, le meurtre de la femme n'est pas montré de manière à ne pas rendre le lecteur complice du crime. Seul le « parcours de reconnaissance¹⁰¹ » doit compter pour le lecteur. Si Damien et Pierre sont les enquêteurs de leur propre crime, ils en sont aussi les seuls juges. Ainsi, la tâche de comprendre le sens de leur geste leur revient-elle entièrement. Le meurtre est laissé hors-champ quand bien même il détermine le récit dans son ensemble. Il s'agit d'un procédé récurrent dans l'œuvre de Kaplan que l'on retrouve aussi dans *Le psychanalyste*. Le choix de ne pas représenter directement le surgissement de la violence mais de se concentrer plutôt sur ses *effets* correspond à l'un des exemples de ce que nous avons appelé (des)saisissement.

La « normalité » d'Adolf Eichmann dont fait état Hannah Arendt en rapportant les conclusions des psychiatres et du pasteur qui ont interrogé Eichmann à Jérusalem est sans nul doute l'élément le plus effrayant¹⁰². Pour Hannah Arendt, le lien entre le mal et la parfaite normalité d'Eichmann échappe aux juges qui préfèrent voir en Eichmann un menteur¹⁰³ : « Parce qu'il [Eichmann] avait menti de temps en temps, ils préférèrent conclure qu'il était un menteur – et passèrent à côté du plus grand défi moral et même juridique posé par toute cette affaire¹⁰⁴ ». Pour les juges, la normalité et le mal s'opposent alors qu'il n'est en réalité rien de plus dangereux que la normalité¹⁰⁵, comme semble

¹⁰¹ Nous renvoyons sur ce point à Philippe Daros commentant Paul Ricoeur, cf. Philippe Daros, *Fictions de reconnaissance, op.cit.*, p. 251.

¹⁰² Arendt, EJ, pp. 80-81 : « Une demi-douzaine de psychiatres avaient certifié qu'il était "normal". "Plus normal, en tout cas, que ne je le suis moi-même après l'avoir examiné", s'exclama l'un d'eux, paraît-il, tandis qu'un autre découvrit que l'ensemble de son attitude psychologique, son comportement à l'égard de sa femme et de ses enfants, de son père et de sa mère, de ses frères, sœurs et amis, étaient 'non seulement normaux mais tout à fait recommandables – enfin le pasteur qui lui rendait visite régulièrement en prison, à l'issue des délibérations de la Cour suprême qui firent suite à son appel, rassura tout le monde en déclarant qu'Eichmann était "un homme qui a des idées très positives". » EJ', pp. 25-26 : « Half a dozen psychiatrists had certified him as "normal" - "More normal, at any rate, than I am after having examined him," one of them was said to have exclaimed, while another had found that his whole psychological outlook, his attitude toward his wife and children, mother and father, brothers, sisters, and friends, was "not only normal but most desirable" - and finally the minister who had paid regular visits to him in prison after the Supreme Court had finished hearing his appeal reassured everybody by declaring Eichmann to be "a man with very positive ideas." »

¹⁰³ Arendt, EJ, p. 82. « Et les juges ne le crurent pas [...] » EJ', p. 26 : « And the judges did not believe him [...] » Ils ne parvenaient pas à « admettre qu'une personne moyenne, "normale", ni faible d'esprit, ni endoctrinée, ni cynique, puisse être absolument incapable de distinguer le bien du mal. » (« [...] to admit that an average, "normal" person, neither feeble-minded nor indoctrinated nor cynical, could be perfectly incapable of telling right from wrong. »)

¹⁰⁴ Arendt, EJ, p. 82. EJ', p. 26 : « They preferred to conclude from occasional lies that he was a liar - and missed the greatest moral and even legal challenge of the whole case. »

¹⁰⁵ Arendt, EJ, p. 82 : « [...] Eichmann était en effet normal dans la mesure où "il n'était pas une exception dans le régime nazi". Cependant, dans les conditions du IIIe Reich, il n'y a que de la part d' "exceptions" qu'on pouvait attendre une réaction "normale" [c'est-à-dire s'opposer au régime nazi]. Cette simple

vouloir le dire Hannah Arendt : « Au tribunal, écrit Arendt, Eichmann apparut comme le type même du petit-bourgeois ; et cette impression ne faisait que se confirmer à chacune des phrases qu’il prononçait ou écrivait en prison. Mais on faisait fausse route ; il était plutôt le fils *déclassé* d’une solide famille bourgeoise¹⁰⁶ [...] ». Kaplan décrit le grand-père de Damien comme un homme ordinaire, représentatif des hommes de sa génération¹⁰⁷.

En ce qui concerne la question du mal, du crime et de leur rapport à l’histoire, *Étoile distante* est particulièrement intéressant. Bolaño construit en effet une métaphore de l’écrivain confronté à son double négatif à travers le personnage de Carlos Wieder. La banalité du mal apparaît dans la description qu’il donne de Wieder : « [Il ne ressemblait pas à un poète]. Il ne ressemblait pas à un ancien officier de la Force aérienne chilienne. Il ne ressemblait pas à un assassin de légende. Il ne ressemblait pas à un type qui avait survolé l’Antarctide pour écrire un poème dans le ciel. Pas du tout, même de loin¹⁰⁸ ». De même, Bolaño insiste sur la banalité des écrivains barbares : « Leurs visages étaient quelconques¹⁰⁹ [...] ». Carlos Wieder est inhumain par ses actes, mais Bolaño ne le décrit pas comme un monstre. Il importe à Bolaño de montrer de quelle manière il n’est pas nécessaire d’apparaître comme un monstre pour commettre l’irréparable. On peut lire dans le portrait de Wieder par Bolaño un refus du spectaculaire. Dans *Extinction*, cette phrase est à prendre peut-être plus littéralement encore qu’il n’y paraît¹¹⁰ : « Pour finir ils ne reculent devant aucune infamie. Sous couvert de leurs sentiments chrétiens et de leur

vérité créait un dilemme auquel les juges ne pouvaient pas échapper et qu’ils ne pouvaient pas trancher non plus. » EJ’, pp. 26-27 : « [...] Eichmann was indeed normal insofar as he was “no exception within the Nazi regime.” However, under the conditions of the Third Reich only “exceptions” could be expected to react “normally.” This simple truth of the matter created a dilemma for the judges which they could neither resolve nor escape. »

¹⁰⁶ Arendt, EJ, p. 90. EJ’, p. 31 : « In court, Eichmann gave the impression of a typical member of the lower middle classes, and this impression was more than borne out by every sentence he spoke or wrote while in prison. But this was misleading; he was rather the *déclassé* son of a solid middle-class family [...]. »

¹⁰⁷ Nous renvoyons ici particulièrement aux pp. 74-79 de *Fever*, dans lesquelles Leslie Kaplan fait la description de René Durand comme d’un grand-père modèle, ordinaire, attentionné et prévoyant avec son petit-fils Damien : elle brosse dans ces pages le portrait d’un bourgeois parisien ordinaire.

¹⁰⁸ Bolaño, ED, p. 1220. ED’ p. 129 : « No parecía un poeta. No parecía un ex oficial de la Fuerza Aérea Chilena. No parecía un asesino de leyenda. No parecía el tipo que había volado a la Antártida para escribir un poema en el aire. Ni de lejos. » Nous traduisons entre crochets une phrase qui n’est mystérieusement pas présente dans la traduction de Robert Amutio.

¹⁰⁹ Bolaño, ED, p. 1210. ED’ p. 120 : « Sus rostros eran vulgares [...]. »

¹¹⁰ Il n’est pas sans intérêt de rapprocher le passage d’*Extinction* que nous citons plus tôt de cette phrase de Jelinek [cf. notre chapitre III], LE, p. 32 : « Souvent le père pense aux sombres squelettes des gens qu’il tuait jusqu’à ce que la neige de Pologne de vierge et blanche qu’elle était, devienne souillée et sanglante. Mais la neige retombe régulièrement et entre-temps elle ne porte plus trace des disparus ». DA, p. 33 : « Oft denkt der Vater an die dunklen Skelette der Menschen, die er tötete, bis der Schnee Polens nicht mehr unberührt und weiß, sondern berührt und blutig war. Doch der Schnee kommt immer wieder, und mittlerweile trägt er keine Spur der Verschwundenen mehr. »

générosité sublime et de leur sociabilité, ils ne sont autres que cupides et, comme on dit, *marchent sur des cadavres*¹¹¹ ». Pour Bernhard, le catholicisme et le national-socialisme sont directement liés¹¹². En décrivant la vie qui a été celle des parents de Murau, Thomas Bernhard fait le choix du non-spectaculaire, du mal comme banalité et de son inscription dans le quotidien non seulement pendant la Seconde Guerre mondiale mais au-delà. Si Michel Foucault voit dans « *L'Anti-Ceipe* [...] une *Introduction à la vie non-fasciste*¹¹³ », *Extinction* est la représentation quasi taxinomique (avant de devenir taxidermique après la mort des parents) de la vie d'une famille nazie en Autriche pendant et après la guerre dans ses aspects les plus quotidiens. Bernhard porte son attention sur les détails de la vie la plus mesquine qui soit. *Extinction* devient ainsi une représentation de l'inscription du mal dans le quotidien. Le sommet de cela en est peut-être le personnage du beau-frère, le « fabricant-de-bouchons-de-bouteilles-de-vin¹¹⁴ » : ce personnage incarne le bourgeois catholique provincial dans toute sa vulgarité (Murau insiste sur le fait que son beau-frère vient de Freiberg-im-Breigsau, qu'il décrit comme un bastion du catholicisme¹¹⁵), il reste tout au long du texte de Thomas Bernhard « le personnage déplacé¹¹⁶ » (*die deplazierte Figur*¹¹⁷)). Pour représenter la présence du mal, Bernhard fait le choix de l'ironie, de la satire et du sarcasme. L'infamie de la famille Murau – à laquelle échappent l'oncle Georg

¹¹¹ Bernhard, Ex, p. 30. Aus, p. 38 : « Endes vor keiner Infamität zurück. Unter dem Mantel ihrer Christlichkeit und Großartigkeit und Gesellschaftlichkeit sind sie nichts als habgierig und gehen, wie gesagt wird, über Leichen. » Nous soulignons en italique.

¹¹² Il faut ajouter à cela que la religion apparaît dans le texte de Bernhard comme une prise de contrôle total – pour ne pas dire totalitaire – des individus, Ex, p. 94 : « La croyance catholique est, comme toute croyance, une falsification de la nature, une maladie que contractent tout à fait consciemment des millions de gens, parce qu'elle est l'unique salut pour eux, pour l'homme faible, l'homme qui n'a aucune indépendance, qui n'a pas une tête à lui, qui doit laisser une autre tête, pour ainsi dire supérieure, penser à sa place ; les catholiques laissent l'Église catholique penser à leur place, donc agir aussi à leur place, parce que cela leur est plus commode, parce qu'ils ne peuvent pas faire autrement, croient-ils. Et la tête catholique pense effroyablement, avais-je dit à Gambetti. » (Aus, pp. 142-143 : « Der katholische Glaube ist, wie jeder Glaube, eine Naturverfälschung, eine Krankheit, von welcher sich Millionen ganz bewußt befallen lassen, weil sie für sie die einzige Rettung ist, für den schwachen Menschen, den durch und durch unselbständigen, der keinen eigenen Kopf hat, der einen anderen, sozusagen höheren Kopf für sich denken lassen muß; die Katholiken lassen die katholische Kirche für sich denken und dadurch auch für sich handeln, weil es ihnen bequemer ist, weil es ihnen anders, wie sie glauben, nicht möglich ist. Und der katholische Kopf der katholischen Kirche denkt fürchterlich, hatte ich zu Gambetti gesagt. ») Dans *Les Exclus*, Jelinek revient sur l'éducation catholique de Rainer (LE, pp. 177-180 ; DA, pp. 177-180).

¹¹³ Foucault, « Préface » [1977], in DE, III, p. 135, en italique dans le texte [Préface de Michel Foucault à la traduction de *L'Anti-Ceipe* parue aux États-Unis chez Viking Press en 1977].

¹¹⁴ Tout au long d'*Extinction*, Murau fait référence à son beau-frère sans jamais l'appeler par son nom, mais il le nomme toujours ainsi : « Weinflaschenstöpselfabrikant » (« le fabricant-de-bouchons-de-bouteilles-de-vin »).

¹¹⁵ Bernhard, Ex, p. 87 : « [...] j'ai essayé de lui expliquer, j'ai dit que Fribourg était une ville épouvantable, petite-bourgeoise, catholique, insupportable. » Aus, p. 131 : « [...] ich habe es ihm zu erklären versucht, gesagt, Freiburg sei eine entsetzliche Stadt, kleinbürgerlich, katholisch, unerträglich. »

¹¹⁶ Bernhard, Ex, p. 403.

¹¹⁷ Bernhard, Aus, p. 639.

et Franz-Josef par leur détermination – serait plutôt du côté de celle décrite par Bolaño : le conformisme et la norme comme suprêmes infamies.

4.2. Le geste. Gratuité et non-sens. Le meurtre comme acte manqué ?

Le sans-retour : figures de l'irréparable

« La *victime* est abandonnée à la violence. »

Georges Bataille

« Si crede stupidamente che un atto criminale per qualche ragione debba essere maggiormente pensato e voluto rispetto a un atto innocuo. In realtà non c'è differenza. I gesti conoscono un'elasticità che i giudizi etici ignorano. »

« On croit stupidement qu'un acte criminel doit, pour quelque raison, être plus raisonné qu'un acte anodin, alors qu'il n'y a pas de différence : les gestes ont une souplesse que les jugements moraux ignorent. »

Roberto Saviano

Par les crimes qu'ils commettent, les personnages créés par Roth, Vasta, Jelinek ou encore Bolaño sont des figures du mal. Le geste se fait avec le corps et parce que le geste est lié au corps, nous continuons notre réflexion sur la corporalité commencée dans notre première partie. Les gestes violents des personnages sont des symptômes, comme celui de Merry Levov qui constitue un acte manqué. Dans *Le temps matériel*, le geste est-il voulu par Nimbe, Rayon et Envol ou *croient-ils* seulement le vouloir ? Les personnages sont *joués* par leurs gestes qui sont trop grands pour eux, plus grands qu'eux, ou qu'ils accomplissent *malgré eux*. Le geste qui change tout leur échappe :

[...] [L]e crime, comme événement fictionnel fondateur du *muthos* est le support même de la représentation comme figuration d'un ordre du monde interprétable par la raison [...]. *La figuration du crime apparaît alors comme l'expression de l'interprétabilité du geste et de ses significations*. En dernière instance, le roman du crime est un roman de la refondation permanente d'un ordre où la violence a perdu toute légitimité sacrificielle¹¹⁸.

C'est à chaque fois un geste qui est à l'origine de la césure : Merry fait exploser une bombe, les enfants de Palerme dans *Le temps matériel* tuent l'un de leurs camarades. Les gestes de Merry et Nimbe sont à replacer dans le cadre plus vaste de la modernité : « De Kafka à Handke, de Musil à Tabucchi, de Kertesz à Trevisan, de Joyce à Pynchon, on assiste à une généralisation symptomatique de personnages auteurs d'actes insensés,

¹¹⁸ Philippe Daros, « Figurations du crime, figurations du lieu commun de la littérature moderne », *op.cit.*, p. 24.

violents, illisibles¹¹⁹ ». Le geste accompli par Bill Gray fait partie des « actes insensés » : après vingt années de « réclusion » auto-infligées, la recherche d'une confrontation directe avec la violence du monde lui est fatale. L'illisibilité des actes des personnages est renforcée par les récits plutôt qu'elle n'est éclaircie. Peut-on considérer qu'il est question de la perte de sens du geste qui en viendrait à se faire représentation de la négativité du geste ? Pour Philippe Daros, « [l]'intérêt [du roman de Vasta réside] dans l'impossible reconstitution de la signification de cet acte, l'impossible accès rétrospectif à sa lisibilité et donc l'impossibilité d'un héritage historique de cette période critique de l'Italie de la seconde moitié du XX^e siècle¹²⁰ ». On retrouve le même dispositif dans *Les Exclus* de Jelinek. Tout se passe comme si Rainer était joué par le passé, par le non-dit. On sait qu'il exprime à plusieurs reprises sa volonté de tuer son père et que la haine de Rainer ne cesse de monter tout au long du roman¹²¹, mais il ne donne pas de sens à son geste autre qu'une lutte générationnelle déterminée par la détestation de son père en tant qu'il est son père et non en tant qu'ancien SS. La promiscuité et le dégoût que lui inspire la sexualité de ses parents constituent d'autres explications possibles du geste de Rainer. Tout ce qui a lieu dans *Les Exclus* est déterminé par l'histoire mais Rainer l'ignore. Seul le lecteur, comme dans *Le temps matériel* peut reconstruire le sens du geste. Le lecteur de *2666* doit reconstruire ce qui lie entre eux les assassinats de « La partie des crimes » à l'Histoire et devient à son tour enquêteur. Il en va de même dans *Pastorale américaine* en ce qui concerne le geste de Merry qui relève de l'acte manqué¹²², elle commet un meurtre « sans le faire exprès », son intention première n'est pas de tuer – même si plus loin, elle tuera quatre personnes¹²³, cette fois en le choisissant. *Les Exclus*, *Le temps*

¹¹⁹ Philippe Daros, *L'art comme action*, op.cit., pp. 152-153.

¹²⁰ Philippe Daros, « Figurations du crime, figurations du lieu commun de la littérature moderne », op.cit., p. 22.

¹²¹ Nous renvoyons ici, par exemple à Jelinek, LE, pp. 183-184 ; DA, pp. 183-184.

¹²² Roth, PA, p. 224 : « Au lieu d'exploser au milieu de la nuit quand le village était désert, bourde ou préméditation, la bombe est partie à cinq heures du matin, une heure avant que le magasin Hamlin n'ouvre ses portes, et au moment même où Fred Conlon venait de glisser dans la boîte aux lettres les factures domestiques réglées la veille, sur sa table de travail. Il partait pour l'hôpital quand un éclat métallique lui a heurté la nuque. » AP, p. 201 : « Instead of exploding in the middle of the night when the village was empty, the bomb, either as planned or by mistake, went off at five A.M., an hour before Hamlin's store opened for the day and the moment that Fred Conlon turned away from having dropped into the mailbox envelopes containing checks for household bills that he'd paid at his desk the evening before. He was on his way to the hospital. A chunk of metal flying out of the store struck him at the back of the skull. »

¹²³ Roth, PA, p. 267 : « Au lieu de l'arrêter, le meurtre de Fred Conlon l'avait inspirée. [...] Tuer Conlon n'avait fait que confirmer son ardeur de révolutionnaire idéaliste, qui n'hésitait pas à adopter les moyens, même impitoyables, de détruire un système injuste. » AP, pp. 241 : « Instead of stopping her, killing Fred Conlon had only inspired her [...]. Killing Conlon only confirmed her ardor as an idealistic revolutionary who did not shrink from adopting any means, however ruthless, to attack the evil system. ».

matériel et *Pastorale américaine* sont autant de romans sur l'influence du non-dit, de l'insu, sur le destin¹²⁴ même des personnages et sur leur agir qui excède tout sens. De même, dans *Fever* le non-dit détermine le geste de Damien et Pierre. Ils pensent tuer « au hasard » une femme, et comme ils le comprennent, il n'en est rien. Leur geste a été déterminé par une transmission insue. Les crimes représentés par Kaplan, Vasta, Roth, Jelinek sont autant de crimes commis malgré la volonté des personnages et illustrent dans cette mesure la perte de sens du geste jusque dans l'évanouissement du sens dans le geste criminel qui *semble* devenir un geste gratuit : « Dans ses "Notes sur le geste", Agamben rappelle l'archéologie aristotélicienne de l'opposition entre *praxis* et *poiesis* pour conclure que la "bourgeoisie" européenne aurait, depuis la fin du XIX^e siècle, perdu la signification éthique du geste comme *praxis*, précisément¹²⁵ ». Le geste n'est plus lisible en tant que tel. La gestualité du geste devient illisible. Les enfants terroristes dans *Le temps matériel* ne sont pas capables de comprendre la *praxis* des Brigades rouges, et détournent leur geste, sans le comprendre. Leur geste (tuer Morana) est un non-sens. Le geste de Merry s'inscrit dans la contestation¹²⁶ des années 60, mais perd tout son sens, parce qu'elle le fait à Old Rimrock. Le geste de Merry, d'un geste de contestation, devient un geste d'enfant bourgeois gâté qui fait un caprice, pour le moins mortel et constitue, comme celui des enfants de Palerme, un autre exemple de non-sens. Dans les deux cas, dans les romans de Roth et de Vasta, il s'agit d'une imitation coupée du « sens de l'histoire », d'un échec d'intégrer le geste dans son contexte historique¹²⁷ : Merry imite

¹²⁴ Nous renvoyons ici à Walter Benjamin, « Destin et caractère », traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, revue par Pierre Rusch, in *Œuvres*, I, Paris, « Folio Essais », Gallimard, 2000, pp. 209 [« Schicksal und Charakter », in GS, II (1), pp. 171-179].

¹²⁵ Philippe Daros, *Fictions de reconnaissance*, Paris, Hermann, 2016, p. 271.

¹²⁶ Nous renvoyons ici à Florian Tréguer, « "Goodbye America, hello real time" : de l'attentat figural à l'idéologie démythifiée », *op.cit.*, p. 36 : « L'attentat est imaginaire tout comme la petite ville d'Old Rimrock, mais les révoltes de Newark en juillet 1967 sont avérées (six jours d'émeutes, de pillages et de vandalisme qui causèrent vingt-six morts et des centaines de blessés). Si Roth délaisse les versions balisées de la grande histoire (tout en épinglant en toile de fond Angela Davis, Richard Nixon, le bonze bouddhiste qui s'immole à Saïgon, etc.), s'il invente aussi Merry Levov plutôt que de s'inspirer directement d'une militante du Weather Underground comme Kathy Boudin ou Bernardine Dohrn, c'est que Roth croit toujours dans les pouvoirs de la *fabula* et de l'*inventio* romanesque, préférant investir le sens de l'Histoire par les puissances de l'imaginaire, dans un mixte parfois inextricable, afin de mettre en crise la représentation. »

¹²⁷ Roth, PA, p. 263 : « Son père avait eu la sottise de regarder aux actualités télévisées un reportage consacré à une traque des Weathermen passés dans la clandestinité, dont Mark Rudd, Katherine Boudin et Jane Alpert – tous des jeunes Juifs d'une vingtaine d'années, enfants des classes moyennes, ayant fait des études supérieures, violents pour la cause du pacifisme, engagés dans l'action révolutionnaire, déterminés à renverser le gouvernement des États-Unis. » AP, p. 238 : « His father, after foolishly watching a TV news special about the police hunt for the underground Weathermen, among them Mark Rudd and Katherine Boudin and Jane Alpert – all in their twenties, Jewish, middle class, college-educated, violent in behalf of the antiwar cause, committed to revolutionary change and determined to overturn the United States government [...]. »

les gestes de protestation aux États-Unis, tout comme les enfants à Palerme, mais ils n'en comprennent pas la détermination historique, le sens. Les gestes de Merry et Nimbe sont des *imitations* de gestes révolutionnaires mais la manière dont ils l'exécutent montre qu'ils sont coupés du contexte historique dans leur agir. Comme l'écrit Agamben : « *Le geste consiste à exhiber une médialité, à rendre visible un moyen comme tel*. Du coup, l'être-dans-un-milieu de l'homme devient apparent, et la dimension éthique lui est ouverte¹²⁸ ». Dans *Le temps matériel* et dans *Pastorale américaine*, c'est tout le contraire : la dimension éthique du geste est complètement fermée à Merry et aux enfants de Palerme. Merry et les enfants de Palerme restent enfermés dans l'incommunicabilité. Comme le souligne Philippe Daros à la suite d'Agamben : « [...] le geste et le visage [...] relèvent de la médiation, de la possibilité d'instauration d'une communicabilité entre le sujet et le monde. Le geste est "[...] communication d'une communicabilité. À proprement parler, il n'a rien à dire, parce que ce qu'il montre, c'est l'être dans-le-langage de l'homme comme pure médialité¹²⁹" ». En ce sens, il n'est pas étonnant que les enfants de Palerme soient dans l'impossibilité de comprendre le sens de leur geste puisque le langage lui-même n'a plus de sens pour eux : la langue autant que leur agir leurs sont devenus inaccessibles. De même Merry est-elle blessée dans la langue elle-même dans la mesure où elle bégaie. Notre analyse de l'écriture du geste dans *Le temps matériel*, *Pastorale américaine*, et *Fever* rejoint ce que Philippe Daros écrit au sujet de *L'oreille absolue* de Daniele Del Giudice : « Chaque récit du recueil *L'oreille absolue* apparaît [...] comme la conséquence d'un espacement identitaire intérieur, d'une "manie" qui ne manifeste qu'une économie de la perte du geste, du déni du visage¹³⁰ ». Si les enfants dans Palerme se privent du langage, ils se privent alors de toute possibilité de reconnaître le visage de l'autre.

Les gestes représentés dans ces roman contemporains sont autant d'exemples de ce que nous appellerons le sans-retour. Le geste bouleverse tout, le moment du geste rend impossible tout retour en arrière, il ferme tout retour : « Le XX^e siècle aura sans doute découvert les catégories parentes de la dépense, de l'excès, de la limite, de la transgression : la forme étrange et irréductible de *ces gestes sans retour* qui consomment

¹²⁸ Giorgio Agamben, « Le geste », *Moyens sans fins. Notes sur la politique*, traduit de l'italien par Danièle Valin, Paris, Payot & Rivages, 1995, p. 69.

¹²⁹ Philippe Daros, *Fictions de reconnaissances*, *op.cit.*, p.272. Philippe Daros cite Giorgio Agamben, *Moyens sans fins. Notes sur la politique*, traduit de l'italien par Danièle Valin, Paris, Payot & Rivages, 1995, p. 70.

¹³⁰ Philippe Daros, *Fictions de reconnaissance*, *op.cit.*, pp. 273-274.

et consument¹³¹ ». Tous les gestes des personnages évoqués jusqu'ici sont des gestes sans retour, c'est-à-dire des gestes irréparables : le meurtre des femmes dans *2666*, la mort de Morana, l'assassinat de la famille de Rainer. Rainer franchit une limite, non seulement parce qu'il tue sa famille, mais parce que son geste est gratuit : « Il frappe simplement, sans penser à rien¹³². » Son geste est absolument vide de sens : « Il ne cherche toujours pas à comprendre. Il veut donner la mort, et donne la mort¹³³. » Son meurtre apparaît comme un geste gratuit par excellence, on peut parler de meurtre tautologique : il tue pour tuer. Par son geste Rainer revient en-deçà du geste sacrificiel. Un autre exemple illustre le fait que les adolescents dans *Les Exclus* ne comprennent pas leurs gestes : la scène de la bombe posée au lycée. Le projet dans sa totalité est voulu par Sophie¹³⁴. Dans *Les Exclus*, Sophie est véritablement fascinée par la gratuité du geste. Pour Sophie, il ne s'agit que de plaisir, le geste est privé de tout contenu politique : « Sophie dit qu'elle veut enfin atteindre à l'extase. La plupart des gens sont malheureusement incapables de sortir d'eux-mêmes¹³⁵ ». Sophie ne veut pas coucher avec Hans, le fait qu'elle veuille poser une bombe pour atteindre « l'extase » sous-entend qu'elle ne l'atteint pas le reste du temps, Jelinek sous-entend donc que Sophie pourrait être frigide. On peut dire qu'il s'agit d'un geste nihiliste, donc nazi. Elle continue donc « l'héritage » de sa famille à son *insu*. Les apparences jouent en sa faveur, elle est tellement normée qu'il est impossible de la soupçonner : « Sophie a transporté la bombe dans son sac de tennis. Le directeur l'a même vue et saluée, mais qui retiendrait une Sophie [von] Pachhofen, et qui la tiendrait pour capable d'une chose pareille¹³⁶ ». Si l'on replace le geste de Sophie dans le contexte de l'invasion de la société de consommation en Autriche dans l'après-guerre, le fait de poser une bombe devient un geste « hédoniste », un « loisir » comme un autre, un geste consumériste au sens propre : « En réalité, elle l'a fait pour elle-même¹³⁷ ». Dans la mesure où seuls des objets sont détruits, à travers le geste de Sophie le capitalisme se retourne contre lui-même ; peut-être est-ce la dynamique même du terrorisme qui est exposée là par Jelinek, dans la mesure où le terrorisme advient en même temps que la

¹³¹ Foucault, PT, 766. Nous soulignons en italique.

¹³² Jelinek, LE, p. 260. DA, p. 261 : « Er haut einfach nur hin, ohne etwas zu denken. »

¹³³ Jelinek, LE, p. 261. DA, p. 262 : « Er erwägt noch immer nichts, nichts dafür und nichts dagegen. Er will tödlich treffen und trifft auch tödlich. »

¹³⁴ Jelinek, LE, pp. 231-243. DA, pp. 232-241.

¹³⁵ Jelinek, LE, p. 239. DA, p. 240 : « Sophie sagt, daß sie endlich eine Ekstase erreichen will. Leider können die meisten Menschen nicht aus sich herausgehen. »

¹³⁶ Jelinek, LE, p. 241. DA, p. 242 : « Sophie hat die Bombe in ihrer Tennistasche transportiert. Der Direktor hat sie noch gesehen und begrüßt, doch keiner hält eine Sophie Pachhofen auf und keiner hält sie zu etwas für fähig. »

¹³⁷ Jelinek, LE, p. 241. DA, p. 242 : « Sie hat es aber für sich selber getan. »

révolution industrielle – il n’est nullement surprenant à partir de là que le capitalisme le réintègre¹³⁸. Pour atteindre son propre « plaisir », « l’extase », Sophie, l’aristocrate, utilise Hans : « Le courant passant à ce qu’on sait entre Sophie et Hans, ce dernier a acheté les composantes de la bombe dans un magasin où s’approvisionnent d’ordinaire les étudiants de l’IUT¹³⁹ ». Hans ne se rend compte de rien : « Il a tellement tourné et viré dans le magasin qu’il a failli se faire remarquer. Qu’il était fier. L’accord des âmes entre lui et Sophie est donc réalisé, celui des corps ne saurait plus tarder. En ce moment, il est en train de convaincre Sophie qu’un être sans amour n’est qu’un grain de poussière insensible¹⁴⁰ ». Sophie est décrite comme carnivore, et la manière dont elle se sert de Hans devient un exemple de violence de classe : « Sophie les plante là tous les deux avec leurs bras bien intentionnés mais maladroits, et se déploie *telle une méchante plante carnivore* qui tue des insectes avec sa colle, interdisant qu’on la dérange d’aucune manière¹⁴¹ ». Est-il sous-entendu dans le texte que la misère est liée aux actes violents ? Sans doute, mais pas seulement, puisque Sophie est violente aussi, mais d’une manière différente. Ce qui est intéressant aussi, c’est que le geste de Sophie, dans le lycée, réveille des habitudes de la guerre : « Certains deviennent mauvais camarades, parce qu’ils soupçonnent d’autres camarades. Dénonciations et interrogatoires se succèdent¹⁴² ». L’idée de l’infamie, nous la dévions un peu de l’usage qu’en fait Foucault. On peut aussi la lier à la banalité du mal de Hannah Arendt. La cible choisie renforce encore l’absurdité du geste de Sophie : « Dans les vestiaires de la salle de gym explose une bombe avec détonateur. De nombreux rêves néo-modernes de la génération d’après-guerre se trouvent anéantis¹⁴³ ». L’explosion

¹³⁸ Voir l’exemple des t-shirts Prada-Meinhof à partir de la Fraction armée rouge (nous renvoyons ici à nouveau sur ce point à Thomas Elsaesser, *Terrorisme, mythes et représentations. La RAF de Fassbinder aux T-shirts Prada-Meinhof*, La Madeleine, Tausend Augen, 2005). On peut aussi voir dans le film *Rude Boy* (Jack Hazan et David Mingay, 1980) le chanteur de The Clash, Joe Strummer arborer un t-shirt « Brigade [sic] rosse / RAF » pendant les années Thatcher en Angleterre, par exemple lors d’un concert donné à Londres le 30 avril 1978 au Victoria Park dans le cadre de l’Open Air Festival (rattaché au mouvement Rock Against Racism).

¹³⁹ Jelinek, LE, p. 242. DA, p. 243 : « Hans, zwischen dem und Sophie es bekanntlich funken soll, hat sie die Bombenbestandteile anstandslos und stolz in einem Geschäft eingekauft, in dem sonst nur Studenten von der TH einkaufen. »

¹⁴⁰ Jelinek, LE, p. 242. DA, p. 243 : « Er hat sich dort so lange gedreht und gewendet, bis man fast auf ihn aufmerksam geworden wäre. So stolz. Das Seelische zwischen ihm und Sophie ist jetzt also schon da, bald wird das Körperlich folgen. Im Moment überzeugt er Sophie gerade, daß der Mensch ohne Liebe ein liebloses Staubkorn ist. »

¹⁴¹ Jelinek, LE, p. 254. DA, p. 255 : « Sophie wächst aus beider Armen, die es gut meinen aber schlecht anpacken, wächst heraus wie ein böses fleischfressendes Gewächs, das mit seiner Klebe Insekten killt, und verbittet sich Störungen jeder Art und Form. »

¹⁴² Jelinek, LE, p. 242. DA, p. 243 : « Manche sind unkameradschaftlich, weil sie Kameraden verdächtigen. Denunziationen und Verhöre finden statt. »

¹⁴³ Jelinek, LE, p. 241. DA, p. 242 : « Im Ankleideraum zum Turnsaal explodiert eine Bombe mit Aufschlagzünder. Viele neumoderne Träume der Nachkriegsgeneration werden total vernichtet. »

de la bombe est un geste privé de sens qui détruit seulement des objets de consommation : « Entre autres : jupes style Conny, pantalons de flanelle grise, blue-jeans, chaussettes, mi-bas, blouses sans oublier l'inévitable jupe écossaise¹⁴⁴ ». Dans *Le temps matériel*, avant de s'attaquer à Morana, les enfants commettent aussi dans leur école des actes de vandalisme¹⁴⁵ comparables à celui de Sophie dans *Les Exclus*.

Dans *Le week-end*, les personnages de Schlink se demandent comment Jörg a pu tuer, ainsi Henner demande à Margarete : « – Tu ne t'es jamais demandé, hier et aujourd'hui, comment Jörg pouvait tuer ses victimes, et si tu pourrais toi aussi ? J'ai noté, que certes, je ne pouvais pas m'imaginer en combattant révolutionnaire convaincu, mais tout à fait en meurtrier à la tête froide et au cœur froid¹⁴⁶ ». Tout au long du roman, la question est relancée par les personnages, ils demandent tous à Jörg comment il en est venu à tuer. Dans l'œuvre de Schlink, l'un des personnages écrit un roman sur Jörg¹⁴⁷, de cette manière Schlink inclut en abyme une réflexion sur le geste de la mise à mort. On peut dire qu'il s'agit d'un questionnement générationnel dans la mesure où elle est posée par De Luca et Schlink, respectivement dans *Acide, arc-en-ciel* et dans *Le week-end*, mais aussi par Mathieu Riboulet lorsqu'il évoque sa tentation et celle de son ami de s'engager dans la lutte armée dans les années 70 et ce qui les a empêchés de le faire¹⁴⁸. De Luca, pour l'Italie¹⁴⁹ et Schlink pour l'Allemagne construisent une réflexion sur l'engagement de certains militants dans la lutte armée dans les années dites de plomb. La question chez Schlink et De Luca, est bien : comment certains militants ont pu choisir à un moment donné de commettre l'irréparable ? Il s'agit donc dans les deux cas d'une réflexion sur le geste de mise¹⁵⁰ à mort dans ses déterminations politiques et historiques. Dans *Acide, arc-*

¹⁴⁴ Jelinek, LE, p. 241. DA, p. 242 : « Unter anderem warden Connyröcke, graue Flanellhosen, Bluejeans, Socken, Kniestrümpfe, Pullis, Blusen, Blazer und der gefürchtete Schottenrock vernichtet. »

¹⁴⁵ Nous renvoyons en particulier au chapitre « Feu (octobre 1978) » (*Fuoco (ottobre 1978)*).

¹⁴⁶ Schlink, WE, p. 129. DW, p. 132 : « Hast du dich gestern und heute nie gefragt, wie Jörg seine Opfer umbringen konnte und ob du's auch könntest ? Ich habe gemerkt, daß ich mich zwar nicht als gläubigen revolutionären Kämpfer sehen kann, wohl aber als Mörder mit kaltem Kopf und kalten Herzen. »

¹⁴⁷ Nous renvoyons en particulier aux chapitres suivants : I, 3, 5, 11 ; II, 5, 9 ; III, 2.

¹⁴⁸ Riboulet, EDR, p. 59 : « Martin et moi savons au fond de nous que, pour reprendre son expression, nous n'avons pas les couilles d'apprendre à nous servir d'un flingue et de passer aux choses sérieuses, c'est-à-dire à la lutte armée, mais on se risque au coup de main dans la fac occupée, d'autant que deux ou trois des autonomes dont font partie le frère de Martin sont jolis mêmes [...]. On ne se refait pas. »

¹⁴⁹ On remarquera d'ailleurs que si la Fraction armée rouge est bien mentionnée dans le texte de Schlink (I, 10, WE, 60 ; DW, 59), le nom des Brigades rouges n'est pas mentionné dans le texte de De Luca (ni celui de Lotta Continua d'ailleurs). On peut se demander s'il faut lire l'absence des noms des groupes dans les textes de De Luca comme une forme de refoulement ou comme un choix formel. Ou si le choix de ne pas nommer a d'abord une valeur sur le plan formel mais constitue malgré lui une forme de refoulement.

¹⁵⁰ Dans un texte postérieur à *Acide, arc-en-ciel*, qui a paru, rappelons-le en 1992, Erri De Luca fait le choix de la distanciation pour continuer sa réflexion sur la mise à mort : en effet cette réflexion est continuée dans *Le poids du papillon [Il peso della farfalla]* [2009], tout en étant liée à la période des années dites

en-ciel, toute la question est pour le narrateur de comprendre le geste de son ami ancien terroriste, tuer : « Y a-t-il au monde une raison à cela ? À quelle nécessité t'es-tu plié¹⁵¹ ? » Ce à quoi l'assassin répond : « [...] j'accomplis des actes qui m'appartiennent entièrement. Tu demandes s'il y a une raison pour en être arrivé là. Il y en avait de nombreuses et on en inventera d'autres pour supplanter des mobiles éculés, mais elles ne valent pas la vie enlevée qui, elle, se soustrait à l'échange¹⁵². » Ici commence dans le texte de De Luca la métaphore de la guerre et du soldat pour évoquer la lutte armée qui est reprise plusieurs fois dans le texte par le terroriste : « J'étais alors soldat volontaire d'une force que nous promettions provisoire¹⁵³ ». On peut voir dans cette métaphore qui revient tout au long d'*Acide, arc-en-ciel* de quelle manière la violence du fils est déterminée par celle des pères : la lutte armée des jeunes italiens dans les années 1970 est déterminée malgré eux par la Seconde Guerre mondiale, en plus d'être un élément de rhétorique classique dans le discours révolutionnaire de cette période.

En conséquence de quoi il n'est pas possible de parler de sacrifice¹⁵⁴ au sens strict du terme dans les textes que nous évoquons. Le sacrifice a pour but de lever un tabou – le meurtre – d'une manière ritualisée pour unir un groupe. En ce qui concerne les œuvres de notre corpus, la mort de chaque personne assassinée n'est au contraire qu'un sacrifice négatif : elle marque le fait que tout lien est – par ces meurtres – brisé. Le meurtre redouble l'absence de lien par la mise à mort de l'autre. Dans un roman comme *2666* la répétition des assassinats dans « La partie des crimes » ne relève que d'une *manie* et non plus d'une ritualisation du geste. Le geste de la mise à mort est privé de sens « [...] le geste de donner la mort ne peut avoir de signification sacrificielle : [...] il ne produit donc aucun sens pour qui l'effectue et la question *Qui ?* en devient alors encore plus étrangère

de plomb d'une manière plus distante que dans *Acide, arc-en-ciel*. Un texte comme *Le poids du papillon* constitue un bel exemple de distanciation, comme le souligne Henri Godard dans *Erri De Luca. Entre Naples et la Bible*, Paris, « Arcades », Gallimard, 2018, pp. 32-33 : « [...] *Le poids du papillon* [...] raconte en parallèle la dernière journée d'un "roi des chamois" et celle du chasseur-braconnier [sic] qui depuis des années le poursuit et ce jour-là meurt comme lui. De Luca, que l'on sache, n'a jamais été chasseur-braconnier [sic], mais il est précisé qu'avant de se retirer dans la montagne le personnage du roman a été mêlé à la jeunesse révolutionnaire des années 1960-1970, "jusqu'à la débandade", et il continue à réfléchir à l'expérience qu'a faite cette jeunesse. » De Luca déplace donc sa réflexion sur la mise à mort du contexte politique qui structure *Acide, arc-en-ciel* vers l'image de la chasse, mais en fond reste l'élément politique qui détermine entièrement la portée de son texte.

¹⁵¹ De Luca, AA, p. 38. AA', p. 33 : « C'è al mondo ragione per questo ? A quale necessità ti sei piegato ? »

¹⁵² De Luca, AA, p. 39. AA', p. 33 : « [...] compii degli atti che sono miei del tutto. Chiedi se c'è un motivo per ridursi a questo. Molti ce n'erano e se ne inventeranno di nuovi a soppiantare moventi consumati, ma non valgono la vita tolta perché essa si sottrae allo scambio. »

¹⁵³ De Luca, AA, p. 39. AA'', p. 33 : « Allora ero soldato volontario di una forza che promettevamo provvisoria. »

¹⁵⁴ Tel qu'il est étudié par Georges Bataille dans ses textes, et en particulier dans *La part maudite*, ou même par Lévi-Strauss dans *La pensée sauvage*

à elle-même, et le geste, celui de donner la mort précisément, vidé de toute communicabilité, de toute signification réflexive puisque présenté comme pure gestuelle des corps¹⁵⁵ ». Nous pouvons adapter cette analyse à nos œuvres : un geste violent ne doit pas être confondu avec un sacrifice. Un sacrifice a encore un sens dans une tradition religieuse, mais là, il n'en est plus question. La répétition du geste dans *Étoile distante* n'a rien de sacrificiel ; comme dans *Pastorale américaine*, Merry tue Conlon par hasard. Dans *Les Exclus*, les assassinats de Rainer relèvent de la destruction de tout lien dans la mesure où il tue l'ensemble de sa famille (on retrouve encore la répétition du geste). Rainer tue ses parents, mais aussi Anna dont il était pourtant le plus proche – trop proche même en raison de la dimension incestueuse de leur relation. L'image de la destruction totale de la famille Witkowski par le fils aîné peut ainsi être lue comme le constat de l'impossibilité de créer une communauté tant que le silence n'a pas été levé sur le passé ou comme l'impossibilité de construire une communauté sans transmission, sans héritage. On peut penser que la mort de Morana dans *Le temps matériel* relève d'un constat analogue : l'acculturation, dans la mesure où elle relève d'une forme de destruction de toute héritage et d'uniformisation, voire de standardisation, de réification, rend impossible toute transmission entre les générations. Vasta va peut-être plus loin encore : le père n'apporte rien d'autre à ses enfants que la lecture de passages bibliques. Ainsi, par le père, la religion, les médias et la culture de masse, l'histoire devient inaccessible pour Nimbe, le contexte de la mort de Moro et des actions des Brigades rouges est effacé. De cette manière, la mort de Morana signe l'impossibilité *dans ces conditions* de former une communauté, mais laisse par l'amour entre Nimbe et Wimbrow la possibilité de construire un avenir, dont sont exclus les parents – contrairement à Jelinek qui est sans appel¹⁵⁶ : l'absence de résolution de sa fiction rend impossible tout avenir. La rencontre de l'autre reste une réponse à l'héritage impossible. En un sens, si l'on suit Foucault avec cette idée que « l'écriture est maintenant liée au sacrifice, au sacrifice de la vie même¹⁵⁷ » : on pourrait dire que Bill Gray a oublié la dimension sacrificielle de l'écriture. Si le geste

¹⁵⁵ Philippe Daros, *Fictions de reconnaissance*, *op.cit.*, p. 273.

¹⁵⁶ Dans cette différence entre la fin des *Exclus* et celle du *Temps matériel*, on peut se demander s'il est plus important de laisser entrevoir la possibilité d'un avenir comme dans le texte de Vasta ou si au contraire, Jelinek, par son ironie déformante n'est pas plus lucide dans le contexte qu'elle décrit dans son roman, à moins de lire la fin du *Temps matériel* comme une fin tout aussi ironique que celle de Jelinek. On pourrait émettre l'hypothèse que la fin du *Temps matériel* est sans doute inconsciemment surdéterminée par l'héritage catholique italien et en particulier par l'idée de la rédemption. Jelinek assume le choix du non-sens jusqu'à la fin de son roman, tandis que la fin du *Temps matériel* apparaît comme un besoin d'apporter malgré tout un sens.

¹⁵⁷ Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », in DE, I, p. 793.

rituel du sacrifice marque l'union d'un groupe, les gestes de Nimbe, Rainer et Merry marquent l'impossibilité de former une communauté. Ainsi, on peut se demander si le geste de la mise à mort a perdu son sens – ou si, au contraire, on ne peut pas parler d'une représentation de la négativité du geste ou du renversement du sens de la mise à mort.

La question du sacrifice pose à la fois la question du rapport à soi, du rapport à l'autre et du rapport au monde. En effet, d'un point de vue anthropologique¹⁵⁸ il s'agit encore d'étudier la mise à mort dans un système religieux. Au contraire, les mises à mort représentées et pensées dans les œuvres citées jusqu'ici sont irrémédiablement détachées de tout geste sacrificiel. Si, comme l'écrit Lévi-Strauss, l'intention caractérise le sacrifice, on comprend alors que le geste de mise à mort de Rainer à la fin des *Exclus* n'a rien à voir avec une quelconque forme de sacrifice, quand il est sur le point de tuer toute sa famille : « Il ne cherche pas à comprendre¹⁵⁹. » Ainsi le geste de Rainer est-il privé de toute intentionnalité¹⁶⁰. Dans une œuvre comme *Les Exclus* (comme dans *Pastorale américaine* ou encore comme dans *Le temps matériel*), la mise à mort devient un non-sens¹⁶¹. Ce qui dans le sacrifice doit constituer un lien entre l'homme et la divinité, comme

¹⁵⁸ Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage* [1962], Paris, Pocket, 1990, pp. 268-269 : « [...] [L]e principe fondamental [du sacrifice] est celui de la substitution : à défaut de la chose prescrite, n'importe quelle autre peut la remplacer, pourvu que persiste l'intention qui seule importe, et bien que le zèle lui-même puisse varier. [...] Dans le sacrifice, la série (continue et non plus discontinue, orientée et non plus réversible (comme dans le totémisme) des espèces naturelles joue le rôle d'intermédiaire entre deux termes polaires, dont l'un est le sacrificateur et l'autre la divinité, et entre lesquels, au départ, il n'existe pas d'homologie ni même de rapport d'aucune sorte : le but du sacrifice étant précisément d'instaurer un rapport, qui n'est pas de ressemblance, mais de contiguïté, au moyen d'une série d'identifications successives qui peuvent se faire dans les deux sens, selon que le sacrifice est piaculaire ou qu'il représente un rite de communion : soit donc, du sacrifiant au sacrificateur, du sacrificateur à la victime, de la victime sacralisée à la divinité ; soit dans l'ordre inverse. »

¹⁵⁹ Jelinek, LE, p. 259. DA, p. 260 : « Er erwägt gar nichts dafür und nichts dagegen. »

¹⁶⁰ Au contraire, l'écriture est ce qui ressemble le plus à une forme de sacrifice.

¹⁶¹ On retrouve peut-être encore quelque chose qui ressemble à une forme d'intentionnalité dans *Acide, arc-en-ciel* dans la mesure où le geste de l'assassin est déterminé par la rhétorique révolutionnaire. Toutefois, tout l'intérêt du roman de De Luca est de montrer comment même dans un contexte hautement déterminé par la politique le geste de la mise à mort tend vers un effacement de son propre sens de manière à ce qu'il ne reste que la représentation de la violence gratuite. On peut parler d'une réflexion métaphysique sur la mise à mort dans *Acide, arc-en-ciel* : Erri De Luca part du contexte de la lutte armée en Italie dans les années 1970 pour rejoindre une réflexion sur le geste nu, dépouillé de ses tentatives de justification idéologique, nous renvoyons ici par exemple à AA, p. 44 : « “Je ressens profondément le nom d'assassin, mais pas parce qu'au cours de ma vie il y eut des minutes qui m'ont défini tel. Je suis assassin parce que sous la vie, sous l'écorce d'un être humain, il y a un œil secret. Moi, j'ai été vu par cet œil et mis à nu. Je ne suis qu'un corps qui en a tué d'autres, pas un soldat de guerre mineure ; ce n'étaient pas des ennemis. Est assassin celui qui franchit un seuil abîmé par l'usure et en sort dépouillé.” » (AA', 36 : « Mi sento dentro il nome d'assassino, ma non perché in tutta la mia vita ci sono stati dei minuti che mi hanno definito. Sono assassino perché sotto la vita, sotto la cortecchia di un essere umano c'è un occhio segreto. Io sono stato visto da quell'occhio e messo a nudo. Sono solo un corpo che ne ha ammazzato altri, niente soldato di guerra minore, niente nemici. Questo è un assassino, uno che varca una soglia logorata dall'uso e ne esce spoglio. ») Le personnage de De Luca déconstruit son propre discours au fur et à mesure de son récit : il évoque lui-même la situation des années 1970 comme une guerre, pour ensuite revenir sur ce point et révéler le geste dans sa nudité. Dans

l'écrit Lévi-Strauss¹⁶², devient bien son envers dans l'agir de nos personnages dans la mesure où chaque geste qui *pourrait a priori* être considéré comme un sacrifice dans la mesure où il s'agit d'une mise à mort (quand bien même le sacrifice ne s'y limite pas) est au contraire la trace de la coupure des personnages entre eux et le monde, devenant la marque d'une impossibilité définitive de construire une forme de continuité. On peut alors parler de sacrifice négatif, ou de l'envers du sacrifice. En citant un poème épique indien, François Meyronnis évoque un « sacrifice noir » : « Au chant XVII de la *Bhagavad-Gita*, on trouve cette curieuse observation : "Le sacrifice accompli sans rituel, sans offrandes de nourriture, sans distribution d'or aux prêtres et sans pitié *est un sacrifice noir*"¹⁶³. » Ce sacrifice a ceci de paradoxal :

Cette offrande totale signifie à la fois l'abolition du sacrifice et son point culminant. Après avoir dévoré Dieu, il s'apprête à engloutir l'ensemble de ce qui existe, du moins le vivant qui parle. D'où un vrai danger, peut-être plus redoutable que tout ce qu'on avait pu craindre, mais aussi, *retenue de la menace*, la possibilité d'un *salutaire qui n'aurait rien de salutiste*. Il est vrai : possibilité infime, dérisoire ; car le *sacrifice inverse* enveloppe la planète entière dans ses rets¹⁶⁴.

Ce qui donne un sens à la mort dans le sacrifice – dont la cruauté n'est en rien absente – c'est d'avoir un sens religieux, c'est un don, une offrande. Dans *Les Exclus*, *Pastorale américaine* ou encore *Le temps matériel*, la mise à mort n'est plus un don, le meurtre ne se limite qu'à une mise à mort privée de sens et gratuite. Toute forme de violence politique qu'elle soit étatique ou révolutionnaire, légitime ou illégitime, est liée à quelque chose d'archaïque – et de plus archaïque encore peut-être que le sacrifice. Les violences politiques sont peut-être d'autant plus violentes qu'elles s'éloignent du sacrifice et que ce dernier s'évanouit vers le non-sens et la gratuité. Le meurtre est alors tautologique : le meurtre pour le meurtre. L'absence de sens du geste de la mise à mort redouble la violence du geste lui-même. Toutefois, ces violences partagent avec le

cette idée de « l'œil secret » (*occhio segreto*), on peut reconnaître un thème biblique.

¹⁶² Claude Lévi-Strauss, *op.cit.*, p. 269-270 : « Une fois le rapport entre l'homme et la divinité assuré par sacralisation de la victime, le sacrifice le rompt par la destruction de cette même victime. Une solution de continuité apparaît ainsi du fait de l'homme ; et comme celui-ci avait préalablement une communication entre le réservoir humain et le réservoir divin, ce dernier devra automatiquement remplir le vide, en libérant le bienfait escompté. Le schème du sacrifice consiste en une opération irréversible (la destruction de la victime) afin de déclencher, sur un autre plan, une opération également irréversible (l'octroi de la grâce divine), dont la nécessité résulte de la mise en communication préalable de deux "récipients" qui ne sont pas au même niveau. [...] Le sacrifice cherche à établir une connexion souhaitée entre deux domaines initialement séparés. »

¹⁶³ François Meyronnis in Yannick Haenel et François Meyronnis, *Prélude à la délivrance*, Paris, Gallimard, 2009, p. 94. Nous soulignons en italique.

¹⁶⁴ *Ibid.*, pp. 94-95.

sacrifice le besoin d'une victime, mise à mort, pour qu'un groupe soit constitué.

Le Caravage est invoqué dans *Les Œuvres de miséricorde*¹⁶⁵ de Mathieu Riboulet ainsi que dans *La solitude Caravage* de Yannick Haenel comme point de médiation pour penser la représentation de la violence et de la mise à mort. Par le biais de la peinture et par-dessus tout celle du Caravage, la question de la représentation du geste de mise à mort est au centre des textes de Riboulet et de Haenel. La dimension autobiographique du texte de Haenel et autofictionnelle de celui de Riboulet accompagne leur réflexion sur la peinture du Caravage, comme s'il était nécessaire de représenter la violence même qui accompagne la découverte des œuvres du peintre italien¹⁶⁶. *Judith et Holopherne* pour Haenel et *Les Sept Œuvres de miséricordes* pour Riboulet constituent un moyen de questionner la place qu'occupe la violence au sein même de leurs propres vies. Pour le dire avec Georges Didi-Huberman¹⁶⁷, ce sont peut-être autant Riboulet et Haenel qui regardent les toiles du Caravage que les toiles du Caravage qui les regardent. Le regard que les deux auteurs portent sur les toiles du Caravage est marqué par leur temps et ils font tout pour le dater en mettant en avant le présent¹⁶⁸ depuis lequel ces toiles sont vues. Pour Riboulet, les peintures du Caravage¹⁶⁹, les citations de Pasolini dans son texte, les Évangiles, constituent une façon d'hériter, de créer à partir d'un héritage et, en ce qui concerne les Évangiles, de les transgresser. Dans *La solitude Caravage*, écrire sur l'œuvre du Caravage¹⁷⁰ devient une façon de penser la représentation de la violence, mais aussi la

¹⁶⁵ Les peintures du Caravage citées par Mathieu Riboulet dans *Les Œuvres de miséricorde : La Décollation de saint Jean-Baptiste* (oratoire de la cathédrale Saint-Jean de La Valette, Malte) [OM, 34-35] ; *L'Incrédulité de saint Thomas*, Bildergalerie du palais Sanssouci de Potsdam, [OM, 51-53 ; 105 ; 140] ; les Caravage de Rome cités par Riboulet : *Le Martyre de Saint Matthieu*, Saint-Louis-des-Français, *La Vocation de saint Matthieu*, *La Conversion de Saint Paul*, Sainte-Marie-du-Peuple, *Crucifixion de saint Pierre*, Sainte-Marie-du-Peuple [OM, 63-66] ; *La Mise au tombeau*, Vatican [OM, 74-75] ; *Le Couronnement d'épines*, Vienne [OM, 74-75 ; 140] ; *La Décollation de saint Jean-Baptiste*, cathédrale Saint-Jean de La Valette, Malte [OM, 80] ; *Le Martyre de sainte Ursule*, [OM, 140] ; *L'Arrestation du Christ*, [OM, 140], *La Flagellation du Christ*, [OM, 140], *Les Sept Œuvres de miséricorde*, [OM, 141-143].

¹⁶⁶ Dans *La solitude Caravage*, Haenel revient sur le moment où il comprend qu'il ne connaissait pas la Judith dans son ensemble et il découvre qu'il s'était pris de passion pour une femme-bourreau, SC, 33 : « [...] comment avais-je pu ne pas voir que sous la belle personne qui pimentait mes rêveries sévissait une criminelle ? » ; SC, 41 : « [...] à travers son bras qui décapite Holopherne se déduisait un geste plus mystérieux. »

¹⁶⁷ Nous renvoyons ici à *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (Paris, Minuit, 1992) de Georges Didi-Huberman.

¹⁶⁸ On peut le voir avec l'importance accordée au fait de raconter les moments de sa vie dans *La solitude Caravage* où Haenel a découvert la peinture du Caravage. En ce qui concerne Riboulet, elles suivent son parcours de la France vers les destinations, elles marquent des étapes dans son parcours, dans sa rencontre de l'autre et dans sa réflexion sur le désir et la mise à mort. La mise amour.

¹⁶⁹ Nous renvoyons sur ce point à Itay Sapir, « L'art, transmission d'un savoir ? Réflexions sur deux moments de transition », *Images Re-vues* [Online], 1 | 2005, document 2, Online since 01 September 2005, connection on 11 April 2020. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/321>

¹⁷⁰ Comme plus tôt, dans *Tiens ferme ta couronne* avec les films de Michael Cimino et de Francis Ford

violence de la représentation. En effet, pour comprendre la représentation du surgissement de la violence, on peut dire à la suite de Yannick Haenel qu'il faut regarder les toiles du Caravage, pour comprendre comment « [u]ne violence interrompt le regard¹⁷¹ ». On comprend à la lecture des *Œuvres de miséricorde* et de *La solitude Caravage* que Riboulet et Haenel écrivent sur le Caravage parce que ce dernier représente le sacrifice, la marge, le crime et le sacré. Autant de thèmes et de figures que l'on retrouve dans les œuvres des deux auteurs qui permettent de voir les liens qui unissent les œuvres de Haenel et Riboulet. Par la peinture du Caravage, les deux auteurs pensent leur propre poétique. L'itinéraire de Riboulet à travers l'Europe à la recherche des toiles du maître italien se transforme en recherche mémorielle, il lie ainsi le questionnement sur la violence de l'histoire aux toiles du Caravage. Riboulet compare les corps peints et ceux qu'il voit, ceux de ses amants. Mathieu Riboulet est toujours très précis dans sa description des toiles¹⁷². Il est avant tout question du Caravage dans *Les Œuvres de miséricorde*¹⁷³ afin de faire le lien entre les corps vus entre les œuvres et son temps : il importe à l'auteur de questionner le corps de l'autre – le corps de celui qui est aimé, bourreau, ou victime¹⁷⁴ – à travers la peinture du Caravage de manière à redoubler le questionnement du geste de la mise à mort en particulier. La scène de la mise à mort revient sans cesse dans les œuvres du Caravage et en particulier dans celles choisies par Riboulet. Haenel et Riboulet projettent leur désir sur les corps peints par le Caravage, sur Judith pour l'un ou sur Saint Sébastien¹⁷⁵. En projetant leur propre désir sur les sujets du Caravage, Haenel et Riboulet pensent la scène de la mise à mort et ce qui est en train d'être écrit à partir de la peinture. Le choix du Caravage, peintre *baroque* par excellence renseigne aussi peut-être sur les choix esthétiques des deux auteurs : « [...] le prosaïsme sacré du Caravage¹⁷⁶ » apparaît comme un moyen de dépasser l'héritage du classicisme présent dans la culture française.

Coppola

¹⁷¹ Haenel, SC, p. 91.

¹⁷² Riboulet, OM, p. 34.

¹⁷³ Dans une bien moindre mesure, Riboulet évoque d'autres peintres dans *Les Œuvres de miséricorde*, Riboulet, OM, p. 41 « Ceux-là aussi ont des corps de peinture, et les visages qui vont avec, ils ont tout simplement quitté les toiles de Raphaël, Mantegna, Lotto, le Titien, Tintoret pour venir faire un tour dans une époque qui leur refuse à peu près tout, ne leur cédant que la vie nue » ; ou encore OM, 63 : « Tu avais cet écartement des yeux que l'on voit au visage du *giovane gentiluomo nel studio* de Lorenzo Lotto ».

¹⁷⁴ Riboulet, OM, p. 41 ; p. 48.

¹⁷⁵ Sur Saint-Jean-Baptiste voir OM, 85. Plusieurs œuvres du Caravage sont rassemblées par le commentateur, OM, 92-93 ; OM, 105. Sur le bourreau Riboulet lie une gravure extraite d'un texte de Sade, les *Martyres de saint Pierre et de saint Jean-Baptiste* de Masaccio [OM, 110-112] avec les œuvres du Caravage ; Riboulet revient plus loin dans un autre passage important [OM, 139-143] sur la figure du bourreau.

¹⁷⁶ Riboulet, OM, p. 75.

À travers leurs œuvres, Haenel et Riboulet apparaissent comme deux auteurs tournés vers l'Italie, non seulement dans *La solitude Caravage* et *Les Œuvres de miséricorde* mais aussi dans *Je cherche l'Italie* pour le premier et dans *Entre les deux il n'y a rien* pour le second. En ce qui concerne Riboulet, la description minutieuse des œuvres du Caravage est un moyen de définir sa propre poétique que l'on retrouve mise en œuvre non seulement dans *Les Œuvres de miséricorde* mais aussi dans *Entre les deux il n'y a rien* qui a quelque chose de baroque dans sa violence : non seulement celle des années dites de plomb qui est représentée mais aussi celle de Riboulet qui adopte un discours virulent sur la répression exercée par les gouvernements allemand et italien dans les années 1970. Une rencontre entre le plus profane, le sexe, et le sacré, à travers les citations des Évangiles, qui relève autant de l'héritage caravagesque que du dispositif pasolinien est à l'œuvre dans *Les Œuvres de Miséricorde*. En outre, les toiles du Caravage permettent d'opérer une forme de distanciation dans le temps : l'œuvre du peintre baroque tient la place de l'Autrefois dans le texte de Riboulet qui se confronte au Maintenant de son récit. Plusieurs strates temporelles¹⁷⁷ se croisent : l'Autrefois dans *Les Œuvres de miséricorde* est double, il surgit dans le texte de Riboulet sous la forme des œuvres du Caravage (première strate de temps, le XVII^e siècle) qui rencontrent les récits qui renvoient à la Première et la Seconde Guerre mondiale (deuxième strate de temps, le XX^e siècle). L'ensemble est réuni dans le Maintenant de la narration¹⁷⁸ (troisième strate de temps). À partir de *La Décollation de saint Jean-Baptiste*, Riboulet trace le parallèle entre Andreas¹⁷⁹ et le bourreau de Jean et commence ainsi sa réflexion sur le bourreau et le geste du sacrifice¹⁸⁰.

¹⁷⁷ On peut rapprocher le mode de surgissement de l'Autrefois dans *Les Œuvres de miséricorde* de *La Ricotta* de Pasolini. Dans le film de Pasolini, l'Autrefois surgit par une mise en abyme : une équipe tourne un film sur la passion du Christ dont les images (seules séquences en couleur dans le film), s'inspire des peintres de la Renaissance. Ainsi, un écart temporel est ouvert dans *La Ricotta* : alors que le film est tourné dans la banlieue romaine, la passion du Christ revient dans le présent du tournage. Au moins trois strates de temps se rencontrent, le présent ou maintenant (le tournage du film dans la banlieue romaine) ; la Renaissance (par la référence aux peintres dont le réalisateur imite l'esthétique) ; la passion du Christ. Nous renvoyons ici à ce que Didi-Huberman écrit sur *La Ricotta* dans *Survivance des lucioles* (Paris, Minuit, 2009 p. 54) ainsi qu'au chapitre 6 de notre travail.

¹⁷⁸ On peut voir dans le découpage des pages 110 à 113 le dispositif mis en place par Riboulet pour penser la violence et sa représentation : dans les pages 110 à 112, l'auteur évoque les œuvres du Caravage, pour les lier dans les pages 112 à 113 à la présence de la mémoire des violences du XX^e siècle dans Berlin avec l'évocation du *Denkmal für die ermordeten Juden Europas* jusqu'à en arriver à *Nuit et brouillard* d'Alain Resnais. Les œuvres du Caravage ont pour fonctionner de rendre possible une pensée de la violence et de sa représentation tout au long des *Œuvres de miséricorde* de manière à rendre possible la pensée des violences du XX^e siècle dont le texte se fait mémoire.

¹⁷⁹ Riboulet, OM, p. 34 : « Ce n'est pas sans rapport avec Andreas. C'est une œuvre saisissante, une leçon de ténèbres. »

¹⁸⁰ Riboulet, OM, p. 35 : « Il faut en convenir : la mort vient lentement ; elle n'est sans doute pas aussi silencieuse que dans les livres d'histoire, fût-elle de l'art ; si elle est, indéniablement, le fait d'une volonté, elle est aussi *le fruit d'un geste*. Et la toile enregistre le travail du bourreau comme celui de la

Alors que Riboulet vient d'arriver à Berlin, il va voir l'*Incrédulité de saint Thomas* à la Bildergalerie du palais Sanssouci de Potsdam¹⁸¹ et il y retournera après sa rencontre avec Tajdîn¹⁸². À travers les figures d'Andreas et de Tajdîn que Riboulet associe aux toiles du Caravage, on comprend qu'il s'agit pour l'auteur des *Œuvres de miséricorde* de questionner la fascination qu'exercent la mise à mort et le désir (les corps qui se rencontrent pour se tuer ou pour s'aimer) :

Prenez-le comme vous voudrez, une beauté pareille est pour moi presque aussi impensable que les horreurs de la guerre. Je retourne à Potsdam le lendemain, je veux revoir *L'incrédulité de saint Thomas*, parce que je sens que j'ai été devant Tajdîn exactement comme Thomas devant le Christ ressuscité : impossible de se concentrer de voir, il faut aussi toucher et, pas seulement toucher, mais mettre le doigt dedans, être plus que jamais "very conscious of hands"¹⁸³.

Dans la chapelle Contarelli de l'Église Saint-Louis-des-Français, Riboulet continue sa réflexion sur l'acte de mise à mort. On pourrait parler d'un mouvement dialectique entre les toiles de Caravage et le présent de l'auteur qui sont constamment mis en relation l'un avec l'autre¹⁸⁴. Les toiles du Caravage deviennent un outil de distanciation pour penser la violence de l'histoire et sa représentation : par les œuvres du Caravage, Riboulet *ouvre* le temps et pense le geste de mise à mort à la fois dans sa représentation dans les toiles du peintre italien et dans la représentation des violences de l'histoire qu'il est en train de construire dans sa propre œuvre. Ainsi les toiles du Caravage constituent-elles un outil dialectique dans l'œuvre de Riboulet autant qu'un détour pour revenir à quelque chose de plus ancien et pour penser la représentation de la violence : l'auteur devient l'intermédiaire entre les œuvres du peintre italien et les violences de l'histoire, ainsi le geste de mise à mort dans l'histoire des violences du XX^e siècle est *regardé* et pensé à travers les toiles du Caravage et inversement les toiles *sont* regardées autrement depuis les violences du XX^e siècle qui sont questionnées dans le texte. Ainsi Riboulet accorde-t-il autant d'importance aux toiles tout au long de son texte qu'au moment et aux lieux depuis lesquels elles ont été contemplées, les lieux étant associés à des événements

mort, incarnés tous les deux dans l'entaille profonde par où goutte le sang qui se résout en nom, puisque Caravage a signé du sang du saint, lui qui ne le faisait jamais. On ne saurait mieux faire pour situer les enjeux... » Nous soulignons en italique. Yannick Haenel aussi relève la signature du Caravage dans le sang : « On ne possède aucune lettre de lui, juste une signature, mêlée au sang de Jean-Baptiste, au bas d'un grand tableau qu'on peut admirer dans la cathédrale de La Valette, à Malte, où il vécut entre 1607 et 1608. »

¹⁸¹ Riboulet, OM, pp. 51-53

¹⁸² Riboulet, OM, p. 105.

¹⁸³ Riboulet, OM, p. 105.

¹⁸⁴ Cf. par exemple, OM, pp. 51-53 ; p. 150

historiques (Berlin) et personnels. Mathieu Riboulet décrit ainsi *Les Sept Œuvres de miséricorde* dans son texte : « C'est dans un état d'esprit plus disposé au doute encore qu'à l'ordinaire que j'avais suivi la via dei Tribunali, traversé la via del Duomo et trouvé l'église Pio Monte della Misericordia dont le maître-autel s'orne, depuis qu'elle y a pris place au début de l'année 1607, d'une des plus grandes compositions du Caravage, 3,90 x 2,60 m, *Les Sept Œuvres de miséricorde*¹⁸⁵ ». Mathieu Riboulet trace l'itinéraire de sa découverte des toiles. Sa première rencontre¹⁸⁶ avec l'œuvre du Caravage n'est évoquée qu'à la fin du texte, en dernier, dans le chapitre 16, « Visiter les malades ». Dans les dernières pages de son texte, Mathieu Riboulet livre le secret de son œuvre et révèle comment elle doit être lue par la référence à la toile du Caravage à laquelle le texte emprunte son titre, *Les sept Œuvres de miséricorde*¹⁸⁷ :

La volonté d'embrasser en une seule toile les sept impératifs que les sept gentilshommes de l'institution Pio Monte della Misericordia entendaient mettre en œuvre ensemble est, au dire des ouvrages autorisés, unique dans l'histoire de la peinture. D'où cet air de rébus qui traverse la toile, cette façon si fière, souveraine, de gagner ses œuvres en ayant l'air de jouer, alors qu'un mystère profond s'agite sous nos yeux et danse, un tourbillon qui perd quand il nous a happés et nous envoie au ciel entre les bras des anges, nous priant d'y rester maintenant que nous y sommes, nous à qui il a tant coûté d'y parvenir¹⁸⁸.

À la fin de sa description de la toile du Caravage, Riboulet donne la clé pour comprendre son propre texte, ses *Œuvres de miséricorde*. Riboulet voit dans le Caravage un peintre matérialiste : « Il n'y a guère que lui pour avoir peint les anges comme les hommes, les saints comme il peignait les hommes, les bourreaux comme il peignait les hommes, il n'y a guère que lui pour avoir peint tant d'hommes dont tout laisse à penser qu'on serait bien au ciel avec eux pour voler, avec eux pour aimer. Je sais grâce à lui que les anges sont des hommes, de Berlin ou de Naples, de l'âpre terre calcaire ou des bords du Rhin, des hommes à qui confier ce dont Dieu ne veut plus, notre peine et ce poids

¹⁸⁵ Riboulet, OM, pp. 141-142

¹⁸⁶ Riboulet, OM, p. 139 : « Je retourne au sommeil, au son de l'os chutant, je me retrouve à Naples, où l'on sait bien ce que la mort veut dire, on en côtoie l'effigie tous les jours, dans les rues, les églises, la peinture, dans la vie. Naples n'est pas une idée comme Venise ou New York, c'est un rêve qui vous met aux prises avec des forces brutales et contradictoires, un doux rêve pour qui la voit de loin, un cauchemar pour qui l'habite un temps, une condamnation pour qui doit y vivre. C'est là que, quelques années auparavant, j'avais été pour la première fois frappé par la peinture du Caravage. »

¹⁸⁷ Riboulet, OM, p. 141 : « C'est [...] dans un état d'esprit plus disposé au doute encore qu'à l'ordinaire que j'avais suivi la via dei Tribunali, traversé la via del Duomo et trouvé l'église Pio Monte della Misericordia dont le maître-autel s'orne, depuis qu'elle y a pris place au début de l'année 1607, d'une des plus grandes compositions de Caravage, 3,90 x 2,60 cm, *Les Sept Œuvres de miséricorde* ».

¹⁸⁸ Riboulet, OM, p.143.

constant sur nos épaules¹⁸⁹ ». Et la description de la toile en elle-même en tant que pratique de l'ekphrasis devient l'image de l'œuvre en elle-même : chaque chapitre correspond à une œuvre de miséricorde, parfois revue par Mathieu Riboulet lui-même. Sans doute faut-il y voir l'adaptation d'un élément de la culture religieuse à la manière de Pasolini adaptant *L'évangile de Matthieu*. Parce qu'elle est la représentation d'un geste qui brise le présent, d'un geste qui est un événement, la « littérature noire », avec ses « héros noirs¹⁹⁰ » et leurs « vies infames », peut être appelée « littérature de l'imprédictible » :

[...] [C]ette littérature noire, cette apparition du Mal comme catégorie esthétique, a pour trait caractéristique fondamental d'être anti-téléologique. Hegel avait donc raison, de son point de vue, de détester le Romantisme comme expression du "négatif", de l'exclure de la sphère de l'"Esprit", en le plaçant dans la catégorie du Mal. Et s'il en est ainsi, c'est que cette littérature n'appartient pas à la sphère historique, se détourne de toute contextualisation sociale, politique, collective. Elle exacerbe ce que Hegel déteste : *la singularité comme figure de l'imprédictible*¹⁹¹.

On peut parler de « la singularité comme figure de l'imprédictible » en ce qui concerne la représentation du crime dans la mesure où les personnages ne voient pas arriver l'événement – on pourrait même dire qu'il leur « tombe dessus ». Avec beaucoup d'irrévérence, Bolaño représente cela dans *Amuleto* de la manière suivante : Auxilio est aux toilettes au moment même où l'événement a lieu, lorsque l'armée pénètre sur le campus de l'UNAM (dans *Amuleto*, le crime est représenté comme agir étatique). Dans *2666*, les critiques ignorent ce qui se passe à Santa Teresa et Morini apprend l'existence de la série des meurtres en lisant le journal : « Le thème des crimes, brièvement mentionné auparavant lorsque Morini lit la presse italienne, commence dès lors à s'insinuer dans le roman tandis que les critiques se voient initiés avec un certain succès, comique et mélancolique, à l'hétérogénéité du monde¹⁹² ». L'« hétérogénéité du monde » dans *2666* actualise ce que Calvino appelait dans ses *Leçons américaines* « la multiplicité » (que Calvino rattache à l'héritage de Gadda : le *groviglio*¹⁹³). Seul le lecteur de *2666* a accès à

¹⁸⁹ Riboulet, OM, p. 143

¹⁹⁰ Foucault, VHI, p. 239.

¹⁹¹ Philippe Daros, « Figurations du crime, figurations du lieu commun de la littérature moderne », *op.cit.*, pp. 16-17.

¹⁹² Florence Olivier, *op.cit.*, p. 63.

¹⁹³ Calvino, *Lezioni americane*, S, I, p. 717 : « Carlo Emilio Gadda cercò per tutta la sua vita di rappresentare il mondo come un garbuglio, o groviglio, o gomitollo, di rappresentarlo senza attenuarne affatto l'inestricabile complessità, o per meglio dire la presenza simultanea degli elementi più eterogenei che concorrono a determinare ogni evento. » (*Leçons américaines*, p. 170 : « Carlo Emilio Gadda a cherché toute sa vie à représenter le monde comme un méli-mélo, un micmac, une pelote, sans jamais en atténuer la complexité inextricable, ou pour mieux dire sans gommer la présence simultanée des

une vision globale du crime grâce au quatrième chapitre du roman, « La partie des crimes », mais il est bien *le seul* à y avoir accès : les personnages ne font que l’apercevoir par bribes, les critiques passent presque complètement à côté de ce qui a lieu. Bolaño a voulu, à travers les trois premiers chapitres, représenter des degrés différents de conscience de l’événement : les critiques sont naïfs, Amalfitano est en lutte avec ses délires et il n’est pas capable de faire face au réel bien qu’il soit au courant de l’existence des meurtres, seul Fate parvient à agir avec justesse en sauvant Rosa Amalfitano. Tous les personnages savent ce qui se passe (les meurtres des femmes), à des degrés de connaissance différents (les plus ignorants étant les critiques), mais le seul à pouvoir embrasser une vision plus générale de l’événement est le lecteur : il peut, par la lecture du roman en reconstruire la chronologie. Archimboldi, l’écrivain dans *2666*, est peut-être le seul personnage de Bolaño à avoir une conscience précise de la présence du mal à Santa Teresa. Sans doute faut-il lier cette connaissance des crimes au fait qu’Archimboldi trouve la matière de ce qui constituera son œuvre pendant la Seconde Guerre mondiale : il est le seul à avoir fait *l’expérience* de la terreur.

On retrouve dans les autres romans cette « imprédictibilité » de l’événement. Dans *Pastorale américaine*, Merry Levov ne pensait pas tuer un homme, mais elle est par la suite transformée par l’événement – tuer un homme par hasard – dans la mesure où elle devient vraiment un assassin, ce qu’elle n’était pas *avant*. Parce que Merry est transformée par l’événement, on peut parler de césure en tant que « forme du changement le plus radical¹⁹⁴ » : le temps « cesse de “rimer”, parce qu’il se distribue inégalement de part et d’autre d’une “césure” d’après laquelle début et fin ne coïncident plus¹⁹⁵ ». Merry Levov, telle qu’elle est après avoir tué un homme n’est plus égale à celle qu’elle était avant l’événement. Ainsi, le surgissement de la violence et du mal est représenté comme *arrivée* de l’imprédictible. Le mal est là, *2666* illustre sa présence diffuse, mais son surgissement transforme tout, il inscrit une césure, une transformation irréparable, par un choc, en un moment de concentration extrême. L’émergence de la violence est un événement parce qu’elle rend évidente cette « singularité comme figure de l’imprédictible ». Les événements dans les romans de Vasta, Roth, DeLillo et Bolaño sont

éléments les plus hétérogènes qui concourent à la détermination de chaque événement. ») Et si l’on se souvient de *Quer pasticciaccio*, c’est bien un crime, l’assassinat de Liliana Balducci, qui est au centre de l’œuvre de Gadda. Nous renvoyons ici en particulier au chapitre II du roman de Gadda dans lequel est découvert le corps sans vie de Liliana Balducci dans une description qui mêle la fascination d’Ingravallo pour le corps de la défunte et l’horreur de la mort.

¹⁹⁴ Deleuze, DR, p. 120.

¹⁹⁵ *Ibid.*

à proprement parler imprédictibles : une adolescente tue un homme *sans le vouloir*, par hasard, en plaçant une bombe dans un magasin fermé sans penser que l'explosion pourrait faire une victime, événement en lui-même imprédictible pour ses parents (*Pastorale américaine*) ; des enfants tuent l'un de leurs camarades (*Le temps matériel*) ; l'armée mexicaine pénètre sur le campus de l'UNAM (*Amuleto*) ; un écrivain américain meurt en chemin vers le Liban alors qu'il tente de libérer un poète suisse retenu en otage par des terroristes maoïstes alors même qu'il parvient à nouveau à écrire (*Mao II*). Aussi chacun de ces romans met-il en évidence « le lien entre le mal et la dissolution contrainte ou choisie d'un imaginaire du temps “orienté” et orienté, dans l'ontologie naturaliste occidentale, du “moins” vers le “plus”¹⁹⁶ » : les événements représentés sont autant de moments où le « temps est hors de ses gonds ». Il n'est sans doute pas inutile, pour comprendre la représentation de « l'imprédictibilité » de l'événement de rappeler que l'une des plus grandes « figures de l'imprédictibilité » est sans nul doute Raskolnikov, lorsqu'il entend – à un moment précis du roman – que l'usurière sera seule et qu'il décide de la tuer dans la mesure où c'est en cet instant précis que Raskolnikov décide de passer à l'acte. Ainsi, après avoir surpris la conversation de la place Sennaïa, il n'est plus égal à celui qu'il était auparavant, avant même d'agir :

[Raskolnikov] n'arrivait pas du tout à comprendre et à s'expliquer pourquoi, fatigué, épuisé, comme il l'était, alors qu'il aurait été tellement plus profitable de rentrer par le chemin le plus rapide, le plus direct, il rentra chez lui en passant par la place aux Foins, un endroit par lequel il lui était tout à fait inutile de passer. [...] Mais pourquoi donc, se demandait-il par la suite, une rencontre si importante, si décisive pour lui, et, en même temps, si étonnamment fortuite que celle qui se produisit place aux Foins (où, réellement, il n'avait rien à faire) lui arriva-t-elle justement à cette heure-là, à cette minute-là de sa vie, et justement quand il se trouvait dans cet état d'esprit, et dans ces circonstances précises, des circonstances dans lesquelles elle devait, cette rencontre, produire l'effet le plus décisif, le plus définitif sur son destin ? C'était comme si elle le guettait exprès¹⁹⁷ !

Les personnages de Dostoïevski sont des hommes infâmes et Raskolnikov parmi eux plus que nul autre fait figure d'incarnation de l'infamie. La violence de Raskolnikov est politiquement déterminée : Raskolnikov est un étudiant pauvre. Dostoïevski est l'un des premiers à plonger dans le monde des bas-fonds – ou incontestablement l'un des précurseurs les plus importants à construire son œuvre autour de la représentation de

¹⁹⁶ Philippe Daros, « Figurations du crime, figurations du lieu commun de la littérature moderne », *op.cit.*, p. 17.

¹⁹⁷ Dostoïevski, V, Première partie, *Crime et châtiment*, I, traduit du russe par André Markowicz, Arles, « Babel », Actes Sud, 1996, pp. 113-114.

« héros noirs » et de leurs « vies infâmes », cela dès *Les pauvres gens*, et à tirer cette représentation vers ses conséquences les plus radicales. En quoi les actes irréparables de Merry, Nimbe ou Rainer peuvent-ils être rapprochés de ceux des personnages de Dostoïevski ou, au contraire, en quoi diffèrent-ils de ces derniers ? Pour faire comprendre l'évolution de la représentation de la mise à mort chez Dostoïevski et chez Vasta et Jelinek, trois exemples s'offrent à nous : un salut est encore possible pour Raskolnikov à la fin de *Crime et châtiment*, comme pour Nimbe dans *Le temps matériel*, lorsque le personnage de Vasta décide de laisser la vie sauve à Wimbrow ; ce qui est parfaitement impossible dans *Les Exclus*. Si Raskolnikov connaît la rédemption, le geste de Rainer relève de ce que Hegel décrit ainsi : « [...] la mort la plus froide, la plus plate, sans plus de signification que de trancher la tête d'un chou ou de boire une gorgée d'eau¹⁹⁸. » Plus encore, par la manière abrupte dont Jelinek clôt son récit et par l'ironie qui le caractérise, tout changement après le crime est impossible : *Les Exclus* sont une fiction sans réconciliation possible. Après la césure opérée par l'événement, plus rien ne peut-être comme avant. Si l'aveu et l'enfermement de Raskolnikov le changent dans *Crime et châtiment*, il n'y a aucun changement, aucune épiphanie, aucune révélation ou aucun salut pour Rainer : *Les Exclus* demeurent sans résolution. Dans sa représentation même, le crime commis dans les dernières pages des *Exclus* met fin à tout, comme une destruction de la fiction sur elle-même, comme un geste destructeur de Jelinek qui redouble celui de Rainer. Dans *Crime et Châtiment*, Raskolnikov tue la vieille usurière *parce qu'il* veut lui voler quelque chose, son geste est encore mû par un but aussi infime soit-il, tandis que dans *Le temps matériel* la cruauté seule pousse Nimbe à tuer Morana « pour voir » ce qu'il advient d'un corps supplicié : le geste est alors totalement gratuit, exécuté en pure perte ; dans *Les Exclus* Jelinek représente le vide complet du geste, Rainer ne comprend pas ce qu'il fait et il ne cherche pas à le comprendre. Le geste est devenu pour lui aussi plus obscur encore qu'une énigme¹⁹⁹. En ce sens, *Les Exclus* et *Le temps matériel* sont des fictions de l'irréparable.

¹⁹⁸ Hegel cité par Maurice Blanchot dans *De Kafka à Kafka*, Paris, « Folio Essais », Gallimard, 1995 p. 33.

¹⁹⁹ Philippe Daros évoque bien le « devenir énigme du geste et du visage » (*Fictions reconnaissance, op.cit.*, p. 271) dans la fiction contemporaine.

CHAPITRE V

Le surgissement de la violence : représenter l'événement

La conscience de faire éclater le continuum de l'Histoire est propre aux classes révolutionnaires à l'instant de leur action. La grande Révolution a introduit un nouveau calendrier. La journée par laquelle débute un calendrier fonctionne comme un accéléré historique. Et au fond, c'est la même journée qui ne cesse de revenir sous la forme des jours fériés, des jours de commémoration. Les calendriers ne décomptent donc pas le temps à la manière des horloges. Ils sont les monuments d'une conscience historique dont on ne semble plus trouver la moindre trace en Europe depuis cent ans. Pendant la révolution de Juillet survint un événement au cours duquel cette conscience retrouva son droit. Lorsque fut venu le soir de la première journée de combat, il se trouva qu'en plusieurs endroits de Paris, simultanément mais de manière indépendante, on tira sur les horloges des clochers. Un témoin qui doit peut-être son intuition à la rime écrivait alors :

“Qui le croirait ! On dit qu'irrités contre l'heure
De nouveaux Josué, au pied de chaque jour,
Tiraient sur les cadrans pour arrêter le jour¹.”

En décrivant les révolutionnaires tirant sur les horloges des clochers pendant la révolution de Juillet, Benjamin livre le secret de tout événement : l'événement est un arrêt du temps. Nous citons ici dans son intégralité la XV^e thèse sur l'histoire de Benjamin tant elle nous permettra de comprendre ce qu'est un événement, en le liant à la pensée de Deleuze de la troisième synthèse du temps dans *Différence et répétition*. Nous voulons reprendre pour l'analyse des œuvres ces concepts afin de comprendre ce qu'est la représentation d'un événement en littérature afin de répondre à la question : *qu'est-ce qu'un événement en littérature ?* Comme l'écrit Benjamin, l'événement *coupe* le temps, il arrête et accélère le temps dans le sens où tout après est différent, tout est redéterminé,

¹ Walter Benjamin, CH, XV^e thèse, p. 76-77. UBG, GS, I (2), pp. 701 – 702 : « Das Bewußtsein, das Kontinuum der Geschichte aufzusprengen, ist den revolutionären Klassen im Augenblick ihrer Aktion eigentümlich. Die Große Revolution führte einen neuen Kalender ein. Der Tag, mit dem ein Kalender einsetzt, fungiert als ein historischer Zeitraffer. Und es ist im Grunde genommen derselbe Tag, der in Gestalt der Feiertage, die Tage des Eingedenkens sind, immer wiederkehrt. Die Kalender zählen die Zeit also nicht wie Uhren. Sie sind Monumente eines Geschichtsbewußtseins, von dem es in Europa seit hundert Jahren nicht mehr die leisesten Spuren zu geben scheint. Noch in der Juli-Revolution hatte sich ein Zwischenfall zugetragen, in dem dieses Bewußtsein zu seinem Recht gelangte. Als der Abend des ersten Kampftages gekommen war, ergab es sich, daß an mehreren Stellen von Paris unabhängig von einander und gleichzeitig nach den Turmuhren geschossen wurde. Ein Augenzeuge, der seine Divination vielleicht dem Reim zu verdanken hat, schrieb damals: Qui le croirait! on dit qu'irrités contre l'heure, / De nouveaux Josué, au pied de chaque tour, / Tiraient sur les cadrans pour arrêter le jour. »

en un instant². Merry est devenue une meurtrière, Morana est mort, Rainer décide à la fin des *Exclus*³ de tuer toute sa famille *apparemment* sans raison. Dans *Amuleto*, l'armée entre sur le campus de l'Unam. Dans *Le temps matériel* et *Entre les deux il n'y a rien*, Aldo Moro est retrouvé mort le 9 mai 1978 dans le coffre d'une voiture, via Caetani, à Rome. L'histoire se fait en un instant : l'événement fait « éclater le continuum de l'Histoire⁴ ».

5.1. L'événement coupe le temps : raconter depuis la césure

La narration, telle qu'elle configurée en fonction de la remémoration dans *Pastorale américaine* et dans *Amuleto*, montre que l'événement coupe le temps : dans les romans de Roth et de Bolaño, les narrateurs, Nathan Zuckerman et Auxilio Lacouture ne cessent de revenir à l'événement – l'explosion de la bombe de Merry et l'entrée de l'armée sur le campus de l'UNAM. L'événement est donc ce qui *plie* le temps : il est une pliure du temps dont les effets parcourent la narration en la redéterminant sans cesse. En outre, dans la mesure où la narration coupe à son tour le temps elle redouble l'événement : la narration elle-même est un événement. La narration d'Auxilio Lacouture se fait *depuis* le temps de l'événement qui est lui-même étiré : elle reste dans les toilettes des femmes pendant treize jours et surtout elle voit l'avenir⁵. Dans *Amuleto*, le temps est brisé. Faut-il pour autant dire que le récit est ce qui permet de redonner une unité perdue ou au contraire ce qui révèle cette perte d'unité ? On peut comparer le procédé narratif de *Amuleto* avec la définition du flash-back⁶ proposée par Deleuze dans *L'image-temps* : « Ce qui est rapporté est toujours un dérapage, une déviation, une bifurcation. Mais bien

² Sans doute n'est-il pas exact de dire que l'événement *arrête* le temps mais plutôt qu'il est ce qui *dans* le temps s'arrête

³ Jelinek, LE, p. 259 : « A six heures du matin, Rainer se réveille brusquement, et contrairement à son habitude ses mains sont baignées de sueur. *Il ne cherche pas à comprendre.* » DA, 260 : « Um halb sieben Uhr früh wacht Rainer jäh auf, und gegen seine sonstige Gewohnheit sind seine beiden Hände schweißfeucht. *Er erwägt gar nichts dafür und nichts dagegen.* » Nous soulignons en italique.

⁴ Walter Benjamin, CH, XV^e thèse, p. 76-77. UBG, GS, I (2), pp. 701 – 702.

⁵ Bolaño, A, 684-685 : « Je ne sais pas pourquoi je me souviens de cet après-midi-là. Cet après-midi de 1971 ou 1972. Et ce qu'il y a de plus curieux, c'est que je m'en souviens depuis mon poste d'observation de 1968. Depuis ma tour de guet, depuis mon wagon de métro qui saigne, depuis mon immense jour de pluie. Depuis les toilettes des femmes du quatrième étage de la faculté de philosophie et lettres, mon vaisseau temporel d'où je peux observer toutes les époques où respire Auxilio Lacouture, qui ne sont pas nombreuses, mais il y en a. » A', p. 45 : « No sé por qué recuerdo esa tarde. Esa tarde de 1971 o 1972. Y lo más curioso es que la recuerdo desde mi mirador de 1968. Desde mi atalaya, desde mi vagón de metro que sangra, desde mi inmenso día de lluvia. Desde el lavabo de mujeres de la cuarta planta de la Facultad de Filosofía y Letras, mi nave del tiempo desde la que puedo observar todos los tiempos en donde aliente Auxilio Lacouture, que no son muchos, pero que son. »

⁶ Voir sur le sujet : William E. Connolly, « Gilles Deleuze : le philosophe comme voyant », *Rue Descartes*, vol. 59, no. 1, 2008, pp. 67-75.

que la bifurcation ne puisse en principe être découverte qu'après-coup, par flash-back, il y a un personnage qui a pu la pressentir, ou la saisir sur le moment⁷ ». Ce qui est rapporté par Auxilio Lacouture est bien une « déviation » : au-delà de ce temps depuis lequel elle raconte, plus rien ne sera pareil, on peut ajouter que *dans* le moment où elle raconte tout a déjà changé. Le récit est la trace d'un changement, d'une « déviation ». La manière dont Auxilio parcourt le temps dans *Amuleto* ne relève pas de l'analepse telle qu'elle est définie par Genette dans *Figures III* mais se révèle plus proche du flash-back défini par Deleuze : Auxilio a pu déjà « pressentir » l'à-venir dans le retour en arrière. L'événement a ouvert l'avenir en coupant le temps. Il y a aussi chez Bolaño la conscience de jouer avec un *topos* littéraire⁸. Dans *Différence et répétition*, Gilles Deleuze distingue les trois synthèses du temps : les deux premières synthèses du temps⁹ correspondent au présent (ou « présent vivant ») et au passé (ou « passé pur », que Deleuze nomme *Habitus* et *Mnémosyne*¹⁰). Enfin, la troisième synthèse du temps est celle de l'événement¹¹, du grand renversement, « du changement le plus radical¹² » :

Le prince du Nord dit “le temps est hors de ses gonds”. Est-il possible que le philosophe du Nord dise la même chose, et soit hamlétien puisqu'il est œdipien ? Le gond, *cardo*, c'est ce qui assure la subordination du temps aux points précisément cardinaux par où passent les mouvements périodiques qu'il mesure (le temps, nombre du mouvement, pour l'âme autant que pour le monde). Le temps hors de ses gonds signifie au contraire le temps affolé, sorti de la courbure que lui donnait un dieu, libéré de sa figure circulaire trop

⁷ Gilles Deleuze, *Cinéma 2, L'image-temps*, Minuit, 1985, p.71-72.

⁸ Bolaño, A, p. 729 : « Et c'est à cet instant que le temps s'arrête à nouveau, une image éculée s'il en est, car le temps ou bien ne s'arrête pas ou est arrêté depuis toujours, disons donc que le continuum temporel subit un frisson, ou disons que le temps ouvre ses grosses pattes et se penche et se met la tête entre les cuisses et me regarde à l'envers, tout juste quelques centimètres au-dessous du cul, et me fait un clin d'œil fou [...] ». A', p. 91 : « Y es entonces cuando el tiempo vuelve a detenerse, imagen trillada donde las haya pues el tiempo o no se detiene nunca o está detenido desde siempre, digamos entonces que el continuum del tiempo sufre un escalofrío, o digamos que el tiempo abre las patotas y se agacha y mete la cabeza entre las ingles y me mira al revés, unos centímetros tan sólo más abajo del culo, y me guiña un ojo loco [...] ».

⁹ Deleuze, DR, 109 : « L'Habitude est la synthèse originaire du temps, qui constitue la vie du présent qui passe ; la mémoire est la synthèse fondamentale du temps, qui constitue l'être du passé (ce qui fait passer le présent). »

¹⁰ La deuxième synthèse du temps est ainsi nommée en référence à la déesse de la Mémoire, est-il besoin de le rappeler ?

¹¹ Comme l'écrit Philippe Daros dans *L'art comme action, op.cit.*, pp. 33-34 au sujet de la troisième synthèse du temps conceptualisée par Deleuze dans *Différence et répétition* : « Une césure qui témoigne d'un “temps hors de ses gonds”, du surgissement d'un événement “trop grand” pour un personnage (significativement Deleuze va chercher ses exemples dans la littérature) qui, désormais, ne peut plus raccorder “l'avant” et “l'après” de cet “événement formidable” et qui apparaît alors, irrémédiablement comme image de ce sujet moderne “fêlé”, au “moi divisé”. » Ainsi, dressant une généalogie de la conceptualisation de la césure au XXe siècle en évoquant Rancière, Lyotard, Agamben et enfin Deleuze, Philippe Daros remarque : « Autant de constats de “césures” qui ne font que répéter ceux qui, à partir de Benjamin commentateur d'Hölderlin, placent l'art moderne sous cette marque d'absolue discontinuité (et d'abord dans notre rapport au passé). »

¹² Deleuze, DR, p. 120.

simple, affranchi des événements qui faisaient son contenu, renversant son rapport avec le mouvement, bref se découvrant comme forme vide et pure. Le temps lui-même se déroule (c'est-à-dire cesse apparemment d'être un cercle), au lieu que quelque chose se déroule en lui (suivant la figure trop simple du cercle). Il cesse d'être cardinal et devient ordinal, un pur *ordre* du temps. Hölderlin disait qu'il cesse de "rimer", parce qu'il se distribue inégalement de part et d'autre d'une "césure" d'après laquelle début et fin ne coïncident plus.¹³

Notons que les deux premières synthèses du temps constituent pour Deleuze deux synthèses passives¹⁴, tandis que la troisième synthèse du temps est une synthèse active¹⁵ : elle est par excellence le temps de la *représentation*, entendue donc en tant que *répétition* de ce qui a été et qui par cette répétition acquiert un sens dans l'écart même de la *différence* qu'elle introduit¹⁶. Un événement inscrit une *césure* : quand un événement a lieu, le temps est coupé, « début et fin ne coïncident plus¹⁷ ». Et le surgissement de la violence relève de ce type de césure, à partir de laquelle « le temps est affolé ». Dans *Mao II*, Bill Gray, un écrivain célèbre qui a vécu les vingt dernières années de sa vie en reclus accepte de quitter les États-Unis et de se rendre à Beyrouth pour tenter de sauver un poète, Jean-Claude Julien, pris en otage par un groupe de terroristes maoïstes : il mourra en chemin. C'est cette tentative de tracer une « ligne de fuite » qui représente pour lui une *césure* : alors qu'il vivait à l'écart du monde sans parvenir à finir son troisième roman, il est rattrapé par la violence du monde, hypostasiée par le groupe terroriste de Beyrouth.

¹³ Deleuze, DR, pp. 119-120.

¹⁴ Deleuze, DR, p. 112.

¹⁵ Deleuze, DR, pp. 120-121 : « Il y a toujours un temps [...] où l'action dans son image est posée comme "trop grande pour moi". Voilà ce qui définit *a priori* le passé ou l'avant : il importe peu que l'événement lui-même soit accompli ou non, que l'action soit déjà faite ou non ; ce n'est pas d'après ce critère empirique que le passé, le présent et le futur se distribuent. Œdipe a déjà fait l'action, Hamlet, pas encore ; mais de toute façon ils vivent la première partie du symbole au passé, ils vivent eux-mêmes et sont rejetés dans le passé tant qu'ils éprouvent l'image de l'action comme trop grande pour eux. Le second temps, qui renvoie à la césure elle-même, est donc le présent de la métamorphose, le devenir-égal à l'action, le dédoublement du moi, la projection d'un moi idéal dans l'image de l'action (il est marqué par le voyage en mer d'Hamlet, ou par le résultat de l'enquête d'Œdipe : le héros devient "capable" de l'action). Quant au troisième temps, qui découvre l'avenir – il signifie que l'événement, l'action ont une cohérence secrète excluant celle du moi [...]. » Et en ce sens, l'on peut rapprocher ces pages de Différence et répétition de cette formule qui revient dans Logique du sens : « l'événement, c'est le sens lui-même » [LS, p. 175].

¹⁶ Nous renvoyons ici en particulier à DR, pp. 125-126 et à cette formule de Deleuze : « [...] [F]aire que, pour elle-même, la répétition soit la différence en elle-même. » On comprend alors que les trois synthèses du temps permettent de dépasser une pensée de la représentation telle qu'elle est analysée, par exemple, par Louis Marin dans *Le Portrait du Roi*, Paris, Minuit, 1981, p. 9 : « Qu'est-ce que représenter, sinon présenter à nouveau (dans la modalité du temps) ou à la place... (dans celle de l'espace). Le préfixe re- importe dans le terme la valeur de la substitution. Quelque chose qui était présent et ne l'est plus est maintenant représenté. À la place de quelque chose qui est présent ailleurs, voici présent un donné ici. Au lieu de la représentation donc, il est un absent dans le temps ou l'espace ou plutôt un autre et une substitution s'opère d'un même de cet autre à sa place. » Si Louis Marin montre comment la représentation peut être un instrument de pouvoir, *Différence et répétition* permet de penser la représentation comme destitution.

¹⁷ Deleuze, DR, p. 120.

Dans *Pastorale américaine*, une adolescente américaine décide de poser une bombe dans un bureau de poste en signe de protestation contre la guerre du Vietnam : sa bombe fera un mort – le docteur Conlon – et fera surtout « voler en éclats [...] [l]’utopie¹⁸ » qu’avait tenté de construire son père, Seymour Levov : « Après la bombe, il fut incapable de prendre la vie comme elle venait, de croire que la réalité n’était pas si différente des apparences¹⁹ ». Dans *Le temps matériel*, la césure a lieu pour le groupe d’enfants au moment de la mort de Morana. La césure pour eux sera le moment de la mort de Morana, ils se rendront compte alors qu’ils sont capables de tuer : « Nous tuons. Nous savons tuer²⁰ ». Toutefois, « [l]’événement, écrit Deleuze, n’est pas ce qui arrive (accident), il est dans ce qui arrive le pur exprimé qui nous fait signe et nous attend²¹ ». Dans *Mao II*, l’explosion qui blessa mortellement Bill Gray est l’accident. Tout comme l’explosion de la bombe de Merry dans *Pastorale américaine* et la mort de Morana dans *Le temps matériel*. L’événement est le sens donné à l’accident, au surgissement de la violence : « [...] l’événement, c’est le sens lui-même²² ». Et c’est pourquoi l’événement est « [t]oujours déjà passé et éternellement encore à venir²³ », parce que le sens reste toujours à trouver, il n’est pas définitif. Pour Deleuze l’événement est avant tout lié au devenir : « [...] les événements s’effectuent en nous²⁴ [...] », ou comme l’écrit David Lapoujade : « Par l’événement, tout recommence, mais autrement ; nous sommes redistribués, réengendrés parfois jusqu’au méconnaissable²⁵ ». Il ne s’agit pas seulement de ce qui a lieu en *un* moment mais bien de tout ce que l’événement va transformer et surtout du *sens* qui va être donné à ce qui a lieu, « l’événement, c’est le sens lui-même²⁶ ». Ainsi, la narration est-elle ce qui va apporter un sens à l’événement – et non pas la vérité de l’événement. C’est le récit de Nathan Zuckerman sur la vie des Levov, le « Je » qui revient sur la mort de Morana, la narration de la mort de Bill Gray. Comme l’écrit Florian Tréguer au sujet de *Pastorale américaine* :

L’attentat qui détruit le magasin d’Old Rimrock et son bureau de poste, tuant l’infortuné docteur Colon, est, au sens le plus fort du terme, un événement. Non pas juste un *accident* (au sens de ce qui arrive) mais l’expression d’un sens à définir, à la fois ouvert et problématique, qui constitue un horizon de

¹⁸ Roth, PA, 98. AP, p. 82 : « [...] blasting to smithereens his particular form of utopian thinking ».

¹⁹ Roth, PA, p. 104. AP, p. 88 : « After the bomb, he could never again take life as it came or trust his life wasn’t something very different from what he perceived ».

²⁰ Vasta, LTM, 296. ITM, 262 : « Noi uccidiamo : noi sappiamo uccidere ».

²¹ Deleuze, LS, p. 175.

²² *Ibid.*, p. 34.

²³ *Ibid.*, p. 194.

²⁴ *Ibid.*, p. 174.

²⁵ David Lapoujade, *Deleuze. Les mouvements aberrants*, Paris, Minit, 2014, p. 65.

²⁶ Deleuze, LS, p. 175.

lecture des enjeux majeurs du roman²⁷.

L'événement est ce qui nous somme de nous poser une question : « C'est toujours l'événement qui fait se demander : que s'est-il passé ? Que va-t-il se passer à présent ? Qu'est-ce qui s'est passé pour qu'on en arrive là ? Pour qu'on devienne capable ou incapable de... ? Ce sont les questions relatives à tout événement²⁸ ». *Mao II* modélise cette question : « que s'est-il passé pour que je ne sois plus capable d'écrire ? » Dans *Pastorale américaine* : « que s'est-il passé pour que Merry devienne une terroriste ? » Question que se posent le narrateur, Nathan Zuckerman, et le père de Merry, Seymour Levov. La question que modélise *Le temps matériel* est d'un autre ordre. La fiction de Vasta modélise cette question : « Que va-t-il se passer ? ». *Le temps matériel* est un conte sur la violence politique : « Le conte est le contraire de la nouvelle, parce qu'il tient le lecteur haletant sous une tout autre question : qu'est-ce qui va se passer ? Toujours quelque chose va arriver, va se passer²⁹ ». Morana est mort, mais « [t]oujours quelque chose va arriver³⁰ » : Nimbe, Rayon et Envol projettent d'assassiner un autre enfant, l'une de leurs camarades, Wimbrow.

Le roman de Philip Roth est exemplaire pour comprendre la modélisation de l'événement dans le roman. Ainsi, Nathan Zuckerman, le narrateur se demande : « Qu'est-il arrivé à Seymour Levov³¹ ? » Aucune réponse définitive ne sera apportée à cette question, à aucun moment du roman. Au contraire, le narrateur de *Pastorale américaine* n'aura de cesse que de relancer la question « Que s'est-il passé ? » sans jamais en épuiser le sens :

En soi, l'explosion n'est [...] que la gangue factuelle ou circonstancielle de l'événement, son incarnation fortuite pourrait-on dire, l'état de choses dans lequel il s'effectue. Ce qui a lieu à travers l'explosion, le sens qui s'y libère, dépasse de loin la péripétie comme les protagonistes immédiats, et à vocation à ébranler l'ordre du monde au-delà des consciences du père et de sa fille terroriste. En ce qu'il est (aussi) métaphorique, l'attentat tient lieu d'un sens absent, à déterminer, mais qui travaille le texte de part en part³².

Sans doute faut-il voir dans le destin de Seymour Levov tel qu'il est raconté par

²⁷ Florian Tréguer, « “Goodbye America, hello real time” : de l'attentat figural à l'idéologie démythifiée », in *op.cit.*, p. 35.

²⁸ David Lapoujade, *op.cit.*, p. 64.

²⁹ Deleuze et Guattari, MP, p. 235.

³⁰ *Ibid.*

³¹ Roth, PA, 95. AP, p. 79 : « The brutality of the destruction of this indestructible man. Whatever Happened to Swede Levov ».

³² Florian Tréguer, « “Goodbye America, hello real time” : de l'attentat figural à l'idéologie démythifiée », in *op.cit.*, p. 35.

Nathan Zuckerman la remise en question d'une certaine forme de masculinité³³. En 1968, Merry Levov pose une bombe :

Meredith Levov. La fille de Seymour. La "poseuse de bombe de Rimrock", c'était la fille de Seymour ; c'était elle la collégienne qui a fait sauter la poste et tué le médecin. La gosse qui a arrêté la guerre au Vietnam en faisant sauter quelqu'un qui postait une lettre à cinq heures du matin, un médecin en route pour son hôpital³⁴.

À partir de cet événement, de cet attentat, le père, Seymour Levov ne cesse de se demander quelle erreur il a pu commettre, lui, qui incarne l'accomplissement du « Rêve américain », pour que sa fille devienne une terroriste. Plusieurs pistes hantent le récit comme celle d'un baiser incestueux mais le narrateur, Nathan Zuckerman n'apportera pas de réponse, de même que Philip Roth choisira de laisser son récit ouvert :

Qu'est-ce qui avait pu blesser Merry ? [...] Elle était tordue ! Fêlée ! Mais par quoi ? Des petits bègues, il y en a des milliers ; ils ne posent quand même pas tous des bombes en grandissant ! Qu'est-ce qui a mal tourné chez leur fille ? Qu'est-ce qu'il lui avait fait de si répréhensible ? Le baiser ? Ce baiser-là ? C'était si ignoble ? Comment un baiser pousserait-il au crime ? Les retombées du baiser ? La façon dont il s'était ressaisi ? C'était ça, l'ignominie ? Encore, s'il ne l'avait jamais prise dans ses bras, ni touchée, ni embrassée depuis... Mais pas du tout, il l'adorait. Elle le savait bien³⁵.

Avec *Pastorale américaine*, Philip Roth construit son œuvre comme un travail de remémoration et la représentation de l'événement est construite en fonction de la remémoration. Nathan Zuckerman rencontre Jerry Levov pendant le bal des anciens élèves de leur lycée. Ainsi Zuckerman apprend-il que le frère de Jerry, Seymour Levov est mort (la première violence ici semble bien être d'apprendre la mort de quelqu'un). À partir de là, Zuckerman reconstruit ses souvenirs à partir de ce qu'il apprend par Jerry : « Me voici sur la piste de danse avec Joy, et je pense au Suédois, à ce qui est arrivé à son pays en l'espace d'à peine vingt-cinq ans, entre les années triomphales de la guerre au lycée de Weequahic et le moment où sa fille a fait exploser une bombe, en 1968³⁶ [...] ».

³³ Nous renvoyons ici à notre partie « La révolution contre le père : Tuer le Père ».

³⁴ Roth, PA, p. 80. AP, p. 65 : « Meredith Levov. Seymour's daughter. The 'Rimrock Bomber' was Seymour's daughter. The high school kid who blew up the post office and killed the doctor. The kid who stopped the war in Vietnam by blowing up somebody out mailing a letter at five A.M. A doctor on his way to the hospital ».

³⁵ Roth, PA, p. 104. AP, p. 88 : « What then was the wound ? [...] Twisted ! Crazy ! By what ? Thousands upon thousands of young people stuttered – they didn't all grow up to set off bombs ! What went wrong with Merry ? What did he do to her that was so wrong ? The kiss ? That kiss ? So beastly ? How could a kiss make someone into a criminal ? The aftermath of the kiss ? The withdrawal ? Was the beastliness ? But it wasn't as though he'd never held her or touched her or kissed her again – he *loved* her. She *knew* that ».

³⁶ Roth, PA, p. 100. AP, p. 84 : « So then . . . I am out there on the floor with Joy, and I am thinking to the Swede and of what happened to his country in a mere twenty-five years, between the triumphant days at wartime Weequahic High and the explosion of his daughter's bomb in 1968 [...] ».

L'espace de la fiction reste vague, l'espace depuis lequel émerge la narration s'efface comme dans un étirement du temps : le travail de remémoration déborde entièrement l'espace de la fiction, Zuckerman disparaît presque complètement après la première partie pour laisser la place à Seymour Levov. La narration est donc suscitée par la mort de quelqu'un. On peut rapprocher la narration telle qu'elle est prise en charge par Nathan Zuckerman dans *Pastorale* américaine de ce que Walter Benjamin écrit sur la *Recherche* dans « L'image proustienne » :

[...] [U]n événement vécu est fini, il est à tout le moins confiné dans la seule sphère de l'expérience vécue, tandis qu'un événement remémoré est sans limites, parce qu'il n'est qu'une clé pour tout ce qui a précédé et pour tout ce qui a suivi. Et dans un autre sens encore, c'est le souvenir ici qui prescrit rigoureusement le mode de tissage. Car l'unité d'un texte n'est que l'acte de remémoration elle-même³⁷.

Pastorale américaine est une vie remémorée. Nathan Zuckerman commence par se remémorer sa propre vie³⁸ pour orienter son récit vers celle de Seymour Levov en reparcourant tout ce qui a précédé et tout ce qui a suivi le moment de césure : l'attentat commis par la fille de Seymour Levov, Merry Levov, plie le temps de la fiction en deux autour de la césure qu'il marque et Nathan Zuckerman longe cette pliure par sa narration : « Sérieusement, tout en évoluant sur la piste de danse avec Joy sur cette musique désuète, je me mis à m'imaginer pour ma gouverne ce qui avait bien pu advenir pour que le héros de Weequahic eût une destinée en tout point contraire à celle qu'on lui aurait imaginé du temps que cette musique et son invite sentimentale étaient de saison³⁹ [...] ». Dans toute la première partie de *Pastorale américaine*, « Le paradis de la mémoire » (*Paradise remembered*), Zuckerman n'a de cesse de longer cette pliure du temps qu'est l'explosion de la bombe de Merry en tentant de comprendre l'avant, le temps où Seymour est encore « le héros de Weequahic⁴⁰ », et l'après, « l'itinéraire de son effondrement⁴¹ » (*his*

³⁷ Walter Benjamin, « L'image proustienne », traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, revue par Rainer Rochlitz, in *Œuvres*, II, p. 137. « Zum Bilde Prousts », GS, II (1), p. 312 : « [...] ein erlebtes Ereignis ist endlich, zumindest in der einen Sphäre des Erlebens beschlossen, ein erinnertes schrankenlos, weil nur Schlüssel zu allem was vor ihm und zu allem was nach ihm kam. Und noch in anderem Sinne ist es die Erinnerung, die hier die strenge Webevorschrift gibt. »

³⁸ La recherche d'un sens à donner au destin de Seymour Levov sera aussi pour Nathan Zuckerman le moment d'une remise en question de leur éducation conformiste. Le narrateur se remet lui-même en question à mesure qu'il explore la vie des Levov. Zuckerman n'est pas exclu de la narration, il en constitue en quelque sorte le point de départ.

³⁹ Roth, PA, p. 99. AP, p. 83 : « In earnest, right then and there, while swaying with Joy to that out-of-date music, I began to try to work out for myself what exactly had shaped a destiny unlike any imagined for the famous Weequahic three-letterman back when this music and its sentimental exhortation was right to the point [...] »

⁴⁰ Roth, PA, p. 99. AP, p. 83 : « [...] the famous Weequahic three-letterman [...] ».

⁴¹ Roth, PA, p. 86.

*collapse*⁴²) : Zuckerman tente d'apporter un sens à « [l]a destruction de cet homme indestructible⁴³... » L'attentat est le moment sur lequel la narration ne cesse de revenir, il plie le temps de la narration : « L'attentat ne cesse de plier [...] le récit en deux, de le découper irrémédiablement en un avant et un après, dans la succession de deux ordres antithétiques⁴⁴ ». Si l'événement est ce qui marque une césure, il commence par *couper* le récit : « Il fournit au roman sa ligne de déconstruction, dessinant une discontinuité que le narrateur va s'efforcer de *figurer* comme un saut entre deux séries, en proposant plusieurs nouages ou *passages*⁴⁵ ».

Dans *Pastoral américaine*, l'explosion de « [l]a mignonne bombinette de la petite Marinette⁴⁶ » est une rupture à plusieurs niveaux : elle oblige Seymour Levov à se poser la question : « Que s'est-il passé ? », qui restera sans réponse, alors même que Seymour est décrit comme un homme qui ne se pose pas de questions :

Les remises en question permanentes de l'adulte conscient, c'était pas le problème de mon frère. Le sens de sa vie, il le tirait d'autre chose. [...] s'il y a quelque chose de pire que de se remettre en question trop tôt, c'est bien de se remettre en question trop tard. Sa vie a été soufflée par cette bombe. La vraie victime de l'attentat, c'était lui⁴⁷.

Il faut aussi penser que Roth met ainsi en place la déconstruction d'une certaine forme de masculinité : avant l'attentat, Seymour est l'incarnation de la domination masculine, après l'attentat, c'est un homme brisé. L'explosion oblige aussi le narrateur, Nathan Zuckerman, à reconsidérer l'Histoire des États-Unis, de leur enfance à Newark pendant la Seconde Guerre mondiale jusqu'au moment où il apprend ce qu'aura été la vie de Seymour Levov par son frère, Jerry Levov. Nathan Zuckerman doit reconsidérer sa vie, celle des Levov et l'Histoire des États-Unis depuis les dernières années de la guerre jusqu'à ce moment de bascule en 1968 :

[...] [J]e pense à cette mystérieuse, cette troublante, cette extraordinaire transition historique. Je pense aux années soixante et au désordre causé par la guerre du Vietnam, aux familles qui ont perdu leurs enfants, et à celles qui ne les ont pas perdus ; mais les Seymour Levov font partie de cette

⁴² Roth, AP, p. 71.

⁴³ Roth, PA, 95. AP, p. 79 : « The brutality of the destruction of this indestructible man. ».

⁴⁴ Florian Tréguer, « “Goodbye America, hello real time” : de l'attentat figural à l'idéologie démystifiée », in *op.cit.*, p. 48.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ Roth, PA, p. 80. AP, p. 65 : « Little Merry's darling bomb ».

⁴⁷ Roth, PA, p. 80. AP, p. 65 : « The incessant questioning of a conscious adulthood was never something that obstructed my brother. He got the meaning for his life some other way. [...] if there's anything worse than self-questioning coming too early in life, it's self-questioning coming too late. His life was blown up by that bomb. The real victim of that bombing was him ».

première⁴⁸ [...].

Pour Zuckerman, les Levov font partie des parents qui ont perdu leur enfant à cause de la guerre du Vietnam dans le sens où l'idéalisme de Merry l'a amené à s'engager contre la guerre et à tenter d'inscrire un acte radical pour affirmer sa contestation. En ce sens, la violence de Merry est comparable à celle du « grand criminel⁴⁹ » décrite par Benjamin dans sa *Critique de la violence* dans le sens où elle *voudrait* faire trembler l'État (comme l'écrit Benjamin : « l'État redoute cette violence⁵⁰ »), mais elle n'y parvient pas, son geste est absurde. La violence de Merry n'en demeure pas moins liée à la violence qui fonde l'État dans la mesure où la guerre du Vietnam en est une expression. Ainsi, si contrairement à la violence du « grand criminel » de Benjamin l'acte de Merry ne fait rien trembler il n'en demeure pas moins déterminé par la violence du pouvoir, sans pour autant que l'on puisse parler d'un lien de causalité (un type de violence entraînerait un autre). Aussi tenu soit-il, ce lien fait retour dans la reconfiguration de l'événement que constitue la narration de Zuckerman. Le temps dans *Pastorale américaine* est reconfiguré en tant que remémoration et cette dernière, entendue en tant que tentative d'apporter un sens non seulement au destin⁵¹ (Benjamin⁵²) de la famille Levov mais aussi à l'histoire des États-Unis, est structurée à partir d'un événement, l'explosion de « [l]a mignonne bombinette de la petite Marinette⁵³ » : « "L'événement" en littérature, nous dit Deleuze dans *Logique du sens*, correspond à l'irruption du sens, inattendu ou paradoxal, pris entre sens et non-sens, entre désignation et signification. Deleuze définit l'événement comme objet ou énoncé dont on n'épuise pas la signification, qu'on ne peut convertir dans le jeu interprétatif, mais qui déborde toujours le discours⁵⁴ ». Ainsi, *Pastorale américaine* s'inscrit dans un projet plus large de représentation de l'histoire américaine – une « trilogie américaine », avec *J'ai épousé un communiste* et *La*

⁴⁸ Roth, PA, p. 100. AP, p. 84 : « [...] [T]hat mysterious, troubling, extraordinary historical transition. I am thinking of the sixties and of the disorder occasioned by the Vietnam War, of how certain families lost their kids and certain families didn't and how the Seymour Levovs were one of those that did [...] ».

⁴⁹ Nous renvoyons ici à notre annexe dans laquelle nous apportons plus de précisions sur la *Critique de la violence* de Benjamin ainsi que sur le « grand criminel ».

⁵⁰ Walter Benjamin, CV, p. 68. ZKG, GS, II (1), p. 186 : « Der Staat [...] fürchtet diese Gewalt [...] ».

⁵¹ Roth représente bien à travers Seymour Levov un destin : « le héros de Weequahic eût une *destinée* en tout point contraire à celle qu'on aurait pu imaginer » (PA, p. 99), « a *destiny* unlike any imagined for the famous Weequahic three-letterman » (AP, p. 83). Nous soulignons en italique dans la traduction et dans le texte original.

⁵² Nous renvoyons ici à nouveau à « Destin et caractère » [« Schicksal und Charakter »], *op.cit.*, de Walter Benjamin.

⁵³ Roth, PA, p. 81. AP, p. 65 : « Little Merry's darling bomb ».

⁵⁴ Florian Tréguer, « "Goodbye America, hello real time" : de l'attentat figural à l'idéologie démystifiée », in *op.cit.*, p. 35.

*Tache*⁵⁵ : chacun des romans est la modélisation d'un événement, quelques paroles échangées avec la mauvaise personne changent tout pour Ira Ringold dans *J'ai épousé un communiste*, il suffit d'un malentendu pour détruire la vie de Coleman Silk dans *La Tache* : « Les trois héros, Levov dans *Pastorale américaine*, Ringold dans *J'ai épousé un communiste* et Silk dans *La Tache* – qui, tous trois, se confient à Nathan Zuckerman -, ont en commun d'avoir cru à l'une des promesses de l'Amérique, celle de l'individualisme absolu, de la possibilité de se réinventer soi-même et de découvrir ce que signifie réellement être américain. Oui, c'est en effet cela "être américain", confirme Roth⁵⁶ ». La force de *Pastorale américaine* est de laisser dans le doute ce qui a vraiment tout changé : l'événement a lieu, il bouleverse tout, mais l'origine même, ce qui pousse Merry à faire ce geste n'est pas révélé. On notera que *Pastorale américaine* a rencontré un grand succès auprès du lectorat français, ce que commente Roth : « Peut-être qu'avec *Pastorale américaine* le lectorat français a eu pour la première fois le sentiment qu'on lui livrait un peu les arcanes de l'Amérique⁵⁷ ». Dans la trilogie de Roth, la représentation de l'histoire part toujours d'un événement et non plus d'une volonté totalisante, comme par exemple Zola avec les Rougon-Maquart. « Coleman Silk, le héros de *La Tache*, professeur d'université à la retraite, a été, comme le "Suédois" Levov de *Pastorale américaine* et le Ringold de *J'ai épousé un communiste*, victime d'une extravagance de l'Histoire⁵⁸ [...] ». Dans chacun de ses romans, le projet de Roth est bien d'« analys[er] "le carcan des convenances", le pouvoir et la longévité des convenances américaines", "l'inspiration qu'elles procurent à l'imposture personnelle⁵⁹" ». Josyane Savigneau cite ici des propos de Philip Roth sur *La Tache* qui peuvent s'appliquer à chacun des trois romans de la « trilogie américaine ». *La Tache* est une œuvre intéressante dans le sens où Roth élabore une représentation particulière du présent : « Dans ses entretiens sur le Web, Roth dit aujourd'hui qu'il a "voulu traiter le présent comme Histoire", ce qu'il n'avait jamais fait auparavant⁶⁰ ». En composant sa trilogie américaine, Roth refuse toute forme de totalité :

⁵⁵ Josyane Savigneau, *Avec Philip Roth*, Paris, Gallimard, 2014, pp. 119-120 : « [...] les trois livres sont liés – le dernier mot de *La Tache* est "Amérique". Ils constituent un unique "grand roman américain", celui de la seconde moitié du XX^e siècle ; avec le communisme et maccarthysme du début des années 1950 (*J'ai épousé un communiste*), puis la fin des années 1960, le terrorisme gauchiste, la guerre du Vietnam (*Pastorale américaine*), enfin l'été 1998, où le président de la plus grande puissance mondiale, William Jefferson Clinton, a failli être destitué "pour avoir serré de trop près une stagiaire de la Maison-Blanche", Monica Lewinski (*La Tache*) ».

⁵⁶ *Ibid.*, pp. 126-127.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 130.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 120.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ Josyane Savigneau, *Avec Philip Roth*, *op.cit.*, p. 122.

il ne s'agit pas de raconter *toute* l'Histoire de l'Amérique mais de construire la représentation de vies précaires. Roth construit le récit de trois déclin : un héros du quartier de Weequahic, un universitaire, une vedette de la radio et soudain pour chacun d'eux les apparences sur lesquelles reposaient leurs vies s'effondrent.

Dans *Le temps matériel*, en 1978, Nimbe, Rayon et Envol imitent l'enlèvement et l'assassinat d'Aldo Moro par les Brigades rouges et exécutent l'un de leurs camarades, Morana, « [...] le coupable éternel, par conséquent chaque fois innocent⁶¹ ». La mort de Morana est l'événement dans *Le temps matériel* et apparaît comme une *répétition* de l'affaire Moro. Le dispositif est le même et l'on en retrouve certains des éléments clés : la cellule⁶², l'interrogatoire⁶³, le portrait pris avec un Polaroid avec le journal daté du jour dans les mains de la victime⁶⁴. La fiction est structurée autour d'une répétition de l'événement historique de 1978 : ce que font les enfants avec Morana constitue un simulacre⁶⁵. Dans la fiction, la mort de Morana a lieu en novembre 1978⁶⁶. L'affaire Moro est terminée depuis six mois : les gestes des enfants apparaissent bien comme une *répétition* de l'affaire Moro. En plaçant le détournement d'une formule des Brigades rouges extraite de leur premier communiqué (*colpire al cuore lo Stato*) dans le discours de Nimbe (« Nous frappons au cœur, mais il n'y pas de cœur⁶⁷ »), Vasta marque sa volonté

⁶¹ Vasta, LTM, p. 82. ITM, p. 72 : « [...] è il colpevole eterno, quindi di volta in volta innocente ».

⁶² Vasta, LTM, p. 278 : « Contre l'un des murs, il y a une niche dans la niche : la cellule de Morana. Elle a été bien construite, avec des planches et des morceaux de contreplaqué, en laissant au milieu un passage qu'on peut fermer à l'aide d'un battant équipé d'un loquet ». ITM, 246 : « Contro una delle pareti c'è un cubicolo nel cubicolo : la prigione di Morana. È stata costruita bene, inchiodando tra loro sportelli e pezzi di compensato e lasciando un passaggio al centro che può essere chiuso da un battente e serrato da fuori con un saliscendi ».

⁶³ Vasta, LTM, p. 287 : « On fait quoi ? / On l'interroge. / Mais on ne lui pose aucune question. / Avec le corps. / Hein ? / On l'interroge avec le corps. / Et qu'est-ce qu'il est censé nous dire ? / Rien ». ITM, p. 254 : « Cosa gli facciamo ? / Lo interroghiamo. / Non gli stiamo domandando niente. / Con il corpo. / Cosa. / Lo interroghiamo con il corpo. Ma cosa deve dirci ? / Niente ».

⁶⁴ Vasta, LTM, p. 295 : « Morana est presque inconscient, il a les yeux mi-clos. Envol lui intime de les rouvrir, puis il saisit le journal qu'il a acheté ce matin, le place devant lui et tente de le lui faire prendre en main, mais les doigts de Morana n'y parviennent pas, le journal glisse dans son giron ; alors Envol demande à Rayon de tendre un bras et de tenir le journal ouvert devant lui. Il attrape un Polaroid, vise et déclenche ; une fois formée, l'image est sombre mais visible, la tête de Morana apparaît légèrement inclinée sur sa poitrine ». ITM, p. 261 : « Morana è semisvenuto, tiene gli occhi socchiusi. Volo gli dice di aprirli, poi prende il giornale che comprato la mattina, glielo distende davanti, cerca di farglielo tenere ma le dita di Morana non riescono a reggerlo, gli scivola in grembo ; allora Volo dice a Raggio di allungare un braccio e tenergli il giornale aperto davanti. Prende una Polaroid, inquadra, scatta ; quando si compone, l'immagine è scura ma leggibile, la testa di Morana leggermente china sul petto ».

⁶⁵ Pierre Klossowski, *La Ressemblance*, Marseille, Ryôan-ji, 1984, pp. 76-77 : « Le simulacre au sens *imitatif* est actualisation de quelque chose d'incommunicable en soi ou d'irreprésentable : proprement le phantasme dans sa contrainte obsessionnelle. Pour en signaler la présence – faste ou néfaste – la fonction du simulacre est d'abord exorcisante ; mais pour exorciser l'obsession – le simulacre imite ce qu'il appréhende dans le phantasme. ».

⁶⁶ Comme le précisent les indications temporelles qui accompagnent le chapitre dans lequel meurt Morana « Pression » : « (novembre 1978) » (LTM, p. 264 ; ITM, p. 234).

⁶⁷ Vasta, LTM, p. 296. ITM, p. 262 : « Noi colpiamo al cuore ma il cuore non c'è ».

de répéter dans l'espace fictionnel l'événement de 1978 mais aussi d'en prendre ses distances : dans son ensemble, le texte de Vasta repose sur une forme de distanciation⁶⁸. On peut se demander si ce dispositif ne vise pas à montrer de quelle manière l'action des Brigades rouges relevait déjà d'une forme de simulacre. De même, on peut se demander si le choix des « enfants-terroristes » n'aurait pas pour but de faire ressortir la dimension infantile de l'action des Brigades rouges. Comme nous le disions plus haut, dans *Le temps matériel*, la mort de Morana est l'événement en lui-même : non seulement l'enlèvement de l'enfant répète celui d'Aldo Moro – il est conçu en tant que tel par Nimbe, Rayon et Envol – mais aussi le moment précis où Morana meurt marque une *césure* dans le récit :

Le corps de Morana cède.

Sur un geste d'Envol, je vais m'asseoir sur son ventre, je pèse de tout mon poids. Je perçois dans son immobilité un résidu de respiration abdominale : j'augmente alors la pression et je l'annule. Nous restons ainsi pendant un laps de temps que je ne suis pas en mesure d'évaluer. Je sens nos odeurs qui se mêlent. Elles sont fortes, agréables. De temps en temps, l'un de nous se contracte et accentue sa pression : puis les muscles font mal, on la réduit. Enlacés les uns aux autres, nous formons un nœud. Enfermé dans le nœud, nous couvons un mort. Un mort simple. *Le mort simple*. Nous ne le couvons pas, nous le mettons au monde : le corps de Morana sort de nos corps vivants. Si la pudeur qu'impose le militantisme ne nous l'interdisait pas, nous voudrions et devrions pleurer d'émotion. De joie et de douleur. Car nous avons trouvé le lieu où se concentre et se révèle. Nous tuons, nous savons tuer⁶⁹.

Dans l'événement, le fantasme de Nimbe d'avoir un enfant revient (« nous le mettons au monde : le corps de Morana sort de nos corps vivants ») : l'événement est bien le moment d'un retour des fantasmes qui hantent tout le roman. En outre, un autre fantasme déjà annoncé un peu plus tôt⁷⁰ revient : celui de *sacrifier*. Tout au long de son roman Vasta insiste sur le sadisme des enfants et leur désir de *sacrifier* Morana : « [...] Morana semblait destiné à devenir l'affreuse victime, le bouc émissaire, celui sur lequel

⁶⁸ Nous renvoyons ici à Carlo Ginzburg, « Straniamento. Preistoria di un procedimento letterario », in *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, Milan, Feltrinelli, 1998 et à Italo Calvino dans sa préface au *Sentiero dei nidi di ragno*.

⁶⁹ Vasta, LTM, p. 296. ITM, p. 262 : « Il corpo di Morana cede. / Rispondo al cenno di Volo e vado a sedermi sulla pancia, la schiaccio in fondo. Avverto nell'immobilità un residuo di respirazione addominale : aumento la pressione e la cancello. Restiamo così per un tempo che non so calcolare. Sento i nostri odori che si mescolano. Sono forti, buoni. Ogni tanto uno di noi si contrae e accentua la compressione : poi i muscoli fanno male e diminuisce. Uno mescolato all'altro siamo nodo. Chiusi nel nodo coviamo un morto. Un morto semplice. *Il morto semplice*. Non lo coviamo, lo partoriamo : il corpo morto di Morana viene fuori dai nostri corpi vivi. Se il pudore imposto dalla militanza non ce lo proibisse, vorremmo e dovremmo piangere di commozione. Di gioia e di dolore. Perché abbiamo trovato il luogo nel quale tutto si concentra e si rivela. Noi uccidiamo : noi sappiamo uccidere ».

⁷⁰ Vasta, LTM, p. 274 : « Un sacrifice, je songe, Morana tel un répugnant Isaac et, dans le rôle d'Abraham, sa mère qui l'immole, nul ange pour arrêter la main qui poignarde ». ITM, p. 243 : « Un sacrificio, penso, Morana come un Isacco disgustoso, sua madre come Abramo che lo immola, nessun angelo a fermare la mano che accoltella ».

se concentre tout le mal fait sans méchanceté, sans malice, le mal qui se libère par nervosité et parce qu'il faut bien en faire un peu, de mal⁷¹ ». L'assassinat de Morana est marqué par une forte dimension érotique (« Je sens nos odeurs qui se mêlent. Elles sont fortes, agréables⁷² », « Enlacés les uns aux autres, nous formons un nœud⁷³ »). La découverte de la mort ainsi que le *sens* qu'ils vont lui donner constituent pour les enfants-terroristes l'événement.

En refusant de tuer Wimbrow à la fin du roman, Nimbe contre-effectue l'événement⁷⁴ (la mort de Morana), c'est ce que fait Nimbe lorsqu'il décide de « subvertir la subversion⁷⁵ » et (re)découvre « [l]e plaisir d'exister dans les phrases⁷⁶ ». Le langage redevient un lien avec les autres et avec le monde. Néanmoins, plus rien ne sera pareil : « subvertir la subversion » ne signifie pas que tout puisse redevenir comme avant et n'équivaut pas à un simple retour en arrière ; la « subversion de la subversion » ne constitue pas un élément de résolution comme dans un conte, elle signifie bien que l'événement – la mort de Morana – a eu lieu, et que tout a été changé. En ce sens, le refus de tuer Wimbrow est un redoublement de l'événement : par la découverte du *lien à l'autre* (trop tardivement toutefois) : « Je ne sais pas pourquoi j'ai décidé que tu étais le lien, petite fille créole. Je ne sais pas pourquoi, sans te connaître, sans t'avoir, j'éprouve un tel manque. Tu es là où la phrase se défait et cède, une couche de peau après l'autre, jusqu'au vide⁷⁷ ». Il est toujours trop tard, semble vouloir dire Vasta : « Alors que les lignes du temps et de l'espace convergent et qu'est atteint le point de fuite de 1978, l'instant où l'année se terminera à jamais, je sais que désormais, ce qui subsiste, c'est la sensation de la douleur⁷⁸ ». La question propre à l'événement – « Que s'est-il passé ? » – se pose après la mort de Morana :

⁷¹ Vasta, LTM, p. 82. ITM, p. 72 : « [...] Morana sembrava destinato a diventare la vittima orribile e il capro espiatorio, quello sul quale si concentra tutto il male compiuto senza cattiveria, senza malizia, il male che viene fuori per nervosismo e perché si deve, un pò, fare del male ».

⁷² Vasta, LTM, 296. ITM, 262 : « Sento i nostri odori che si mescolano. Sono forti, buoni. »

⁷³ Vasta, LTM, 296. ITM, 262 : « Uno mescolato all'altro siamo nodo. »

⁷⁴ Deleuze, LS, p. 188 : « La contre-effectuation n'est rien, c'est celle du bouffon quand elle opère seule et prétend valoir pour *ce qui aurait pu* arriver. Mais être le mime de *ce qui arrive effectivement*, doubler l'effectuation d'une contre-effectuation, l'identification d'une distance, tel l'acteur véritable ou le danseur, c'est donner à la vérité de l'événement la chance unique de ne pas se confondre avec son inévitable effectuation [...] ».

⁷⁵ Vasta, LTM, p. 345. ITM, p. 306 : « [...] fare l'eversore dell'eversione ».

⁷⁶ Vasta, LTM, p. 345. ITM, p. 306 : « Il piacere di stare nelle frasi [...] ».

⁷⁷ Vasta, LTM, p. 354. ITM, p. 314 : « Non so perché, bambina creola, ho deciso che tu sei il legame. Non so perché così, senza conoscerti, senza averti, sento la tua mancanza. Tu sei dove la frase cede e si sfalda, uno strato di pelle dopo l'altro, fino al vuoto ».

⁷⁸ Vasta, LTM, p. 356. ITM, p. 315 : « Mentre le linee del tempo e dello spazio convergono e il punto di fugo del 1978, l'istante nel quale finirà per sempre, è raggiunto, so che adesso quello che resta è il senso del dolore ».

L'après-midi, nous devons retourner au collège, ils veulent nous parler. Quand nous arrivons, les professeurs discutent entre eux. Ils disent que Morana est mort d'un collapsus cardio-vasculaire. Il avait des lésions inhabituelles sur tout le corps. Inhabituelles. Comme s'il avait été heurté par un véhicule, mais il n'a pas été heurté par un véhicule. Les funérailles auront lieu, mais pas tout de suite, *d'abord on doit comprendre ce qui s'est passé. Où et comment*⁷⁹.

Le fait que la question « Que s'est-il passé ? » se pose après l'événement dans la chronologie même de la fiction est déterminant pour sa représentation : en ce sens, la question elle-même reconfigure le temps en fonction d'un à-venir, l'événement reconfigure potentiellement le temps en fonction d'un futur encore modifiable, et c'est pourquoi on peut comparer la configuration de l'événement dans *Le temps matériel* à celle du conte parce que « [t]oujours quelque chose va arriver⁸⁰ », alors que dans *Pastorale américaine*, tout a déjà eu lieu, la reconfiguration de l'événement est prise en charge par la remémoration de Nathan Zuckerman. Le choix de Vasta lui permet de désamorcer et d'éviter tout recours au roman policier, qui est souvent utilisé pour évoquer le terrorisme⁸¹, ce qui constitue l'une des forces du roman de Vasta.

Si dans *Le temps matériel* Nimbe trouve une issue en refusant de tuer Wimbow et en découvrant son amour pour elle, au contraire, *Les Exclus* sont radicalement sans salut et sans issue. On peut parler d'une explosion finale de la violence qui conduit à l'autodestruction du roman sur lui-même. On peut voir dans le passage à l'acte (*acting out*) de Rainer le retour du refoulé : tout au long du roman, l'adolescent menace à plusieurs reprises de tuer son père, le projet est latent. Lorsque le passage à l'acte advient, il est d'autant plus violent d'avoir couvé aussi longtemps. Dans les dernières pages des *Exclus*, Rainer tue toute sa famille. L'agression du VRP sur laquelle s'ouvre le roman⁸² est une préparation du triple homicide final. Toutefois, dans l'écriture de son texte, Jelinek fait le choix de ne pas mettre en avant le lien de cause à effet qui pourrait relier les deux

⁷⁹ Vasta, LTM, p. 298. ITM, p. 264 : « Il pomeriggio dobbiamo tornare a scuola, vogliono parlarci. Quando arriviamo, i professori stanno discutendo tra loro. Dicono che Morana è morto per un collasso cardiocircolatorio. Aveva lesioni anomale in tutto il corpo. Anomale. Come se fosse stato investito, ma non è stato investito. Ci saranno i funerali ma non subito, *prima si deve capire che cosa è successo. Dove e come* ». Nous soulignons dans la traduction et dans le texte original.

⁸⁰ Deleuze et Guattari, MP, p. 235.

⁸¹ C'est au contraire le choix de Leonardo Sciascia dès *Le contexte* (*Il contesto*, 1971) ou plus récemment de Giancarlo De Cataldo dans *Romanzo criminale* (2002).

⁸² Jelinek, LE, p. 7 : « Au cours d'une nuit, vers la fin des années cinquante, une agression est commise dans le parc municipal de Vienne. Pour ce faire les personnes suivantes s'agrippent à un promeneur : Rainer Maria Witkowski et sa sœur jumelle Anna Witkowski, Sophie Pachhofen, jadis von Pachhofen, et Hans Sepp. » DA, p. 7 : « In einer Nacht, Ende der fünfziger Jahre, findet im Wiener Stadtpark ein Raubüberfall statt. Folgende Personen klammern sich dabei an einen Spaziergänger: es sind Rainer Maria Witkowski, Sophie Pachhofen, vormals von Pachhofen, und Hans Sepp. » L'agression du VRP sur laquelle s'ouvre le roman revient plus tard juste avant que Rainer ne tue toute sa famille.

actes violents : ce choix va dans le sens d'un effacement de la causalité que nous avons plus tôt. Par l'écriture d'une scène d'une violence extrême, Jelinek fait le choix de l'excès et de l'exagération. *Les Exklus* et *Fever* peuvent être opposés : Jelinek clôt son roman sur le passage à l'acte de Rainer tandis que Kaplan choisit d'ouvrir son roman immédiatement après le passage à l'acte de de Damien et Pierre laissant le meurtre hors-champ. Par leur excès et leur précision médico-légale⁸³, les dernières pages des *Exklus* sont aussi comparables aux choix esthétiques de Roberto Bolaño dans « La partie des crimes » dans *2666*. La violence est tellement excessive qu'elle en devient ironique. Le roman de Jelinek s'ouvre et se ferme sur le surgissement de la violence, Jelinek représente ainsi l'inscription de la violence dans le quotidien de ses personnages de manière à mettre en évidence la banalité qui lui est liée. Le surgissement de la violence apparaît dans *Les Exklus* comme un moment de bascule qui a lieu sans raison apparente sur le moment : un soir, toute la famille s'endort et le lendemain, soudainement, Rainer tue au réveil toute sa famille dans leur sommeil ; l'événement s'inscrit dans le quotidien, comme un renversement extrêmement banal qui peut avoir lieu d'un moment à l'autre malgré l'extrême sauvagerie de l'acte de Rainer⁸⁴. Jelinek apporte un soin particulier aux détails du quotidien de manière à renforcer la vraisemblance de son sujet et compose pour le

⁸³ Voir Jelinek LE, pp. 259-263. DA, 260-265. Jelinek se montre particulièrement précise, dans ce paragraphe par exemple, qui ressemble bien, exception faite de la dernière phrase, à un constat médico-légal, LE, 263 : « Rainer regagne ensuite le domicile familial où pendant tout ce temps sa mère gît avec ses 40 blessures graves et ses innombrables blessures de gravité moyenne, où sa sœur est allongée avec ses 26 estocades sans compter les petites, et où le père totalement en bouillie pourrit dans son coffre rustique sculpté. En tout ces trois personnes présentent 80 blessures portées par une arme tranchante, abstraction faite des coups de baïonnette, les têtes surtout ont été fracassées. Il a frappé des deux mains, pour augmenter la puissance des coups. Rainer est incapable de passer la nuit auprès de charognes pareillement abîmées, il en frémit d'horreur. » (DA, 264-265 : « Rainer fährt anschließend elterliche Wohnung, wo die ganze Zeit über seine Mutter mit 40 schweren und ungezählten mittleren Wunden daliegt, wo die Schwester mit 26 scharfrandigen tödlichen Wunden bedeckt ist, die kleineren nicht mitgezählt, und wo auch der Vater völlig zermantscht in der geschnitzten Bauerntruhe vor sich hin verwest. Insgesamt weisen diese drei Personen weit über 80 Hiebverletzungen auf, die Stiche nicht dazugezählt, besonders die Köpfe sind zertrümmert worden. Er hat beidhändig zugeschlagen, damit eine Kraft dahintersteckt. Neben solch schrecklich zugerichtetem Aas kann Rainer nicht die Nacht verbringen, weil es ihm graust. »)

⁸⁴ Dans *Les Exklus*, Jelinek ne représente pas « seulement » un triple homicide, mais *l'anéantissement* de trois personnes. Le geste de Rainer est extrême parce qu'il vise la destruction totale de l'autre et en ce sens, constitue une répétition des exactions commises par le père SS pendant la Seconde Guerre mondiale à Auschwitz, LE, pp. 261-262 : « Cette fois il a fini ; les tas de chairs ensanglantées n'émettent plus le moindre bruit, et on ne peut plus les distinguer les uns des autres, comme chacun sait, la mort abolit les différences. On reconnaît tout juste les sexes respectifs, rien d'autre. Il faudra s'en tenir à ces indices pour rendre à chacun son cadavre. » (DA, p. 263 : « Dann ist er endlich damit fertig, denn die blutigen Menschenhaufen geben keinen Laut von sich, und man kann sie auch nicht mehr voneinander unterscheiden, weiß man doch, daß der Tod Unterschiede einebnet. Das jeweilige Geschlecht erkennt man gerade noch, sonst aber nichts. An dieses muß man sich halten, will man die Leichname der jeweils passenden Person zuordnen. » L'acte de Rainer n'a plus rien de commun avec le crime tel qu'il est représenté de manière « classique » dans les romans policiers : Jelinek développe une esthétique du pire.

final des *Exclus* environ six pages d'une violence incroyable. Jelinek répète à plusieurs reprises que Rainer ne veut pas comprendre ce qu'il est en train de faire : « En commettant cet acte absurde par excellence, Rainer veut sauver sa position narcissique : il a réalisé quelque chose d'extraordinaire⁸⁵ ». Ce qui semble être une interprétation du meurtre par le narrateur est dans une telle adhésion avec une interprétation classique du meurtre que la phrase de Jelinek se charge d'ironie. Peut-être pouvons-nous lire l'autodestruction du roman sur lui-même à une envie d'éteindre le concept même de famille par l'œuvre littéraire. *Les Exclus* apparaît alors, par son refus du μῦθος⁸⁶ comme un refus envers toute forme de norme : mettre fin à la famille par l'écriture revient à refuser les normes sociales, comme le refus du récit revient à refuser les normes narratives.

La poétique de Bolaño est comparable à celle élaborée par l'écrivaine autrichienne dans la mesure où l'auteur d'*Amuleto* fait lui aussi le choix de l'excès dans l'écriture d'« un crime atroce » (*crimen atroz*). Comme dans *Pastorale américaine* de Philip Roth, la configuration de l'événement dans *Amuleto* de Roberto Bolaño se fait par la remémoration : « J'étais à la faculté ce fameux 18 septembre quand l'armée viola l'autonomie de l'université et entra sur le campus pour arrêter ou tuer tout le monde. Non, à l'université, il n'y eut pas beaucoup de morts. Ce fut plutôt à Tlatelolco. Que ce nom reste dans notre mémoire pour toujours⁸⁷ ». L'événement représenté dans *Amuleto* est le suivant : le 18 septembre, l'armée mexicaine pénètre sur le campus de l'UNAM. La narratrice du roman de Bolaño s'enferme dans les toilettes des femmes du quatrième étage de la faculté des lettres et de philosophie. Ainsi, tout le récit est-il le souvenir de ce moment. D'entrée de jeu, la narration a pour enjeu de conserver la mémoire de l'événement : « Que ce nom reste dans nos mémoires pour toujours⁸⁸ ». *Amuleto* propose en outre une réflexion sur une forme de violence politique qui repose sur un usage de la terreur, la violence n'est pas perpétrée par un groupe terroriste comme dans *Mao II* mais bien par un État et par sa force armée, en l'occurrence, l'armée mexicaine. Dans cet événement même il faut voir une forme de violence faite à la littérature : l'armée

⁸⁵ Jelinek, LE, p. 262. DA, p. 263 : « Durch das Begehen des Sinnlosen will Rainer seine narzisstische Position retten, etwas Außergewöhnliches begangen zu haben. »

⁸⁶ Jelinek et Lecerf, ENT, p. 103 : « Raconter des histoires ne m'intéresse pas. Quand je veux une bonne histoire, je vais au cinéma. » « [...] j'ai comparé l'histoire à un portemanteau auquel je peux accrocher mes vêtements et toutes sortes de choses. L'action n'est rien de plus. Quelque chose de très pratique dont je pourrais très bien me passer. Je jetterais mes vêtements par terre, s'il le fallait, et ce ne serait pas une grande perte. »

⁸⁷ Bolaño, A, p. 662. A', pp. 24-25 : « Yo estaba en la Facultad aquel 18 de septiembre cuando el ejército violó la autonomía y entró en el campus a detener o a matar a todo el mundo. No. En la Universidad no hubo muchos muertos. Fue en Tlatelolco. ¡Ese nombre que quede en nuestra memoria para siempre! »

⁸⁸ Bolaño, A, p. 662. A', pp. 24-25 : « ¡Ese nombre que quede en nuestra memoria para siempre! »

mexicaine pénètre sur le campus d'une université. *Amuleto*, comme *Pastorale américaine*, constitue un retour sur 1968, de telle sorte que l'année 1968 s'impose à travers les textes de Roth et Bolaño, tant au Mexique qu'aux États-Unis comme un point de rupture qui resurgit dans l'espace de la fiction. Aussi Auxilio Lacouture, la narratrice d'*Amuleto* apparaît-elle comme :

[La] [g]ardienne immaculée en 1976 de la mémoire des morts de 1968 – “mon année” –, affirme-t-elle, tout comme : “je suis le souvenir” – Auxilio Lacouture scande les temps de l'horreur et de la terreur historiques en se rappelant également le coup d'État de septembre 1973 au Chili. Car elle évoque, parmi ses souvenirs, l'histoire du jeune poète chilien Arturo Belano, rentré dans son pays natal cette même année pour un rendez-vous aussi ponctuel que sinistre avec l'histoire nationale⁸⁹.

Le monologue d'Auxilio ne prend pas seulement en charge le passé par la remémoration, il est aussi une projection vers le futur, élément qui en fait sa particularité : « [...] je voyais le tourbillon du passé qui traversait, comme un souffle de vent chaud, les rues du DF en brisant les vitres des édifices. Mais je voyais aussi l'avenir depuis ma caverne abandonnée des toilettes des femmes du quatrième étage, et pour cela, je payais de ma vie⁹⁰ ». Par le dispositif narratif – Auxilio voit le passé, le présent et l'avenir – Bolaño réussit à lier ensemble plusieurs césures historiques : le 18 septembre 1968 à Mexico et le coup d'État de 1973 au Chili⁹¹. Auxilio raconte presque depuis la fin de l'histoire : « [...] ressentant ce que pourrait probablement ressentir la dernière Uruguayenne de la planète Terre⁹² [...] ». Si elle ne raconte pas depuis la fin de l'histoire, le récit émerge en un point où l'histoire semble sur le point d'imploser ou de se rompre⁹³. La terreur elle-même est à l'origine du récit : « Ça va être une histoire de *terreur*. Ça va être une histoire policière, un récit de série noire, et d'effroi. Mais ça n'en aura pas l'air.

⁸⁹ Florence Olivier, *Sous le roman, la poésie. Le défi de Roberto Bolaño*, Paris, Hermann, 2016, p. 30.

⁹⁰ Bolaño, A, p. 690. A', p. 51 : « [...] veía el torbellino del pasado que pasaba como una exhalación de aire caliente por las calles del DF rompiendo los cristales de los edificios. Pero yo también veía el futuro desde mi caverna abolida del lavabo de mujeres de la cuarta planta y por aquello estaba pagando con mi vida. »

⁹¹ Bolaño, A, p. 698 : « Quelques jours plus tard, en janvier 1974, Arturo est arrivé au Chili, et il était devenu quelqu'un d'autre. / Je veux dire : il était le même qu'avant mais au fond quelque chose avait changé [...]. [T]ous s'attendaient à ce que, d'une manière ou d'une autre, il ouvre la bouche et nous raconte les dernières nouvelles de l'Horreur, mais il restait silencieux comme si ce que désiraient les autres s'était transformé en un langage incompréhensible [...]. » Bolaño, A', p. 59 : « Pocos días después, en enero de 1974, llegó Arturito de Chile y ya era otro. / Quiero decir : era el mismo de siempre pero en el fondo algo había cambiado [...]. [T]odos esperaban de alguna manera que él abriera la boca y contara las últimas noticias del Horror, pero él se mantenía en silencio como si lo que esperaban los demás se hubiera transmutado en un lenguaje incomprendible [...]. »

⁹² Bolaño, A, p. 690-691. A', p. 52 : « [...] sintiendo lo que probablemente podría sentir la última uruguaya sobre el planeta Tierra [...]. »

⁹³ Sur ce mélange du temps, cf. Bolaño, A, pp. 696-697 et A', pp. 57-58.

Ça n'en aura pas l'air parce que c'est moi qui raconterai. C'est moi qui parlerai et, à cause de cela, ça n'en aura pas l'air. Mais au fond, c'est l'histoire d'un *crime* atroce⁹⁴ ». Il s'agit donc d'un « crime » (*crimen*), mais qui n'est pas perpétré par le « grand criminel » (Benjamin), par un groupe terroriste, mais bien par un État à travers son armée. Ainsi le récit d'Auxilio se transforme-t-il en résistance contre l'oubli de ce « crime ». Le récit d'Auxilio devient aussi avant tout le récit d'un *témoin* – certes fictionnel – des crimes commis par l'armée mexicaine en 1968, comme elle l'affirme d'ailleurs dans le courant de son monologue : « Je l'ai vu. J'en témoigne⁹⁵ ». Auxilio sera en quête de sens par son récit, la narration elle-même contre-effectue l'événement parce qu'elle rend impossible l'oubli. Le récit d'Auxilio est si important parce que « [...] tous les monuments explosent, par intervention divine ou plus souvent par dynamite, comme a explosé le monument de Heine. Il ne faut donc pas trop se fier aux monuments⁹⁶ ». Le récit garde donc la mémoire de la violence d'une manière plus durable que tout monument parce qu'il peut se transmettre et la transmission rend l'oubli impossible.

Dans *Mao II*, Bill Gray ne peut plus écrire : « [...] je ne me vois plus dans le langage. L'image en mouvement a disparu, le code existentiel qui me poussait en avant et me donnait confiance dans le monde. Ce livre et ces années m'ont usé. J'ai oublié ce que signifie écrire⁹⁷ ». Le fait que Bill Gray ne soit plus capable d'écrire constitue un événement : « L'événement chez Deleuze est d'abord *redistribution des puissances* à la manière dont Proust devient capable de la *Recherche* ou dont, inversement, Fitzgerald devient incapable d'écrire⁹⁸ [...] ». Dans toute la première partie de *Mao II*, l'écrivain vit en reclus (« J'ai payé un prix terrible pour cette malheureuse disparition⁹⁹ »). Le temps s'arrête pour lui au moment où il est devenu incapable d'écrire (« ces années m'ont usé », *these years have worn me down*). Ainsi, l'événement est-il redoublé quand Bill Gray parvient à nouveau à écrire, lorsqu'une « redistribution des puissances » a lieu :

[...] [I] essayait d'écrire à propos de l'otage. [...] Il devait néanmoins se

⁹⁴ Bolaño, A, p. 649. A', p. 11 : « Ésta será una historia de *terror*. Será una historia policiaca, un relato de serie negra y de terror. Pero no lo parecerá. No lo parecerá porque soy yo la que lo cuenta. Soy yo la que habla y por eso no lo parecerá. Pero en el fondo es la historia de un *crimen* atroz. » Nous soulignons en italique dans la traduction et dans le texte original.

⁹⁵ Bolaño, A, p. 701. A', p. 62 : « Yo lo vi. Yo doy fe. »

⁹⁶ Bolaño, A, p. 751. A', p. 113 : « [...] todas las estatuas vuelan, por intervención divina o más usualmente por dinamita, como voló la estatua de Heine. Así que no confiemos demasiado en las estatuas. »

⁹⁷ DeLillo, MII, p. 65. M, p. 48 : « [...] I no longer see myself in the language. The running picture is gone, the code of being that pushed me on and made me trust the world. The book and these years have worn me down. I've forgotten what it means to write ».

⁹⁸ David Lapoujade, *op.cit.*, pp. 64-65.

⁹⁹ DeLillo, MII, p. 62. M, p. 45 : « I've paid a terrible price for this wretched hiding. And I'm sick of it finally ».

contenter d'un bloc et d'un crayon, pour travailler dans sa chambre d'hôtel au fil des longues matinées, construisant lentement des chaînes de pensée, laissant les mots le conduire jusque dans cette cave.

Trouver les endroits où tu converges avec lui¹⁰⁰.

Cette redistribution a lieu lorsque Bill Gray décide de tracer une ligne de fuite¹⁰¹ qui le mènera au cœur de la violence : il quitte les États-Unis¹⁰² et se dirige vers Beyrouth pour « [...] pren[dre] la place de l'autre¹⁰³ » et libérer Jean-Claude Julien. Alors que Bill Gray est à Londres, une explosion a lieu : il est seulement blessé sur le moment, mais cette explosion change tout dans la mesure où l'écrivain est rattrapé par la violence en sortant de sa réclusion volontaire :

L'explosion lui fit faire volte-face, mais il ne fut pas soulevé de terre ni projeté contre le mur. Il ressentit le bruit dans ses bras et ses jambes. Il sursauta et se protégea instinctivement la tête avec les bras, tandis que les fenêtres explosaient. Charlie s'exclama bon Dieu ou bon sang. Il tourna le dos au souffle de l'explosion, se protégeant avec ses coudes, face au mur et les mains derrière la nuque, et Bill sentit qu'il lui faudrait se souvenir d'en être impressionné. Il savait que c'était fini, que rien de pis n'allait venir, et il se redressa lentement, regardant le bâtiment mais tendant le bras pour toucher Charlie, s'assurer qu'il était toujours là, debout et capable de bouger. Sur l'autre trottoir, le policier s'était accroupi, et il tripotait la radio accrochée à sa ceinture. La rue était pleine de morceaux de verre, aveuglants comme la neige. Le second policier resta un instant dans la voiture pour lancer un appel, puis il se dirigea vers son collègue. Ils se retournèrent pour regarder Charlie et Bill. Un nuage de poussière flottait au niveau du deuxième étage de l'entrepôt. Les quatre hommes se rejoignirent au milieu de la rue, sur les débris de verre qui crissaient sous leurs chaussures. Charlie épousseta ses revers¹⁰⁴.

¹⁰⁰ Don DeLillo, *M II*, 191. M, p. 160 : « [...] he tried to write about the hostage. [...] He had to settle for a pencil and pad, working in his hotel room through the long mornings, slowly building chains of thought, letting the words lead him into that basement room. / Find the place where you converge with him ».

¹⁰¹ Gilles Deleuze, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1977, pp. 47-48 : « Partir, s'évader, c'est tracer une ligne. L'objet le plus haut de la littérature [...]. [...] Fuir, ce n'est pas du tout renoncer aux actions, rien de plus actif qu'une fuite. C'est le contraire de l'imaginaire. C'est aussi bien faire fuir, pas forcément les autres, mais faire fuir quelque chose, faire fuir un système comme on crève un tuyau. [...] Fuir, c'est tracer une ligne, des lignes, toute une cartographie. On ne découvre des mondes que par une longue fuite brisée. [...] La littérature américaine opère d'après des lignes géographiques : la fuite vers l'Ouest, la découverte que le véritable Est est à l'Ouest, le sens des frontières comme quelque chose à franchir, à repousser, à dépasser. Le devenir est géographique. »

¹⁰² Florian Tréguer, « Absence et attentat : l'écriture de la défiguration dans *Mao II* de Don DeLillo », *Polysèmes*, n°7, 2005, p. 4 : « Ce premier pas dans le monde extérieur, cette concession à la pression médiatique, le précipite bientôt dans une logique événementielle qui va le conduire de New York à Djouniyé au Liban, via Londres et Athènes, afin d'obtenir d'un groupe terroriste maoïste qu'il libère un jeune et obscur poète suisse (Jean-Claude Julien), détenu en otage à Beyrouth ».

¹⁰³ Don DeLillo, *MII*, p. 195. M, p. 164 : « [...] to take the other man's place ».

¹⁰⁴ Don DeLillo, *MII*, pp. 150-151. M, p. 125 : « The blast made him jerk half around but he didn't leave his feet or go back against the wall. He felt the sound in his chest and arms. He jerked and ducked, shielding his head with his forearm, windows blowing out. Charlie said goddamn or go down. He turned his back to the blast wave, bracing himself against the wall with his elbows, hands clasped behind his head, and Bill knew he would have to remember to be impressed. He also knew it was over, nothing worse coming, and he straightened up slowly, looking toward the building but reaching out to Charlie's

Cette explosion est dans *Mao II* l'événement qui marque une rupture dans la narration. DeLillo choisit d'illustrer comment le surgissement de la violence s'inscrit dans le quotidien en la décrivant comme quelque chose de banal (« Bill sentit qu'il lui faudrait se souvenir d'en être impressionné », « *Bill knew he would have to remember to be impressed* »). Dans sa description, DeLillo ne met aucun élément en valeur, sinon peut-être la banalité de la violence en refusant tout *pathos*. Et pourtant, le parcours de Bill change à partir de là : « Il arrive quelque chose qui change tout, qui déplace les puissances ou les capacités¹⁰⁵ ». L'inscription dans la quotidienneté de l'explosion opérée par DeLillo illustre de quelle manière « l'événement est toujours un temps mort¹⁰⁶ » :

Ce n'est plus le temps qui est entre deux instants, c'est l'événement qui est un entre-temps : l'entre-temps n'est pas de l'éternel, mais ce n'est pas non plus du temps, c'est du devenir. L'entre-temps, l'événement est toujours un temps mort, là où il ne se passe rien, une attente infinie qui est déjà infiniment passée, attente et réserve¹⁰⁷.

L'événement étendu en tant que « pure forme vide du temps¹⁰⁸ » conceptualisé par Deleuze nous permet de comprendre la représentation de l'événement dans *Mao II*. Bill Gray n'est pas tué par l'explosion, il est seulement blessé, mais c'est à partir du moment où il est blessé qu'il écrit à nouveau : il écrit depuis sa *blessure*¹⁰⁹. Bill Gray a donc déjà accepté de mourir et écrit désormais depuis cette mort à venir¹¹⁰ : cette mort qui est à la fois la sienne et celle de l'otage. Le *sens* de ce qu'il écrit change :

Il y avait quelque chose en jeu, dans les phrases qu'il écrivait sur cette cave.

arm, make sure he was still there, standing and able to move. The detective across the street was in a deep crouch, fumbling with the radio on his belt. The street was filled with glass, snowblinking. The second detective remained in the car a moment, calling in, and then walked toward his partner. They looked over at Charlie and Bill. Dust hung at the second-storey level of the warehouse. The four men met in the middle of the street, glass crunching under their shoes. Charlie brushed off his lapels ».

¹⁰⁵ David Lapoujade, *op.cit.*, p. 64.

¹⁰⁶ Deleuze et Guattari, QP, p. 149

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ Notons qu'il s'agit d'une formule qui revient autant dans *Différence et répétition* (DR, pp. 119-120 : « Le temps hors de ses gonds signifie au contraire le temps affolé [...] se découvrant comme forme vide et pure ») que dans *Logique du sens* (LS, p. 194).

¹⁰⁹ DeLillo, MII, p. 230 : « L'élanement qu'il avait au côté était désormais plus profond et plus régulier, juste sur la droite de l'abdomen, en haut. Il commençait à bien le comprendre. Il arriver qu'une douleur vous semble familière alors même qu'elle vous touche pour la première fois. Certains états semblent parler du fond d'une histoire collective de la douleur. On connaît l'expérience grâce à d'autres qui l'ont déjà vécue. Bill se sentait uni au passé, à une sorte de lien du sang d'une douleur intime et renouvelable. » M, p. 196 : « The pang in his side was deeper and steadier now, right front upper abdomen. He was getting to know it well. Sometimes a pain feels familiar even as it hits you for the first time. Certain conditions seem to speak out of some collective history of pain. You know the experience from others who have had it. Bill felt joined to the past, to some bloodline of intimate and renewable pain. »

¹¹⁰ Bill Gray est blessé mais ne se soigne pas, il *veut* sa mort, il la prépare et c'est dans ces conditions qu'il écrit à nouveau. C'est ce que nous entendons par le fait qu'il écrit *depuis* sa mort : puisqu'il la prépare alors même qu'il pourrait l'empêcher elle devient inévitable, elle est souhaitée et attendue.

Elles contenaient une suspension, pause d'angoisse qu'il commençait à reconnaître. Il existe un danger dans une phrase quand elle sort bien, l'impression que ces mots ont failli ne pas arriver jusqu'à la page¹¹¹.

Le *sens* donné à l'événement change tout. L'écriture est liée à la blessure faite à Bill pendant l'explosion : « Son travail avait quelque chose d'hébéte, une sorte de blancheur. Il mit de la pommade antiseptique sur sa main écorchée¹¹² [...] ». Depuis l'explosion de la bombe à Londres Bill écrit¹¹³ avec sa main blessée : c'est *depuis* sa blessure qu'il écrit. L'approche de la mort¹¹⁴ transforme son rapport à l'écriture. À mesure qu'il approche de la mort, Bill Gray incarnera sa blessure jusque dans ses plus extrêmes conséquences. En devenant ainsi dans le roman de DeLillo, la figure de l'homme libre, il portera le sens de sa blessure :

[...] [I]l n'y a pas d'événements privés, et d'autres collectifs ; pas plus qu'il n'y a de l'individuel et de l'universel, des particularités et des généralités. Tout est singulier, et par là collectif et privé à la fois, particulier et général, ni individuel ni universel. Quelle guerre n'est pas l'affaire privée, inversement quelle blessure n'est pas de guerre, et venue de la société tout entière ? Quel événement privé n'a pas toutes ses coordonnées, c'est-à-dire toutes ses singularités impersonnelles sociales ? Pourtant il y a beaucoup d'ignominie à dire que la guerre concerne tout le monde ; ce n'est pas vrai, elle ne concerne pas ceux qui s'en servent ou qui la servent, créateurs du ressentiment. Et autant d'ignominie à dire que chacun a sa guerre, sa blessure particulière ; ce n'est pas vrai non plus de ceux qui grattent la plaie, encore créatures d'amertume et de ressentiment. *C'est seulement vrai de l'homme libre, parce qu'il a saisi l'événement lui-même, et parce qu'il ne le laisse pas s'effectuer comme tel sans en opérer, acteur, la contre-effectuation*¹¹⁵.

Bill Gray contre-effectue l'événement, non pas parce qu'il écrit *bien* qu'il soit blessé : il contre-effectue en écrivant *parce qu'il* est blessé. Il refuse de se soigner. C'est à partir de là que la place que Bill occupe en tant qu'écrivain est transformée, il incarne sa fêlure. Dans *Mao II*, l'événement est double : c'est à la fois la mort de Bill Gray, des suites de sa blessure et de l'autre la séquestration de Jean-Claude Julien par un groupe terroriste au Liban. La mort de l'un ne prend tout son *sens* que dans la mesure où elle est rapportée à la séquestration de l'autre. Bill Gray ne parvient pas à terminer son dernier roman mais il est capable de reprendre l'écriture peu avant de mourir parce qu'il dirige

¹¹¹ DeLillo, MII, p. 199. M, p. 167 : « There was something at stake in these sentences he wrote about the basement room. They held a pause, an anxious space he began to recognize. There's danger in a sentence when it comes out right, a sense that these words almost did not make it to the page ».

¹¹² DeLillo, MII, p. 199. M, p. 168 : « The work had a stunned edge, a kind of whiteness. He put antiseptic cream on his scraped hand [...] ».

¹¹³ DeLillo, MII, 191.

¹¹⁴ DeLillo, MII, 200.

¹¹⁵ Deleuze, LS, pp. 178-179. Nous soulignons en italique.

ce qu'il écrit *vers* Jean-Claude Julien, vers l'autre. Le roman de DeLillo pose la question non seulement de la place de l'écrivain dans la société moderne mais surtout de l'écrivain face à la violence politique. Bill Gray n'est pas seulement rattrapé par la réalité : il est rattrapé par l'histoire. Ce que Roth écrit dans *Pastorale américaine*, « history, in fact, is a very sudden thing¹¹⁶ », peut autant s'appliquer au personnage de Roth, Seymour Levov, qu'au personnage de DeLillo, Bill Gray. Ainsi, dans *Mao II*, la mort de Bill Gray, est redoublée par la séquestration de Jean-Claude Julien (dans sa cellule, il vit seulement dans la remémoration et les fantasmes¹¹⁷), alors que Bill Gray est *devenu* sans mémoire.

Bill Gray meurt de manière complètement anonyme. En ce sens sa mort fait ressortir la dimension impersonnelle de toute mort : « [...] la mort est à la fois ce qui dans un rapport extrême ou définitif avec moi et avec mon corps, ce qui est fondé en moi, mais aussi ce qui est sans rapport avec moi, l'incorporel et l'infinif, l'impersonnel, ce qui n'est fondé qu'en soi-même¹¹⁸ ». *Mao II* apparaît donc comme le récit de la disparition d'un écrivain : « C'était l'écriture qui poussait sa vie à disparaître¹¹⁹ ». L'importance pour l'écrivain de conserver une forme d'écriture qui soit toujours une tentative d'écriture *vers l'autre*, en l'occurrence ici, Jean-Claude Julien, otage des terroristes est la conclusion éthique de *Mao II*. Dans le roman de DeLillo, tout tend *vers* la mort de Bill Gray, l'événement du roman se prépare tout au long du récit : « [...] nous devons comprendre que c'est une chose à laquelle il se préparait, une chose qu'il portait en lui pendant toutes ces années¹²⁰ ». Avec la mort de Bill Gray, on peut parler de temps mort, elle redéfinit tout : « [...] qualifié de "missing writer" par son éditeur, alors qu'il est bien vivant, sa disparition, puis sa mort anonyme, font de lui un "missing writer" qui n'a plus rien de figuré. En cédant au pouvoir des images, il rend littéral le métaphorique. Et la réduction du métaphorique au littéral, de la figure au fait, annonce (ou entraîne) la fin de la fiction¹²¹ ». Le moment de la mort est un temps mort :

Le versant balafré au-dessus de Djouniyé avait des bouquets d'immeubles à balcons qui offraient une chair rouge à la lumière du petit matin. Au bord de l'eau, quelques camions à flancs ouverts étaient garés près du point de débarquement, chargés de vivres et de boissons. Une fois les passagers

¹¹⁶ Roth, AP, 83. PA, p. 99 : « [...] [L]'histoire [...] en réalité, c'est un agent très soudain. »

¹¹⁷ DeLillo, MII, p. 135 : « Il essayait de répéter les vieilles histoires, relation sexuelle avec une femme ténébreuse dans un avion traversant l'océan de nuit [...] ». Texte original, M, p. 111 : « He tried to repeat the old stories, sex with shadowy woman on a passenger jet crossing the ocean at night [...] ».

¹¹⁸ Deleuze, LS, p. 178.

¹¹⁹ DeLillo, MII, p. 252. M, p. 215 : « It was writing that caused his life to disappear ».

¹²⁰ DeLillo, MII, pp. 258-259. M, p. 222 : « Whatever he's done, we have to understand it's something he was preparing for, something he's been carrying all these years ».

¹²¹ François Happe, « L'image ironique : figures de la répétition dans *Mao II* de Don DeLillo », *Revue Française d'Études Américaines*, juin 1997, n°73, p. 73.

descendus à terre, l'équipe de nettoyage monta à bord et un vieillard boiteux prit les cabines de tribord sur le pont supérieur. En arrivant devant l'homme étendu sur la couchette, il regarda le visage tuméfié et pas rasé, les vêtements sales, et il posa doucement la main sur la gorge pâle, à l'affût du moindre battement. Il prononça une prière, puis fouilla les affaires de l'homme, laissant le peu d'argent qu'il y avait, les bonnes chaussures, les objets usuels dans le sac, le sac même, mais estimant qu'il n'y avait pas crime contre le mort à lui prendre son passeport et ses divers autres documents d'identification, tout ce qui portait un nom et un numéro, qu'il pourrait vendre à une milice à Beyrouth¹²².

Au moment de sa mort, Bill Gray devient anonyme (« l'homme sans nom¹²³ »), il n'est plus question de lui que comme « l'homme » (*the man*) ou même encore plus simplement « le mort » (*the dead*). La mort apparaît comme le moment de la perte du nom, voire comme la perte d'identité. Pour le dire avec Deleuze, la mort est à la fois l'événement le plus intime et le plus impersonnel¹²⁴. Dans la mort le corps est séparé du nom qui l'identifiait. Tout événement agit directement sur les corps : « [o]n ne saisit la vérité éternelle de l'événement que si l'événement s'inscrit aussi dans la chair¹²⁵ [...] ». Le moment où Bill Gray accepte de prendre la place de Jean-Claude Julien constitue un acte éthique : « The encounter between Bill and Julien is, precisely, the only one that does not take place in the text. In spite of the fact that the two writers never meet, Bill's approach to Julien constitutes the plot's backbone : from his refuge in the woods to Beirut through New York, London and Athens¹²⁶ ». Le choix de Bill Gray est en ce sens un événement entièrement déterminé comme acte de résistance face à la violence : cet acte éthique cause la mort de Bill Gray, mais nous ne voulons pas y voir un échec.

Entre les deux il n'y a rien repose sur une accumulation de violences politiques. Riboulet ne concentre pas son autofiction sur un seul événement mais sur une

¹²² DeLillo, MII, p. 253. M, pp. 216-217 : « The gashed hillside above Junieh was clustered with balconied buildings that looked red-fleshed in the early light. Down by the seafront a few open-sided trucks were parked near the disembarking point, stocked with food and drink. Once the passengers were all ashore the cleaning crew boarded and an old man with a limp took the cabins along the starboard side on the upper deck. When he came to the man lying in the bunk he looked at the bruised and unshaved face and the dirty clothes and he put a gentle hand to the pale throat, feeling for the slightest beat. He said a prayer and went through the man's belongings, leaving the insignificant cash, the good shoes, the things in the bag, the bag itself, but feeling it was not a crime against the dead to take the man's passport and other forms of identification, anything with a name and a number, which he could sell to some militia in Beirut. »

¹²³ Deleuze, DR, p. 121.

¹²⁴ Nous renvoyons ici à Deleuze, LS, pp. 177-178.

¹²⁵ Deleuze, LS, p. 188.

¹²⁶ Paula Martín Salván, « "The Writer at the Far Margin". The Rhetoric of Artistic Ethics in Don DeLillo's Novels », p. 7, nous traduisons : « La rencontre entre Brill Gray et Julien est, précisément, la seule rencontre qui n'a pas lieu dans le texte. Malgré le fait que les deux écrivains ne se rencontrent jamais, la tentative de Bill de s'approcher de Julien constitue la clé de voûte du récit : de son refuge dans les bois jusqu'à Beyrouth en passant par New York, Londres et Athènes. »

prolifération à tel point que l'on peut considérer son texte comme une hypostase de l'événementialité redoublée par le choix de la non-linéarité que nous avons appelée plus tôt esthétique de la saturation. *Entre les deux il n'y a rien* renferme la mémoire de deux formes de violences : la violence révolutionnaire¹²⁷ – la violence des fils – et la répression déployée par le pouvoir envers la jeunesse dans les années 70 en Allemagne, en Italie, et en France – la violence des pères. Nous avons évoqué plus tôt¹²⁸ le refus de la chronologie, ou du moins de sa mise en question, dans le texte de Riboulet¹²⁹ : il est intéressant de noter que le rapport au temps dans *Entre les deux il n'y a rien* passe par un rapport particulier à l'espace. Ainsi, Yann Diener choisit de parler de cartographie des violences, faisant ressortir l'importance accordée à l'espace autant qu'au temps dans l'écriture des violences de l'histoire : « Riboulet avait commencé à dessiner une carte non euclidienne de l'Europe au XX^e siècle¹³⁰ ». Riboulet met ainsi en place une autre façon d'aborder l'histoire autant par la carte¹³¹ (l'espace) que par la date (le temps). Le choix de Riboulet passe par une mise en réseau, une connexion d'éléments épars. Dans son essai

¹²⁷ Nous entendons par là la violence dite des terroristes (Brigades rouges, Fraction armée rouge), mais aussi celle des manifestants, des opposants au pouvoir, que nous ne mettons bien évidemment pas pour autant sur le même plan.

¹²⁸ Nous renvoyons ici au chapitre I.

¹²⁹ Voir notre première partie sur ce point

¹³⁰ Yann Diener, *Des espaces chiffonnés 1938-2018*, Gallimard, 2019, 114-115.

¹³¹ Dans *Étoile distante*, Juan Stein est fasciné par les cartes, par l'énumération des cartes, le roman de Bolaño contient le monde entier. Il importe de relever que l'énumération de Bolaño se termine sur Puerto Montt, en mémoire du massacre du 9 mars 1969 dont Edmundo Pérez Zujovic fût responsable, ED, pp. 1139-1140 : « Bibiano et moi, nous allions souvent chez lui [Juan Stein] [...]. Cette maison, c'était moins des livres qui l'occupaient, que des cartes. C'est ce qui avait attiré tout d'abord notre attention, à Bibiano et moi : qu'on y trouvât si peu de livres (en comparaison, la maison de Diego Soto ressemblait à une bibliothèque) et autant de cartes. Des cartes du Chili, d'Argentine, du Pérou, des cartes de la cordillère des Andes, une carte routière d'Amérique centrale dont je n'ai plus jamais revu d'exemplaire, éditée par une Église protestante nord-américaine, des cartes du Mexique, des cartes de la conquête du Mexique, des cartes de la révolution mexicaine, des cartes de France, d'Espagne, d'Allemagne, d'Italie, une carte des voies ferrées anglaises [et une carte des voyages en train de la littérature anglaise], des cartes de Grèce et d'Égypte, d'Israël et du Proche-Orient, des plans de la ville de Jérusalem ancienne et moderne, des cartes de l'Inde et du Pakistan, de la Birmanie, du Cambodge, une carte des montagnes et des fleuves de Chine, une carte des temples shintoïstes du Japon, une carte du désert australien et une autre de la Micronésie, une carte de l'île de Pacques et un plan de la ville de Puerto Montt, dans le sud du Chili. » [traduction revue par nous entre crochets] ED', pp. 50-51 : « Muchas veces fuimos a su casa, Bibiano y yo [...]. La casa, más que de libros, estaba llena de mapas. Eso fue lo primero que nos llamó la atención a Bibiano y a mí, encontrar tan pocos libros (en comparación, la casa de Diego Soto parecía una biblioteca) y tantos mapas. Mapas de Chile, de la Argentina, del Perú, mapas de la Cordillera de los Andes, un mapa de carreteras de Centroamérica que nunca más he vuelto a ver, editado por una Iglesia protestante norteamericana, mapas de México, mapas de la Conquista de México, mapas de la Revolución Mexicana, mapas de Francia, de España, de Alemania, de Italia, un mapa de los ferrocarriles ingleses y un mapa de los viajes en tren de la literatura inglesa, mapas de Grecia y de Egipto, de Israel y del Cercano Oriente, de la ciudad de Jerusalén antigua y moderna, de la India y de Pakistán, de Birmania, de Camboya, un mapa de las montañas y ríos de China y uno de los templos sintoístas del Japón, un mapa del desierto australiano y uno de la Micronesia, un mapa de la Isla de Pascua y un mapa de la ciudad de Puerto Montt, en el sur de Chile. »

Des histoires chiffonnées 1936-2018, Yann Diener reprend la notion de chiffonné utilisée par Freud dans son récit d'analyse du petit Hans. En effet, le chiffonné¹³² ouvre vers une représentation non réaliste de l'histoire : « Chiffonner permettrait donc de saisir la structure littérale et non euclidienne des formations de l'inconscient, ou tout au moins de s'en approcher¹³³ ». On peut donc parler d'une pensée en rhizome de l'événement chez Riboulet dans *Entre les deux il n'y a rien* : le montage opéré par l'auteur se révèle alors comme un moyen de refuser de hiérarchiser les événements cités. *Entre les deux il n'y a rien* s'oppose ainsi à ce que Deleuze et Guattari nomment le « livre-racine¹³⁴ » : Riboulet refuse ainsi par là l'unicité et fait le choix du « système radicelle¹³⁵ ». Et si l'on se souvient des principes¹³⁶ présentés par Deleuze et Guattari dans l'introduction de *Mille plateaux*, on peut voir dans *Entre les deux il n'y a rien* une prédominance du principe de cartographie¹³⁷ : « La carte ne construit pas un inconscient fermé sur lui-même, elle le construit¹³⁸ ».

Avant de continuer, nous pourrions remarquer qu'une cartographie de la mémoire se dessine à travers les œuvres que nous étudions. La mémoire n'est plus seulement pensée en termes de temps – par rapport au passé ou comme appartenant exclusivement au passé : en connectant la mémoire des violences politiques aux lieux concernés¹³⁹, on comprend alors que l'Histoire n'est pas une relique du passé mais qu'elle reste liée au

¹³² Deleuze et Guattari écrivent dans MP, p. 20, au sujet de la carte : « Elle peut être déchirée, renversée, s'adapter à des montages de toute nature, être mise en chantier par un individu, un groupe, une formation sociale. » Il faut donc ajouter que la carte peut être chiffonnée.

¹³³ Yann Diener, *op.cit.*, p. 54.

¹³⁴ Deleuze et Guattari, MP, p. 11 : « Un premier type de livre, c'est le livre-racine. L'arbre est déjà l'image du monde, ou bien la racine est l'image de l'arbre-monde. C'est le livre classique, comme belle intériorité organique, signifiante et subjective (les strates du livre). Le livre imite le monde, comme l'art, la nature : par des procédés qui lui sont propres, et qui mènent à bien ce que la nature ne peut pas ou ne peut plus faire. La loi du livre, c'est celle de la réflexion, le Un qui devient deux. »

¹³⁵ Deleuze et Guattari, MP, p. 12 : « Le système-radicelle, ou racine fasciculée, est la seconde figure du livre, dont notre modernité se réclame volontiers. Cette fois, la racine principale a avorté, ou se détruit vers son extrémité ; vient se greffer sur elle une multiplicité immédiate et quelconque de racines secondaires qui prennent un grand développement. Cette fois, la réalité naturelle apparaît dans l'avortement de la racine principale, mais son unité n'en subsiste pas moins comme passée ou à venir, comme possible. »

¹³⁶ Les principes de connexion et d'hétérogénéité [MP, pp. 13-14], le principe de multiplicité [MP, pp. 14-16], le principe de rupture asignifiante [MP, pp. 16-19] et enfin le principe de cartographie et de décalcomanie [MP, pp. 19-21].

¹³⁷ Deleuze et Guattari, MP, p. 20 : « L'arbre articule et hiérarchise des calques, les calques sont comme les feuilles de l'arbre. / Tout autre est le rhizome, *carte et non pas calque*. Faire la carte, et pas le calque. L'orchidée ne reproduit pas le calque de la guêpe, elle fait carte avec la guêpe au sein d'un rhizome. Si la carte s'oppose au calque, c'est qu'elle est toute entière tournée vers une expérimentation en prise sur le réel. »

¹³⁸ Deleuze et Guattari, MP, p. 20.

¹³⁹ Nous pouvons considérer *Danubio* [1986] de Claudio Magris comme l'une des grandes œuvres qui instaure la démarche de lier la mémoire, l'histoire et l'espace avec la littérature et la philosophie. Le texte de Magris s'impose comme une l'une des grandes œuvres cartographiques.

présent. Si les lieux ont pu changer, les œuvres littéraires permettent au lecteur de faire un lien entre la mémoire des violences et les lieux que le lecteur peut inscrire dans son présent : l'histoire n'appartient pas au passé elle est inscrite dans le présent. L'œuvre de Haenel peut être lue comme une tentative de rendre sensible la *présence* de l'Histoire : « Lorsqu'on marche dans Paris, on s'imagine qu'on se promène, mais on piétine surtout les morts. Seul un sorcier pourrait raconter l'histoire secrète de cette ville¹⁴⁰ ». L'œuvre de Haenel développe ainsi une géographie du souvenir des violences à travers Paris : Deichel est la recherche des traces de l'histoire et des violences politiques laissées dans les villes¹⁴¹ d'un roman à l'autre. Dans *Les Renards pâles*, Deichel parcourt le XX^e arrondissement :

Est-ce que quelqu'un se souvient qu'ici, aux Tournelles, dans ce quartier désert du XX^e arrondissement, il y a eu un camp d'internement où la République française, à partir de 1941, a entassé ce qu'elle nomme les "indésirables" : républicains espagnols, combattants des Brigades internationales interdits dans leurs pays, réfugiés d'Europe centrale fuyant le nazisme, résistants communistes et gaullistes, femmes juives déportées vers Auschwitz¹⁴² ?

L'écriture de la mémoire se fait en fonction des lieux auxquels le passé est rattaché. On retrouve d'une œuvre à l'autre certains lieux communs évoqués par les auteurs. En rassemblant les œuvres par notre lecture, une carte¹⁴³ plus précise de la mémoire des violences politiques et de son écriture se fait jour : la Pologne¹⁴⁴ ; Paris¹⁴⁵ ;

¹⁴⁰ Haenel, RP, p. 50

¹⁴¹ Chaque texte de Haenel est un itinéraire de Deichel, dans Paris dans *Les Renards pâles*, *Introduction à la mort française*, la première partie de *Cercle*, et dans *Tiens ferme ta couronne*. À Berlin dans la deuxième partie de *Cercle* et en Pologne dans la dernière partie de *Cercle*. Deichel traverse une seule fois l'Atlantique pour aller rencontrer Michael Cimino à New York dans *Tiens ferme ta couronne*. *Les Renards pâles* reparcourent une partie de l'histoire de la Commune, le colonialisme, l'occupation et la collaboration (ces deux derniers thèmes étant récurrents dans l'œuvre de Yannick Haenel, comme dans *Introduction à la mort française*).

¹⁴² Haenel, RP, p. 50

¹⁴³ Le relevé que nous proposons ici n'a pas la prétention de se vouloir exhaustif. Il serait toutefois intéressant d'envisager un relevé exhaustif des lieux cités dans les œuvres de notre corpus, comprenant non seulement les pays, les villes, mais aussi les rues, les monuments afin de construire une cartographie complète de la mémoire renfermée dans les œuvres de notre corpus.

¹⁴⁴ À la fin de *Cercle* (Cercle III) et dans la première partie d'*Entre les deux il n'y a rien*, « Nous ne voulons pas vivre comme en Pologne / 1972 ». Dans *Cercle*, Jean Deichel se rend à Varsovie. À la fin de *Cercle*, Deichel se rend à Auschwitz (Cercle III ; XL, « Le chant d'Ulysse »).

¹⁴⁵ Tous les romans de Yannick Haenel ; *Entre les deux il n'y a rien* (Paris n'est pas citée justement dans *Les Œuvres de miséricorde*), *Les portes de Thèbes* ; les romans de Bolaño ; les romans de Leslie Kaplan ; *L'homme qui brûle* d'Alban Lefranc.

Berlin¹⁴⁶ ; Rome¹⁴⁷ et Palerme¹⁴⁸ ; l'Autriche¹⁴⁹ ; le Chili¹⁵⁰ et le Mexique dans les textes de Bolaño, mais aussi Paris, Perpignan, l'Espagne : *Étoile distante* se termine à Blanes ; *2666* est une œuvre cartographique, en plus de consigner en elle la mémoire des violences politiques, elle se fait œuvre-monde par la quantité de lieux que traversent les personnages de Bolaño. Le roman de Bolaño s'impose comme une somme des violences politiques qui ont transformé le XX^e siècle. La récurrence de certains lieux permet de comprendre par quels espaces la mémoire est habitée. Une œuvre comme celle de Don DeLillo n'est pas moins cartographique, on retrouve bien sûr les États-Unis¹⁵¹ mais aussi la Grèce¹⁵², le Moyen-Orient et en particulier le Liban¹⁵³. Les lieux¹⁵⁴ cités dans une œuvre ou dans lesquels l'action a lieu peuvent constituer un critère pour comprendre le degré d'ouverture d'une œuvre¹⁵⁵. D'une manière générale, nos œuvres sont très ouvertes, beaucoup de lieux sont cités : le plus haut degré d'ouverture étant sans conteste *2666*. Les œuvres de Bernhard et Jelinek peuvent d'ailleurs être opposées : l'horizon de l'Italie est possible pour Murau ; les jumeaux Witkowski sont au contraire écrasés – assignés à résidence, condamnés à rester en Autriche : aucun horizon n'est possible pour eux. Qu'en est-il dans *Pastorale américaine* ? L'Europe est évoquée lorsque Nathan Zuckerman évoque les parents de Lou Levov qui viennent d'Europe de l'Est pour s'établir aux États-Unis : la littérature conserve ainsi la mémoire des flux migratoires¹⁵⁶ et surtout de la raison pour laquelle les Levov ont fui l'Europe de l'Est. La cartographie que nous dressons d'une manière panoramique, comme une vue d'ensemble, nous pouvons l'étendre à la recherche des lieux précis des villes et des pays mentionnés. Les lieux liés aux violences politiques dans une ville, et les monuments cités dans les œuvres en offrent un exemple : les monuments sont érigés de manière à conserver la mémoire d'un événement, leur écriture

¹⁴⁶ *Cercle* (en particulier Cercle II) ; *Les Œuvres de miséricorde*, *Entre les deux il n'y a rien*

¹⁴⁷ *Entre les deux il n'y a rien* ; *Le temps matériel* ; *L'affaire Moro* ; *L'odeur du Sang* ; *Extinction*.

¹⁴⁸ Dans *Le temps matériel* de Giorgio Vasta, Rome est évoquée lorsque Nimbe « voyage » jusqu'à la capitale italienne avec sa mère mais tout le reste de l'action du roman se passe à Palerme.

¹⁴⁹ *Extinction* de Bernhard ; *Les Exclus* de Jelinek qui se concentre particulièrement sur Vienne.

¹⁵⁰ Le Chili est bien au centre d'*Étoile distante*, et plus précisément Bolaño fait le choix de représenter le Chili de la marge, le Chili rural.

¹⁵¹ Et parfois des terres reculées aux États-Unis, comme le désert Mojave dans *Point Oméga*, ou se termine justement *Les détectives sauvages* de Bolaño.

¹⁵² *The Names* [1982].

¹⁵³ Beyrouth dans *Mao II*.

¹⁵⁴ Les villes ou les pays.

¹⁵⁵ Le degré de précision de description des lieux peut aussi s'imposer comme un critère de lecture : nous pensons par exemple à la précision avec laquelle une ville est écrite dans une œuvre. En ce sens, la série des romans de Haenel dont Deichel est le narrateur s'impose comme une cartographie de Paris.

¹⁵⁶ Que l'on retrouve aussi dans *Tiens ferme ta couronne*, dans les chapitres dans lesquels Jean Deichel rencontre Michael Cimino à New York, Haenel consacre des pages à Ellis Island dans des pages qui ne sont pas sans rappeler Georges Perec.

dans un texte redouble l'effort mémoriel. La littérature se fait alors mémoire de la mémoire¹⁵⁷. L'œuvre qui cite et souvent décrit les lieux de mémoire entre-t-elle ainsi en « concurrence » avec eux ? Dans *Les Œuvres de miséricorde*, la découverte de l'histoire fictionnalisée par Riboulet passe aussi par la découverte de certains lieux : la découverte à Berlin de deux monuments constitue l'un des passages parmi les plus importants des *Œuvres de miséricorde* : le Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe¹⁵⁸ (*Denkmal für die ermordeten Juden Europas*) et le Mémorial aux homosexuels persécutés pendant la période nazie¹⁵⁹ (*Denkmal für die im Nationalsozialismus verfolgten Homosexuellen*). Dans *Entre les deux il n'y a rien* ainsi que dans *Les Œuvres de miséricorde*, Riboulet construit donc un questionnement à travers les villes qui portent, comme les corps¹⁶⁰, les traces de l'histoire, Rome et Berlin, mais aussi dans une moindre mesure Paris. À travers ses deux textes, Riboulet trace des itinéraires mémoriels¹⁶¹ à travers les capitales italienne et allemande.

Pour en revenir plus précisément à *Entre les deux il n'y a rien*, la représentation de l'histoire ne passe plus pour Riboulet par une mise en ordre mais par un accroissement de l'opacité par le choix de rendre visible le chaos de sa mémoire et de l'histoire plutôt que de reconstruire pour soi et pour le lecteur un ordre feint : comme il le répète à plusieurs reprises, la chronologie, en tant que mise en ordre a elle aussi quelque chose de fictionnel. L'autofiction de Riboulet renverse la représentation réaliste malgré la précision des faits historiques évoqués : « En montrant la proximité de ces lieux et de ces dates sur la carte de l'Europe, Mathieu Riboulet parvient à établir autre chose qu'une causalité linéaire¹⁶² ». Comme l'écrivent Deleuze et Guattari, « [l]a carte est ouverte¹⁶³ » : en intégrant l'espace dans sa représentation de l'histoire, Riboulet ouvre le temps et rend possible de nouveaux agencements. Ainsi, « [Riboulet] montre où se produisent des mises

¹⁵⁷ Nous renvoyons particulièrement ici aux descriptions du Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe et du Mémorial aux homosexuels persécutés pendant la période nazie construites par Riboulet, OM, p. 112 et p. 120. On notera d'ailleurs que Riboulet et Haenel (cf Cercle II) apportent chacun un point de vue très différent sur le Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe.

¹⁵⁸ Riboulet, OM, pp. 112-113.

¹⁵⁹ Riboulet, OM, pp.120-126. « [...] [J]e suis ému de voir se mêler dans le tissu de la ville même où la grande folie s'est anéantie dans le brasier final les traces de la mémoire qui fait de moi ce sujet historique, sensible, sexuel que je m'efforce d'éclairer et les traces de la mémoire prise en charge par les différentes strates de la société dont je fais partie, dont je suis le fruit, les unes ne se superposant pas forcément aux autres ni ne produisant, en moi, le même son. » [cf. OM, p. 123]

¹⁶⁰ Nous renvoyons ici à notre chapitre III.

¹⁶¹ Ne serait-ce que dans *Les Œuvres de miséricorde* le narrateur est à la recherche des œuvres du Caravage ; recherche qui est redoublée par la découverte à Berlin des deux monuments.

¹⁶² Riboulet, EDR, p. 115.

¹⁶³ Deleuze et Guattari, MP, p. 20.

en contiguïté entre des événements qui n'ont pas de rapport immédiat, mais qui explicitent la logique de la répétition¹⁶⁴ ». Au niveau d'une famille, ce qui n'est pas dit à l'enfant par les parents ressort dans les symptômes de l'enfant, à l'adolescence, ou plus tard encore. Ce mouvement peut affecter une génération, en l'occurrence celle des membres des Brigades rouges et de la Fraction armée rouge. En tissant des liens entre ce qui a lieu en Italie, en Allemagne et en France, Riboulet écrit la lutte armée et la répression comme autant de symptômes, mais surtout en ouvrant par la carte le sens de l'histoire, Riboulet revient sur les symptômes d'une génération et multiplie les sens possibles : « Une carte a des entrées multiples, contrairement au calque qui revient toujours "au même". Une carte est affaire de performance, tandis que le calque renvoie toujours à une "compétence" prétendue¹⁶⁵ ». La cartographie de la violence devient au sein de la représentation un moyen de faire surgir l'autre. On peut voir qu'elle est liée à une découverte, comme dans les pages des *Œuvres de miséricorde* dans lesquelles Riboulet écrit sur le Mémorial aux homosexuels persécutés pendant la période nazie. Comme le rappelle Philippe Daros, « De Certeau faisait du discours des historiens un discours de fossoyeur : enterrant les morts, leur donnant une place et une fonction dans une chaîne événementielle causale pour faire de la place aux vivants. La fiction ouvre alors les tombeaux non pour raconter une quelconque résurrection mais pour problématiser notre place dans le présent en l'entourant des ombres d'un passé qui le désaccorde de lui-même, qui l'inquiète¹⁶⁶ ». Par la carte, Riboulet construit donc dans *Entre deux il n'y a rien* une rupture du lien causal. Le lien causal est remplacé par le montage¹⁶⁷ de fragments : le choix de la discontinuité et de la non-linéarité permet à Riboulet « d'ouvrir les tombeaux ». C'est en ce sens que l'importance accordée aux listes de noms peut être comprise¹⁶⁸. En effet, Riboulet développe une poétique de la liste tout au long de son texte : ces listes dissolvent la causalité en reposant sur l'association. *Entre les deux il n'y a rien* est un texte travaillé par l'écriture de la césure, de la coupure et des brisures de l'histoire. C'est le sens à

¹⁶⁴ Riboulet, EDR, p. 115.

¹⁶⁵ Deleuze et Guattari, MP, p. 20.

¹⁶⁶ Philippe Daros, *L'art comme action*, op.cit., pp. 198-199.

¹⁶⁷ Deleuze et Guattari parlent bien de montage au sujet de la carte, MP, p. 20.

¹⁶⁸ Voir en particulier EDR, pp. 62-63 ou encore, par exemple, EDR, p. 35 : « Avant la première salve allemande il y a déjà des morts, aucun n'est du côté des ouvriers de bal. *Petra Schelm vingt ans dans la rue à Hambourg 15 juillet 1971 le visage comme criblé de plombs mais c'est sans doute le sang sorti de son crâne troué, Georg von Rauch vingt-quatre ans dans la rue à Berlin 4 décembre 1971, Thomas Weisbecker vingt-trois ans dans la rue à Augsburg 2 mars 1972, comme des chiens [...].* » EDR, p. 68 : « [...] à Gênes le 28 mars 1980 où les carabinieri flinguèrent dans leur sommeil *Riccardo Dura, Annamaria Ludman, Lorenzo Betassa et Piero Pancelli, comme des chiens alors que tout était plié [...].* » En italique dans le texte.

donner¹⁶⁹ à l'expression qui structure le texte de Riboulet : *Entre les deux il n'y a rien*¹⁷⁰ est un texte entièrement conçu comme réflexion sur la coupure. « Entre les deux il n'y a rien », signifie bien une coupure. Dès le titre même¹⁷¹, on comprend que la césure est la figure qu'interroge le texte de Mathieu Riboulet. Selon un procédé propre à la poétique développée par Mathieu Riboulet, la formule elle-même, « entre les deux il n'y a rien », revient dans le texte et relance à chaque répétition le sens de la formule¹⁷². On pourrait dire que le texte de Riboulet est un collage d'événements : des événements personnels et des événements historiques, et en les faisant se rencontrer – ou en écrivant leur rencontre – l'auteur trouve un sens nouveau par des associations parfois inattendues¹⁷³ : Riboulet est ainsi le contraire d'un « fossoyeur de l'histoire ». La construction de la mémoire vaut pour l'avenir. Chaque date est la mémoire d'un événement. Les dates et les noms deviennent matière pour une fiction entendue en tant que construction d'une connaissance pour *ouvrir* le sens de l'histoire :

Vous savez que je tente, ici même, de dire comment s'est refermé, sur nous, le piège cruel de ces années inouïes, et combien, tout dérisoire que cela soit, j'emmerde les piègeurs. Réunis sur la pierre, à Stuttgart, Baader, Ensslin, Raspe, nés en 43, 40, 44, morts le 18 octobre 1977 ; à un peu plus de six cents kilomètres au nord, seule à Berlin-Mariendorf, Ulrike Meinhof, née en 34, morte le 9 mai 1976. Entre les deux il n'y a rien¹⁷⁴.

Cette tournure tombe comme une sentence et reste un peu mystérieuse. Quels sont les deux éléments entre lesquels il n'y a rien ? Un peu avant Riboulet évoque l'expérience du narrateur puis de celle des membres de la Fraction armée rouge, est-ce là que se situe la coupure ? Entre les dates ? Entre les tombes ? Ce qui semble importer à Riboulet est plutôt l'idée de faire en sorte que le lecteur se pose la question – où est la coupure ? – plutôt que d'apporter une réponse. Le sens de la formule est plus clair plus loin, lorsqu'il évoque l'affaire Moro :

[...] [L]e bal des faux-culs à la tête de l'État, il [Massimo] put m'en détailler quasiment en direct tous les pas de côté, les entrechats, les pointes et les courbettes, car il apparaissait clairement pour tout le monde qu'aucun de ces gars-là ne souhaitait voir Moro sortir de sa prison. On peut dire qu'ils ont mis le paquet pour arriver à leurs fins, et on sait aujourd'hui que même les Brigades rouges en étaient sidérées – *mais il y avait là deux mondes*

¹⁶⁹ Nous renvoyons à nouveau à la XV^e thèse sur l'histoire de Benjamin, sur le temps brisé par l'événement, cf. CH, XV^e thèse, p. 76-77. UBG, GS, I (2), pp. 701 – 702

¹⁷⁰ « Entre les deux il n'y a rien », rappelons qu'il s'agit d'une phrase d'Ulrike Meinhof.

¹⁷¹ Nous rappelons que la formule que Riboulet choisit comme titre pour son texte est une phrase attribuée à Ulrike Meinhof.

¹⁷² Sur la formule « entre », cf. Riboulet, EDR, p. 57. 100-101.

¹⁷³ Deleuze et Guattari, MP, p. 20 : « [La carte] concourt à la connexion des champs, au déblocage des corps sans organes, à leur ouverture maximum sur un plan de consistance. »

¹⁷⁴ Riboulet, EDR, p. 101.

inconciliables, deux langages différents et entre les deux rien, et Moro fut sans doute l'un des premiers à voir les contours de son propre horizon¹⁷⁵.

Cette fois, la coupure se situe entre l'opposition et le pouvoir, les « deux mondes », soit entre les fils et les pères ; et l'on retrouve une fois encore l'idée des langages qui opposent les pères et les fils. Encore une autre occurrence¹⁷⁶, plus loin dans son texte :

Je laisse bien volontiers les historiens, les sociologues, les politologues, les philosophes, les acteurs plus ou moins repentis de ces années tirer les bilans qui leur semblent nécessaires, justes, ou suffisamment nuancés pour se croire tels, quelle que soit l'ampleur des biais qui affectent leurs travaux. Ce n'est pas mon travail, je n'ai ni à juger ni à trancher, n'entrent dans ces pages que les petits fragments de choses qui ont été et de ceux qui les ont faites, même de loin, même sans trop y croire, même si ce n'était pas l'heure, et *entre les deux il n'y a rien*¹⁷⁷.

Le côté mystérieux, changeant de la formule « entre les deux il n'y a rien » permet peut-être aussi de faire sentir que les césures de l'histoire relancent un questionnement plutôt qu'elles n'apportent de réponse. Elles laissent ouverte une interrogation. On pourrait questionner aussi la présence de tournures virulentes et l'expression de la colère¹⁷⁸ dans le texte de Riboulet. Riboulet n'est pas un écrivain engagé (au moins au sens sartrien du terme), il ne se réclame pas d'une cause ou d'un parti, mais on peut dire de ses textes qu'ils sont bien des textes de lutte, des textes de combat. Si le texte de Mathieu enregistre un certain nombre de césures – ces événements qui font qu'« entre les deux il n'y a rien » – il constitue aussi la tentative de trouver un lien¹⁷⁹. La recherche de ce lien passe par l'écriture de soi¹⁸⁰. L'écriture de soi est une pratique éthique dans *Entre les deux il n'y a rien*. La pratique éthique de l'écriture prend en charge une réflexion sur la mort de l'autre, non seulement les victimes des violences policières, les militants italiens ou allemands dont Mathieu Riboulet conserve les noms dans son texte, mais aussi

¹⁷⁵ Riboulet, EDR, p. 118. Nous soulignons en italique.

¹⁷⁶ Autres occurrences, EDR, pp. 125-126.

¹⁷⁷ Riboulet, EDR, p. 124. Nous soulignons en italique.

¹⁷⁸ Riboulet, EDR, pp. 76-77 : « Naturellement, l'obscur crétinisme qui fait le fond solide de la pire réaction, souvent doublé par le crétinisme non moins obscur, entier, dévastateur, du catholicisme bien-pensant, que la famille de Martin incarnait à la perfection, voyait dans l'épidémie un juste châtement pour tant de dévoiements, de pensées et d'actes contre nature, d'actes surtout. / Je vais vous dire, moi, ce qui est contre nature, après quoi je vous laisserai aller vous faire foutre : c'est la mort des hommes abattus dans la rue comme des chiens dans des pays en paix. Mais, ignorants de ce que vous ratez, vous n'irez pas vous faire foutre, la rétention de pouvoir et d'argent est votre seul carburant, et votre seule largesse l'usage de votre force. »

¹⁷⁹ Riboulet, EDR, p. 100.

¹⁸⁰ En choisissant de parler d'« écriture de soi », nous employant le concept forgé par Michel Foucault, nous renvoyons particulièrement sur ce point à Michel Foucault, « L'écriture de soi » [1983], in DE, IV, pp. 415-430.

ceux morts du sida¹⁸¹. L'écriture des violences politiques jusqu'à l'écriture de la mort de l'autre rejoint la réflexion sur soi. La mort de l'autre me somme d'écrire :

Martin, réduit à rien ou presque sur son lit d'hôpital, ne parlait plus depuis des semaines, et chaque jour je devais affronter, il n'y a pas d'autre mot, son regard. C'était comme si j'avais à regarder ma mort, ma propre mort : ses yeux étaient deux puits, des orifices ronds ouverts sur le néant, au fond desquels la noyade était garantie ; ils étaient aussi reflets où j'affleurais, et avec moi notre commune histoire ; ils étaient enfin le seul biais qu'il avait encore pour me parler, moi pour lui répondre¹⁸².

La mort de l'autre, ou plus exactement l'autre au seuil de la mort, est l'événement qui travaille le texte de Riboulet transformant *Entre les deux il n'y a rien* en tombeau pour les « fils » morts de la répression des « pères », mais aussi des fils dont les parents refusent de porter le deuil¹⁸³ illustrant de quelle manière l'idée de la mort comme point d'extrême neutralité (« on meurt ») est ce qui relie les êtres : c'est ce devenir impersonnel que le « je » prend en charge dans la narration dans *Entre les deux il n'y a rien*. Le texte de Riboulet fait face à la violence en la prenant en charge et en la dissolvant en se faisant la voix du deuil de toute une génération : dire « je » devient la meilleure façon d'atteindre le devenir-impersonnel et donc de dire *nous* ; non pas un « nous » fermé qui exclut, qui suppose un « eux », mais un *nous*¹⁸⁴ ouvert. *Entre les deux il n'y a rien* est un texte de deuil. L'intention qui gouverne est bien celle d'écrire pour ne pas disparaître. Le texte de Riboulet évolue de l'écriture de soi jusqu'à ce que nous appellerons *l'éthopoiétique*¹⁸⁵ : il s'agit à travers le texte de conserver la mémoire des disparus et de

¹⁸¹ Riboulet, EDR, p. 75 : « Le mort de Martin en 1989 dans la nuit du 9 au 10 novembre au moment où le Mur tombait, là-haut à Berlin, mille cinquante kilomètres au nord-est de la Pitié-Salpêtrière – je sais, c'est trop symbolique pour être vrai, mais j'en profite pour rappeler que les écrivains ne cessent de vérifier que la réalité dépasse toujours la fiction –, huit ans après l'apparition de l'épidémie, un an après la réélection de Mitterrand, à elle seule me donnait la mesure de l'ampleur du basculement ».

¹⁸² Riboulet, EDR, p. 75.

¹⁸³ Riboulet, EDR, pp. 76-77.

¹⁸⁴ Le « nous » qui prend en charge la parole d'une génération (EDR, p. 29 : « [N]ous ne voulons pas vivre comme en Pologne. ») s'oppose au « vous » des dirigeants politiques (EDR, p. 28, « Partout c'est vous qui avez ouvert le bal, quatre ans plus tard aussi aux portes de Billancourt c'est vous, comme vous l'avez ouvert Krumme Strasse en 1967 et piazza Fontana en 1969 [...] ») Ainsi, le texte rassemble dans le « nous » la parole de la jeunesse de la génération de Riboulet tout au long du texte qu'il oppose au « vous » des pères. Dans les deux cas, le « nous » et le « vous » dépasse les frontières nationales et rassemblent d'un côté les pères et les fils de toute l'Europe. *Entre les deux il n'y a rien* est donc travaillé de part en part par la dichotomie générationnelle qui structure l'Europe dans les années dites de plomb.

¹⁸⁵ Nous reprenons ici un concept forgé par Michel Foucault à partir de Plutarque dans l'introduction du deuxième volume de *l'Histoire de la sexualité, L'usage des plaisirs* [1984], Paris, « Tel », Gallimard, 2004, p. 21 : « Ces textes qui avaient pour rôles des opérateurs qui permettaient aux individus de s'interroger sur leur propre conduite, de veiller sur elle, de la former et de se façonner soi-même comme sujet éthique ; ils relèvent en somme d'une fonction "étho-poétique", pour transposer un mot qui se trouve dans Plutarque. » Tout le but de Riboulet dans *Entre les deux il n'y a rien* est bien de se construire en tant que sujet éthique dans la mesure où questionne sa place dans l'histoire, et plus particulièrement en tant que sujet désirant.

leur revenance. A l'inverse, refuser la mort de l'autre, le deuil, c'est aussi refuser la vie qui a précédé sa mort, c'est une deuxième mort. Pour Günther Anders : « [...] le deuil n'est pas possible sans le respect¹⁸⁶ [...] ». L'autofiction telle qu'elle est pratiquée par Mathieu Riboulet dans *Les Œuvres de miséricorde* et dans *Entre les deux il n'y a rien*, dans la mesure où l'écriture devient une tentative de comprendre l'histoire, la politique et la manière dont le sujet s'inscrit dans l'histoire, fait de l'écriture une pratique éthique qui relève de ce que Michel Foucault appelait le souci de soi : « La place qui est faite à la connaissance de soi-même devient plus importante : la tâche de s'éprouver, de s'examiner, de se contrôler dans une série d'exercices bien définis place la question de la vérité – de la vérité de ce que l'on est et de ce qu'on est capable de faire – au cœur de la constitution du sujet moral¹⁸⁷ ». C'est bien dans le sens d'une écriture de la vérité – et de la vérité de soi sur soi-même – que se construit l'écriture d'*Entre les deux il n'y a rien*. Il s'agit bien du récit d'une prise de conscience de soi qui est à la fois prise de conscience du monde dans lequel vit le narrateur : « Je peine [...] un peu à démêler ces mois où ma conscience est née, où tant de ce à quoi nous sommes désormais réduits a pris naissance et s'est formé, je peine à voir la part que nous y avons prise, et parfois je la crains¹⁸⁸... » Mathieu Riboulet part de son voyage en Pologne avec ses parents en 1972 et de la prise de conscience de son homosexualité en 1974¹⁸⁹ pour reparcourir les années 70. Sans dissocier les différents problèmes qui s'imposent à lui dans l'écriture, Riboulet cherche à comprendre à la fois les prises de consciences historiques, politiques et personnelles. Il relance sans cesse la question « qui ai-je été ? » donc « qui suis-je ? » Ce qui veut dire aussi « *qui est en train d'écrire ?* » L'écriture devient bien l'un de ces « arts de l'existence¹⁹⁰ », que Michel Foucault conçoit comme « des pratiques réfléchies et volontaires par lesquelles les hommes se fixent des règles de conduite, mais cherchent à se transformer eux-mêmes, à se modifier dans leur être singulier et à faire de leur vie une œuvre qui porte certaines valeurs esthétiques et répondent à certains critères de style¹⁹¹ ». L'écriture de Riboulet est organisée autour d'un manque¹⁹² et devient une tentative de

¹⁸⁶ Günther Anders, *Nous, fils d'Eichmann. Lettre ouverte à Klaus Eichmann*, traduit de l'allemand par Sabine Cornille et Philippe Ivernel, Paris, Payot & Rivages, 2003, p. 39. Ou encore, *Nous, fils d'Eichmann, op.cit.*, p. 37 : « [...] nous ne pouvons éprouver le deuil que de ceux que nous avons pu respecter. » Nous soulignons en italique.

¹⁸⁷ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, III, *Le souci de soi* [1984], Paris, « Tel », Gallimard, 2004, p. 94.

¹⁸⁸ Riboulet, EDR, p. 65.

¹⁸⁹ Riboulet, EDR, pp. 17-18 ; p. 21. Riboulet évoque la découverte de la structuration de son désir.

¹⁹⁰ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, II, *L'Usage des plaisirs, op.cit.*, p. 18.

¹⁹¹ *Ibid.*

¹⁹² Riboulet, EDR, pp. 71-72.

comprendre la conscience de soi et donc de la transformer : comprendre comment est advenue cette conscience de soi dans le monde, dans l'histoire, le rapport à soi et aux autres. Ainsi, le questionnement sur l'usage des plaisirs qui sous-tend le texte de Riboulet complète le questionnement politique, tout en étant lié à ce dernier¹⁹³.

5.2. Le rapport à soi et à l'autre détruit par la violence

L'événement, ou césure, oblige les personnages à faire face à leur identité. La quête des personnages est une métaphorisation du rapport à l'histoire et du surgissement de la violence en rapport avec l'échec de la construction de soi. La césure ouvre ainsi la question « Qui ? » :

C'est, presque par essence, que la littérature figurera les crimes comme manifestation privilégiée de la question, de l'énigme du "Qui ?". Que la violence, la mise à mort, sacrificielle ou crapuleuse, le crime en général soient des actes aussi anciens que le fait littéraire lui-même après avoir été un élément structurel essentiel de la parole mythique puis de l'univers tragique, tout cela va de soi. Mais ce qui caractérise et singularise [...] le traitement, la figuration du crime, au moins dans la littérature européenne contemporaine [...], c'est la manière dont cette violence détermine une remise en cause, implicite ou explicite, de l'anthropogenèse de l'humanisme et, partant, de la représentation. Historiquement, le roman du crime apparaît, au XIX^e siècle, comme une réflexion sur l'imputation de l'agir du "criminel" en faisant du détective une figure œdipienne restaurant fermement l'ordre des pères, mais surtout il apparaît de façon contemporaine à un acte de foi dans la souveraineté du pouvoir de la représentation¹⁹⁴.

Le mouvement dans les romans de Roth, Vasta, Roth, et Bolaño n'est plus dans la « restaura[ion de] l'ordre des pères » : bien au contraire, il le fait voler en éclat. Les romans étudiés sont des représentations d'un « Je fêlé¹⁹⁵ », ce que nous entendons par la fêlure est une autre image de la « nuit du sujet¹⁹⁶ ». Si la césure correspond au moment à partir duquel il est impossible de faire comme avant, elle est aussi le moment à partir duquel se pose la question « qui suis-je ? » L'événement violent *oblige* à se poser cette question et peut-être plus encore « qui suis-je *désormais* ? » Ou encore : « que suis-je

¹⁹³ Nous renvoyons ici à ce que Deleuze écrit sur Foucault à propos de ses recherches sur la sexualité, « Les plissements, ou le dedans de la pensée (subjectivation) », in *Foucault, op.cit.*, pp. 101-130 ; et en particulier les pages 111-112 sur les « quatre plissements » de la subjectivation. Nous renvoyons aussi à « L'écriture de soi » [1983] de Michel Foucault, in DE, IV, pp. 415-430.

¹⁹⁴ Philippe Daros, « Figurations du crime, figurations du lieu commun de la littérature moderne », *op.cit.*, pp. 21-22.

¹⁹⁵ Cf. Deleuze, DR, p. 120-121 ; LS, pp. 180-189.

¹⁹⁶ Philippe Daros, « Figurations du crime, figurations du lieu commun de la littérature moderne », *op.cit.*, p. 22 : « Un siècle et demi plus tard, la figuration du crime, dans la littérature italienne par exemple, et depuis une trentaine d'années, traite la violence criminelle de façon réflexive comme interrogation sur la nuit du sujet. »

devenu ? », « que *reste-t-il* de moi ? » Construire son identité face aux violences politiques devient un problème et parfois même une impossibilité. La destruction et la dissolution de l'identité sont deux alternatives auxquelles font face des personnages tels que Merry, Nimbe, Rainer ou encore Auxilio. Des romans tels que *Les Exclus*, *Pastorale américaine*, *Le temps matériel*, *Mao II* ou *Amuleto* posent la question suivante : « est-il encore possible de vivre avec les autres ? » La violence ne rend-elle pas impossible la construction d'une image de soi et par conséquent ne rend-elle pas la construction d'une communauté impossible ? La possibilité de se construire une identité est liée à la capacité ou au contraire à l'incapacité d'être seul. Ce qui est particulièrement mis en avant dans les textes mentionnés est la capacité – ou au contraire l'incapacité des personnages à vivre avec les autres. La possibilité – ou au contraire l'impossibilité – de former une communauté aujourd'hui est mise en question autour de l'idée de savoir s'il est encore possible de vivre ensemble. Les personnages fêlés sont autant de moyens de poser cette question depuis des points limites, depuis les cas les plus extrêmes. Le fait de pouvoir ou non être seul – et de faire quelque chose ou non de cette solitude – est une manière de questionner le rapport à soi autant que le rapport aux autres. L'événement en tant qu'il inscrit une césure – voire même une coupure, et dès lors qu'il est une irruption de la violence (l'explosion d'une bombe comme dans *Pastorale américaine* et *Mao II*, l'assassinat d'un enfant comme dans *Le temps matériel*) laisse les hommes désolés : après l'événement, le sujet est coupé de lui-même, des autres et du monde. Inversement, si certains en viennent à commettre des actes terroristes, c'est parce qu'ils sont désolés : si je suis désolé, alors je veux que l'autre le soit aussi. De même que si je suis défiguré, je veux que l'autre le soit aussi. C'est là l'histoire de chacun des terroristes et de chacune des victimes des terroristes dans les romans de DeLillo, Roth et Vasta. La désolation et la défiguration sont les conséquences de la terreur et du terrorisme. La question de l'isolement est directement liée à celle de la terreur et elle constitue une forme de violence politique : « Comprendre le *lien d'acier de la terreur*, c'est comprendre comment la terreur met de l'acier à la place du lien. L'individu ne peut plus faire lien, il est enserré par l'acier qui le ceint. À l'instant même où il pense, se met à penser l'individuation possible, ce n'est pas l'individuation possible, c'est l'isolement absolu¹⁹⁷ ». Tout acte de violence terroriste – en tant qu'il est lié à la terreur – naît de « l'isolement absolu¹⁹⁸ » et ne vise à rien d'autre qu'à le continuer pour l'autre. Toute forme de violence vise à actualiser une

¹⁹⁷ Cynthia Fleury, *Les irremplaçables*, Paris, Gallimard, 2015, pp. 151-152.

¹⁹⁸ *Ibid.*

forme de coupure, de séparation. Ainsi Hannah Arendt distingue-t-elle la solitude de la désolation :

Dans la désolation, les hommes sont effectivement seuls, c'est-à-dire abandonnés non seulement des autres hommes dans le monde, mais aussi de ce soi que chacun peut être d'emblée dès qu'il est seul. Ils sont alors incapables de réaliser l'ambiguïté de la solitude, incapables de maintenir une véritable identité à soi qui n'est plus confirmée par les autres. Au sein d'une pareille désolation, le soi et le monde s'effondrent, c'est-à-dire en même temps une authentique capacité de penser et d'avoir des expériences¹⁹⁹.

La désolation trahit au contraire l'incapacité d'être seul. La solitude, au contraire de la désolation, n'est pas un effondrement, une coupure de tout lien, mais une autre forme de lien²⁰⁰. Dans *Pastorale américaine*, l'échec de Merry à comprendre la solitude est justement ce qui l'amène à être *désolée*²⁰¹. On notera que la désolation est le propre des régimes totalitaires. Merry est désolée en plein « Rêve américain », quintessence du consumérisme. Celle qui a parfaitement compris le sens et l'importance de la solitude, c'est au contraire Auxilio Lacouture dans *Amuleto* : elle est seule dans les toilettes des femmes, mais par l'acte du souvenir – qui devient un acte de résistance – elle reste *en lien* avec le monde, avec les poètes latino-américains. Dans la désolation, il n'est plus possible d'être « en communauté avec tout le monde », ni même avec « moi-même ». La désolation peut être définie comme un effondrement de soi et des autres, un effondrement du monde.

¹⁹⁹ Arendt, IT, p. 120.

²⁰⁰ Arendt, IT, p. 119 : « Dans la solitude, je ne suis jamais seul ; je suis avec moi-même, et ce moi-même qui ne peut jamais être physiquement interchangeable avec tel autre est également tout un chacun. Une pensée solitaire est précisément une pensée dialogique, et en communauté avec tout le monde. »

²⁰¹ Roth, PA, pp. 234-235 : « Oui, nous sommes seuls, profondément seuls, jamais au bout de nos strates de solitude. Et nous n'y pouvons rien. Non, la solitude ne devrait pas nous surprendre, pour stupéfiante qu'elle soit à vivre. On peut toujours essayer de sortir ses tripes, on sera un solitaire écorché vif au lieu d'un solitaire renfermé. Merry, ma petite idiote, plus idiote encore que ton idiot de père, faire sauter les maisons n'y change rien non plus. On est seul avec les maisons, seul sans les maisons. On ne peut pas contester la solitude, et tous les attentats du monde n'y ont pas entamé la moindre brèche. Le plus meurtrier de nos explosifs ne l'effleure même pas. Alors ton piédestal, ce n'est pas au communisme qu'il faut le réserver, ma bécasse, mais à la solitude ordinaire, quotidienne. Le 1er Mai, va défiler avec tes amis pour sa plus grande gloire, car c'est elle la superpuissance absolue, elle la force qui écrase toutes les autres. C'est sur elle qu'il faut miser ta fortune, c'est elle qu'il faut adorer – prosterne-toi, ma petite bécasse en colère, ma petite bègue, mais pas devant Karl Marx, ni Hô Chi Minh, ni Mao Tsé-Toung – prosterne-toi devant la grande déesse solitude ! » (AP, pp. 211 : « Yes, alone we are, deeply alone, and always, in store of us, a layer of loneliness even deeper. There is nothing we can do to dispose of that. No, loneliness shouldn't surprise us, as astonishing to experience as it may be. You can try turning yourself inside out, but all you are then is inside out and lonely instead of inside in and lonely. My stupid, stupid Merry dear, stupider even than your stupid father, not even blowing up buildings helps. It's lonely if there are buildings and it's lonely if there are no buildings. There is no protest to be lodged against loneliness – not all the bombing campaigns in history have made a dent in it. The most lethal of manmade explosives can't touch it. Stand in awe not of Communism, my idiot child, but of ordinary, everyday loneliness. On May Day go out and march with your friends to its greater glory, the superpower of superpowers, the force that overwhelms all. Put your money on it, bet on it, worship it – bow down in submission not to Karl Marx, my stuttering, angry, idiot child, not to Ho Chi Mihn and Mao Tse-tung bow down to the great god Loneliness! »)

Elle est en ce sens liée à la terreur, à partir du moment où cette dernière est définie comme « [l]a destruction de la pluralité²⁰² ». La désolation est au centre de *Mao II*. DeLillo crée plusieurs personnages isolés. Tout d'abord l'écrivain Bill Gray, dans sa solitude²⁰³ ne parvient plus à écrire : « [...] je ne me vois plus dans le langage. L'image en mouvement a disparu, le code existentiel qui me poussait en avant et me donnait confiance dans le monde. Ce livre et ces années m'ont usé. J'ai oublié ce que signifie écrire²⁰⁴ ». Au contraire, en se liant au sort du poète Jean-Claude Julien, pris en otage, Bill Gray redonne un sens à l'écriture : « Il y avait quelque chose en jeu, dans les phrases qu'il écrivait sur cette cave²⁰⁵ ». Ils ne se rencontrent pas, mais Bill Gray n'est plus désolé à partir du moment où il écrit à nouveau *pour*²⁰⁶ quelqu'un. Pour Bill Gray, l'écriture avait perdu son sens, parce qu'elle représentait une coupure du monde. Avec Jean-Claude Julien, elle redevient un moyen de se *lier* au monde d'une autre manière que par un « lien d'acier ». Dès lors qu'il écrit pour l'autre, l'écriture revient pour Bill Gray ce qu'Italo Calvino décrit dans les *Leçons américaines* : « [...] une œuvre conçue hors du *self*, une œuvre qui nous permette d'échapper à la perspective limitée d'un moi individuel, non seulement pour accéder à d'autres moi semblables au nôtre, mais pour *donner la parole à ce qui n'en a pas*²⁰⁷ [...] ». Les romans de Roth, Vasta, DeLillo et Bolaño sont l'illustration de la « fonction de l'écrivain [en tant que] témoin de ces hommes en dehors du monde des hommes, de ces figures de la nuit de l'être, de tous ces bannis de l'ouvert²⁰⁸ ». En effet,

²⁰² Arendt, IT, p. 113.

²⁰³ DeLillo, MII, p. 61 : « [...] j'ai davantage besoin de ces photos que vous. Pour briser le monolithe que j'ai construit. [...] J'ai payé un prix terrible pour cette malheureuse disparition. Et finalement, j'en suis écoeuré ». M, pp. 44-45 : « I think I need these pictures more than you do. To break down the monolith I've built. I'm afraid to go anywhere [...]. I've paid a terrible price for this wretched hiding. And I'm sick of it finally ».

²⁰⁴ DeLillo MII, p. 65. M, p. 48 : « [...] I no longer see myself in the language. The running picture is gone, the code of being that pushed me on and made me trust the world. The book and these years have worn me down. I've forgotten what it means to write ».

²⁰⁵ DeLillo, MII, p. 199. M, 167 : « There was something at stake in these sentences he wrote about the basement room ».

²⁰⁶ Gilles Deleuze, « A comme Animal », *L'abécédaire de Gilles Deleuze*. Avec Claire Parnet, réalisé par Pierre-André Boutang, Éditions Montparnasse, 2004 : « L'écrivain, bien sûr, il écrit pour des lecteurs ; mais qu'est-ce que ça veut dire pour ? Ça veut dire à "l'intention de", un écrivain écrit à l'intention de lecteurs, en ce sens il écrit pour des lecteurs. Mais il faut dire aussi que l'écrivain écrit pour des non-lecteurs, c'est-à-dire, pas "à l'intention de" mais "à la place de". Pour ça veut dire deux choses : ça veut dire "à l'intention" et ça veut dire "à la place" ».

²⁰⁷ Calvino, Italo, *Leçons américaines*, traduit de l'italien par Yves Hersant, Paris, Gallimard, 1989, p. 194. Texte italien, *Saggi 1945-1985*, I, édition de Mario Barenghi, « I Meridiani », Mondadori, 1995, p. 733 : « [...] un'opera concepita al di fuori del self, un'opera che ci permettesse d'uscire dalla prospettiva limitata d'un io individuale, non solo per entrare in altri io simili al nostro, ma per far parlare ciò che non ha parola [...] ». Nous soulignons en italique.

²⁰⁸ Philippe Daros, « Figurations du crime, figurations du lieu commun de la littérature moderne », *op.cit.*, p. 16.

tous les personnages de Roth, Vasta, DeLillo et Bolaño sont – d’une manière ou d’une autre hors de l’Histoire : Merry Levov vit dans l’utopie construite par son père, la « pastorale américaine », les enfants dans Palerme sont à la marge du monde²⁰⁹, ce qu’ils perçoivent de l’Histoire à travers les images de l’affaire Moro vues à la télévision, ils le déforment. Dans *Mao II*, Bill Gray s’est volontairement exclu de l’histoire en vivant en reclus et Jean-Claude Julien involontairement en étant séquestré, par sa condition même d’otage. Enfin, dans *Amuleto*, Auxilio Lacouture ne fait pas exception : elle est décrite comme une marginale, et pendant l’événement elle s’enferme dans les toilettes : elle se met de côté. Ainsi, *Pastorale américaine*, *Mao II*, *Le temps matériel* et *Amuleto* sont-ils autant d’illustrations « d’un devenir cardinal de la littérature (et d’ailleurs de l’art en général, à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle) : l’expression du différend, l’expression de tout ce qui excède la raison comme principe et moteur de l’Histoire²¹⁰ ».

Le poète Jean-Claude, seul dans sa cellule, retenu en otage par les terroristes comme simple monnaie d’échange est une autre image de l’homme désolé : « Il n’y avait personne pour lui rappeler qui il était²¹¹ ». Sa condition illustre de quelle manière le terrorisme en tant qu’usage politique de la terreur vise avant tout à opérer une forme de dépersonnalisation : « Il avait basculé dans une nouvelle culture, le système de la terreur mondiale et ils lui avaient donné une seconde personnalité, une immortalité, l’esprit de Jean-Claude Julien²¹² ». Sa personnalité est complètement morcelée : « Il était une mosaïque digitale dans la grille de traitement, des traits de type spectral sur microfilm. Ils le recollaient, accumulaient ses données dans des satellites étoilés, réfléchissant son image sur la lune²¹³ ». Enfin, les terroristes eux-mêmes vivent reclus, cachés des autres. Une formule revient lorsque Brita, la photographe, rencontre Abu Rashid, le chef des terroristes, à Beyrouth : « Tous les hommes un seul homme²¹⁴ ».

Dans *Pastorale américaine* la désolation est représentée de deux façons : le choix

²⁰⁹ Philippe, Daros, « *Il tempo Materiale*. Au-delà du roman du crime, le roman de la cruauté », in *Du roman noir aux fictions de l’impunité*, sous la direction de Florence Olivier et Philippe Daros, L’Harmattan, 2014, p. 174 : « Des enfants qui, de plus, vivent à Palerme, dans les marges éloignées des lieux, où en cette année la violence armée se fait histoire. »

²¹⁰ *Ibid.*

²¹¹ DeLillo, MII, p. 135. M, p. 111 : « There was no one to remind him who he was. »

²¹² DeLillo, MII, p. 136. M, p. 112 : « He had tumbled into the new culture, the system of world terror, and they’d given him a second self, an immortality, the spirit of Jean-Claude Julien. »

²¹³ DeLillo, MII, p. 136. M, p. 112 : « He was a digital mosaic in the processing grid, lines of ghostly type on microfilm. They were putting him together, storing his data in starfish satellites, bouncing his image off the moon. »

²¹⁴ DeLillo, MII, p. 269. M, p. 233 : « All men one man. »

de Seymour Levov de vivre à Old Rimrock, « dans une cambrousse²¹⁵ », comme une tentative de se couper du monde et de vivre dans un monde idéal, une utopie (une « pastorale américaine²¹⁶ »). Et enfin, l'isolement de Merry, qui finira sa vie comme une clocharde, lorsqu'elle sera, devenue Jaïn à la fin de son parcours. Il y a donc un départ dans l'isolement (le choix des parents de Merry de vivre reclus « dans une cambrousse²¹⁷ ») et une fin dans l'isolement. L'acte de Merry, faire exploser une bombe, aura pour conséquence de répandre l'isolement : Dawn, sa mère, doit être enfermée en hôpital psychiatrique, et Seymour, son père, se voit isolé dans l'échec. La famille est alors représentée dans *Pastorale américaine* comme une cellule dissoute. On ne sait pas *pourquoi* ni *comment*, mais Merry est désolée : « Comment est-ce qu'on en est arrivés là ? [...] [D]'où ça sort ? C'est inexplicable²¹⁸ ». Dans *Le temps matériel*, les enfants cultivent aussi leur isolement. Ils sont désolés et forment une communauté de désolés. Les enfants-terroristes dans *Le temps matériel* sont coupés du monde : « La voix de ces enfants se diffracte, s'ensevelit, dans la communauté indistincte des discours de ce moment où la "politique de la tension" atteint son paroxysme. Au fond, *cette fiction annonce la grande expropriation du commun, de la possibilité d'un quelconque "être avec"*²¹⁹ ». L'alphamuet les coupe plus encore du monde car c'est un non-langage²²⁰. Ils se défigurent parce qu'ils ne sont plus reconnus par personne, et ils ne veulent rien faire pour que cela change.

À travers la secte et le groupe terroriste dans *Mao II*, on retrouve donc une dimension appartenant au totalitarisme (Arendt). Ce qui est représenté par DeLillo constitue une forme de violence politique dans la mesure où chacun est privé de son libre arbitre : « Le plus terrible, c'est qu'ils suivent cet homme parce qu'il leur donne ce qui leur manque. Il répond à leurs aspirations, les décharge de leur libre arbitre et de leur pensée indépendante. Voyez comme ils ont l'air heureux²²¹ ». En découvrant les conditions de vie

²¹⁵ Roth, PA, p. 99. Simplement « a countryside » dans le texte de Roth, AP, p. 83.

²¹⁶ Roth, PA, p. 98. AP, p. 82 : « [...] American pastoral [...] ».

²¹⁷ Roth, PA, p. 99. AP, p. 83 : « [...] a countryside [...] ».

²¹⁸ Roth, PA, p. 114. AP, p. 97 : « How did this happen ? [...] Where did this *come* from ? It's inexplicable ».

²¹⁹ Philippe Daros, « *Il tempo Materiale. Au-delà du roman du crime, le roman de la cruauté* », *op.cit.*, pp. 175-176. Nous soulignons en italique.

²²⁰ *Ibid.*, pp. 178-79 : « Intéressant, cet alphamuet l'est, de par son mode de conception. D'abord parce qu'il est imaginé par Nimbe, par le "narrateur" donc, à partir d'un mode de communication animal (celui des abeilles, découverte dans un livre de vulgarisation scientifique pour enfants), ensuite parce qu'il est saturé d'un imaginaire audiovisuel : celui en vigueur dans la télévision la plus populiste des années 70. Réification, doublement, de *cet alphamuet qui dit l'absence de toute possibilité de s'approprier les formes figées d'un langage*, celui des BR, reçu comme pur miroitement emphatique. » Nous soulignons en italique.

²²¹ Don DeLillo, MII, p. 16. M, p. 7 : « The terrible thing is they fallow the man because he gives them

de sa fille Merry alors qu'elle est devenue « Jaïn », Seymour Levov ne dira pas autre chose : « Pourquoi fallait-il toujours qu'elle aliène son libre arbitre à la première idée débile qui traînait ? Dès qu'elle avait été assez grande pour penser par elle-même, elle s'était laissée *tyranniser* par des idées cinglées²²² ». Dans le texte de DeLillo, la terreur repose sur la destruction de soi : « Ils éprouvent tous la même chose, ces jeunes gens de cinquante pays, immunisés contre le langage du soi. Ils oublient qui ils sont²²³ [...] ». Même le choix le plus intime, celui du mariage, est confié au « Maître », le révérend Moon : « Le Maître choisit chaque compagnon, voyant dans son infinie vision comment s'accordent les passés et les caractères²²⁴ ». De même est-il possible de voir dans le groupe de terroristes dépersonnalisés ou dans la secte Moon une métaphore de ce qu'est le pouvoir, porté à l'extrême :

Quand on décrit un système politique – à savoir comment il fonctionne, quelles sont les relations entre les différentes branches du gouvernement, comment fonctionnent les grosses machineries bureaucratiques et leurs chaînons de commandement, et comment le civil, le militaire et les forces de police sont interconnectées [...], il est inévitable que nous parlions de toutes personnes utilisées par le système en termes de rouages qui font tourner l'administration. Chaque rouage, c'est-à-dire chaque personne, *doit être remplaçable* sans qu'il soit besoin de changer le système, ce qui est le présumé sous-jacent à toutes les bureaucraties, à tous les services publics et à toutes les fonctions proprement dites²²⁵.

De même, le groupe des enfants, qui choisissent de se nommer le « Nous » est-il fondé sur une dissolution du « Je » :

[...] *nous* est le mot dans lequel coexistent la destruction du sujet individuel et l'orgueil d'être camarades : traduction du sujet individuel et l'orgueil d'être camarades : pour moi qui dis toujours *je*, qui vis enfermé dans un braiment d'âne, penser *nous*, penser d'être en son sein, est une chose stupéfiante. NOUS est aussi l'acronyme de Noyau Obscène Unitaire Séditieux : *noyau*, c'est la solidité ; *obscène*, c'est ce qui nous indigne et dans quoi nous sommes plongés ; enfin, *unitaire* et *séditieux*, c'est notre temps, le seul qui vaille la peine d'être vécu²²⁶.

what they need. He answers their yearning, unburdens them of free will and independent thought. See how happy they look ».

²²² Roth, PA, p. 250. AP, p. 225 : « Why must she always be enslaving herself to the handiest empty-headed idea ? From the moment she had been old enough to think for herself she had been *tyrannized* instead by the thinking of crackpots. » Nous soulignons dans la traduction et dans le texte de Roth.

²²³ DeLillo, MII, p. 16. M, p. 8 : « They all feel the same, young people from fifty countries, immunized against the language of self ».

²²⁴ DeLillo, MII, p. 19. M, p. 10 : « Master chooses every mate, seeing in a vision how backgrounds and characters match ».

²²⁵ Hannah Arendt, *Responsabilité et Jugement*, traduit de l'anglais par Jean-Luc Fidel, Payot, 2005, p. 61.

²²⁶ Vasta, LTM, p. 230. ITM, pp. 203-204 : « [...] *noi* è la parola in cui coesistono la distruzione del soggetto individuale e l'orgoglio di essere compagni : per me che dico sempre *io*, che vivo chiuso nel raglio asinino, pensare *noi*, pensare di stargli dentro, è sbalorditivo. NOI è anche l'acronimo di Nucleo Osceno Italiano: *nucleo* identifica la solidità; *osceno* è l'unico tempo che abbia senso vivere; *italiano* è ciò che ci indigna e ciò in cui siamo immersi.

Ce qui devrait être pour eux un moyen de s'unir n'est qu'une destruction supplémentaire de tout lien. Leur *nous* est une négation du lien, dans la mesure où il n'est pas une association de singularité, de « Je », mais la « destruction » de ces « Je ». En un sens, par son action normalisatrice, le « Rêve américain » décrit par Philip Roth dans *Pastorale américaine* est aussi un système qui cultive la remplaçabilité de chacun. Le « Rêve américain » est une forme de désolation parce qu'il est *normalisateur* – ce qui constitue une forme de violence dans la mesure où tout le monde doit se ressembler : « Tout ce qu'il avait réussi à tenir en bride par son sens des responsabilités, c'était sa propre personne²²⁷ ». Si l'on entend la terreur comme effacement de soi, alors, dans l'accomplissement du « Rêve américain » tel qu'il est opéré par Seymour Levov réside une part de terreur. Ainsi, l'attentat de Merry dans *Pastorale américaine* « [...] marque l'acte symbolique par lequel s'effondre la mythologie du Rêve américain, qui fait voler en éclats la rhétorique lénifiante du pastoralisme comme les valeurs qui s'y rattachent, plongeant sans transition celui [Seymour Levov] qui a charge de les figurer dans un cauchemar sans fin²²⁸ [...] ».

Au contraire, l'écrivain, l'artiste, est celui qui cultive son irremplaçabilité²²⁹ et qui la porte à son plus haut degré. Lorsque dans *Mao II* Bill Gray meurt, la place qu'il occupait ne peut l'être par personne d'autre à sa suite : l'écrivain est au sens strict du terme *irremplaçable*²³⁰. Ce qu'il avait encore à écrire, il l'emporte avec lui. Son œuvre est inachevée et le restera après lui (Scott met de l'ordre dans les papiers de Bill mais laisse le troisième roman inachevé²³¹), alors que n'importe qui peut remplacer un « soldat » d'Abu Rashid. Philip Roth développe cette même idée lorsque Merry devient Jaïn (« Elle était désormais Jaïn²³² ») : elle renonce, définitivement, à son irremplaçabilité. Elle ne base certes plus son choix sur une forme de discours révolutionnaire (« [...] elle lui soutenait que le moindre de ses actes était une expression de ses convictions

²²⁷ Roth, PA, p. 265. AP, p. 239 : « All he had ever restrained by his responsibility was himself ».

²²⁸ Florian Tréguer, « “Goodbye America, hello real time” : de l'attentat figural à l'idéologie démystifiée », in *op.cit.*, p. 36.

²²⁹ Nous empruntons ce concept à Cynthia Fleury dans *Les irremplaçables*, Paris, Gallimard, 2015.

²³⁰ Contrairement aux « fils » d'Abu Rashid. En effet, ils sont considérés par les membres du groupe terroriste comme des éléments remplaçables par leur « chef ». Comme nous allons le voir, ils sont privés de leurs propres visages de manière à accentuer leur remplaçabilité. Ainsi la violence s'illustre-t-elle comme ce qui prive le sujet de son irremplaçabilité.

²³¹ DeLillo, MII, p. 260 : « Le manuscrit attendrait. Il pourrait parler à Charlie Everson, juste un mot pour l'avertir que c'était fini. Le manuscrit resterait là, la nouvelle se répandrait, et le manuscrit n'irait nulle part ». M, p. 224 : « The manuscript would sit. He might talk to Charlie Everson, just a word concerning the fact that it was finished. The manuscript would sit, and word would be get out, and the manuscript would not go anywhere ».

²³² Roth, PA, p. 241. AP, p. 217 : « She had become a Jain ».

religieuses²³³ »), comme elle le faisait pour justifier son attentat ou comme le fait Abu Rashid en se réclamant de Mao Zedong. En citant des préceptes du jaïnisme, elle renonce bien à son irremplaçabilité : « Il [Seymour] s’agenouilla pour lire les fiches placées exactement là où, au-dessus de son lit à Old Rimrock, elle vénérât jadis les photos d’Audrey Hepburn découpées dans des magazines²³⁴ ». Il est intéressant de noter que la place occupée dans l’enfance de Merry par une « idole » telle qu’Audrey Hepburn – considérée en tant qu’incarnation du « Rêve américain » – est prise plus tard par des préceptes religieux : le mot est le même, pour la religion comme pour Hepburn, « elle vénérât » (*she [...] used to venerate*). Parmi ces « préceptes », celui-ci qui constitue une forme de désolation : « Je renonce aux attachements, peu ou prou, petits ou grands, pour des êtres dotés de vie ou non ; je ne concevrai pas ces attachements pour ma part et je ne les inspirerai pas aux autres, je ne consentirai pas à ce qu’ils les conçoivent pour ». Si la désolation est la « destruction de la pluralité », c’est-à-dire le fait de couper tout *lien* entre les individus, le « précepte » de Merry constitue bien une forme de désolation dans le sens où elle « renonce aux attachements » : le jaïnisme, au moins tel qu’il est envisagé par Merry, constitue bien une manière de transformer la solitude en désolation. Tout ce qui peut constituer une forme de *lien* avec le monde ou avec les autres est interdit : « Je renonce aux plaisirs du sexe²³⁵ », par exemple. Au contraire de Merry, le narrateur considère d’un tout autre œil l’idée même de renoncement²³⁶ : « Et que je te renonce à ceci, et que je te renonce à cela, et que je renonce à tout ! Ce n’était tout de même pas le mot de la fin²³⁷ ? » On ne sera pas surpris qu’un narrateur aussi sceptique que Nathan Zuckerman ne se laisse pas gagner par l’idée du renoncement, surtout si l’on pense à ses excès dans d’autres textes de Roth. Si l’on en revient à la terreur qui trouve dans la désolation l’une de ses dynamiques principales, alors le jaïnisme, tel qu’il est conçu par

²³³ Roth, PA, p. 241. AP, p. 217 : « [...] [S]he contented that every last thing she now did was an expression of religious belief ».

²³⁴ Roth, PA, p. 248. AP, p. 223 : « He kneeled down to read the index cards positioned just about where she once used to venerate over her Old Rimrock bed, magazine photos of Audrey Hepburn ».

²³⁵ Roth, PA, p. 248. AP, p. 223 : « I renounce all sexual pleasures [...] ».

²³⁶ Nous renvoyons ici à Georges Bataille sur le renoncement dans son expression chrétienne : « Le christianisme n’est pas une aberration transitoire, il n’est pas seulement une réponse donnée à des problèmes disparus en même temps que ses conditions historiques. L’angoisse à laquelle il a été répondu par le renoncement appartient en effet à l’homme autant qu’une tare congénitale : l’inclination vertigineuse au renoncement, le christianisme, est la maladie constitutionnelle de son existence. » (*Fragments d’un « Manuel anti-chrétien », Œuvres complètes*, II, p. 377.) Nous renvoyons en outre sur le renoncement à Jacques Nassif, *Pour Bataille* (Paris, éditions du crépuscule, 2019) et en particulier au Chapitre V, « Renoncer au renoncement chrétien », pp. 139-159).

²³⁷ Roth, PA, p. 252. AP, p. 227 : « I renounce this ! I renounce that ! I renounce everything ! *That* couldn’t be it, could it ? »

Merry, constitue une forme de terreur. La terreur repose donc sur la destruction de soi : au sujet de la « conversion religieuse²³⁸ » de Merry, Seymour remarque : « Faute d'avoir réussi à soumettre le monde, on se soumet à lui²³⁹ ». Comme Merry qui devient Jaïn, les enfants-terroristes cherchent à former un groupe où le Je n'existe plus (sauf dans la narration), le groupe terroriste ou encore dans la secte²⁴⁰ Moon dans *Mao II* ont recours au même processus : la destruction du soi. Merry choisit la désolation²⁴¹. De la même manière, à travers le personnage de Nimbe, Giorgio Vasta lie la désolation et la religion : « [...] je suis un moine travailleur. Jaloux de sa foi, avare de sa religion. Un type qui tourne le dos, reste dans un coin et oublie les autres. C'est ainsi que je me sens, et j'absorbe les phrases, les mouvements, les gestes tyranniques et les ricanements²⁴² ». On retrouve le même processus de désolation à l'œuvre dans la secte dont Karen a fait partie dans *Mao II*, surtout au chapitre VI de la première partie. C'est ce problème qui est au centre du roman de DeLillo. Il choisit de représenter le sujet moderne en tant que sujet *désolé* : Karen a fait partie de la secte Moon, Bill Gray est dans l'impossibilité de finir son troisième roman et vit en reclus, Jean-Claude Julien est otage de terroristes. La religion constitue une forme de désolation dans *Mao II*, avec la secte Moon, dans *Pastorale américaine* avec le problème du choix de la religion pour Merry (le catholicisme de la mère ou le judaïsme du père) et son choix de devenir « Jaïn » après avoir été révolutionnaire, dans *Le temps matériel*, dans la religion revient dans les visions de Nimbe. Nimbe voit d'ailleurs en Scarmiglia « [I]e fondateur d'une nouvelle religion²⁴³ ».

²³⁸ Roth, PA, p. 264. AP, p. 238 : « [...] [T]he religious conversion ».

²³⁹ Roth, PA, p. 264. AP, p. 238 : « If you fail to bring the world into subjection, then subject yourself to the world ».

²⁴⁰ DeLillo, MII, p. 16 : « Ils éprouvent tous la même chose, ces jeunes gens de cinquante pays, immunisés contre le langage du soi. » M, p. 8 : « They all feel the same, young people from fifty countries, immunized against the language of self ».

²⁴¹ Roth, PA, p. 247 : « Chez soi, on flippe un peu, et c'est fini. On n'a pas le plaisir du plaisir sans partage, on n'atteint jamais le stade où à force de flipper un peu on se dit que, puisque c'est tellement le pied, pourquoi pas flipper beaucoup ? Chez soi, on n'a pas la possibilité de s'immerger dans un tel sordide. Chez soi, on ne peut pas vivre sans frein aucun. Chez soi, il y a ce décalage fantastique entre la façon dont on imagine le monde et la réalité du quotidien. Du moins aujourd'hui, il n'y a plus cette dissonance pour perturber son équilibre. » (AP, p. 222 : « At home you flip out a little and that's it. You do not have the pleasure of the *unadulterated* pleasure, you don't get to the point where you flip out so little so many times that finally you decide it's such a great, great kick, why not flip out a lot ? At home there is no opportunity to douse yourself in this squalor. At home you can't live where the disorder is. At home you can't live where nothing is reined in. At home there is that tremendous discrepancy between the way she imagines the world to be and the way the world is for her. Well, no longer is there that dissonance to disturb her equilibrium. »)

²⁴² Vasta, LTM, p. 50. ITM, p. 44 : « [...] sono un frate lavoratore. Geloso della sua fede, avaro della sua religione. Uno che dà le spalle, che si incastra in un angolo e degli altri si dimentica. Mi sento così e assorbo le battute, i movimenti, le prepotenze, i ghigni ».

²⁴³ Vasta, LTM, p. 88. ITM, p. 77 : « [...] [I]l fondatore di una nuova religione ».

La défiguration est une forme de violence imposée par la terreur. Merry Levov et les enfants-terroristes se l'imposent eux-mêmes. Merry est défigurée : « A la regarder, on n'aurait guère imaginé qu'elle vivait à cinquante minutes d'Old Rimrock, mais bien plutôt à cinquante minutes de Delhi ou Calcutta, famélique non comme le brahmane purifié par ses pratiques ascétiques, mais comme le paria des castes inférieures qui traîne sa misère sur ses jambes émaciées d'intouchables²⁴⁴ ». Par un retournement total, cette forme de non-violence²⁴⁵, le jaïnisme, devient, pour Merry, une forme de violence qu'elle s'inflige à elle-même. Quand elle devient Jaïn, Merry Levov détruit son corps²⁴⁶. Dans *Le temps matériel*, les enfants-terroristes se défigurent eux-mêmes en se rasant le crâne : « [...] c'est seulement maintenant, alors qu'elle observe les os courbes au-dessus de mes yeux, que je sens pour la première fois mon crâne, je *me sens* un crâne et j'éprouve de l'horreur, une horreur concrète et absolue²⁴⁷ [...] ». C'est par le regard de l'autre, ici Wimbrow, la petite fille créole, que Nimbe prend conscience de sa défiguration. Dans *Le temps matériel*, c'est le rapport des enfants à la langue qui marque leur *désolation* en mettant en évidence le fait qu'ils sont coupés du monde :

La violence n'est pas dangereuse [...]. Elle n'est pas dangereuse et n'a rien à voir avec le mal. Même si ça semble paradoxal, la violence n'est pas violente. Elle ne devient violente que si on l'emploie mal. Dans le cas contraire, c'est une esthétique, un style. Un projet²⁴⁸.

Le roman de Vasta fait état d'un rapport au réel complètement brouillé : la perception du réel des enfants est renversée. Elle est un défi (inconscient) contre la loi, et

²⁴⁴ Roth, PA, p. 242. AP, p. 217 : « [...] [F]rom the look of her she could have been not fifty minutes east of Old Rimrock but in Delhi or Calcutta, near starvation not as a devout purified by her ascetic practices but as the despised of the lowest caste, miserably moving about on an untouchable's emaciated limbs ».

²⁴⁵ Roth, PA, p. 241 : « On atteint cette forme de perfection uniquement par les rigueurs de l'ascétisme, l'abnégation et la doctrine de l'*ahimsa*, la non-violence ». AP, p. 217 : « One achieves this perfection only through the rigors of asceticism and self-denial and through the doctrine of *ahimsa* or nonviolence ».

²⁴⁶ Roth, PA, p. 276 : « [...] [E]nfin sa véritable odeur lui parvint. C'était l'odeur humaine la plus immonde, à l'exception de celle de la gangrène et du cadavre. [...] [C]e qu'il sentait à présent, en lui tenant la bouche ouverte [...] c'était une odeur humaine, l'odeur d'un humain fou qui bouffe sa merde pour le plaisir. Cette abjection l'atteignait enfin. Elle est infecte. Sa fille est une loque humaine qui pue le déchet humain. » AP, pp. 247-248 : « [...] [A]t last the true smell of her reached him, the lowest human smell there is, excluding only the stench of the rotting living and the living dead. [...] But what he smelled now, while pulling open her mouth, was a human being [...], a mad man being who grubs about for pleasure in its own shit. Her foulness had reached him. She is disgusting. His daughter is a human mess stinking of human waste. »

²⁴⁷ Vasta, LTM, p. 109. ITM, p. 96 : « [...] è solo adesso, mentre fissa le ossa curve sopra i miei occhi, che per la prima volta sento il cranio e *mi sento* un cranio e provo orrore, un orrore concreto e assoluto [...] ».

²⁴⁸ Vasta, LTM, p. 106. ITM, pp. 92-93 : « La violenza [...] non è pericolosa. Non è pericolo e non è il male. La violenza, anche se sembra un paradosso, non è violenta. Diventa violenta solo se la si usa male. Diversamente è un'estetica, uno stile. Un progetto ».

plus particulièrement contre la loi du Père. Il s'agit du récit d'un enfermement narcissique : « [...] les autres représentent l'infection que je refuse et qui me manque²⁴⁹ » L'enfermement narcissique de Nimbe tourne autour du manque. Et plus encore, les enfants, et Nimbe surtout, sont des figures du non-dupe. Comme Merry dans *Pastorale américaine*, Nimbe représente la figure de celui qui se considère comme étranger au monde : « Je suis un sans-Dieu et je sais tout, j'ai le pouvoir : la vie est le fruit, je suis son noyau²⁵⁰ ». Il est coupé du monde. L'originalité du roman de Vasta réside dans le fait que les « terroristes » créent leur propre langage : l'Alphamuet. Le roman de Vasta va dans le sens inverse d'une idée reçue : la violence viendrait de l'absence de capacité à s'exprimer. Ici, c'est du langage lui-même que vient la violence : « C'est ce que dit Scarmiglia : chaque phrase est une bombe, quelque chose qui explose²⁵¹ ». Comme si la première arme des terroristes, reconnue en tant que telle par les enfants eux-mêmes, était le langage, puisque ce que Nimbe et sa bande vont reprendre en premier des Brigades rouges, ce sont leurs communiqués :

Pour moi, *en exécutant* – la partie du communiqué sur laquelle les journaux se sont concentrés – est, comme tout gérondif, un verbe du ventre, un marsupial qui contient hypothèses et ambiguïtés. Que les Brigades rouges aient voulu qu'on y lise des hypothèses et donc une possibilité de salut – de nouveaux souffles pour maintenir la bulle de savon en l'air – ou bien des ambiguïtés – la bulle n'est plus, mais elle est transparente, nous faisons croire qu'elle existe encore –, c'est impossible à déchiffrer²⁵².

Dans le roman de Vasta, cette réflexion sur les rapports entre langage et violence passe par le personnage principal, Nimbe, dont sa professeure dira qu'il est « *mythopoïétique* » :

Il y a quelques mois, pendant les interrogations de CM2, alors que je racontais et que le récit me nourrissait, se nourrissait et me droguait, [...], j'ai eu la sensation de pouvoir continuer indéfiniment, comme si le langage était une épidémie qu'il ne fallait pas fuir. [...] [L]a maîtresse m'a posé une main au niveau du cœur, m'a désamorcé et a dit : Toi, tu es mythopoïétique.
[...] À la maison, j'ai cherché. *Mythopoïétique*. Qui fabrique des mots. Et j'en ai été ravi. Reconnaisant et ému. Reconnu²⁵³.

²⁴⁹ Vasta, LTM, p. 75. ITM, p. 66 : « [...] gli altri sono l'infezione che rifiuto, che mi manca ».

²⁵⁰ Vasta, LTM, p. 53. ITM, p. 47 : « Sono un senza dio e so tutto, ho il dominio : la via è il frutto e io sono il suo nocciolo ».

²⁵¹ Vasta, LTM, p. 91. ITM, p. 80 : « È come dice Scarmiglia : ogni frase è un ordigno, qualcosa che esplose. »

²⁵² Vasta, LTM, p. 88. ITM, p. 77 : « Per me *eseguendo* – la parola del comunicato sulla quale si concentrano i giornali – è, come ogni gerundio, un verbo con la pancia, un marsupiale che al proprio interno contiene ipotesi e ambiguità. Se le Br abbiano voluto far leggere ipotesi, quindi possibilità di salvezza – nuovi soffi a sostenere in aria la bolla di sapone – oppure ambiguità – la bolla non c'è più ma è trasparente e facciamo credere che ci sia ancora – indecifrabile. »

²⁵³ Vasta, LTM, pp. 16-17. ITM, p. 14 : « Mesi fa, agli esami di quinta elementare, mentre raccontavo e il

Au langage est associé le narcissisme en tant qu'enfermement : « passer du temps dans la langue [...] s'en aller en construisant des phrases. De s'isoler²⁵⁴ ». Le langage n'est plus alors ce qui permettrait d'aller vers l'autre, mais bien au contraire de le nier. On retrouve ce schéma à plusieurs reprises dans le roman de Vasta :

[...] [A]llez donc savoir ce qui arrive à ma vie, lorsque je deviens sourd à ce point, que le monde régresse à l'état de spectre, de squelette, et que tandis que j'approche du seuil, entre le petit meuble ouvert et la bulle blanche du frigo, figée dans le chœur des sempiternelles fées, il y a seulement celle qui est ici, qui est ancienne et future, qui est mélancolie sacrée, brûlure et involution, un précipice de langage, l'harmonie et la barbarie, la clarté et le mystère, et l'ombre, l'entrelacs, la fusion, magma, nourriture et cendres²⁵⁵.

Pour Nimbe, Envol et Rayon le langage est pour eux un enfermement et signe leur déréalisation : « [...] la température réelle de l'Italie n'est pas celle-là. L'Italie est tiède. La réalité est tiède. Donc l'Italie est réelle. Et c'est pour ça, contre tout ça, que nous devons devenir méconnaissables²⁵⁶ ». Le délire des enfants de Vasta est nourri par la politique et par une vision déformée de l'histoire. Ils constituent encore un autre exemple (comme chez Roth) du fait que l'on délire toujours sur l'Histoire (Deleuze). *Le temps matériel* pose alors la question suivante : tout engagement politique ne relève-t-il pas d'une certaine forme de délire ? Ou plutôt : de quelle manière peut-on être engagé politiquement sans tomber dans un rapport fantasmatique et délirant à l'histoire ? L'identification des enfants avec les Brigades rouges passe par le langage : « Les Brigades rouges, annonce Scarmiglia. Ils parlent – ou plutôt ils écrivent – comme nous. Leurs communiqués sont complexes, faits de phrases longues et puissantes. Ce sont les seuls en Italie à écrire comme ça²⁵⁷ ». La violence passe avant tout par l'écrit pour les Brigades rouges, et c'est cette forme d'expression, d'écriture violente qui va fasciner les jeunes personnages de

racconto mi nutriva, si nutriva e mi drogava, [...] avevo avuto la sensazione di potere andare avanti all'infinito e che il linguaggio fosse un'epidemia dalla quale non cercare scampo. [...] [L]a maestra con un sorriso mi aveva appoggiato una mano all'altezza del cuore, mi aveva disinnescato e aveva detto: Tu sei mitopoietico. [...] / [A] casa, avevo cercato. Mitopoietico. Fabbricatore di parole. Ed ero stato contento. Grato e commosso. Riconosciuto. »

²⁵⁴ Vasta, LTM, pp. 71-72. ITM, p. 63 : « [...] passare il tempo nel linguaggio. Andarsene via costruendo frasi. Isolarsi. »

²⁵⁵ Vasta, LTM, pp. 35-36. ITM, p. 31 : « [...] e chi lo sa cosa succede alla mia vita quando divento così sordo e il mondo retrocede a spettro, a scheletro, e mentre sto sull'orlo della soglia c'è solo, tra lo stipetto aperto e la bolla bianca del frigo, ferma nel coro di ennesime fatine, chi è qui ed è antico ed è futuro ed è una malinconia sacra e arsione e involuzione, precipizio del linguaggio, armonia e barbarie, chirità e mistero, e ombra e intrico e fusione, magma, nutrimento, cenere. »

²⁵⁶ Vasta, LTM, p. 95. ITM, p. 83 : « [...] la temperatura reale dell'Italia non è questa. L'Italia è tiepida. La realtà è tiepida. Quindi l'Italia è reale. Ed è per questo, *contro* tutto questo, che dobbiamo diventare irricognoscibili. Perché ora è l'inizio e ci serve un altro volto. »

²⁵⁷ Vasta, LTM, p. 72. ITM, p. 63 : « Le Brigate Rosse, dice Scarmiglia. Loro parlano – o meglio scrivono – come noi. I loro comunicati sono complessi, le frasi lunghe e potenti. Sono gli unici in Italia a scrivere così. »

Vasta. C'est donc une réflexion sur la violence inhérente à toute forme d'écriture (le langage est arbitraire, nommer est une action violente) qu'entreprend Vasta (*scrivono... Sono gli unici in Italia a scrivere così*) : « La langue, comme performance de tout langage, n'est ni réactionnaire, ni progressiste ; elle est tout simplement : fasciste ; car le fascisme, ce n'est pas d'empêcher de dire, c'est d'obliger à dire²⁵⁸ ». Dans *Le temps matériel*, Vasta pense cette dimension « fasciste » du langage : les enfants qui imitent les Brigades rouges dans son roman sont en réalité de petits fascistes. Par leur jeu, qui est avant tout un jeu de langue, c'est le spectre du fascisme qui revient par le rapport qu'ils nouent avec la langue. Pour Deleuze, le langage, parce qu'il est le sens, est l'événement. En se privant du langage, par l'alphamuet, les enfants se privent du sens. C'est donc à travers le langage-événement que (re)viennent les fantasmes, et c'est même lui, le langage qui leur donne forme. Le langage est donc hanté par un certain nombre de spectres. En premier, celui du fascisme et de la violence. Pas de prise de parole sans prise de pouvoir, et c'est ce qu'on comprit les enfants de Vasta.

5.3. La violence : le refus de la vulnérabilité

Être sans visage : terreur, violence et défiguration

La violence est un double refus. La violence refuse à la fois de reconnaître la vulnérabilité de l'autre et de reconnaître sa propre vulnérabilité. Nous entendons par-là que le refus de la vulnérabilité correspond à un refus de l'altérité, autant l'altérité de l'autre que la mienne. La terreur est le point extrême de toute forme de violence : elle ne « profite » pas de la vulnérabilité de l'autre, elle n'en abuse pas non plus, elle va plus loin : elle la nie. Aussi, la terreur interdit-elle de porter le deuil²⁵⁹. Le refus de la vulnérabilité est commun à toutes les formes de totalitarisme : l'exaltation de la masculinité dans le nazisme et le fascisme italien en sont la preuve, on en retrouve des traces dans l'image que les enfants-terroristes se font d'eux-mêmes dans *Le temps matériel*. On retrouve cette idée dès les premières pages de *Mao II* au sujet de la secte Moon : « C'est cette rigueur qui épanouit les forts²⁶⁰ ». L'histoire des enfants du *Temps matériel* est l'histoire du refus de la vulnérabilité (ce qui en fait un grand texte sur le sadisme), contrebalancé par la découverte²⁶¹ de celle de l'autre (Wimbow). On pourrait

²⁵⁸ Roland Barthes, *Leçon*, in *Œuvres complètes*, V, 1977-1980, Paris, Seuil, 2002, p. 432.

²⁵⁹ On en veut pour preuve le fait que les systèmes totalitaires reposent sur un deuil rendu impossible. La mort étant l'extrême vulnérabilité et l'extrême altérité, nier le deuil est un redoublement de la violence.

²⁶⁰ DeLillo, MII, p. 20. M, p. 10 : « It is this rigor that draws the strong. »

²⁶¹ *Le temps matériel* est un récit initiatique : Nimbe comprend qu'il doit protéger la vulnérabilité de

définir le sadisme comme l'exploitation de la vulnérabilité de l'autre – qui sert autant à masquer la sienne propre. Ainsi, le sadisme est-il avant tout une pratique politique : « Les êtres tels que lui traversent les époques. Ils existent et existeront toujours. La vulnérabilité, mais sous sa forme la plus répugnante. Quelqu'un qu'on devrait défendre mais dont on sait qu'on se salira les mains en le défendant. Morana est ainsi. Sa destruction est infinie²⁶² ». Morana est « la victime, à moitié consentante²⁶³ », ou comme l'écrit Deleuze, « une victime qui cherche son bourreau²⁶⁴ ». Les enfants reconnaissent en lui une forme de vulnérabilité et la prennent pour cible. En outre, la terreur produit des êtres sans visage dans la mesure où le visage est ce qui signe l'irremplaçabilité d'un individu. En refusant le visage de l'autre, la terreur refuse son irremplaçabilité. Pour le dire avec Cynthia Fleury, la terreur produit des êtres remplaçables en reposant entièrement sur le refus de l'*irremplaçabilité* de chacun. Ainsi la terreur est-elle le refus de l'autre. Le discours des terroristes dans *Mao II* en offre un exemple :

Je vais vous dire pourquoi nous enfermons des Occidentaux. *Pour ne pas avoir à les regarder*. Ils nous rappellent la façon dont nous essayions autrefois de copier les Occidentaux. La façon dont nous faisons semblant, l'affreux vernis. Que vous voyez maintenant éclater tout autour de vous²⁶⁵.

Toute la fin de *Mao II* met en scène la rencontre entre Brita et Abu Rashid, le chef des terroristes, à Beyrouth. Le groupe même est représenté comme une destruction de l'identité :

- J'ai vu les garçons, dehors, avec votre photo sur leurs chemises. Pour cela ?
À quoi cela sert-il ?
[...]
- À quoi cela sert ? Cela leur donne une vision qu'ils acceptent et à laquelle ils obéissent. Ces enfants ont besoin d'une identité autre que l'étroite fonction attribuée par les personnalités et les liens d'origines. Quelque chose de totalement autre que les vies inutiles et oubliées de leurs parents et de leurs grands-parents.
[...]
- Les garçons dans la cour de l'école, reprend-elle. Qu'apprennent-ils ?
- Nous leur enseignons l'identité, le sens des objectifs. Ils sont tous les enfants d'Abu Rashid. Tous les hommes un seul homme. [...] Nous enseignons

Wimbow après avoir faire l'expérience de l'horreur en torturant Morana. La résolution vient pour Nimbe de l'abîme de l'expérience de la cruauté.

²⁶² Vasta, LTM, p. 166. ITM, p. 146 : « Uno come lui è trasversale alle epoche. C'è e ci sarà sempre. La vulnerabilità, ma nella sua manifestazione più ripugnante. Qualcuno che dovresti difendere ma sai che difendendolo ti sporcherai le dita. Quindi esiti, fai finta di non sentirlo. Morana è così. »

²⁶³ Vasta, LTM, p. 276. ITM, p. 245 : « [...] la vittima viene portata via, semiconsenziente [...] ». »

²⁶⁴ Deleuze, PSM, p. 20.

²⁶⁵ DeLillo, MII, pp. 271-272. M, p. 235 : « [...] I will tell you why we put Westerns in locked rooms. *So we don't have to look at them*. They remind us of the way we tried to mimic the West. The way we put up the pretense, the terrible veneer. Which you now see exploded all around you ». Nous soulignons en italique dans la traduction et dans le texte original.

à nos enfants qu'ils appartiennent à quelque chose de fort et de solide. Ils ne sont pas une invention de l'Europe. Ils ne font pas la course pour parvenir à Dieu. Nous ne les entraînon pas pour le paradis. Pas de martyrs ici. C'est l'image de Rashid qui est leur identité²⁶⁶.

Paradoxalement, le groupe terroriste repose sur le fait de couper tout lien entre les individus et offre un exemple de *désolation* : comme l'écrit Cynthia Fleury à la suite de Hannah Arendt, le groupe terroriste de *Mao II* illustre comment « [...] la terreur met de l'acier à la place du lien²⁶⁷ ». Ainsi le soi n'existe-t-il plus : il est remplacé par une figure d'autorité, ici une figure de Père, Abu Rashid « le Maître Phallique du Levant²⁶⁸ ». Les terroristes nient le fait que leur action puisse être motivée par des déterminations religieuses (« Ils ne font pas la course pour parvenir à Dieu. Nous ne les entraînon pas pour le paradis. Pas de martyrs ici » ; « They are not making a race to go to God. We don't train them for paradise. No martyrs here. »), et pourtant, dans l'interdiction d'être *un* individu, il y a quelque chose de similaire à la religion. « Devenir chaïnon, écrit Cynthia Fleury. Cesser de croire en son irremplaçabilité. Le pouvoir a rendu fous les individus. Comment dénommer autrement cela ? Dans la mesure où nier son irremplaçabilité est insensé. C'est l'évidence même de l'individu qui est niée ici. [...] L'acte est si insensé qu'il nécessite le devenir psychotique de l'individu²⁶⁹ ». Le processus décrit par Cynthia Fleury structure le groupe terroriste dont Abu Rashid est le chef : tous les membres du groupe ont renoncé à leur *irremplaçabilité*, ils n'ont plus de visage, qui est l'*irremplaçable* par excellence : « C'est l'image de Rashid qui est leur identité²⁷⁰ ». Ainsi, les membres du groupe terroriste d'Abu Rashid sont-ils symboliquement défigurés dans le sens privatif, ils sont privés de figure, de visage : « Les garçons qui travaillent auprès d'Abu Rashid n'ont ni visage ni parole. Leurs traits sont identiques. Ils sont ses traits à lui. Ils n'ont pas

²⁶⁶ DeLillo, MII, pp. 269-270. M, pp. 232-233 :

« "I saw the boys outside with your picture on their shirts. Why is this? What does this accomplish?"
[...]

"What does this accomplish? It gives them a vision they will accept and obey. These children need an identity outside the narrow function of who they are and where they come from. Something completely outside the helpless forgotten lives of their parents and grandparents."
[...]

"The boys in the schoolyard," she says. "What are they learning?"

"We teach them identity, sense of purpose. They are all children of Abu Rashid. All men one man. Every militia in Beirut is filled with hopeless boys taking drugs and drinking and stealing. Car thieves. The shelling ends and they run out to steal car parts. We teach that our children belong to something strong and self-reliant. They are not an invention of Europe. They are not making a race to go to God. We don't train them for paradise. No martyrs here. The image of Rashid is their identity" ».

²⁶⁷ Cynthia Fleury, *op.cit.*, pp. 151-152.

²⁶⁸ DeLillo, MII, p. 275. M, p. 238 : « the Phallic Master of the Levant ».

²⁶⁹ Cynthia Fleury, *op.cit.*, p. 155.

²⁷⁰ DeLillo, MII, p. 270. M, p. 233 : « The image of Rashid is their identity ».

besoin de leurs propres traits ni de leurs voix. Ils abandonnent tout cela pour quelque chose de grand et de puissant²⁷¹ ». La violence exercée par Abu Rashid – pleinement acceptée et peut-être voulue par les « garçons » (*boys*) – ne se limite pas à les priver de visage : la parole leur est aussi interdite, « Ils n’ont plus besoin de leurs propres traits ni de leurs voix²⁷² » (*They don’t need their own features or voices*²⁷³). Pour Deleuze « la violence est ce qui ne parle pas²⁷⁴ » : dans le fait même d’être privé de la parole, une forme de violence est exercée qui atteint son comble dans l’interdiction d’avoir un visage. Tout ce qui marque la singularité de l’individu est *effacé* : « Leurs traits sont identiques » (*Their features are identical*). L’altérité est entièrement refusée, seul est imposé le même. Dans *Les Exclus*, Rainer s’impose lui-même une forme de violence en « effaçant » son visage. Le personnage de Jelinek se dévisage lui-même, en cherchant à ne laisser passer aucune émotion sur son visage : « Rainer s’exerce toujours à l’impassibilité : visage immobile malgré sa haine, main ferme malgré son extrême agressivité, aucun rictus malgré son avidité et sa colère²⁷⁵ ». De même que les terroristes dans *Mao II*, les enfants-terroristes du *Temps matériel* ont besoin dans leur « jeu » d’avoir un chef, en l’occurrence Scarmiglia, et de se soumettre à lui. Vasta lie la figure du tyran, la soumission, la cruauté et la jouissance. Scarmiglia, leur « chef », est des trois celui qui est le plus fasciné par l’ordre :

Tandis qu’Envol accélère encore pour dépasser Rayon et le garçon, je pense à ce qui se passe dans son cerveau, au nombre de détonations silencieuses qui se sont produites pendant qu’il me parlait, à la façon dont tout ce qu’il a dit, que cela corresponde à la réalité des faits ou non, constitue *un terrifiant exercice de contrôle des choses*²⁷⁶.

Le silence de Nimbe va dans le sens de se soumettre à un chef. Il joue le rôle de simple exécutant et en jouit à mesure que progressent les actions des enfants. Une telle répartition des rôles dans le groupe des enfants illustre le besoin maladif de se soumettre à une figure d’« autorité ». Vasta choisit donc de représenter la jouissance de se soumettre

²⁷¹ DeLillo, MII, p. 270. M, p. 234 : « The boys who work near Abu Rashid have no face or speech. Their features are identical. They are his features. They don’t need their own features or voices. They are surrendering these things to something powerful and great ».

²⁷² DeLillo, MII, p. 270.

²⁷³ DeLillo, M, p. 234.

²⁷⁴ Deleuze, PSM, p. 16.

²⁷⁵ Jelinek, LE, p. 164. DA, p. 164 : « Rainer übt weiterhin ein trotz Haß unbewegliches Gesicht und eine trotz äußerster Aggressivität unverkrampfte Hand und einen trotz Gier und Zorn unverzerrten Mund. »

²⁷⁶ Vasta, LTM, p. 215. ITM, p. 189 : « Mentre Volo accelera per superare Raggio e il ragazzino, penso a quello che gli succede nel cervello, alla quantità di detonazioni silenziose che si sono prodotte mentre mi parlava, a come, indipendentemente dal fatto di corrispondere poi ai fatti, quello che ha detto sia *uno spaventoso esercizio di controllo delle cose*. » Nous soulignons en italique dans la traduction et dans le texte original.

à une « autorité ». Scarmiglia joue le rôle du tyran, Nimbe et Rayon sont ses « serviteurs » et jouissent de sa cruauté en se faisant ses complices. À tout moment, ils pourraient arrêter ce qui est en train de se passer. Dans *Les Exclus*, la situation est plus trouble, Rainer voudrait être le « chef » du groupe dont il fait partie avec Anne, Hans et Sophie, mais il n'y parvient pas. Et l'on peut lire son geste final comme une marque de son impuissance absolument refusée, comme une impossibilité à accepter sa propre vulnérabilité et, par conséquent, celle des autres. Le lien avec la dépersonnalisation à l'œuvre dans toute forme de radicalisation (en cela comparable au travail des sectes, comme DeLillo en donne l'exemple dans la secte Moon) tient à cela : jouir de se soumettre. Les terroristes pensent agir *contre* quelque chose (un État, un ennemi, un groupe identifié comme ennemi), alors même qu'ils veulent avant tout (re)trouver une figure d'autorité qui les soumettra :

De même, des enfants et des adolescents qui ne peuvent endurer d'une âme égale les réprimandes de leurs parents se réfugient dans le métier militaire, choisissent les inconvénients de la guerre et l'autorité d'un tyran plutôt que les avantages domestiques et les remontrances paternelles, et supportent qu'on leur impose n'importe quel fardeau, pourvu qu'ils se vengent de leurs parents²⁷⁷...

Les personnages violents de DeLillo, Vasta et Jelinek cherchent donc un père autoritaire auquel se soumettre. Nimbe, Rayon et Envol cherchent à soumettre les autres, et plus particulièrement Morana, en répétant sur eux leur choix. Pour le dire avec Deleuze et Spinoza, les terroristes cultivent les passions tristes : « [...] ils combattent pour leur servitude comme s'il s'agissait de leur salut²⁷⁸ ». Toute forme de soumission réside dans une perte des responsabilités et reste motivée par une recherche de la jouissance. Un fantasme de soumission revient dans l'événement. Les « garçons » (*boys*) d'Abu Rashid n'ont plus ni visages ni voix, mais ils commettent des actes violents : « [...] ces garçons sont formés au maniement des armes. Ils forment une milice active, d'après ce que je comprends. J'ai entendu dire que des meurtres de diplomates étaient attribués à ce

²⁷⁷ Spinoza, *Éthique*, IV, appendice, chap. 13, cité par Gilles Deleuze, SPP, p. 38. Pour le texte de Spinoza, nous renvoyons à l'*Éthique*, IV, « De la servitude de l'homme ou des forces des affections » (*De servitute humana seu de affectuum viribus*), texte établi et traduit par Charles Appuhn, Paris, Vrin, 1983 p. 152 : « [...] ut pueri vel adolescentes, qui parentum jurgia aequo animo ferre nequeunt, militatum confugiunt, et incommoda belli et imperium tyrannidis prae domesticis commodis et paternis admonitionibus eligunt, et quidvis oneris sibi imponi patiuntur, dummodo parentes ulciscantur. » Charles Appuhn propose cette traduction, *op.cit.*, p. 153 : « [...] ainsi des enfants et des adolescents, ne pouvant supporter d'une âme égale les reproches de leurs parents, se réfugient dans le service militaire ; ils préfèrent les peines de la guerre et le pouvoir sans contrôle d'un chef aux douceurs de la vie de famille avec les remontrances paternelles, et acceptent docilement quelque fardeau que ce soit pourvu qu'ils se vengent de leurs parents. »

²⁷⁸ Spinoza, *Traité théologico-politique*, préface, cité par Gilles Deleuze, SPP, p. 37.

groupe²⁷⁹ ». Leur violence (« des meurtres de diplomates²⁸⁰ » (*killings of foreign diplomats*²⁸¹) et la violence qui leur est faite (« Ils n'ont plus besoin de leurs propres traits ni de leurs voix²⁸² » (*They don't need their own features or voices*²⁸³) sont liées. Le fils naturel d'Abu Rashid fait partie du groupe des terroristes : « Le garçon qui est là, c'est mon fils, Rashid. J'ai de la chance, à mon âge, d'avoir un fils jeune, capable de s'instruire. Je me fais appeler le père de Rashid²⁸⁴ ». On peut voir dans la présence du fils défiguré une image du sacrifice du fils par le père totalitaire. Abu Rashid dit ceci, alors qu'il parle de son fils à Brita : « La nation commence ici²⁸⁵ », précisément comme si l'idée même de nation était dérivée du lien père-fils, comme s'il en était le chaînon premier. Pour Brita, tout le discours d'Abu Rashid constitue d'« [é]loquentes conneries macho²⁸⁶ ». Aussi a-t-elle un geste de résistance : elle prend une photo du visage du fils d'Abu Rashid²⁸⁷, dans un geste dialectique, qui est à la fois de lui restituer son visage, et de le lui voler, dans un acte de violence ; le fait de prendre une photo est à la fois une réparation et une violence. L'acte de création est alors un acte de résistance : « *She reloads and shoots*²⁸⁸ ».

On retrouve dans la dynamique sur laquelle repose le groupe terroriste de *Mao II* ce que Cynthia Fleury nomme dans une formule très précise une forme de « colonisation des esprits²⁸⁹ ». Comme le dit Bill Gray à Brita dans *Mao II* : « Il y a des années, je croyais qu'un romancier pouvait modifier la vie intérieure de la culture. Maintenant, les fabricants de bombes et les tueurs se sont emparés de ce territoire. *Ils effectuent des raids sur la conscience humaine*, ce que faisaient les écrivains avant d'être annexés²⁹⁰. » En ce sens

²⁷⁹ DeLillo, MII, p. 270-271. M, p. 235 : « [...] these boys have weapons training. They're an active militia as I understand it. I've heard killings of foreign diplomats have been traced to this group ».

²⁸⁰ DeLillo, MII, p. 271.

²⁸¹ DeLillo, M, p. 235.

²⁸² DeLillo, MII, p. 270.

²⁸³ DeLillo, M, p. 234.

²⁸⁴ DeLillo, MII, p. 271. M, p. 234 : « The boy who stands there is my son. Rashid. I am lucky at this age to have a son who is young, able to learn. I call myself father of Rashid ».

²⁸⁵ DeLillo, MII, p. 271. M, p. 234 : « The nation starts here ».

²⁸⁶ DeLillo, MII, p. 273. Texte original, M, p. 236 : « Eloquent macho bullshit ».

²⁸⁷ DeLillo, MII, p. 273 : « Sur une impulsion subite, elle se dirige vers le garçon qui se tient près de la porte, et lui ôte sa cagoule. La soulève et la laisse retomber par terre. Ne la soulève même pas gentiment. Mais sans cesser de sourire. Et elle recule de deux pas pour prendre la photo ». Texte original, M, p. 236 : « On an impulse she walks over to the boy at the door and removes his hood. Lifts it off his head and drops it on the floor. Doesn't lift it very gently either. She is smiling all the time. And takes two steps back and snaps his picture ».

²⁸⁸ DeLillo, M, 235. Cette formule est ambivalente : les deux mots, *reload* et *shoot* peuvent autant renvoyer au fait de recharger un appareil photo et de prendre une photo que de recharger une arme et tirer. Ambivalence qu'il est difficile de rendre par la traduction. Voici celle proposée par Mariane Véron dans sa traduction de *Mao II* : « Elle recharge et photographie » (Don DeLillo, M II, 272).

²⁸⁹ Cynthia Fleury, *op.cit.*, p. 157

²⁹⁰ DeLillo, MII, pp. 57-58. M, p. 41 : « Years ago I used to think it was possible for a novelist to alter the inner life of the culture. Now bomb-makers and gunmen have taken that territory. *They make raids on*

les écrivains et les terroristes sont en lutte : chacun tente de marquer la conscience de l'autre, l'un par ses textes, l'autre par la violence. Face à la violence, le visage de l'autre est ce qu'il faut sauver, le « [v]isage comme l'extrême précarité de l'autre²⁹¹ ». C'est en ce sens qu'il faut comprendre le projet de Brita dans *Mao II* de prendre en photo les écrivains, « [s]eulement des écrivains²⁹² ». Son acte de photographe devient alors un acte de résistance face à la violence, et c'est une tentative de contrer la défiguration. Dans *Mao II*, DeLillo représente un monde dans lequel les écrivains sont victimes de la violence – Bill Gray meurt, Jean-Claude Jullien est otage des terroristes – le geste de Brita vient au contraire reconnaître l'existence de cette violence et tenter de la contrer en conservant une trace des écrivains – face à la disparition de l'écrivain qui constitue un événement, Brita contre-effectue l'événement par les portraits qu'elle fait des écrivains :

Pour moi, c'est une forme de connaissance et de témoignage. J'essaie de le faire systématiquement, pays par pays, mais *il y a toujours des problèmes. Trouver certains auteurs, c'est un problème. Et puis il y en a beaucoup en prison. C'est toujours un problème. Dans certains cas, j'ai reçu l'autorisation de photographe des écrivains en résidence surveillée. Les gens commencent à me connaître, maintenant, et cela m'aide parfois*²⁹³.

Dans *Mao II*, les « garçons » d'Abu Rashid ne sont pas les seuls à être sans visage. Jean-Claude Julien, l'otage est lui aussi *défiguré* : « [...] la violence réside premièrement dans la négation de l'otage sans visage²⁹⁴ ». La violence est exercée sur lui parce qu'il est autre, parce qu'il est occidental ; et l'on peut en inférer que cette violence face à l'altérité de l'autre est la répétition de celle exercée par le gouvernement américain au Moyen-Orient. De tous les personnages de *Mao II* sans doute Jean-Claude Julien est-il celui dont la désolation est la plus grande. Sa réclusion illustre le besoin de l'autre pour être reconnu : « Il n'y avait personne pour lui rappeler qui il était²⁹⁵ ». Écrire devient vital pour Jean-Claude : « Il voulait du papier et quelque chose pour écrire, un moyen de développer une pensée, de la situer dans le monde²⁹⁶ », « La seule façon d'être au monde

human consciousness. What writers used to do before we were all incorporated ». Nous soulignons en italique dans la traduction et dans le texte original.

²⁹¹ Emmanuel Levinas, « Paix et proximité », in *Altérité et transcendance*, Paris, Fata Morgana, 1995, p. 147.

²⁹² DeLillo, MII, p. 38. M p. 25 : « Only writers ».

²⁹³ DeLillo, MII, p. 39. M, p. 26 : « For me, it's a form of knowledge and memory. I'm furnishing my own kind of witness. I try to do it systematically, country by country, but there are always problems. Finding some writers is a problem. And there are many writers in prison. This is always a problem. In some cases I've received permission to photograph writers under house arrest. People are starting to know me and this helps sometimes ».

²⁹⁴ Florian Treguer, « Absence et attentat : l'écriture de la défiguration dans *Mao II* de Don DeLillo », *op.cit.*, p. 9.

²⁹⁵ DeLillo, MII, p. 135. M, p. 111 : « There was no one to remind him who he was ».

²⁹⁶ DeLillo, MII, p. 134. M, p. 110 : « He wanted paper and something to write with, some way to sustain

c'était de s'inscrire dedans. Ses pensées et ses paroles mourraient. Qu'on lui laisse écrire seulement dix mots et il retrouverait son être²⁹⁷ ». L'image centrale dans le roman de DeLillo est donc celle d'un poète qui sert de monnaie d'échange à un groupe de terroristes, emprisonné dans une cellule et entouré par la violence : « [...] ce qu'il attendait, le bruit-éclair des grosses roquettes Grad glissant sur les lance-roquettes à tubes multiples, vingt, trente, peut-être quarante à la fois dans le crépuscule incandescent d'un duel gigantesque de part et d'autre de la Ligne Verte²⁹⁸ ». Le roman de DeLillo, *Mao II*, est aussi un grand roman sur le fanatisme : les terroristes de Beyrouth se réclament de Mao Zedong, d'une idéologie révolutionnaire et matérialiste, mais à côté de cela DeLillo évoque le révérend Moon et sa secte ainsi que l'ayatollah Khomeiny. DeLillo construit des personnages privés de leur libre arbitre au sein de deux structures différentes de manière à faire ressortir le lien qui unit fanatisme religieux et totalitarisme – quand bien même le totalitarisme en question considèrerait, comme c'était le cas en URSS ou dans la Chine de Mao Zedong, la religion comme « l'opium du peuple ». Brita dit de Bill Gray qu'il est lui aussi, en un sens, un « fanatique²⁹⁹ ». *Mao II* commence par une scène de *désolation*, un mariage collectif organisé par le révérend Moon dans le Yankee Stadium :

[...] le spectacle de la foule, de la masse surnuméraire, serait une épreuve de l'illimité et de la démesure dès lors qu'elle implique la disparition du visage, c'est-à-dire la *défiguration* des éléments uniques et singuliers qui la composent (en l'occurrence, un père cherche en vain à repérer sa fille lors d'un mariage de masse de la secte Moon au Yankee Stadium³⁰⁰).

Ainsi, la disparition du visage constitue-t-elle la première forme de violence – qu'il s'agisse d'Abu Rashid et de ses « fils » ou du révérend Moon et des membres de sa secte dans la mesure où ce qui marque l'irremplaçabilité du sujet disparaît. Le visage, ce qui ne peut appartenir qu'à *un* individu et marque sa singularité disparaît dans une masse indéterminée :

Avec l'éclipse du visage, dans cet horizon qui n'est jamais qu'illusion de la limite, l'entité sensible qui agglomère et confond prend l'apparence d'un être informe, nébuleux [...] et monstrueux dans le fait même qu'il ne montre plus

a thought, place it in the world ».

²⁹⁷ DeLillo, MII, p. 239. M, p. 204 : « The only way to be in the world was to write himself there. His thoughts and words were dying. Let him write ten words and he would come into being once again ».

²⁹⁸ DeLillo, MII, p. 134. M, p. 110 : « [...] what he was waiting for, the sound-flash of the big Grad rockets sliding off multibarreled launchers, twenty thirty maybe forty at a time in the incandescent dusk of a major duel across the Green Line ».

²⁹⁹ DeLillo, MII, p. 64 : « Vous aimez bien être un peu fanatique ». M, p. 47 : « You like being a little bit fanatical ».

³⁰⁰ Florian Tréguer, « L'événement et l'événementialité : les formes du sublime dans l'œuvre de Don DeLillo », *op.cit.*, p. 66.

ses propres frontières, qu'elles soient internes ou externes³⁰¹.

La violence apparaît comme liée à l'exercice de la raison. Dans *Le temps matériel*, les enfants sont violents par leur usage de la raison, ils se plaisent à « démontrer ». Le sadisme des enfants revient dans leur amour pour le raisonnement³⁰². Ils choisissent Morana parce qu'ils ont su identifier sa vulnérabilité : il est stupide, au sens étymologique du terme, il est *débile*, faible. Par leur usage pervers de la raison, Nimbe, Rayon et Envol sont des « instituteurs sadiques³⁰³ » :

[...] rien n'est plus étranger au sadique qu'une intention de persuader ou de convaincre, bref une intention pédagogique. Il s'agit de tout autre chose. Il s'agit de montrer que *le raisonnement est lui-même une violence*, qu'il est du côté des violents, avec toute sa rigueur, toute sa sérénité, tout son calme. Il ne s'agit même pas de montrer à quelqu'un, mais de démontrer, d'une démonstration qui se confond avec la solitude parfaite et la toute-puissance du démonstrateur. Il s'agit de démontrer l'identité de la violence et de la démonstration. Si bien que le raisonnement n'a pas plus à être partagé par l'auditeur auquel on l'adresse que le plaisir, par l'objet dans lequel on le prend. Les violences subies par les victimes ne sont que l'image d'une plus haute violence dont témoigne la démonstration. Parmi ses complices ou ses victimes, chaque raisonneur raisonne dans le cercle absolu de sa solitude et de son unicité – même si tous les libertins ne tiennent pas le même raisonnement. À tous égards, nous le verrons, l'«instituteur» sadique s'oppose à l'«éducateur» masochiste³⁰⁴.

Ici encore se rejoignent le jeu des enfants dans le roman de Vasta et les actions des Brigades rouges. Les enfants de Palerme aiment la logique, le raisonnement, ce rôle revient souvent à Envol (le « chef »). Ils refusent le langage par l'élaboration de l'alphamuet mais aiment paradoxalement la logique : en refusant le langage, ils refusent ce qui est *commun à tous*. On remarquera que les Brigades rouges expriment dans leurs communiqués un plaisir sadique du raisonnement³⁰⁵, comme le pastiche d'ailleurs très

³⁰¹ Florian Tréguer, « L'événement et l'événementialité : les formes du sublime dans l'œuvre de Don DeLillo », *op.cit.*, p. 66.

³⁰² Vasta, LTM, p. 215 : « Tandis qu'Envol accélère encore pour dépasser Rayon et le garçon, je pense à ce qui se passe dans son cerveau, au nombre de détonations silencieuses qui se sont produites pendant qu'il me parlait, à la façon dont tout ce qu'il a dit, que cela corresponde à la réalité des faits ou non, constitue *un terrifiant exercice de contrôle des choses*. » ITM, p. 190 : « Mentre Volo accelera per superare Raggio e il ragazzino, penso a quello che gli succede nel cervello, alla quantità di detonazioni silenziose che si sono prodotte mentre mi parlava, a come, indipendentemente dal fatto di corrispondere poi ai fatti, quello che ha detto sia *uno spaventoso esercizio di controllo delle cose*. » Nous soulignons en italique dans la traduction et dans le texte original.

³⁰³ Deleuze, PSM, pp. 18-19.

³⁰⁴ Gilles Deleuze, PSM, pp. 18-19.

³⁰⁵ Nous renvoyons sur ce point à Umberto Eco, « Frapper quel cœur ? », in *La guerre du faux*, traduit de l'italien par Myriam Tanant, Le livre de poche, 1991, pp. 152-158. Ou encore à Ettore Marchetti, « “Boia imperialisti, spie di regime e corrotti buffoni”. La lingua dei comunicati delle brigate rosse durante il Sequestro Moro », *L'Analisi linguistica e letteraria*, 2, XXV, 2017, pp. 51-70 ; et Matteo Re, « Il linguaggio dei 55 giorni che cambiarono l'Italia: analisi dei documenti scritti dalle Brigate Rosse durante il sequestro di Aldo Moro », *RSEI*, 9, 2013, pp. 251-276.

bien Vasta dans son roman : il révèle les raisonnements faciles et avant tout la jouissance dans la violence de leurs raisonnements. Dans le roman de Giorgio Vasta, les enfants imitent les communiqués des Brigades rouges mais ne comprennent pas le sens de ces textes. Ils les imitent comme un jeu, comme une simple forme de vandalisme, sans comprendre la portée politique de ces textes. Cette incapacité à comprendre la portée politique des communiqués des Brigades rouges illustre comment Nimbe, Rayon et Envol sont coupés du langage. De même, dans *Les Exclus*, Rainer ne comprend pas le sens de l'écriture : « Rainer écrit des poèmes afin que le système d'isolation fonctionne encore mieux³⁰⁶ ». Il est violent dans son écriture même : « Lorsque Rainer compose des poèmes, aucun rapport avec l'élan gracieux du poisson qui saute et jaillit, fulgurance argentée, comme souvent chez le poète Musil. On dirait plutôt qu'il fouit, qu'il plante ses crocs³⁰⁷ ». Dans *Les Exclus* comme dans *Le temps matériel*, les personnages de Jelinek et de Vasta sont incapables de construire du sens à partir de ce qu'ils lisent, qu'il s'agisse des auteurs français lus par Rainer ou des communiqués des Brigades rouges lus par Nimbe et ses acolytes ; ils sont incapables de construire du sens à partir de quoi que ce soit. Cela se traduit surtout par l'incapacité des uns à comprendre l'existentialisme³⁰⁸, à travers leur lecteur de Sartre et Camus, ou d'une manière générale des écrivains français qu'ils lisent et aiment citer, comme Bataille et Sade, et de l'autre côté pour les enfants italiens, l'incapacité de comprendre les communiqués des Brigades rouges. Les uns comme les autres vont tenter en vain de les imiter : Rainer cherche à imiter les écrivains français, qu'il cite et en écrivant des textes qui ne sont qu'une succession de clichés ; de l'autre côté, les enfants cherchent à écrire des textes qui ressemblent à ceux des Brigades rouges. Mais ce n'est qu'un moyen une fois encore pour eux d'être privés de leurs voix. Sophie fait d'ailleurs remarquer à Rainer : « Tu ne dis jamais une seule phrase qui n'ait été dite par un autre avant toi (Sophie, calme³⁰⁹) ». Cette idée du fait d'être privé de voix du fait

³⁰⁶ Jelinek, LE, p. 37. DA, p. 38 : « Rainer schreibt Gedichte, damit die Abschirmung noch besser funktioniert. »

³⁰⁷ Jelinek, LE, p. 37. DA, p. 38 : « Wenn Rainer dichtet, ist das keine graziöse Geste wie bei einem Fisch, der hinaufspringt, wie er so oft bei dem Dichter Musil hinaufspringt und silbrig ist. Es ist mehr ein Hineinwühlen und Zubeißen. »

³⁰⁸ Comme le remarque Ulrike Rainer, « The Grand Fraud "Made in Austria": The Economic Miracle, Existentialism, and Private Fascism in Elfriede Jelinek's *Die Ausgesperrten* », in *Elfriede Jelinek : Framed by language*, sous la direction de Jorun B. Johns et Katherine Arens, Riverside, Ariadne Press, 1994, p. 181 : « Their reading of Sartre and Camus, rife with misunderstandings, ultimately leads nowhere. By trying to translate purely ideological constructs into their reality, the twins end up with absurdity ». Nous traduisons : « La lecture de Sartre et Camus, pleine d'incompréhensions, ne mène nulle part en définitive. En essayant de traduire des constructions purement idéologiques dans leur réalité, les jumeaux tombent dans l'absurdité. »

³⁰⁹ Jelinek, LE, p. 255. DA, p. 256 : « Du sagst nie einen Satz, den ein anderer nicht schon gesagt hat, sanftet

de la violence du pouvoir, on la retrouve dans nos romans d'une manière ou d'une autre : Merry bégaye, Nimbe crée l'alphamuet, Anna est atteinte de crises d'aphasie³¹⁰, Rainer est atteint de logorrhée. Ulrike Rainer propose l'exemple de Rainer qui choisit de noyer un chat comme un personnage dans *L'Âge de raison*³¹¹. Les lectures des écrivains français permettent à Rainer surtout de développer une « théorie du crime » toute personnelle, qu'il tente de partager avec ses camarades, Hans et Sophie, et sa sœur Anna, mais tout cela se retourne contre lui : « The sad irony is that Rainer, the great theorizer of crime without passion, in the end brutally murders his whole family for the most passionate of reasons : rage at and contempt for those who tortured him³¹² ». Le lien entre violence et exercice de la raison est saillant dans *Les Exclus* de deux manières : parce que l'exercice de la raison que fait Rainer – lorsqu'il « pense » en citant les écrivains français, constitue une forme de violence à l'égard des autres, surtout à l'encontre de Hans, mais aussi parce que le contenu de ces auteurs est toujours tiré vers la cruauté, la violence. Jelinek et Vasta, représentent donc un effondrement du langage – Nimbe, Rayon, Envol inventent l'alphamuet et ne partagent plus une langue *commune*, ils ne sont pas capables de comprendre les communiqués des Brigades rouges mais les pastichent ; de même, Rainer n'est pas capable de comprendre les textes qu'il lit. L'effondrement du langage est lié à un effondrement de la raison : ce n'est pas la raison elle-même qui est violente, mais la raison vidée de sens. Pour les enfants de Palerme autant que pour Rainer le langage n'est plus *partagé*, la raison tourne alors à vide et c'est de ce vide de la raison que surgit leur violence. La raison devient une caricature d'elle-même : la *raison grimaçante*. Dans le refus de la langue commune et du partage s'effondre la raison des personnages de Jelinek et Vasta, et dans ce refus du partage commence le refus de la vulnérabilité et de l'altérité : il leur devient impossible de parler avec les autres, comme Anna qui est muette dans *Les Exclus*, il leur devient impossible de penser et donc de *vivre* avec les autres. Les personnages de Jelinek et Vasta sont prisonniers hors du langage, en-deçà ou au-delà, mais ils n'y ont pas ou plus accès. En ce qui concerne particulièrement Rainer, le langage, la lecture et l'écriture, autant de choses qui permettent de créer un *lien* avec les autres, ou

Sophie. »

³¹⁰ Au contraire, pour résister au pouvoir et à l'exercice de sa violence, Auxilio ne cesse de parler.

³¹¹ Jelinek, LE, p. 91 ; DA, p. 92.

³¹² Ulrike Rainer, « The Grand Fraud “Made in Austria”: The Economic Miracle, Existentialism, and Private Fascism in Elfriede Jelinek's *Die Ausgesperrten* », in *op.cit.*, p. 182. Nous traduisons : « La triste ironie veut que Rainer, le grand théoricien du crime sans passion, assassine à la fin sa famille tout entière pour la raison la plus passionnée : la rage et le dégoût pour ceux qui l'ont torturé. »

encore un lien entre le dedans et le dehors, a définitivement perdu tout sens de *partage*³¹³.
Le temps matériel et *Les Exclus* sont donc des romans sur le partage (devenu) impossible.

³¹³ Pour Philippe Daros, « Figurations du crime, figurations du lieu commun de la littérature moderne », *op.cit.*, p. 22 : « Le crime n'est plus le fait d'un seul, d'un individu séparé par son crime, mais devient la manifestation d'un "C'est ainsi" que partage potentiellement chaque membre de la communauté en termes de questions sur la perte collective du sens du geste mais aussi, sans doute, sur la perte de la parole comme lieu d'instauration d'un espace de partage. »

CHAPITRE VI

Poétique et politique : pouvoir(s) de la littérature

(Dé)figurer l'événement : penser la représentation de la violence

« Il me faut tout acquérir, non seulement le présent et l'avenir, mais encore le passé, cette chose que tout homme reçoit gratuitement en partage ; cela aussi je dois l'acquérir, c'est peut-être la plus dure besogne ; si la terre tourne à droite – je ne sais pas si elle le fait –, je dois tourner à gauche pour rattraper le passé. »

Franz Kafka

Dans *Survivance des lucioles*, Georges Didi-Huberman écrit au sujet de *La ricotta* de Pasolini : « Au moment de *La ricotta*, Pasolini parvient [...] à revendiquer une position dialectique : son récit lui-même est construit comme la collision de l'Autrefois (filmé en couleurs) et du Maintenant (filmé en noir et blanc¹) ». Ainsi voudrions-nous comprendre comment cette dialectique² apparaît dans les œuvres étudiées : quelles traces de la

¹ Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, Paris, Minuit, 2009 p. 54.

² Nous renvoyons ici à Benjamin, LP, pp. 479-480 : « La marque historique des images n'indique pas seulement qu'elles appartiennent à une époque déterminée, elle indique surtout qu'elles ne parviennent à la lisibilité qu'à une époque déterminée. Et le fait de parvenir « à la lisibilité » représente certes un point critique déterminé dans le mouvement qui les anime. Chaque présent est déterminé par les images qui sont synchrones avec lui ; chaque Maintenant est le Maintenant d'une connaissabilité déterminée. Avec lui, la vérité est chargée de temps jusqu'à exploser. (Cette explosion, et rien d'autre, est la mort de l'*intentio*, qui coïncide avec la naissance du véritable temps historique, du temps de la vérité). Il ne faut pas dire que le passé éclaire le présent ou le présent éclaire le passé. Une image, au contraire, est-ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation. En d'autres termes : l'image est la dialectique à l'arrêt. Car, tandis que la relation du présent au passé est purement temporelle, la relation de l'Autrefois avec le Maintenant est dialectique : elle n'est pas de nature temporelle, mais de nature figurative [*bildlich*]. Seules des images dialectiques sont des images authentiquement historiques, c'est-à-dire non archaïques. L'image qui est lue – je veux dire l'image dans le Maintenant de la connaissabilité – porte au plus haut degré la marque du moment critique, périlleux, qui est au fond de toute lecture. » PW, GS, V, pp. 577-578 : « Der historische Index der Bilder sagt nämlich nicht nur, daß sie einer bestimmten Zeit angehören, er sagt vor allem, daß sie erst in einer bestimmten Zeit zur Lesbarkeit kommen. Und zwar ist dieses „zur Lesbarkeit“ gelangen ein bestimmter kritischer Punkt der Bewegung in ihrem Innern. Jede Gegenwart ist durch diejenigen Bilder bestimmt, die mit ihr synchronistisch sind: jedes Jetzt ist das Jetzt einer bestimmten Erkennbarkeit. In ihm ist die Wahrheit mit Zeit bis zum Zerspringen geladen. (Dies Zerspringen, nichts anderes, ist der Tod der *Intentio*, der also mit der Geburt der echten historischen Zeit, der Zeit der Wahrheit, zusammenfällt.) Nicht so ist es, daß das Vergangene sein Licht auf das Gegenwärtige oder das Gegenwärtige sein Licht auf das Vergangene wirft, sondern Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt. Mit andern Worten: Bild ist die Dialektik im Stillstand. Denn während die Beziehung der Gegenwart zur Vergangenheit eine rein zeitliche ist, ist die des Gewesenen zum Jetzt eine dialektische: nicht zeitlicher sondern bildlicher Natur. Nur dialektische Bilder sind echt geschichtliche, d. h. nicht archaische Bilder. Das gelesene Bild, will sagen das Bild im Jetzt der Erkennbarkeit trägt im

rencontre – du choc – de l'*Autrefois* et du *Maintenant* peuvent être identifiées dans les œuvres de nos auteurs ? Plus important encore : de quelle manière Bolaño, Vasta, Roth et DeLillo *prennent-ils position* ? Quel est le point depuis lequel ils construisent leur(s) image(s) ?

6.1. Confronter l'*Autrefois* et le *Maintenant* : l'image ouvre le temps

Georges Didi-Huberman ajoute, toujours au sujet de *La ricotta* de Pasolini : « [...] le film tout entier apparaît comme une prise de position efficace, perturbatrice, inventive, joyeuse, sur les rapports entre l'histoire (de l'art, notamment) et le présent (de la société italienne³) ». Pasolini, dans *La ricotta*, par une mise en abyme (une journée du tournage d'un film), illustre la présence de l'*Autrefois* dans l'*aujourd'hui*. Dans *Pastorale américaine*, Roth représente le présent depuis lequel le passé est remémoré (les années 90). Dans *Amuleto*, le temps de la remémoration est déjà dans le passé (Auxilio se remémore le passé et voit l'avenir depuis le moment de l'événement). Toutefois, si le présent n'est pas directement représenté comme point de départ de la narration, de quelle manière sa présence est-elle modélisée ? Comment Bolaño, Vasta, DeLillo, Roth opèrent-ils une forme de distanciation dans leurs œuvres ? Si *a priori* l'œuvre ne semble pas reposer sur une forme de choc entre l'*Autrefois* et le *Maintenant*, de quelle manière peut se traduire la distanciation ? Ainsi les images ne valent-elles pas seulement en tant qu'évocation du passé (plaisir esthétique en tant que fin en soi réservé au « roman historique »), mais ont bien pour objectif de renseigner sur le temps présent du moment depuis lequel elles sont écrites : c'est en ce sens précisément qu'il s'agit *d'images qui ouvrent le temps*. Pour comprendre le mode de fonctionnement de toute image, il faut se souvenir de l'ange de l'histoire de Benjamin :

Un tableau de Klee intitulé *Angelus Novus* représente un ange, qui donne l'impression de s'apprêter à s'éloigner de quelque chose qu'il regarde fixement. Il a les yeux écarquillés, la bouche ouverte, les ailes déployées. L'Ange de l'Histoire doit avoir cet aspect-là. *Il a tourné le visage vers le passé*. Là où une chaîne de faits apparaît devant nous, il voit une unique catastrophe dont le résultat constant est d'accumuler les ruines sur les ruines et de les lui lancer devant les pieds. Il aimerait sans doute rester, réveiller les morts et rassembler ce qui a été brisé. Mais une tempête se lève depuis le Paradis, elle s'est prise dans ses ailes et elle est si puissante que l'ange ne peut plus les refermer. Cette tempête le pousse irrésistiblement dans l'avenir auquel il tourne le dos tandis que le tas de ruines devant lui grandit jusqu'au ciel. Ce

höchsten Grade den Stempel des kritischen, gefährlichen Moments, welcher allem Lesen zugrunde liegt. »

³ Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, Paris, Minuit, 2009 p. 54.

que nous appelons le progrès, c'est cette tempête⁴.

Auxilio Lacouture dans *Amuleto* apparaît comme une actualisation mexicaine de l'ange de l'Histoire de Benjamin dans la mesure où elle a « tourné le visage vers le passé » : depuis le temps de sa vision, elle voit le passé mais par ses prophéties peut aussi « voir » l'avenir. Un roman comme celui de Vasta, parce qu'il a « tourné son visage » vers le passé est comparable à l'ange de l'histoire : l'évocation de l'année 1978 ne vaut qu'en tant qu'elle cherche à comprendre le présent et peut être annoncer l'avenir. Ce qui nous permet d'invoquer ici l'ange de l'histoire de Benjamin pour analyser nos œuvres relève du type de montage qu'elles opèrent. Dans *Mao II*, le montage se fait par l'évocation d'images (les peintures, comme celle de Warhol qui donne son titre au roman, ou les images télévisées décrites dans le roman). Dans *2666*, on peut parler de montage par la succession d'événements historiques évoqués par Bolaño dans son roman. Dans les romans de Yannick Haenel, et dans *Cercle* en particulier, le moyen de faire se rencontrer l'*Autrefois* et le *Maintenant*, ce sont les visions de Jean Deichel. Le meilleur exemple se retrouve peut-être dans *Cercle* : dans « Cercle II » quand Deichel est à Berlin⁵. Les textes

⁴ Benjamin, CH, IX^e thèse, pp. 65-66. UBG, GS, I (2), pp. 697-698 : « Es gibt ein Bild von Klee, das Angelus Novus heißt. Ein Engel ist darauf dargestellt, der aussieht, als wäre er im Begriff, sich von etwas zu entfernen, worauf er starrt. Seine Augen sind aufgerissen, sein Mund steht offen und seine Flügel sind ausgespannt. Der Engel der Geschichte muß so aussehen. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor uns erscheint, da sieht er eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, daß der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist dieser Sturm. »

⁵ Cf. Haenel, les pages sur la « Destruction », C, p. 299 ; ou encore C, pp. 308-310 : « [...] [J]'entendais des rafales, des bruits de détonations qui résonnaient à travers la neige, de très *vieilles* détonations sorties du cauchemar de l'Histoire. Et puis ça s'est ouvert d'un seul coup, comme si du pus avait giclé des bouches, un pus de fièvre qui charriait des *images de cadavres, d'explosion de villes bombardées, de wagons qui traversaient l'Europe en hurlant, de corps brûlés empilés dans des fosses*, et le mot "GÉHENNE", là-dessus, s'imprimait dans un orage de terreur. Je me noyais dans des flots de sang, ça brassait la mort là-dedans, souillure de panse crevée qui bourgeonnait en agonies. [...] Ces images, je les connaissais, tout le monde les connaît. Quand on veut rester pudique, on parle d'Histoire, et même on précise : l'Histoire avec un grand H ; mais on peut dire aussi : mémoire des massacres, on peut dire chronologie de l'insensé, on peut dire succession de tueries. C'est ça qui revient, qui n'arrête pas de revenir, cette chose qui dans le temps ne supporte pas d'avoir raté, qui sans cesse rejoue la hantise. » Nous soulignons en italique. À Berlin, Deichel est en enfer (Géhenne). Deichel est l'*ouvert* par excellence, ainsi est-il réceptif : en ce sens il ressemble beaucoup à Auxilio Lacouture dans *Amuleto*. On pourrait dire que deux dispositifs s'offrent aux écrivains pour écrire le retour de l'histoire : l'enquête, classique, ou au contraire une vision hallucinée, c'est le choix de Bolaño et Haenel. D'autres visions envahissent Deichel lorsqu'il est prêt du Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe, C, p. 331 : « C'est là que les voix sont revenues. Les mêmes que ce matin – en pire. Un déchaînement d'éclair de vrille. LA MINUTE MORTE, de nouveau, sauf qu'elle a duré dix, quinze minutes. Ça venait me gicler au visage, avec des tourbillons mauvais, tout un reflux de haine crissée, une épilepsie de voix blanches, d'horribles accents de rage. À chaque lancée de vent, il y avait un mot de foudre, comme une lame qui tranche le vide. »

d'Alban Lefranc fonctionnent selon le principe du montage, notamment par la pratique de l'écriture d'extraits de films, comme c'est le cas dans *Fassbinder, la mort en fanfare*, dans lequel l'auteur intègre le moment même de l'écriture dans son texte : « Je ne comprends pas tout. Je vois : la fatigue qui tournoie sur son corps [Fassbinder] et agrippe son visage, mais plus encore le refus de la fatigue, la négation pure et simple de la fatigue, qui disperse ses mots avant qu'ils ne parviennent, *trente ans après, sur un écran d'ordinateur dans une chambre étroite de Paris*⁶ ». La distanciation est donc double dans le texte de Lefranc : son texte sur l'Histoire prend sa forme par une réécriture d'extraits du film *Deutschland im Herbst* mais aussi par la restitution du moment depuis lequel le visionnage du film et l'écriture ont lieu. L'écriture de l'histoire elle-même est datée. Si les visions de Jean Deichel et des personnages de Bolaño font surgir l'Autrefois dans le présent, dans *Fassbinder, la mort en fanfare* le film, en tant que document, est la trace de l'Autrefois. Ce que Didi-Huberman écrit au sujet du *Journal de guerre* de Brecht pourrait illustrer le mode de fonctionnement du texte d'Alban Lefranc : « [...] si *voir* nous permet de *savoir* et, même, de *prévoir* quelque chose de l'état historique et politique du monde, c'est que le montage des images fonde toute son efficacité sur un art de la *mémoire*⁷ ». *Salò o le centoventi giornate di Sodoma* est l'illustration d'un tel montage : en adaptant Sade en 1975 pour en faire un film qui représente la fin de la Seconde Guerre mondiale Pasolini évoque en réalité le présent de l'Italie. Comme le rappelle Georges Didi-Huberman, pour Brecht : « Quiconque oublie le passé ne saurait lui échapper⁸ ». On peut compléter la proposition de Brecht en affirmant que quiconque oublie le présent ne saurait lui échapper. Penser le présent sans ses liens avec l'histoire constitue une forme de déni qui rend impossible l'avenir : « [...] les hommes vivent en général leur présent comme naïvement, sans pouvoir en apprécier les contenus ; ils doivent d'abord gagner de la distance à son égard, c'est-à-dire que le présent doit être devenu le passé si l'on veut pouvoir y trouver des points d'appui pour juger de l'avenir⁹ ». Freud, dès le début de *L'avenir d'une illusion* notait : « [...] moins quelqu'un en sait sur le passé et le présent, plus son jugement sur l'avenir doit finir par être incertain¹⁰ ». Ainsi, la mise en tension

⁶ Lefranc, FMF, 12.

⁷ Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position*, *op.cit.*, p. 35.

⁸ Brecht cité par Didi-Huberman in *Quand les images prennent position*, *op.cit.*, p. 35.

⁹ Freud, *L'avenir d'une illusion*, traduit de l'allemand par Dorian Astor, Paris, Flammarion, 2011, p. 59. *Die Zukunft einer Illusion*, GW, XIV, p. 326 : « [...] die Menschen im allgemeinen ihre Gegenwart wie naiv erleben, ohne deren Inhalte würdigen zu können; sie müssen erst Distanz zu ihr gewinnen, d.h. die Gegenwart muß zur Vergangenheit geworden sein, wenn man aus ihr Anhaltspunkte zur Beurteilung des Zukünftigen gewinnen soll. »

¹⁰ Freud, *L'avenir d'une illusion*, *op.cit.*, p. 59. *Die Zukunft einer Illusion*, GW, XIV, p. 325 : « [...] je

du passé et du présent, de l'Autrefois et du Maintenant dans toute œuvre d'art ne vaut pas en tant que simple nostalgie rétrospective, mais en tant que tentative de construire l'avenir – mais aussi l'à-venir. La littérature permet de trouver la distance juste par rapport au présent pour tenter d'entrevoir et de construire l'avenir.

Aussi, par la création d'une image, ce qui importe est la rencontre entre les temps, le choc entre le passé et le présent (ou, au contraire, comme avec *Vasta* exprimer l'impossibilité de la confrontation de ces temps, l'écriture de cette impossibilité devenant à son tour une trace historique), comme le souligne Didi-Huberman : « [...] cela signifie qu'une politique au présent, fût-elle construction de l'avenir, ne saurait faire l'impasse sur le passé qu'elle répète ou qu'elle refoule (les deux allant souvent de pair). Or, les images forment, au même titre que le langage, des surfaces d'inscription privilégiées pour ces complexes processus mémoriels¹¹ ». *Dépaysement* apparaît bien comme un roman sur l'échec inévitable de toute politique qui ne se penserait qu'au présent et sur l'impossibilité de tout processus mémoriel advenue en Italie avec Berlusconi¹². Ainsi, l'espace de la fiction devient l'espace privilégié pour la prise en charge des processus mémoriels. L'un des meilleurs exemples nous est sans doute fourni par l'œuvre de Javier Cercas : le « pacte

weniger aber einer vom Vergangenen und Gegenwärtigen weiß, desto unsicherer muß sein Urteil über das Zukünftige ausfallen. »

¹¹ Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position*, op.cit., p. 35.

¹² Sans doute est-il possible d'en affirmer autant de l'œuvre d'Antonio Tabucchi avec un roman comme *Pereira prétend*, écrit en 1994, et qui est en ce sens plus lié à l'Italie secouée par l'arrivée de Berlusconi au pouvoir qu'à une évocation du passé salazariste du Portugal comme une fin en soi. Tout se passe à Lisbonne en 1938 à la veille de la Seconde Guerre mondiale, pendant la dictature de Salazar (*Sostiene Pereira* [1994], Milan, Feltrinelli, 2014, p. 10 : « Era il venticinque di luglio del millenovecentotrentotto, e Lisbona scintillava nell'azzurro di una brezza atlantica, sostiene Pereira. »). Ce qui est important dans le roman, c'est que Pereira écrit la page culturelle d'un journal, le *Lisboa*, et son journal n'écrit rien sur l'actualité. C'est là-dessus que commence le roman. Aux vues de la date, on peut penser qu'il s'agit autant d'un roman sur la dictature salazariste au Portugal à la veille de la Seconde Guerre mondiale (ce qu'est le roman en toute objectivité), mais il semble que l'auteur décrive d'une manière dialectique sur l'Italie en pleine crise de berlusconisme (comme le nom d'une maladie), qui possède (déjà ?) tous les journaux. C'est peut-être là sa « teneur de vérité » (Benjamin), avec pour projet de revenir sur le passé pour mieux comprendre le présent. D'une manière générale il s'agit d'un texte sur la dictature, non seulement au Portugal en 1938 mais aussi sur ce qui peut revenir de la dictature dans le présent. Ainsi, l'obsession de Pereira pour la mort – ce qui permet à Pereira de rencontrer Rossi – est d'ailleurs plus à mettre en lien avec la dictature et l'arrivée de la Seconde Guerre mondiale qu'avec une idée fixe d'ordre purement métaphysique. Tabucchi représente ainsi comment quelque chose d'inconscient perturbe Pereira, mais surtout comment ce qui ressemble bien à une idée fixe est en réalité une obsession déterminée par la politique (Antonio Tabucchi, *Sostiene Pereira*, op.cit., p. 14 : « E pensò : questa città puzza di morte, tutta l'Europa puzza di morte. » *Pereira prétend*, traduit de l'italien par Bernard Comment, Paris, 10/18, 1998, p. 16 : « Et il se dit : cette ville pue la mort, toute l'Europe pue la mort. »). La formule, qui revient tout au long du texte, « Pereira prétend » (« *Sostiene Pereira* ») donne son rythme au texte et en fait surtout le texte d'une parole rapportée et d'un jugement à venir, le récit de Pereira est à entendre comme une déposition, et ce qu'on en attend, c'est-à-dire la vérité. Le sous-titre du roman d'Antonio Tabucchi est d'ailleurs « un témoignage » (*Una testimonianza*), qui transforme aussi le statut du texte. La rencontre de l'autre, Rossi, qui change le destin de Pereira.

d'oubli¹³ » est toujours en vigueur en Espagne¹⁴, or Cercas construit son œuvre entière sur l'histoire récente de l'Espagne. En ce sens, l'œuvre de Haenel dans son ensemble, au-delà même des *Renards pâles* peut être comparée à celle de Javier Cercas dont l'esthétique et l'éthique principale dans son principe mémoriel est de sauvegarder la mémoire des violences politiques dans l'Espagne du XX^e siècle¹⁵.

Le choc entre l'Autrefois et le Maintenant dans *Fever* passe par l'établissement d'un nouveau rapport au langage : au fur et à mesure qu'ils sortent de leur ignorance, Damien et Pierre entendent le langage autrement. Les mots ont un sens différent pour eux. Les mots « travail », « bureau », « dossier » peuvent recouvrir d'autres choses que ce qu'il pourrait sembler *a priori*. Damien et Pierre établissent un rapport différent avec le passé qui redétermine leur rapport avec leur propre temps : « En fait dans la rue Damien ne voyait qu'une chose, des bureaux, rien que des bureaux. Une après-midi il avait entraîné Pierre avec lui, ils se retrouvèrent tous les deux devant la tour Montparnasse, la tête levée, scrutant la masse noire, ses fenêtres opaques, qui s'élançait, s'élevait, vers quoi¹⁶. » L'innocence est définitivement perdue : « Maintenant, dit Damien, tout me paraît louche, je me méfie¹⁷. »

Il convient de noter que les textes analysés portent en eux *une image centrale* de la violence : une image autour de laquelle tourne la narration : le meilleur exemple en est sans nul doute *2666* et très précisément « La partie des crimes » et son accumulation – sa liste – de descriptions presque médicales de femmes assassinées. Dans *Pastorale américaine*, c'est l'attentat de Merry qui occupe cette place, dans *Les Exclus*, Rainer assassinant sa famille à la fin du roman, le meurtre de Morana par Nimbe, Rayon et Envol dans *Le temps matériel*. En revanche, dans *Fever* on peut parler d'une image absente ou hors-champ qui travaille pourtant tout le texte : le roman commence immédiatement après que Damien et Pierre aient tué une femme, le meurtre n'est pas représenté. L'image absente du meurtre de la femme qui n'est pas représenté renferme le *secret* de l'œuvre, pour reprendre le terme proposé par Deleuze et Guattari¹⁸, ou, pour le dire avec Benjamin,

¹³ Nous faisons ici référence à la loi d'amnistie du 15 octobre 1977.

¹⁴ Nous renvoyons ici au film de Almudena Carracedo et Robert Bahar *El silencio de otros* [2018].

¹⁵ Un roman comme *Les soldats de Salamine* offre la construction d'une telle construction dialectique par la mise en relation constante du présent de l'enquête du narrateur et du passé historique. *Les soldats de Salamine* est construit dans sa totalité comme une mise en relation constante de l'*Autrefois* et du *Maintenant* en relançant la question : que veut dire penser l'Histoire de l'Espagne et en particulier la guerre d'Espagne – *aujourd'hui* ? Cette interrogation sous-tend toute l'œuvre de Javier Cercas.

¹⁶ Kaplan, F, 139.

¹⁷ Kaplan, F, 140.

¹⁸ Nous développons ce point analysé par Deleuze et Guattari dans *Mille plateaux* plus loin dans la deuxième partie du présent chapitre, nous renvoyons à Deleuze et Guattari, MP, p. 237) : « La nouvelle

sa teneur de vérité¹⁹.

Bolaño, Roth, Kaplan et Vasta construisent chacun selon leurs propres choix poétiques ce que l'on peut appeler une *image qui ouvre le temps* : nous disons des images qu'elles ouvrent le temps dans la mesure où comme l'écrit Benjamin dans *Le livre des passages*, « l'image est la dialectique à l'arrêt²⁰ » (« *Bild ist die Dialektik im Stillstand*²¹ »). L'élaboration d'une image constitue une césure et en ce sens, si l'on se souvient que l'événement est pour Deleuze la « pure forme du vide²² », alors le surgissement de l'image constitue à son tour un événement. Les images dans les œuvres de notre corpus constituent *un retour sur le passé depuis un autre temps*, le temps de l'écriture du roman. En outre, au sein même de ces images, plusieurs strates de temps se rencontrent. Il est possible de dresser une typologie de la représentation de l'histoire et de la violence en termes d'écart. Selon les œuvres étudiées, on peut parler d'une gradation dans la distanciation : du moins, chez Roth et DeLillo, vers le plus, chez Vasta et Bolaño. L'histoire n'est pas invoquée dans les textes de la même manière : dans *Mao II*, par exemple, DeLillo apporte peu de précisions temporelles, au contraire dans *Le temps matériel*, Vasta, est très précis sur le plan historique mais transforme la représentation de l'histoire (distanciation), comme il l'indique lui-même dans une note²³. C'est dans ce jeu anachronique avec le temps que l'on peut reconnaître la dimension intempestive du texte de Vasta. Les images créées par Bolaño, Vasta, Roth et DeLillo permettent d'en dire plus

est fondamentalement en rapport avec un secret (non pas avec une matière ou un objet du secret qui serait à découvrir, mais avec la forme du secret qui reste impénétrable). »

¹⁹ On consultera sur la teneur de vérité les articles suivants : Léa Barbisan, « Les métamorphoses de l'utopie. Walter Benjamin, d'une esthétique à l'autre », *Nouvelle revue d'esthétique*, vol. 17, no. 1, 2016, pp. 29-41 et Chryssoula Kambas, « Esthétique et interprétation chez Walter Benjamin », *Revue germanique internationale*, no. 8, 1997, 71-84.

²⁰ Benjamin, LP, p. 479.

²¹ Benjamin, PW, GS, V, p. 578. Georges Didi-Huberman commente ainsi cette phrase de Benjamin, *Devant le temps*, *op.cit.*, p. 120 : « [...] l'image démonte l'histoire [...] : elle la démonte comme on démonte une horloge, c'est-à-dire comme on disjoint minutieusement les pièces d'un mécanisme. À ce moment, bien sûr, l'horloge cesse de fonctionner. Cet arrêt néanmoins – *die Dialektik im Stillstand* – engage un effet de connaissance qui serait impossible autrement. On peut disjoindre les pièces d'une horloge pour anéantir l'insupportable tic-tac du temps compté, mais aussi pour mieux comprendre comment ça marche, voire pour réparer l'horloge défectueuse. Tel est bien le double régime que décrit le verbe *démonter* : d'un côté la chute tourbillonnaire, et d'un autre le discernement, la déconstruction structurale. »

²² Deleuze, LS, p. 194.

²³ Vasta, LTM, p. 359 : « Dans le roman, la chronologie de l'année 1978 a été modifiée pour des raisons narratives. Certaines émissions télévisées et leur programmation, ainsi que les dates auxquelles des découvertes scientifiques ont été rendues publiques, sont devenues parties intégrantes du récit et manipulées ad hoc. Ce sont donc des inexactitudes volontaires, inhérentes au présent récit. » ITM, p. 319 : « In questo libro la cronologia reale del 1978 è stata in parte modificata secondo necessità drammaturgiche. Trasmissioni televisive e loro relativa programmazione, così come la pubblica notorietà di alcune acquisizioni scientifiche, sono dunque diventate parti della narrazione manipolate ad hoc, consapevoli inesattezze funzionali alla storia raccontata. »

parce qu'elles ne disent pas tout et elles ne prétendent pas tout dire. Ces images n'épuisent pas le sens, on pourrait dire qu'elles ne le *fixent* pas : au contraire, elles ne cessent de *l'ouvrir*. Ainsi, toute forme de représentation basée sur la recherche d'une forme d'unité peut-elle être considérée comme plus fictive que la représentation de l'impossibilité de parvenir à accomplir une quelconque forme d'unité. Avec *Mao II*, Don DeLillo ne prend presque pas (ou très peu) de distance sur le plan temporel avec la période qu'il représente. Les données temporelles sont presque inexistantes dans son roman : il s'agit du plus petit écart. En revanche, au milieu des années 90, Philip Roth revient avec *Pastorale américaine* sur une période allant de la fin des années 50 au moment de l'écriture (1997) et une autre période allant de 1968 à 1973 sur laquelle se concentre son récit²⁴. La même période – 1968-1973 – est choisie par Roberto Bolaño dans *Amuleto*. Giorgio Vasta écrit *Le temps matériel* depuis la fin des années 2000 sur l'année 1978 en recréant de manière fictionnelle l'année elle-même, chaque chapitre correspond à un mois de l'année, ce constitue une manière de revenir sur l'affaire Moro. De même, *Entre les deux il n'y a rien* est découpé en trois chapitres qui correspondent chacun à une année : 1972, 1977, 1978, quand bien même ces trois années se croisent dans chacun des chapitres. On peut parler d'un retour circulaire de l'écriture du temps dans le texte de Mathieu Riboulet. Dans son développement dialectique entre l'Autrefois et le Maintenant, Mathieu Riboulet est tout ce qu'il y a de plus pasolinien²⁵. Enfin, le plus grand écart est dû à Roberto Bolaño avec *2666* : avec son roman-monstre, Bolaño entreprend une prise en charge globale et monstrueuse de l'histoire. Ainsi peut-on parler de l'œuvre elle-même comme « *excendance* de la raison²⁶ » et comme forme du mal. Cette « *excendance* de la raison²⁷ » est illustrée de manière exemplaire avec la série de meurtres qui est une parfaite

²⁴ Une autre forme de distanciation consiste aussi à envisager par la fiction ce qu'il aurait pu se passer, comme c'est le cas dans *Le complot contre l'Amérique* (*The Plot Against America*) [2004], toutefois une telle configuration du temps est un exemple plus rare. Il s'agit donc d'un cas d'uchronie. La distanciation est temporelle. Philip Roth reprend des éléments factuels de l'histoire, mais les transforme selon un récit qui, admise cette première modification, suit un développement réaliste, tout en redéterminant l'écriture de l'histoire à partir du changement initial, en l'occurrence dans le roman de Roth, Charles Lindbergh est élu président des États-Unis.

²⁵ Nous avons cité plus tôt dans notre réflexion *Salò*, puis *La Ricotta* avec Georges Didi-Huberman, mais nous pouvons aussi voir dans *Œdipe roi* de Pasolini un exemple de rapport dialectique entre l'Autrefois et le Maintenant dans le sens où Pasolini clôt son adaptation de l'œuvre de Sophocle sur une séquence se déroulant à l'époque contemporaine. D'une autre manière, on pourrait questionner le choix d'adapter *Médée* en 1969. Les adaptations d'*Œdipe roi* et de *Médée* constituent, pour Pasolini, des réflexions autour de la figure de la mère déjà commencées dans sa poésie, ou encore dans *Mamma Roma*. On pourrait enfin noter que Pasolini adapte en 1968 *Œdipe roi* alors même que les conflits générationnels qui font trembler cette année si particulière sont structurés par des complexes d'Œdipe mal résolus.

²⁶ Daros, « Figurations du crime, figurations du lieu commun de la littérature moderne », *op.cit.*, p. 21.

²⁷ *Ibid.*

illustration de la compulsion de répétition portée au-delà de toute mesure. Le même mode opératoire est répété à l'excès. Par son aspect disproportionné, donc par sa *forme* elle-même, cette « Partie des crimes » qui accumule les descriptions de 110 femmes assassinées devient une image du mal. La série de meurtres est liée au progrès dans « La partie de Fate » : les crimes, le mal, apparaissent alors dans 2666 comme l'envers du progrès, comme le « négatif ».

Plutôt que d'écart (entre le temps historique représenté et le temps depuis lequel ce passé est représenté), peut-être serait-il plus juste de parler de point depuis lequel l'auteur *prend position* : « Distanciation : ce serait la *prise de position* par excellence. Mais il faut comprendre qu'il n'y a rien de simple dans un tel geste. Distancier n'est pas se contenter de mettre au loin [...]. Souvent le lointain suppose un *même* inatteignable ; la distance, elle, ne s'impose que pour nous donner accès à l'*altérité*, au jeu des différences²⁸ ». Il est impossible de prendre seulement en compte le fait que les romans de Bolaño, Roth et Vasta reposent sur une prise en charge de l'histoire. Il est nécessaire de prendre en compte *le moment depuis lequel* ces images rétrospectives du passé sont construites. La tentative de « lire le temps » se fait en prenant position par la fiction et par le langage, mais aussi par les images elles-mêmes. La distanciation opérée dans le roman de Vasta ou dans *Amuleto* est exemplaire. La prise de position dépend du degré de fabulation élaboré par les auteurs : plus le degré de fabulation est fort, plus l'image élaborée ouvrira le temps. Le réalisme n'est pas le seul régime esthétique qui permette de lire l'histoire, la construction d'une image assez forte pour se distancier de la réalité permet aussi de prendre position²⁹, comme l'écrit Didi-Huberman :

[D]ans notre *façon d'imaginer* gît fondamentalement une condition pour notre *façon de faire de la politique*. L'imagination est politique, voilà ce dont il faut prendre la mesure. Réciproquement, la politique ne va pas, à un moment ou à un autre, sans la faculté d'imaginer, ainsi que Hannah Arendt l'a montré, pour son propre compte, en partant de prémisses très générales puisées dans la philosophie de Kant³⁰.

La distanciation oblige à prendre une position par rapport au réel. Les images construites sont celles de crimes³¹ et ces images sont autant d'outils de réflexion sur

²⁸ Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position*, Paris, Minuit, 2009, p. 66.

²⁹ On relira, par exemple, la première des *Leçons américaines* d'Italo Calvino sur « La légèreté » et en particulier les pages dans lesquelles Calvino évoque Persée.

³⁰ Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, *op.cit.*, p. 51.

³¹ Nous le répétons, pour mémoire : dans *Mao II*, l'enlèvement d'un poète suisse enfermé dans une cellule, dans *Pastorale américaine*, une adolescente tue un homme, dans *Fever* deux adolescents tuent une femme, dans *Les Exclus*, un adolescent tue ses parents et sa sœur, dans *Le temps matériel* des enfants tuent l'un de leurs camarades, dans *Amuleto*, une femme est enfermée dans les toilettes du quatrième

l'histoire et sur la politique. On peut parler d'une dimension politique de la poétique : l'image littéraire construite par est en elle-même un acte politique, ou dépend de choix politiques. Si l'on se souvient que pour Lacan, « l'inconscient, c'est la politique³² », on peut alors affirmer que l'imagination est politiquement déterminée et elle constitue un outil politique³³ : l'imagination n'est pas une façon de se couper du réel comme le voudrait le sens commun mais une manière de le considérer selon d'autres perspectives. Didi-Huberman revient dans *Devant le temps* sur le « rôle dévolu à la *phantasia* dans toute connaissance, y compris rationnelle³⁴ », « qui date au moins d'Aristote³⁵ » :

Si l'image constitue, pour Benjamin, le “phénomène originaire de l'histoire”, c'est que l'*imagination*, à ses yeux désigne bien autre chose que la simple fantaisie subjective : “L'imagination n'est pas la fantaisie... L'imagination est une faculté [...] qui perçoit les rapports intimes et secrets des choses, les correspondances et les analogies³⁶”. L'imagination, la *monteuse* par excellence, ne démonte la continuité des choses que pour y mieux faire surgir de structurantes “affinités électives”. L'image met au jour un ordre de connaissance essentiel à la teneur historique des choses. Mais, “dans ce domaine, l'ordre n'est jamais que flottement au-dessus de l'abîme³⁷”.

Tout produit de l'imagination porte en lui les traces de l'histoire. La lecture de tels romans ne relève plus du divertissement. La distanciation peut se comprendre comme la création d'un certain lien avec le lecteur³⁸. Selon des modalités différentes, Bolaño, Vasta, Roth et Kaplan établissent un *lien* avec le lecteur. On peut penser, à Bertolt Brecht qui avait élaboré pour projet de renouveler le théâtre par l'élaboration d'un lien nouveau avec le spectateur³⁹. Aussi faut-il nous demander de quelle manière le lecteur est inclus de

étage de la faculté de lettres et de philosophie de la UNAM après que l'armée mexicaine ait pénétré sur le campus, dans 2666, Bolaño décrit une série de meurtres.

³² Jacques Lacan, *La logique du fantasme*, Le Séminaire, séance du 10 mai 1967, inédit.

³³ On notera d'ailleurs que le recueil d'essais de Leslie Kaplan sur la création littéraire à pour titre *Les outils*.

³⁴ Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, *op.cit.*, p. 124.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Georges Didi-Huberman cite ici une phrase de Baudelaire citée par Walter Benjamin in LP, p. 473 ; PW, GS, V, p. 364.

³⁷ Georges Didi-Huberman *Devant le temps*, *op.cit.*, p. 124. La dernière phrase citée par Didi-Huberman est extraite de Walter Benjamin, « Je déballe ma bibliothèque » (1931), in *Images de pensées*, traduit de l'allemand par Jean-François Poirier et Jean Lacoste, Paris, Christian Bourgois, 1998, p. 160.

³⁸ Claire Colin, *L'événement dans la nouvelle contemporaine*, Paris, Garnier Classiques, 2018, p. 161 : « Le lecteur est [...] celui qui est capable d'apporter la “plus-value-de-sens” qui fera fonctionner, à chaque fois de manière individuelle bien sûr (l'initiative interprétative dépendant de chaque lecteur), le texte. »

³⁹ Bertolt Brecht, « La marche vers le théâtre contemporain », *Écrits sur le théâtre*, I, Paris, L'Arche, 1972 : « Il faut transformer intégralement le théâtre, donc pas seulement le texte, ou le comédien, ou même l'ensemble du spectacle scénique. Il faut y inclure le spectateur, dont l'attitude doit être modifiée [...]. Il n'est pas une personne privée qui “assiste” à un spectacle organisé par des gens de théâtre, goûtant un travail qu'il se fait présenter : il n'est pas seulement un consommateur, il doit aussi produire. Sans participation active de sa part, la représentation est incomplète [...]. Inclus dans l'événement théâtral, le spectateur est “théâtralisé”. Il se passe donc moins de choses “en lui” et davantage “avec lui” ».

manière à susciter une lecture active. La rencontre entre l'Autrefois et le Maintenant oblige le lecteur à développer un rapport actif avec le texte et rendent impossible toute forme de passivité. Lire *Le temps matériel* implique par exemple de prendre connaissance depuis les années 2000 (et au-delà) des « années de plomb » pour un lectorat trop jeune pour les avoir vécues : la lecture devient un moyen de faire ressurgir le passé dans le présent. Il en va de même pour *Amuleto* et *Pastorale américaine*. De même peut-on lire *2666* comme une expérience de l'histoire du XX^e siècle. La lecture elle-même des romans devient une expérience du passé dans un temps *autre* : le temps depuis lequel il est lu. Sommer le lecteur d'entreprendre une lecture active appartient pleinement à la modernité⁴⁰, ainsi pour Paul Ricoeur : « [...] l'acte de lecture tend à devenir, avec le roman moderne, une réplique à la stratégie de déception si bien illustrée par l'*Ulysse* de Joyce. Cette stratégie consiste à frustrer l'attente d'une configuration immédiatement lisible. Et à placer sur les épaules du lecteur la charge de configurer l'œuvre⁴¹ ». *2666* est de ces œuvres : son découpage même en cinq parties⁴² oblige le lecteur à reconstruire le sens. Comme nous le disions plus tôt, le lecteur est le seul à pouvoir reconstruire une image globale de la présence du crime à travers l'histoire dans *2666*. Comme l'écrit Florence Olivier au sujet de « La partie des crimes » : « Le récit sériel, écrit autour de 110 fragments sur le mode de fiches médico-légales et policières consacrées aux mortes, se fait mimétique des assassinats en série⁴³ ». Il s'agit là de l'image centrale de *2666*, celle autour de laquelle tourne le roman dans son ensemble. Bolaño crée une image au-delà de toute mesure, comme le roman lui-même, qui est en lien constant avec l'histoire et surtout avec le III^e Reich (directement lié à l'histoire du personnage de l'écrivain, Reiter-Archimboldi) : « Dans *2666*, la criminalité contemporaine des années quatre-vingt à Santa Teresa entre dans un rapport [...] généalogique avec les horreurs du III^e Reich⁴⁴ [...] ». En ce sens, parce que *2666* lie la série de meurtres des femmes au III^e Reich, on peut parler d'une forme de *distanciation*, mais surtout de la création d'une image qui ouvre le temps. Cette image comme réflexion déterminante sur la présence du mal dans l'histoire, comme image de la terreur : « *2666*, [...] déploie entre ses cinq parties une syntaxe temporelle qui embrasse tout autant les successives, erratiques et ubiquistes

⁴⁰ En effet, comme le note Claire Colin (*op.cit.*, p. 161), « [...] cette libre aventure interprétative augmente considérablement au XX^e siècle, pour atteindre une dimension particulièrement importante ces dernières décennies ».

⁴¹ Paul Ricoeur, *Temps et récit*, III, *Le temps raconté* [1985], Paris, Seuil, 1991, p. 307.

⁴² Rappelons que Bolaño souhaitait voir *2666* publié en cinq romans séparés.

⁴³ Florence Olivier, *op.cit.*, p. 60.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 94.

terreurs politiques du XX^e siècle que la littérature de la même période, miroir des premières. « Miroir » bien évidemment infidèle aux apparences et donc magiques⁴⁵ ». C'est en ce sens que Bolaño lie Autrefois (les terreurs politiques du XX^e) et Maintenant (la série de meurtres de Santa Teresa). Bolaño construit aussi avec *Amuleto* une image de la terreur, mais avec *2666* il crée une image globale de la terreur : son roman lie l'Amérique latine, les États-Unis, l'Europe, l'Europe de l'Est, comme une idée globalisée de la terreur, comme s'il s'agissait là d'une image de l'avenir. Le fait de mettre en rapport les crimes de Santa Teresa et le Troisième Reich par « [...] le tressage des intrigues européennes et latino-américaines au long du XX^e siècle souligne que “l'intempérie” ou “l'abandon” ne sont pas l'apanage d'une quelconque région du nord du Mexique ou de la seule Amérique latine⁴⁶ ». Les images de Bolaño sont tellement puissantes qu'elles sont des charges explosives qui font voler en éclats le temps chronologique. *Amuleto*, se finit par une métaphore : par un élargissement du sens irréductible à une lecture unique et unilatérale. Surtout, pour les générations qui ne sont pas directement concernées par les événements évoqués, comme un moyen d'hériter du passé.

Dans *L'homme qui brûle*, Alban Lefranc part des événements de 2015, et construit une société devenue de plus en plus répressive, mais aussi de plus en plus soumise à l'imminence d'attentats dans Paris : l'auteur imagine Paris dans le futur⁴⁷ avec une hausse des mesures sécuritaires et des attentats dans Paris. *L'homme qui brûle* tourne autour de la figure de Thomas Münzer⁴⁸. Avec *L'homme qui brûle*, Lefranc pense l'avenir depuis la Guerre des Paysans. Thomas Münzer, vu par Luc Jardie, le personnage principal et narrateur de *L'homme qui brûle*, à la suite d'Ernst Bloch, devient une image de révolutionnaire et en ce sens, le texte de Lefranc continue ses textes sur Fassbinder et Bernhard Vesper (et la Fraction armée rouge). Thomas Münzer surtout devient l'Autrefois (le XVI^e siècle en Allemagne et la Guerre des Paysans ou *Deutscher Bauernkrieg*) qui vient éclairer différemment l'aujourd'hui de Luc Jardie (soit le futur imaginé par Lefranc), et dans un redoublement l'aujourd'hui du lecteur par la rencontre entre l'Autrefois (le XVI^e siècle) et l'avenir imaginé par Lefranc. Thomas Münzer est l'Autrefois qui rentre en contact avec l'aujourd'hui : Paris sous-surveillance militaire permanente, les attentats, l'omniprésence des médias, de l'argent et de la pornographie.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 58.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 94.

⁴⁷ Un futur proche, mais sans précision de date

⁴⁸ Comme un texte de Éric Vuillard, *La guerre des pauvres*, sorti la même année, et surtout comme le premier texte du collectif italien Wu Ming, *Q*, publié sous le pseudonyme de Luther Blissett.

Tout cela ressemble bien à notre présent mais Lefranc pousse la représentation de ces faits de manière caricaturale jusqu'à leur extrême conséquence. Ce jeu entre le passé – revu et halluciné par Luc Jardie – et le futur est très intéressant et fait de *L'homme qui brûle* un texte d'anticipation dialectique *pour aujourd'hui*. L'Autrefois (Thomas Münzer) autant que l'avenir (le présent de Luc Jardie), ne valent que pour la compréhension de l'aujourd'hui du lecteur (le passé de Luc Jardie). L'aujourd'hui de Luc Jardie est stupide : la pornographie, les applications (Hourra_Crush etc., Hourra devient une sorte de Facebook fictionnel, mais un seul Hourra qui rassemble tout), l'omniprésence des médias, l'accélération des attaques terroristes. Lefranc enquête sur les conditions d'*impossibilité* d'une révolution, comme s'il cherchait à montrer comment une révolution est devenue – par la stupidité même de son temps – parfaitement impossible. Il ne reste que les mesures sécuritaires et le discours qui l'accompagne (les médias). Les violences politiques sont donc omniprésentes dans le texte (autant les attentats que les mesures de répression), mais l'ensemble est déformé par l'ironie d'Alban Lefranc. Une révolution est possible au XVI^e siècle par Thomas Münzer. Elle n'est plus possible dans le présent de Luc Jardie. Par la littérature, Alban Lefranc tente d'envisager le futur, et il le fait par un mélange de son aujourd'hui déformé et des références au passé – Thomas Münzer, mais aussi à d'autres éléments, comme la résistance lorsque le narrateur de *L'homme qui brûle* évoque Jean-Pierre Melville⁴⁹ – comme si les références au passé, à l'histoire étaient toujours médiatisées (elles ne sont pas livrées directement, comme dans *Si les bouches se ferment* du même auteur par exemple), mais elles passent par une référence culturelle. Est-ce Thomas Münzer qui intéresse Luc Jardie (et Alban Lefranc), ou Thomas Münzer vu par Ernst Bloch ? Si l'on se laisse prendre au départ de la lecture par cette idée d'un rapprochement entre la possibilité d'un renversement aujourd'hui et Thomas Münzer, on comprend bien vite que Luc Jardie n'est plus capable de comprendre le sens du geste de Münzer, et qu'ainsi, le temps est, pour lui, bloqué dans son présent sans limite, vraiment en lambeaux. Avec *L'homme qui brûle*, Alban Lefranc propose un texte double : écrit quand même, le texte sur Thomas Münzer, tout en faisant raconter à Luc Jardie comment il n'y arrive pas. Le texte est double, il comprend à la fois la narration de Jardie et le texte sur Münzer, attribué à Luc Jardie. Lefranc écrit, comme en contrebande, quand même un texte sur Thomas Münzer. D'une manière générale, au-delà de ce qu'elle a de symptomatique (écrire « la vie de quelqu'un », mais elle dépasse cela), l'œuvre d'Alban

⁴⁹ Cf. HQB, pp. 104-110.

Lefranc repose sur cette mise en relation entre l'Autrefois (souvent un autrefois proche) et le Maintenant. Dès son premier texte sur la Fraction armée rouge en 2006, ou avec son texte sur Nico, Mohammed Ali, Bernward Vesper, et enfin Fassbinder. À travers la multiplication de ces biofictions on peut au contraire trouver exemplaire la continuité dans l'œuvre d'Alban Lefranc, la continuité d'un texte à l'autre de son œuvre : on retrouve dans *Fassbinder; la mort en fanfare*, Mohamed Ali, la Fraction armée rouge, Ulrike, Andreas, Gudrun, qui sont présents dans ses précédents textes mais aussi les textes à venir. L'œuvre de Lefranc est alors à entendre comme un long roman. On notera d'ailleurs que trois romans ont été réunis dans leur traduction allemande et forment alors comme un seul texte unitaire qui se suit. Une œuvre importante sur les années dites de plomb, en Allemagne. Assez rare pour être noté. Et l'écriture « de la vie des autres », ou la biofiction, devient comme un moyen d'écrire l'histoire en biais, Lefranc en ce sens de Plutarque. Lefranc apparaît alors comme le Plutarque négatif d'aujourd'hui. L'écriture sur une figure historique et culturelle doit-elle être lue comme un symptôme des écrivains de la génération d'Alban Lefranc ? Certainement pas. La biofiction peut être considérée comme une continuation de la mort de l'auteur, comme une dissolution de l'autorité de l'auteur, voire même comme une forme de destitution de l'auteur, autant que comme une manière différente d'explorer l'histoire. Un point focal, qui permet une mise au point.

On peut se demander dans quelle mesure *Le temps matériel* est un récit sur l'acculturation berlusconienne. *Le temps matériel* est peut-être plus un roman sur l'Italie des premières années du XXI^e siècle que sur les « années de plomb » à proprement parler. Au moment où Giorgio Vasta écrit son roman, Berlusconi a complètement transformé l'Italie. On peut lire *Le temps matériel* comme un roman sur l'acculturation d'un groupe d'enfants exercée par la télévision et la culture de masse. Ainsi Vasta utilise-t-il un épisode de l'Histoire récente de l'Italie – les « années de plomb » et en particulier la mort d'Aldo Moro – afin d'écrire sur l'influence des années Berlusconi qui se sont traduites par une destruction de la culture. Avec *Le temps matériel*, Vasta montre de quelle manière l'imagination est une pratique politique non seulement parce qu'il est question de la politique dans son roman d'une manière thématique (les Brigades rouges, la Démocratie chrétienne et Aldo Moro sont pris en charge par la fiction de Vasta), mais surtout par la manière même dont il réactualise, depuis les années 2000, la présence des années de plomb. Le retour en arrière – entendu en tant que représentation de l'histoire – doit éclairer le temps présent : le roman de Giorgio Vasta ne vaut pas en tant qu'évocation du passé mais comme une tentative d'écrire sur le présent. Le roman de Vasta n'est pas en

réalité un roman sur les « années de plomb » mais bien un roman sur l'Italie du début des années 2000, après plus de dix ans de Berlusconi⁵⁰. Le roman qui illustre la volonté de l'auteur d'écrire un roman sur le présent de l'Italie est sans doute celui qu'il a écrit après *Le temps matériel, Dépaysement*⁵¹. Le rapport à l'histoire est ainsi complètement transformé entre *Le temps matériel* et *Dépaysement*, le deuxième roman de Vasta devenant comme une image de l'impossibilité d'échapper à une présentification toujours plus forte par l'omniprésence des médias (et en l'occurrence de Berlusconi⁵² à travers eux) et devenant un texte illustrant l'impossibilité de lier le présent au passé (et donc à l'histoire). *Dépaysement* apparaît ainsi comme un roman sur l'évacuation de l'histoire hors du présent ou l'impossibilité de tout processus mémoriel. Si Giorgio Vasta revient dans *Le temps matériel* sur les années de plomb pour mieux représenter l'acculturation à l'œuvre en Italie au début du XXI^e siècle, Elfriede Jelinek entend proposer une réflexion sur l'émergent de la violence au moment où le consumérisme apparaît en Autriche de manière à comprendre les années de plomb : « J'ai voulu représenter les racines du terrorisme armé en FRA à la fin des années 50, époque où les aiguillages se mettaient en place, où une culture qui s'adressait spécifiquement aux jeunes tout juste en germe⁵³ ». Dans *Les Exclus*, Rainer est lycéen à la fin des années 1950, en tant que personnage fictionnel, il appartient à la même génération qu'Andreas Baader. Ainsi Jelinek construit-elle une fiction généalogique sur les années de plomb. L'écrivaine autrichienne entend donc chercher à montrer de quelle manière s'est structurée très tôt la violence qui a

⁵⁰ Nous entendons par là plus de dix ans de Berlusconi de manière officielle, puisqu'il était déjà présent dans la vie politique italienne dès les années 70 comme l'a représenté de manière exemplaire Nanni Moretti dans *Il caimano*, un film de 2006, soit deux ans avant *Il tempo materiale*, au moment où le mouvement anti-Berlusconi est le plus fort en Italie. On notera que c'est justement par un détour – une tentative de faire un film politique dans la lignée des films italiens des années 70 (Elio Petri, Francesco Rosi) – que le personnage de la jeune réalisatrice tente de faire un film sur Berlusconi (sans le nommer) dans *Il caimano*.

⁵¹ L'exemple du « carottage » dans *Dépaysement* illustre la manière dont Vasta entend représenter le présent de l'Italie ; nous renvoyons sur ce point à Philippe Daros, « *Spaesamento (Dépaysement)* ou "Berlusconi" comme espace public », *Vox Poetica*, <http://www.vox-poetica.org/t/articles/daros2014.html> : « Tous ces "carottages" [...] vont apparaître comme autant de "scènes" de la vie la plus quotidienne à la fin des années 2000. Chacune d'entre elles, se présente encore comme une "micro-anthropologie" du présent, singulière à plus d'un titre car elle fait de ce présent une stase qui ne s'oppose plus à aucun passé et ne préfigure, fut-ce contradictoirement, aucun avenir. »

⁵² L'omniprésence médiatique de Berlusconi qui est au centre de *Dépaysement* est évoquée par Yannick Haenel dès les premières pages de *Je cherche l'Italie* [2015], Paris, « Folio », Gallimard, 2016, p. 11-12 : « On était en 2011. Berlusconi était encore au pouvoir. Impossible d'oublier sa tête : placardée dans tous les kiosques, en une des journaux, on ne voyait qu'elle. Et partout, en gros titres, l'expression : « BUNGA BUNGA ». Berlusconi était entouré, sur chaque photographie, de jeunes femmes en tenue légère qui formaient autour de lui un cortège vénal. La vulgarité est toujours infernale : Berlusconi souriait. Ce sourire élaboussait la ville : il proclamait la satisfaction du souilleur. »

⁵³ Elfriede Jelinek citée in Yasmine Hoffman, *Elfriede Jelinek, une biographie*, op.cit., p. 99.

parcouru sa génération.

L'histoire racontée depuis le point de vue des enfants – comme c'est particulièrement le cas dans *Le temps matériel* d'une forme de *décentrement*. Les auteurs ne procèdent pas seulement à une forme de distanciation par le temps, mais par le point de vue depuis lequel est vu et vécu l'Histoire. Le personnage apparaît alors comme un outil épistémologique permettant de bouleverser le regard porté sur l'Histoire. Plusieurs œuvres ont en commun de représenter des enfants et des adolescents confrontés malgré eux à l'histoire : dans *Les Exclus*, Elfriede Jelinek décrit un groupe d'adolescents, dans *Pastorale américaine* Philip Roth fait le portrait de Seymour Levov mais il fait surtout celui d'une adolescente, Merry Levov. De même, dans *Le temps matériel*, Vasta représente des enfants de 11 ans⁵⁴, qui certes ne parlent ni n'agissent comme des enfants de leur âge. Murau, dans *Extinction*, revient longuement sur son enfance sous le régime nazi et aborde en particulier l'histoire de la Villa des enfants. Dans *Fever*, comme dans plusieurs de ses textes⁵⁵, Leslie Kaplan décrit avec précision la vie des adolescents. Ces multiples exemples nous permettent de comprendre que la littérature à partir de la fin du XX^e siècle prend en charge la représentation de l'histoire depuis des points de vue qui se distinguent de ceux qui étaient courants dans la littérature de l'après-guerre⁵⁶. Ainsi, on

⁵⁴ Collectif, « Attraverso la maschera del saldatore. Il caso Moro ne *Il tempo materiale* di Vasta », *Figure*, n°2, juillet 2018, *dell'immediatezza*, p. 121 : Le vicende sono raccontate attraverso gli occhi implacabili di Nimbo, uno di questi tre bambini. Il modello che viene in mente è quello dello straniamento che Calvino mette in atto ne *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947). Per sfuggire alla retorica della resistenza, la storia partigiana è messa in bocca e negli occhi di un bambino, Pin. La narrazione resistenziale vien quindi tinta di un tono favolistico che riesce a raccontare aspetti umani che i vari realismi e neo-realismi, con il loro sguardo diretto sulla realtà storica e esperienziale, avevano tralasciato. / Lo straniamento di Vasta si compie però anche su un piano ulteriore; non solo lo spostamento del punto focale verso l'infanzia, ma anche la rappresentazione di un'infanzia fuori dagli schemi consueti. Questi bambini da 11 anni sono e contemporaneamente non sono bambini di 11 anni. La voce narrante e i suoi compagni risultano infarcite di un linguaggio che non si addice – secondo i dettami del realismo – alla loro età [...]. » Nous traduisons : « Les événements sont racontés à travers les yeux implacables de Nimbe, l'un de ces trois enfants. Le modèle qui vient à l'esprit est celui de la distanciation que Calvino met en place dans *Le sentier des nids d'araignées* (1947). Afin d'échapper à la rhétorique de la résistance, l'histoire partisane est mise dans la bouche et dans les yeux d'un enfant, Pin. La narration de la résistance est ainsi teintée d'un ton fabuleux qui réussit à raconter des aspects humains que les différents réalismes et néo-réalismes négligés, en raison de leur regard direct sur la réalité historique et sur l'expérience [de la guerre]. / La distanciation de Vasta est opérée sur un plan supplémentaire : non seulement le déplacement du point focal vers l'enfance, mais aussi la représentation de l'enfance en dehors des schémas habituels. Ces enfants de 11 ans sont et ne sont pas en même temps des enfants de 11 ans. La voix du narrateur et de ses camarades sont truffées d'un langage qui ne sied pas – selon les impératifs du réalisme – à leur âge. » Nous faisons remarquer le choix de la rédaction de la revue *Figure* de ne pas faire apparaître de nom d'auteur pour les articles qu'elle publie, les noms des membres de la rédaction apparaissent seulement en deuxième de couverture.

⁵⁵ Plusieurs textes de *Depuis, maintenant* sont consacrés à la vie d'adolescents ou de jeunes adultes, comme *Les prostituées philosophes*, et surtout *Le psychanalyste* avec le personnage d'Eva. De même, dans *Mon Amérique commence en Pologne*, Leslie Kaplan revient sur sa propre enfance et son adolescence.

⁵⁶ Malraux, Hemingway ou en Italie un écrivain comme Beppe Fenoglio sont des hommes qui écrivent sur un monde d'hommes et sur l'histoire depuis un point de vue masculin, peut-être pour un lectorat

peut dire que pour l'Italie, Giorgio Vasta réalise une synthèse exemplaire entre Italo Calvino (le choix de la distanciation présent dès *Le sentier des nids d'araignées*, dans la mesure où Calvino adopte le point de vue d'un enfant – Pin – sur la fin de la Seconde Guerre mondiale afin de remettre en question le discours officiel construit après la guerre et repris dans le roman italien de l'après-guerre) et Pier Paolo Pasolini (la représentation de la vie d'enfants marginaux que l'on peut rapprocher des personnages qui peuplent autant les romans de Pasolini, *Ragazzi di vita* ou encore *Una vita violenta* que ses films, comme *Accattone* ou *Mamma Roma*). Italo Calvino se distingue des autres romans de l'après-guerre par la « saveur ariostesque⁵⁷ » de son texte à travers laquelle il voit l'histoire autrement, tandis que Pasolini maintient une approche réaliste dans son premier roman. Malgré leurs différences esthétiques, ces deux premiers romans choisissent de représenter la vie d'enfants. *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec opère une rupture importante dans le choix de prise de position sur l'histoire. Non seulement l'enfance et la distanciation y sont déterminantes, mais Perec a recours au *montage* de deux textes⁵⁸. Chez Bolaño, on peut parler plutôt de l'histoire vue par des marginaux, comme c'est aussi le cas chez Jelinek et Riboulet. La spécificité de l'œuvre de Bolaño réside néanmoins dans le fait qu'elle représente la vie marginale de poètes, d'écrivains et de littérateurs – ou de *littérateurs* dans le cas de Carlos Wieder dans *Étoile distante*. On retrouve de même dans l'œuvre de Haenel l'attachement à la figure d'un écrivain marginal aux prises avec les revenances de l'Histoire à travers le personnage récurrent de Jean Deichel. Un changement de point de vue a eu lieu : dans des romans aussi différents que *For Whom the Bell Tolls (Pour qui sonne le glas)* [1940] d'Ernest Hemingway ou *La route des Flandres* [1960] de Claude Simon, l'histoire est fictionnalisée par des narrateurs qui ont *pris part* aux événements qu'ils racontent en tant qu'hommes d'action pourrait-on dire, il en va tout autrement dans les romans de Bolaño ou Haenel.

En dressant un panorama des récits, romans, autofictions sur l'enfance, on peut observer que la violence faite aux enfants est toujours historiquement et politiquement

masculin. Au sein d'une telle production, les premiers romans de Calvino et Pasolini font alors figure d'exceptions.

⁵⁷ Cesare Pavese remarque au sujet de l'œuvre du jeune Calvino : « Il y a là une saveur digne de l'Arioste » (*Littérature et Société*, traduit de l'italien par Gilles de Van, Paris, Gallimard, p. 111). *La letteratura americana e altri saggi*, Turin, Einaudi, 1962, p. 274 : « C'è qui dentro un sapore ariostesco. » Sur la distanciation dans l'œuvre de Calvino nous renvoyons à Manuel Esposito, *La réception de l'Arioste par Italo Calvino. Pour une esthétique du détour*, Paris, L'Harmattan, 2019, et en particulier à « Entre un réalisme "fabuleux" et une fable "réaliste" : pour une esthétique du détour », pp. 33-71.

⁵⁸ Le choix de Perec pour représenter la césure qui transforme tout n'est représenté entre la première et la deuxième partie que par trois points de suspension : « (...) »

déterminée, qu'il s'agisse de la violence pendant la Seconde Guerre mondiale, mais aussi la maltraitance d'une manière générale. Voir la violence de l'histoire depuis le point de vue des enfants – ou des adolescents – est un moyen de plonger dans la part la plus sombre de l'abîme, puisque l'enfant est impuissant. Si Hemingway peut encore se donner l'illusion – à lui autant qu'à son narrateur – qu'il pense être capable de prendre part à l'histoire, l'histoire vue de l'enfance rend impossible toute illusion de maître et montre comment la violence de l'histoire est ce qui dépasse celui qui la subit. Un tel panorama pourrait commencer avec le premier roman de Calvino, avec comme étape charnière *W ou le souvenir d'enfance* et enfin des textes comme ceux des écrivains de la génération de Giorgio Vasta. En Allemagne, un exemple que l'on pourrait rapprocher du *Temps matériel* serait le roman-monstre de Frank Witzel, *Die Erfindung der Roten Armee Fraktion durch einen manisch-depressiven Teenager im Sommer 1969 (Comment un adolescent maniaco-dépressif inventa la Fraction armée Rouge au cours de l'été 1969)* [2015], qui est avec *Les Exclus* de Jelinek le texte le plus pendant proche en langue allemande de celui de Giorgio Vasta.

Thomas Bernhard n'écrit pas *depuis* l'enfance⁵⁹ dans *Extinction*, mais il est bien question d'enfance dans *son texte* et il s'agit une fois encore d'une enfance détruite par la violence. Tout se joue autour de la Villa des enfants à Wolfsegg. Murau raconte comment il a compris que ses parents avaient hébergé pendant de nombreuses années des nazis dans cette Villa des enfants⁶⁰ justement qu'il aimait dans son enfance et qui devient le symbole de son enfance souillée – *a posteriori* – par les nazis. Tout se joue aussi autour des liens entre « l'éducation » sous le régime nazi et la violence, thème que l'on retrouve dans *Extinction*, qui était déjà présent dans *L'Origine* : « En croyant m'éduquer, mes parents m'avaient en vérité détruit, comme ils ont détruit mon frère Johannes et mes sœurs. Lorsqu'ils disaient éducation, ils auraient mieux fait de dire destruction, avec leur éducation qui, comme je l'ai dit, n'a été autre qu'une destruction, ils ont mutilé tout le contenu de ma tête jusqu'à la rendre méconnaissable⁶¹ [...]. » En choisissant d'écrire sur

⁵⁹ Cela, Bernhard le fait dans la série de ses cinq textes autobiographiques : *L'Origine (Die Ursache)* [1975], *La cave (Der Keller)* [1976], *Le souffle (Der Atem)* [1978], *Le froid (Die Kälte)* [1981], *Un enfant (Ein Kind)* [1982]. À travers ces cinq textes, Bernhard écrit l'histoire vue depuis le regard de l'enfant qu'il a été.

⁶⁰ Surtout autour de la villa des enfants, dans laquelle Murau pense avoir vécu les meilleurs moments de son enfance et se rend compte qu'en réalité ses parents ont abrité des officiers nazis pendant et après la guerre dans cette dépendance du domaine de Wolfsegg.

⁶¹ Bernhard, Ex, 93. Aus, 140-141 : « Meine Eltern hatten mich, in dem Glauben, mich zu erziehen, in Wahrheit zerstört, wie sie meinen Bruder Johannes zerstört haben und meine Schwestern. Wo sie Erziehung gesagt haben, hätten sie besser Zerstörung sagen sollen, sie hatten mit ihrer Erziehung, die, wie gesagt, nichts anderes gewesen ist, als eine Zerstörung, alles in meinem Kopf bis zur

l'éducation, Bernhard montre comment les mots sont vidés de leur sens par le régime nazi : le mot « éducation » [*Erziehung*] ne veut alors plus rien dire et les parents sont les exécutants du régime au sein de la famille. « Avec la plus grande brutalité à mon endroit, pendant des années ils ont trituré l'intérieur de ma jeune tête à leur façon catholique et national-socialiste, et ils ont tout mis sens dessus dessous, si bien qu'il a fallu des années à mon oncle Georg pour remettre à nouveau de l'ordre dans ma tête⁶². » Les passages sur l'enfance dans *Extinction*, et en particulier ceux dans lesquels « l'éducation » [*Erziehung*] est évoquée, illustrent aussi comment les violences politiques envahissent tous les aspects de la vie, jusqu'à ce qui doit permettre d'apprendre et d'apprendre à vivre. Bernhard montre de quelle manière, en tant que « pensée » totalitaire, le national-socialisme pervertit tout⁶³. Murau développe un constat qui peut concerner toute la génération de Bernhard :

Nos parents n'ont jamais fait que nous mener, nous autres enfants, au bord du gouffre, sans vraiment nous montrer le gouffre, ils ne nous laissaient pas regarder en bas, au moment décisif ils nous ont toujours tirés en arrière, c'est ainsi qu'ils ont toujours cherché à seulement nous mener au bord des gouffres sans nous les montrer, c'est cela qui nous a ruinés. C'est ainsi qu'agissent des milliards de parents, avais-je dit à Gambetti⁶⁴.

Les parents manipulent les enfants, de la même manière que tout régime totalitaire manipule ceux qu'il gouverne. On peut voir dans ces lignes de Bernhard un constat sur les parents pendant le nazisme qui ont détruit leurs propres enfants. La famille comme le lieu de destruction premier est représentée dans le roman de Bernhard, mais aussi dans *Les Exclus* de Jelinek et dans *Si les bouches se ferment* de Lefranc. Ces trois textes illustrent chacun à leur manière comment histoire et famille sont liées : sous la forme de mémoires pour Murau, d'un roman non linéaire pour Jelinek, et d'une œuvre hybride hantée par les textes des autres pour Lefranc. Détruire la famille, c'est-à-dire le socle même de toute société patriarcale, par la littérature, comme le font Bernhard, Jelinek et

Unkenntlichkeit verstümmelt [...]. » Dans le texte allemand Bernhard joue-t-il avec les sonorités entre « Erziehung » (éducation) et « Zerstörung » (destruction) de manière à rapprocher les deux mots sur le plan sonore au sein même de sa phrase de manière à rendre audible la subversion de la première par la seconde ?

⁶² Bernhard, Ex, 93. Aus, 141 : « Mit der größten Rücksichtslosigkeit gegen mich haben sie in meinem jungen Kopf jahrelang auf ihre katholische und nationalsozialistische Weise umgerührt und alles durcheinandergebracht, so daß mein Onkel Georg ebenso jahrelang dazu gebraucht hat, diesen meinen Kopf wieder in Ordnung zu bringen. »

⁶³ On notera que Franz-Josef Murau met le national-socialisme et le catholicisme sur le même plan.

⁶⁴ Bernhard, Ex, 189-190. Aus, 296 : « Die Eltern führten uns Kinder immer nur an den Abgrund, ohne uns den Abgrund wirklich zu zeigen, sie ließen uns nicht hinunterschauen, sie rissen uns immer in dem entscheidenden Augenblick zurück, so trachteten sie immer danach, uns nur immer an die Abgründe zu führen, ohne sie uns zu zeigen, was uns ruiniert hat. So handeln Milliarden Eltern, hatte ich zu Gambetti gesagt. »

Lefranc, apparaît bien comme une démarche anti-nationaliste, puisque tout discours nationaliste est *fondé* sur la famille.

L'une des œuvres les plus importantes pour ce qui est de l'histoire vue depuis le point de vue des enfants, c'est sans aucun doute celle d'Erri De Luca, on peut l'inscrire – toujours dans l'idée d'un panorama des écritures de l'enfance face à la violence de l'histoire – dans la continuation des premiers romans de Calvino et de Pasolini. Dans *Le jour avant le bonheur*, l'histoire n'est pas *vécue* par le personnage principal, mais il la découvre par les récits de don Gaetano – récits qui constituent son héritage⁶⁵. Dans *Acide, arc-en-ciel*, l'enfance joue une place importante aussi dans le récit de l'assassin. De Luca montre comment l'enfance de l'assassin dans l'immédiat après-guerre a déterminé le reste de sa vie. De même, toute la première partie d'*Entre les deux il n'y a rien* est le récit du passage de l'enfance à l'âge adulte, de l'ignorance de l'histoire et du désir, à leur découverte.

Dans l'ensemble de ses textes, Alban Lefranc est particulièrement attentif à l'enfance de ses « personnages ». Dans *Si les bouches se ferment*, il revient sur celle de Bernward Vesper, dans *Fassbinder, la mort en fanfare* sur celle de Fassbinder. Même dans son texte sur Mohamed Ali, c'est en partant du meurtre d'Emmett Till⁶⁶ qu'il fictionnalise la vie du boxeur, en étant attentif à son adolescence. Dans *Vous n'étiez pas là*, à travers la vie de Nico, Alban Lefranc reprend ce dispositif de l'histoire vue depuis le regard d'une enfant, en particulier le premier chapitre, « 1938-1945 », mais aussi les chapitres sur l'après-guerre, quand Christa n'est pas encore Nico et qu'elle grandit dans l'Allemagne en ruine, dans laquelle la violence est refoulée, ce qui déterminera le reste de sa vie. Et c'est aussi l'occasion pour Lefranc d'évoquer un film qui reprend ce point

⁶⁵ Il est possible de voir dans *Le jour avant le bonheur* [*Il giorno prima della felicità*] [2009] d'Erri De Luca un contre-exemple des échecs de la transmission que nous avons évoqués jusqu'à maintenant. Dans son roman, De Luca montre de quelle manière la narration elle-même rend possible l'héritage : recevoir un récit devient une manière d'hériter. Au silence des parents ou à « la faute des pères », on peut opposer la figure de don Raffaello. Avec *Le jour avant le bonheur*, Erri De Luca compose un texte sur les rapports père-fils d'une manière originale. Dans le contexte de l'après-guerre à Naples, un orphelin parvient à se construire sans son père naturel, en choisissant une figure paternelle par laquelle la transmission est possible : don Raffaello. On retrouve dans le roman le motif du secret, commun dans le contexte de l'après-guerre. En outre, le texte porte la mémoire de l'insurrection de Naples pendant la Seconde Guerre mondiale et de la résistance. De cette manière, De Luca centre son discours sur l'histoire sur un moment de la guerre en un lieu précis – évitant de construire une représentation totalisante de la guerre.

⁶⁶ *Le ring invisible* est un texte double : c'est autant un texte sur Mohamed Ali que sur Emmett Till. Représentation d'une violence double : l'assassinat d'Emmett Till est le meurtre d'un enfant et c'est un crime raciste. Et surtout, c'est un crime impuni [citer passage]. Le sens du texte : l'acharnement de Mohamed Ali au combat, dans son art, pour réparer un crime. Donc, la pratique de la littérature comme une forme de combat pour réparer l'injustice.

de vue, *Allemagne, année zéro*, de Roberto Rossellini⁶⁷. On voit, comme le rappelle Alban Lefranc, comment Roberto Rossellini *enregistre* le Berlin de l'après-guerre, le film devient mémoire du Berlin de l'immédiat après-guerre, et surtout mémoire des *ruines*, mémoire de la destruction afin de ne pas oublier les ruines :

Vous marchez et on s'égaré à croire que tout au bout de votre marche, il y a une petite équipe qui gesticule et s'interpelle dans des langues inconnues, des rails et d'énormes caméras rutilantes, des maquilleuses et des badauds, et tout cela, cette foule incompréhensible et ces gestes aberrants, c'est le tournage du *film le plus désespéré de l'Histoire, Allemagne, année zéro*. Vous interrompez votre marche, vous regardez Rossellini diriger les pas du héros de son film, ce petit garçon blafard qui va se jeter dans le vide après avoir empoisonné son père. Vous êtes assise sur une pierre, genoux serrés contre le menton, vous ne comprenez rien, vous suivez les gestes du cinéaste qui guide l'enfant tueur dans cet énorme trou sans bords où s'est engloutie la capitale du Reich. Personne ne fait attention à vous, l'équipe enregistre les tout derniers moments. Vous êtes suspendue à ce corps frêle en culottes courtes qui joue avec son ombre devant l'objectif de la caméra, minuscule assassin mélancolique qui tape dans un ballon, gravit des marches à toute allure, s'avance au dernier étage d'un immeuble abandonné, sautille dans des flaques de lumière, se cache derrière des colonnes quand on l'appelle, s'impatiente enfin, prend le temps d'enlever soigneusement sa veste, ne se ravise jamais, ferme une dernière fois les yeux, et tout à coup précipite sa peur trente mètres plus bas⁶⁸.

Un tel passage illustre aussi le procédé de Lefranc dans son jeu avec la vie de la personne dont il écrit une « biographie », et aussi son jeu avec la description des films, centrale dans toute son œuvre. L'écriture du film devient un exercice littéraire à part entière⁶⁹ et renseigne aussi sur son rapport à l'histoire : Lefranc se focalise sur les images du film de Rossellini⁷⁰. Lefranc élabore l'image de Nico enfant dans Berlin, l'imagine rencontrant Rossellini en tournage : elle est, elle aussi, l'enfant qui tombe « trente mètres plus bas ». L'image de cette chute du film de Rossellini devient l'image des enfants de toute une génération. La fictionnalisation de l'Histoire dans les textes de Lefranc se construit donc par une multiplication des possibles et non plus seulement par le vrai, comme dans une imitation mimétique de la vie de Nico telle qu'elle est racontée par elle-même en de multiples variantes, ce dont parle Alban Lefranc et qui structure son texte.

⁶⁷ On remarquera qu'il s'agit d'une référence commune avec Leslie Kaplan, et on pourrait se demander comment ils héritent du néo-réalisme. En effet, dans *Fever*, pp. 36-37, Leslie Kaplan évoque *Stromboli*, Damien va voir le film de Rossellini après que sa professeure de philosophie en ait parlé en cours : « Elle avait parlé de renaître à travers une catastrophe » [F, 36].

⁶⁸ Lefranc, VNPL pp. 36-37.

⁶⁹ Procédé que l'on retrouve dans les textes de Leslie Kaplan dans l'ensemble des textes qui constituent la série *Depuis, maintenant*, mais aussi dans *Tiens ferme ta couronne* de Yannick Haenel à travers les films de Michael Cimino et Francis Ford Coppola.

⁷⁰ Comme l'auteur se focalise sur l'écriture des images de *L'Allemagne en automne (Deutschland im Herbst)* [1978] dans *Fassbinder, la mort en fanfare*.

La présence de Nico dans Berlin constitue une première strate de possible, à laquelle s'ajoute la « rencontre » avec Rossellini. Lefranc crée une image qui indique le sens de l'histoire, ou plutôt multiplie les sens de l'histoire. Et aussi, cette adresse à son sujet, Nico, ce « vous », est pour l'auteur une manière de disparaître derrière elle, l'auteur est au service du sujet. On retrouve aussi la thématique de notre recherche de l'enfant et des parents après la guerre. Il s'agit, en adoptant le point de vue de l'enfant, de regarder l'histoire depuis un autre point de vue, ainsi pouvons-nous affirmer que Lefranc élabore une vision alternative de l'histoire à travers ce que l'on pourrait appeler sa quadrilogie (ses textes sur Nico, Ali, Fassbinder et Vesper⁷¹). *Vous n'étiez pas là* est alors représentatif du rapport à l'histoire et au cinéma de Lefranc, et aux vies de ceux qu'il écrit. L'image de l'enfant assassin prend son sens par rapport aux autres textes : Fassbinder, Baader, Vesper, peut-être Nico elle-même, comme si c'était le geste de toute une génération ? Le film de Rossellini apparaît alors comme une image de la révolte à venir des enfants de la génération de l'après-guerre.

Les Renards pâles, en particulier dans sa deuxième partie lorsque la narration passe du « Je » de Deichel au « Nous » des Renards pâles, devient la voix des vaincus : un roman comme celui de Haenel⁷² fait l'histoire des vaincus (Benjamin). Les vaincus, ce sont eux aussi qui peuplent les romans de Bolaño, Auxilio Lacouture dans *Amuleto*, mais aussi certains personnages de *2666*. Il y est aussi question des violences du passé (la colonisation de l'Amérique latine par les Espagnols dans *2666*). Bolaño donne la parole aux vaincus comme Auxilio Lacouture et les poètes latino-américains (vrais et fictifs). Tout le dispositif de *2666*, repose sur le fait que l'écrivain, Hans Reiter, sauve de l'oubli les histoires d'un autre. En un sens, il est question de répétition de l'Histoire, sous la forme du retour du refoulé dans les romans de Haenel et Bolaño. Ces deux écrivains, mais aussi Riboulet⁷³, écrivent l'histoire depuis le point de vue des vaincus, chacun en donnant la parole ou en parlant au nom de vaincus différents. Pourrait-on en dire de même pour Elfriede Jelinek ? Cela demeure discutable en ce qui concerne *Les Exclus*, mais certain

⁷¹ On notera d'ailleurs que trois textes de Lefranc ont été réunis dans une traduction en allemand, de Katja Roloff, sous le titre *Angriffe: Fassbinder, Vesper, Nico. Drei Romane* (Blumenbar, 2008). Le titre choisi pour rassembler ces trois textes, « Angriffe », nous renseigne sur la poétique de Lefranc : ces textes sont autant d'« attaques ».

⁷² Toute l'œuvre de Haenel se construit à partir du point de vue des vaincus. En ce sens, elle porte l'héritage de Benjamin dont on retrouve cette phrase en exergue des *Renards pâles* : « Vaincre le capitalisme par la marche à pied ». Ces romans sont toujours peuplés de marginaux. La figure du refusant qu'est Deichel va en ce sens. Même son rapport à l'histoire lui vient *malgré lui*, son rapport à l'Histoire est subi.

⁷³ Les noms ont une place déterminante dans la poétique mémorielle mise en place par Mathieu Riboulet dans *Entre les deux il n'y a rien*. Cela se passe autour de deux « catégories » de noms : les amants du narrateur et les victimes des violences politiques.

pour d'autres romans comme *Lust, Avidité* et plus encore dans *Les enfants des morts* pour lequel elle forge le concept de *Untoten*, qui rejoint complètement cette idée des vaincus : il s'agit pour Jelinek de rendre la parole aux morts par son texte. Sauver la voix des vaincus constitue la démarche poétique la plus importante de la fin du XX^e siècle et du début du XXI^e siècle.

6.2. Sortir du spectaculaire : la littérature

Du spectacle et de l'information à l'opacification du sens

« Comment interrompre le discours que la société produit sur elle-même, cette fausse parole qu'elle propage sans arrêt, ces fausses images qu'elle enregistre et diffuse en permanence, sinon par l'art ? *L'art, c'est ce qui tranche. L'art néantise le flux. Il agit comme une déconnexion. Et puis, c'est quelque chose de très secret, aussi imperceptible qu'une expérience spirituelle.* »

Yannick Haenel

« [O]n ne peut plus narrer, écrit Adorno, alors que la forme du roman exige la narration⁷⁴ ». Le développement croissant des « informations », des médias et d'une manière plus générale de la culture de masse n'est pas étranger à la venue de cette impossibilité de narrer évoquée par Adorno. Dans ces conditions, raconter revient à faire face à l'impossible. Les médias participent à la désolation, ils ne rassemblent pas mais isolent, Mathieu Riboulet évoque ainsi « [...] l'amplification de la paranoïa par les médias⁷⁵ [...] ». Dans *Pastorale américaine, Mao II* et *Le temps matériel* les médias sont présents pour mettre en évidence la concurrence qui se développe entre « informations » et narration, telle qu'elle est analysée par Walter Benjamin dans « Le conteur » [« Der Erzähler »] [1936]. Dans leurs romans, DeLillo, Roth et Vasta représentent avec des moyens qui leur sont propres l'influence des médias sur leurs personnages. Les enfants-terroristes dans *Le temps matériel* se nourrissent des images de Moro diffusées à la télévision : on peut y voir une illustration de la manière dont les images vues à la télévision en viennent à structurer l'inconscient. Vasta représente dans *Le temps matériel* l'influence déterminante de la culture de masse sur Nimbe. Pour lui, les images liées à l'affaire Moro se mélangent avec les chansons et les émissions de variétés et sont ainsi

⁷⁴ Adorno, « La situation du narrateur dans le roman contemporain », in *Notes sur la littérature, op.cit.*, p. 37. « Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman », in *Gesammelte Schriften, XI, Noten zur Literatur, op.cit.*, p. 41 : « [...] es läßt sich nicht mehr erzählen, während die Form des Romans Erzählung verlangt. »

⁷⁵ Riboulet, EDR, p. 129.

coupées de leur sens historique et politique. Dans *Mao II*, Karen, qui a fait partie de la secte Moon, regarde la télévision, ce qui constitue pour DeLillo une manière de mettre en évidence le fait que de tous les personnages, la plus influençable s'abreuve d'images télévisées. L'auteur montre ainsi dans *Mao II* l'usage que les terroristes peuvent faire des médias, sur les liens entre médias et terreur. Dans *Pastorale américaine*, Merry Levov assiste impuissante à l'immolation d'un moine bouddhiste : là aussi, comme dans le roman de Vasta, Roth cherche à montrer de quelle manière les images vues à la télévision structurent l'inconscient – ou plutôt, comment elles le défigurent.

Dans « Le conteur », Walter Benjamin écrit : « Chaque matin nous apporte les nouvelles du globe. Et pourtant, nous sommes pauvres en histoires remarquables. *Il en est ainsi parce qu'aucun événement ne nous parvient qui n'ait été truffé d'explications*⁷⁶ ». Les médias ne peuvent saisir l'événement parce qu'ils cherchent à l'expliquer, à « communiquer » à son sujet et se trouvent dans l'incapacité d'en chercher le *sens*. Au contraire, la littérature ne cherche pas à « expliquer », le texte n'est pas une forme de communication : « [...] que “dit” une œuvre littéraire ? Que communique-t-elle ? Très peu pour qui la comprend⁷⁷ ». De même pour Deleuze, « [c]réer n'est pas communiquer, mais résister⁷⁸ [...] ». Le refus de Roth et de DeLillo de donner une explication définitive aux événements qui sont pourtant au centre de leurs fictions est à comprendre dans ce contexte : « La moitié déjà de l'art de conter consiste en effet à garder une histoire vierge d'explication lors de sa restitution⁷⁹ ». Nathan Zuckerman n'apporte pas de réponse définitive sur ce qui a bien pu pousser Merry à faire exploser le magasin d'Old Rimrock. De même, DeLillo cultive au contraire l'absence d'explication, *Mao II* est un texte remarquable parce qu'il refuse complètement toute forme de « communication ». On peut dire de Roth et de DeLillo ce que Benjamin écrivait sur Leskov : « L'extraordinaire, le merveilleux, est raconté avec la plus grande précision ; en revanche, le cadre psychologique de l'événement n'est pas imposé au lecteur. *Il est libre d'arranger la chose comme il l'entend, et ainsi, ce qui est raconté atteint une amplitude qui fait défaut à*

⁷⁶ Walter Benjamin, « Le conteur », in *Expérience et pauvreté*, traduit de l'allemand par Cédric Cohen Skalli, p. 66 (désormais cité « Le conteur »). « Der Erzähler », GS, II (2), pp. 444-445 : « Jeder Morgen unterrichtet uns über die Neuigkeiten des Erdkreises. Und doch sind wir an merkwürdigen Geschichten arm. *Das kommt, weil uns keine Begebenheit mehr erreicht, die nicht mit Erklärungen schon durchsetzt wäre.* » Nous soulignons.

⁷⁷ Walter Benjamin, « La tâche du traducteur », in *Expérience et pauvreté*, *op.cit.*, p. 110. « Die Aufgabe des Übersetzers », GS, IV (1), p. 9 : « Was ‚sagt‘ [...] eine Dichtung? Was teilt sie mit? Sehr wenig dem, der sie versteht. Ihr Wesentliches ist nicht Mitteilung, nicht Aussage ».

⁷⁸ Deleuze, P, p. 196.

⁷⁹ Walter Benjamin, « Le conteur », p. 66. « Der Erzähler », GS, II (2), p. 445 : « Es ist nämlich schon die halbe Kunst des Erzählens, eine Geschichte, indem man sie wiedergibt, von Erklärungen freizuhalten. »

*l'information*⁸⁰ ». Les médias apportent une réponse : *il s'est passé quelque chose*. Le récit ne cesse au contraire de relancer la question « Que s'est-il passé ? », sans apporter de réponse définitive, sans même y prétendre. Ainsi le récit repose-t-il sur un creusement de la *recherche* des sens possibles. En plus d'apporter une réponse, les médias produisent un discours déterminé exclusivement en fonction du temps chronologique et de la causalité : « Le présent dans Chronos est en quelque manière corporel. [...] Le présent mesure l'action des corps ou des causes⁸¹ ». Tandis que la configuration du temps dans la fiction n'est plus asservie au temps chronologique⁸². Les médias se plient à une forme de « mesure » du temps. Le récit au contraire permet de saisir l'Aiôn, « [t]oujours déjà passé et éternellement à venir, Aiôn est la vérité éternelle du temps : *pure forme vide du temps*, qui s'est libérée de son contenu corporel présent, et par là a déroulé son cercle⁸³ [...] ». En échappant à la causalité, le récit *ouvre* le temps. Ainsi, est-il possible de conserver trois repères ou de distinguer trois régimes d'images dans les textes étudiés : le récit en tant qu'image ou en tant qu'il est construit autour d'une image centrale (« La partie des crimes » dans *2666*) ; les fantasmes, rêves et hallucinations, que l'on peut appeler avec Lacan les images-mirages représentées dans les romans ; enfin les images (réelles, comme une peinture de Morandi ou de Warhol, ou fictives comme les œuvres d'Edwin Jones) décrites et intégrées dans les fictions, ainsi que la description d'images dans les romans (et cela inclus les images télévisées), par exemple le moine bouddhiste dans *Pastorale américaine*.

La question *pourquoi ?* est le moteur du récit mais aucune réponse définitive n'y est apportée. L'irruption de la violence est avant tout l'arrivée de l'irréparable dans la vie. Le récit, dans *Pastorale américaine* est d'entrée de jeu conçu comme une erreur. Le narrateur, Nathan Zuckerman sait qu'il se trompe au sujet de Seymour Levov, et cette erreur constitue tout le moteur de sa narration : « Le fait est que comprendre les autres n'est pas la règle, dans la vie. L'histoire de la vie, c'est de se tromper, encore et encore,

⁸⁰ Walter Benjamin, « Le conteur », p. 66. « Der Erzähler », GS, II (2), p. 445 : « Das Außerordentliche, das Wunderbare wird mit der größten Genauigkeit erzählt, der psychologische Zusammenhang des Geschehens aber wird dem Leser nicht aufgedrängt. Es ist ihm freigestellt, sich die Sache zurechtzulegen, wie er sie versteht, und damit erreicht das Erzählte eine Schwingungsbreite, die der Information fehlt. »

⁸¹ Deleuze, LS, p. 190.

⁸² Nous renvoyons sur ce point à Pierre Bergounioux, *Jusqu'à Faulkner*, Paris, Gallimard, 2002, dans lequel l'écrivain soutient la thèse relativement provocante qu'entre Aristote et Faulkner, aucune innovation n'a été réalisée en matière de représentation, selon Bergounioux l'œuvre de l'auteur américain s'impose donc comme la première à renverser la représentation du temps et de l'espace dans la fiction. Qu'il nous soit permis d'ajouter à cette révolution l'œuvre de Virginia Woolf.

⁸³ Deleuze, LS, p. 194.

encore et toujours, avec acharnement et, après y avoir bien réfléchi, se tromper à nouveau. C'est même comme ça qu'on sait qu'on est vivant : on se trompe⁸⁴ ». Tout le récit est alors une tentative, après un constat d'erreur de *refigurer* Seymour Levov, de le faire apparaître dans sa vérité. Ainsi, *Pastorale américaine* est avant tout le récit d'une erreur, celle du narrateur et non l'affirmation de certitudes. Nathan Zuckerman, affirme à propos de Seymour Levov : « Je me trompais. Je ne m'étais jamais trompé à ce point sur quelqu'un⁸⁵ ». Le narrateur, figure du « sujet supposé savoir » (c'est un écrivain, il devrait donc faire *autorité*), se trompe : et cette erreur renvoie à l'erreur de Seymour Levov, celle qu'il pense avoir commise pour que sa fille en vienne à commettre un attentat. Toutefois, des deux côtés, le lecteur et le narrateur restent sans réponse. La volonté même de Roth semble de ne pas apporter de réponse, de ne pas donner de résolution à son récit, ce qui lui permet d'opérer une destitution de l'autorité de l'auteur et de relancer sans cesse son récit. Le roman de Roth est un roman sur le retour du refoulé, ainsi relance-t-il sans cesse par son dispositif narratif la recherche d'un élément éclipsé. L'un des événements du roman, c'est peut-être le moment où Zuckerman apprend par Jerry Levov ce qu'a été la vie de Merry. Le récit permettant un retour de la mémoire constitue le premier événement qui redéfinit tout ce qui a précédé : un retour du réel qui a été fui a lieu, en l'occurrence une partie de la vie de Seymour Levov qui est en réalité une partie de l'histoire des États-Unis : le titre de la première partie, « Le paradis de la mémoire » (*Paradise remembered*), prend tout son sens. Ainsi, *Pastorale américaine* constitue une réflexion sur les conditions d'accès à la vérité, et elle reste, pour Roth, inaccessible. Ce que Deleuze et Guattari écrivent au sujet de la nouvelle dans *Mille plateaux* peut être rapproché de la narration telle qu'elle est pratiquée par Zuckerman dans *Pastorale américaine* : « La nouvelle est fondamentalement en rapport avec un secret (non pas avec une matière ou un objet du secret qui serait à découvrir, mais avec la forme du secret qui reste impénétrable⁸⁶) [...] ». Il ne s'agit donc pas de percer l'opacité de l'événement mais de rendre plus opaque⁸⁷ encore la représentation du réel. À la différence des médias, la littérature creuse l'impossibilité de répondre à la question « pourquoi ? ». La littérature cultive le *secret* de l'événement. On retrouve cette idée dans l'essai de Claudio Magris,

⁸⁴ Roth, PA, p. 47. AP, 37 : « The fact remains that getting people right is not what living is all about anyway. It's getting them wrong that is living, getting them wrong and wrong and then, on careful reconsideration, getting them wrong again. That's how we know we're alive: we're wrong. »

⁸⁵ Roth, PA, p. 51. AP, p. 40 : « I was wrong. Never more mistaken about anyone in my life. »

⁸⁶ Deleuze et Guattari, MP, p. 237.

⁸⁷ Nous renvoyons ici à « Dall'opaco » [1971] d'Italo Calvino, in *Romanzi e racconti*, III, Milano, Mondadori, « I Meridiani », 1994.

Secrets [*Segreti e no*, 2014]. Celui-ci oppose deux écrivains, Claude Sulzer et David Vann, qui proposent chacun la définition d'un rapport de la littérature au secret : « Il y a peu, aux Assises internationales du roman de Lyon, Claude Sulzer disait que tous les romans, ou presque, contiennent un secret, quelque chose qui, pour mériter ce nom, doit être opiniâtrement caché et tu. Il allait même jusqu'à voir dans la révélation du secret l'une des structures profondes de la narration ; la narration a cette exigence – ajoutait-il parce qu'en littérature le brouillard et la confusion doivent s'éclaircir, tandis que la vie est moins tenue de s'expliquer⁸⁸ ». Nous ne souscrivons pas à cette définition, à la suite de Claudio Magris : « Affirmation [...] discutable, puisque souvent la grande littérature consiste, dans sa structure même, à augmenter l'obscurité et non à l'éclaircir⁸⁹ ». Nous souscrivons entièrement à cette proposition de Magris, et nous pourrions l'illustrer en opposant deux œuvres : *Les Exclus* et *Le Week-end*. Magris confronte la définition de Sulzer à celle de David Vann, qui rejoint notre opposition entre média et littérature : « La voix la plus convaincante, dans ce colloque lyonnais, fut peut-être celle de David Vann, qui répliqua que la différence majeure entre le roman et le *blog*, différence qui rend ce dernier infiniment moins intéressant, c'est le fait que le *blog* est dépourvu de sous-entendus, de sens cachés, de secret⁹⁰ ». Faut-il voir dans le discours des médias une forme de déni résidant dans le fait de faire oublier que « l'impossible, c'est le réel⁹¹ », de faire croire que tout est explicable de manière à affirmer leur propre pouvoir. Si la littérature en

⁸⁸ Claudio Magris, *Secrets*, pp. 13-14. *Segreti e no*, Milan, Bompiani, 2014, pp. 11-12 : « Poche settimane fa, alle "Assises Internazionali del Roman" di Lione, Claude Sulzer diceva che ogni romanzo o quasi ogni contiene un segreto, qualcosa che, per meritare questo nome, deve essere testardamente nascosto e taciuto. Egli addirittura vedeva nella rivelazione del segreto una delle strutture profonde della narrativa ; la narrativa ha questa esigenza – aggiungeva – perché in letteratura la nebbia e la confusione devono schiarirsi, mentre la vita è meno tenuta a spiegarsi ».

⁸⁹ Claudio Magris, *Secrets*, p. 14. *Segreti e no*, Milan, Bompiani, 2014, p. 12 : « Affermazione [...] discutibile, perché tanta grande letteratura consiste nella stessa struttura, nell'incremento dell'oscurità e non nella sua chiarificazione ».

⁹⁰ Claudio Magris, *Secrets*, pp. 14-15. *Segreti e no*, Milan, Bompiani, 2014, p. 12 : « Forse era più convincente, in quel dialogo lionese, David Vann, che replicava affermando come la grande differenza fra il romanzo e il *blog*, differenza che rende quest'ultimo infinitamente meno interessante, sia il fatto che il *blog* manca di sottintesi, di sensi nascosti, di segreto ».

⁹¹ Jacques Lacan, *La logique du fantasme*, Séminaire XIV, séance du 10 mai 1967, inédit. Lacan précise : « [...] [L]'impossible c'est le Réel, tout simplement, le Réel pur, la définition du possible exigeant toujours une première symbolisation : si vous excluez cette symbolisation, elle vous apparaîtra beaucoup plus naturelle, cette formule de l'impossible, c'est le Réel. » Sur la question du Réel, nous renvoyons aussi Séminaire IX, 1961-1962, *L'identification*. Enfin, dans la séance 10 décembre 1974, du Séminaire XXII, *R.S.I.*, inédit : « On pourrait dire que le Réel, c'est ce qui est strictement impensable. Ça serait au moins un départ. Ça ferait un trou dans l'affaire, et ça nous permettrait d'interroger ce qu'il en est de ce dont - n'oubliez pas que je suis parti - à savoir de trois termes, en tant qu'ils véhiculent un sens. Le réel a un statut particulier, du fait que l'on ne l'atteint pas. Le réel est inaccessible. » On notera que les trois séminaires de Lacan que nous citons ici n'ont pas, à ce jour, été publiés au Seuil, ainsi, on peut les consulter en ligne, par exemple, sur le site de l'École lacanienne de psychanalyse : <http://ecole-lacanienne.net/bibliolacan/stenotypies-version-j-l-et-non-j-l/>

possède un de pouvoir, c'est dans le fait de cultiver au contraire le secret, l'opacité. En reprenant la métaphore de Sulzer pour la transformer et illustrer au contraire notre propos nous pouvons apporter une définition de la littérature : plutôt que de les éclaircir, la littérature a pour tâche de rendre plus épais encore le brouillard et plus épaisse la confusion qui entoure tout événement⁹². Ainsi la littérature a-t-elle pour tâche de rendre plus opaque *le secret* de l'événement⁹³. Javier Marías illustre cette affirmation : « Raconter déforme, raconter les faits déforme les faits, les falsifie et les nie presque, tout ce qui est raconté devient irréel et approximatif même si c'est vrai, la vérité ne dépend pas du fait que les choses *soient* ou arrivent, mais du fait qu'elles restent cachées, ignorées, non racontées [...]»⁹⁴. Ces phrases de Marías invitent alors à considérer les textes littéraires comme la transmission d'un secret plutôt que d'une connaissance⁹⁵. De

⁹² En évoquant Kafka, Jelinek évoque le secret inhérent aux œuvres de l'auteur de la métamorphose, Jelinek et Lecercf, ENT, p. 102 : « Quant à Kafka, c'est pour moi sans conteste l'un des auteurs les plus indéchiffrables qui soient. À cause du caractère tout à fait inédit de ses images qui se déploient presque toujours à l'intérieur de brefs fragments. [...] Kafka se trouvait lui-même très comique et se considérait comme quelqu'un de tout à fait trivial. On sait qu'il riait beaucoup en lisant ses propres textes. *Mais ce sont des textes qui gardent leur secret tandis que les miens ne cessent de le hurler. Chez moi, le voile du secret est constamment déchiré. Tout ce qui pourrait faire l'objet d'un secret est aussitôt élucidé. Même si un nouveau secret apparaît toujours sous ce voile déchiré. Les textes de Kafka, eux, gardent leur secret.* » Nous soulignons en italique.

⁹³ Nous pouvons toutefois nuancer notre propos en citant Italo Calvino pour qui deux courants de la littérature se distinguent : celui qui vise à rendre le réel plus complexe encore par sa représentation (Faulkner et Gadda), et de l'autre au contraire la recherche de la clarté, « Cercare la complessità » [1984], in *Io sono nato in America*, Milan, Mondadori, 2012, p. 579 : « Quello che m'interessa è la complessità : se è il caso chiarirla, comunque rappresentarla. M'interessa ciò che è complesso, aggrovigliato, difficile da descrivere, e cerco di esprimerlo con la maggiore limpidezza possibile. Questa mia linea è certamente diversa sa quella degli scrittori che vogliono fare la mimesi della complessità attraverso un linguaggio che sia come un calderone ribollente, una rappresentazione che sia complessa in se stessa, per esempio Gadda o Sanguinetti... [...] È la linea di Faulkner, di Joyce. Io rispetto e ammiro molto questi scrittori di forte densità linguistica. Ma il mio procedimento è diverso perché cerco di approfondire il contrasto tra frasi apparentemente lineari, classiche, e una realtà molto complicata. In fondo credo che in tutti gli scrittori ci sia questo tentativo fondamentale anche nel momento in cui rappresentano la realtà più caotica. Già il fatto di scrivere implica un ordine. » Nous traduisons : « Ce qui m'intéresse, c'est la complexité, et s'il le faut, la clarifier, dans tous les cas, la représenter. Ce qui est complexe, entortillé, difficile à décrire, m'intéresse et je cherche à l'exprimer avec la plus grande limpidité possible. Ce choix est certainement différent de celui d'écrivains qui veulent réaliser l'imitation de la complexité à travers un langage qui soit comme un chaudron bouillant, une représentation qui soit complexe en elle-même, par exemple Gadda ou Sanguinetti... C'est le choix de Faulkner, de Joyce. Je respecte et j'admire beaucoup ces auteurs à forte densité linguistique. Mais ma façon de procéder est différente parce que je cherche à approfondir le contraste entre des phrases apparemment linéaires, classiques, et une réalité très compliquée. Au fond, je crois que tous les écrivains partagent cette tentative fondamentale même lorsqu'ils représentent la réalité la plus chaotique. Ne serait-ce que le fait d'écrire implique un ordre. »

⁹⁴ Javier Marías, *Un cœur si blanc*, traduit de l'espagnol par Anne-Marie Geninet et Alain Keruzoré, Paris, Rivages, 1993 ; réed. Gallimard, « Folio », 2008, pp. 262-263.

⁹⁵ *Ibid.*, pp. 262-263 : « [...] [D]ès qu'elles sont relatées, mises en évidence, montrées, même par ce qui semble le plus réel, la télévision et les journaux, ce que l'on appelle la réalité ou la vie ou encore la réelle, elles participent alors de l'analogie, du symbole, ce ne sont plus des faits, ils se changent en reconnaissance. La vérité ne brille jamais, comme dit l'expression, car la seule vérité est celle que l'on ne connaît ni ne transmet, celle que l'on ne traduit pas en mots ou en images, celle qui est cachée et non

même, pour Italo Calvino : « Un'idea che si realizza poeticamente non può mai essere senza significato. Aver significato non vuole affatto dire corrispondere a verità. Vuol dire indicare un punto cruciale, un problema, un allarme. Kafka, credendo di fare dell'allegoria metafisica, ha descritto in modo ineguagliabile l'alienazione dell'uomo contemporaneo⁹⁶ ». Calvino va jusqu'à affirmer : « Amo Kafka perché è realista⁹⁷ ». Représenter ne veut pas dire qu'il demeure une égalité entre la chose écrite et les mots utilisés pour l'écrire, dans la mesure où l'égalité voudrait dire clarté et évidence. Représenter veut dire au contraire cultiver un secret, écrire ce qui sépare les mots des choses, opacifier cet espacement entre le dit et le dire. Cette notion de secret propre aux textes littéraires n'a pas échappé à Michel Foucault :

Je suppose, mais sans en être très sûr, qu'il n'y a guère de société où n'existent des récits majeurs qu'on raconte, qu'on répète et qu'on fait varier ; des formules, des textes, des ensembles ritualisés de discours qu'on récite, selon des circonstances bien déterminées ; des choses dites une fois et que l'on conserve, parce qu'on y soupçonne quelque chose comme un secret ou une richesse. Bref, on peut soupçonner qu'il y a, très régulièrement dans les sociétés, une sorte de dénivellation entre les discours : les discours qui "se disent" au fil des jours et des échanges, et qui passent avec l'acte même qui les a prononcés ; et les discours qui sont à l'origine d'un certain nombre d'actes nouveaux de paroles qui les reprennent, les transforment ou parlent d'eux, bref, les discours qui, indéfiniment, par-delà leur formulation, *sont dits*, restent dits, et sont encore à dire. Nous les connaissons dans notre système de culture : ce sont les textes religieux ou juridiques, ce sont aussi ces textes curieux, quand on envisage leur statut, et qu'on appelle "littéraires" ; dans une certaine mesure des textes scientifiques⁹⁸.

Si le travail de la représentation du réel que propose la littérature est diamétralement opposé à celui que proposent les médias – la littérature *défigure* quand les médias ne peuvent que *figurer*, il y a toutefois la prise en charge de l'influence des médias dans *Pastorale Américaine* et dans *Le temps matériel* et dans *Mao II*. Dans ces textes, comment les médias *faussent*-ils le rapport au réel ? Comment les « terroristes » fantasmant-ils la réalité à travers les médias ? Deleuze revient ainsi sur le fait que la littérature n'établit pas le même rapport avec l'actuel ou avec le dehors que les médias :

vérifiée, c'est peut-être pour cela que l'on raconte tout, pour que rien ne soit jamais arrivé, puisqu'on le raconte. »

⁹⁶ Italo Calvino, « Pasternak e la rivoluzione » [1958], Saggi, I, 1380-81. « Pasternak et la révolution », traduit de l'italien par J.-P. Manganaro, DL, II, p. 328 : « Une idée qui se réalise poétiquement ne peut jamais ne pas voir de signification. Avoir une signification ne veut pas dire en fait correspondre à la vérité. Cela veut dire indiquer un point crucial, un problème, une inquiétude. Kafka, croyant faire de l'allégorie métaphysique, a décrit d'une façon incomparable l'aliénation de l'homme contemporain. »

⁹⁷ Italo Calvino, « Risposte a 9 domande sul romanzo » [1959], in S, I, p. 1529. Nous traduisons : « J'aime Kafka parce qu'il est réaliste. »

⁹⁸ Michel Foucault, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971, pp. 24-25.

« On oublie que la littérature implique pour tout le monde une recherche et un effort spéciaux, une intention créatrice spécifique, qui ne peut se faire que dans la littérature elle-même, celle-ci n'étant nullement chargée de recevoir les résidus directs d'activités et d'intentions très différentes⁹⁹ ». Les médias faussent, *médiatisent* justement le rapport au réel, par l'interposition d'un *écran* entre le sujet et le réel, et constituent un *reflet*. Jelinek, qui a élaboré *Les Exclus* à partir d'un fait divers remarque à ce propos : « Internet me permet [...] de faire des recherches. Mais ce n'est pas tant le résultat de cette recherche qui m'intéresse que la façon dont le résultat est formulé. C'est la même chose que je cherche dans les journaux. Ce n'est pas tant la réalité que je traque que la manière dont elle est *reflétée*¹⁰⁰ ». Dans les médias, la mort reste un spectacle. Umberto Eco aborde ainsi la question de la mort racontée par les médias : ils ne saisissent pas la mort, ils s'en saisissent :

La mort est un spectacle, même quand on nous relate l'histoire d'une fille qui a été violée ou a été victime d'un serial killer. Nous ne voyons pas le cadavre supplicié, car ce serait une façon de nous rappeler la mort, les médias ne montrent que les amis éplorés déposant des fleurs sur le lieu du crime, et, avec un sadisme bien pire, ils viennent sonner à la porte de la mère pour lui demander « Qu'avez-vous ressenti quand on a tué votre fille ? » On ne met pas en scène la mort, mais l'amitié et la douleur maternelle, lesquelles nous touchent d'une manière moins violente.

Ainsi, la disparition de la mort de notre horizon d'expérience immédiate nous rendra beaucoup plus terrifiés quand le moment s'approchera, face à cet événement qui pourtant nous appartient depuis notre naissance – et avec lequel l'homme sage compose durant toute sa vie¹⁰¹.

La littérature fait le contraire : elle montre le corps, mais représente la violence hors de la répétition en boucle¹⁰² sur laquelle repose la télévision par exemple. En aucun cas la mort ne doit être un spectacle dans une œuvre littéraire lorsque sont représentées les violences politiques : il s'agit peut-être même de s'en (des)saisir, et non plus de la représenter ; le (des)saisissement est du côté de la défiguration¹⁰³ ; la représentation quant

⁹⁹ Deleuze, P, p. 178.

¹⁰⁰ Jelinek et Lecerf, ENT, pp. 101-102.

¹⁰¹ Umberto Eco, *Chroniques d'une société liquide*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 2017, p. 258.

¹⁰² La re-présentation est aussi une répétition mais elle ne répète qu'une seule fois, là où la répétition télévisuelle est un bégaiement qui serait plutôt du côté du *speech impediment* que de la construction d'une représentation.

¹⁰³ Évelyne Grossman, *La défiguration*, *op.cit.*, p. 7 : « La *défiguration* peut s'entendre en bien des sens tant elle est plastique et mouvante. En un mot : défigurable. On aurait tort en effet d'en réduire la portée, par on ne quelle crispation sémantique, à l'idée d'un acte de violence négative et purement destructrice : rendre méconnaissable un visage, effacer ses traits distinctifs, ses marques de reconnaissance, altérer un modèle. Ce que suggèrent au contraire nombre d'écritures modernes c'est que la *défiguration* est aussi une force de création qui bouleverse les formes stratifiées du sens et les réanime. » En défigurant la violence, il s'agit d'annuler sa force négative et de renverser la violence elle-même, plutôt que de la redoubler par une représentation directe ou littérale.

à elle est du côté de la figuration. Ainsi s'agit-il de mettre en place un régime mimétique qui s'éloigne toujours plus de la figuration pour ne pas devenir complice de la violence re-présentée. Mourir, en devenant un spectacle, redouble la violence de la mort par une deuxième mort.

L'événement lui-même est un *secret* : « Tout événement est prophétique *au futur antérieur*. C'est maintenant, et seulement ici et maintenant, que nous comprenons que le présent, désormais passé, nous appelait, nous attendait pour nous confier son secret¹⁰⁴ ». C'est en ce sens que pour Deleuze et Guattari l'événement est dans les temps morts (nous reviendrons sur ce point un peu plus loin). Cette dimension prophétique de l'événement – évoquée par Françoise Proust – est représentée de manière exemplaire par Roberto Bolaño dans *Amuleto*, autant par le dispositif narratif lui-même (Auxilio Lacouture, alors qu'elle est enfermée dans les toilettes des femmes, peut voir le passé mais aussi le futur) que par les prophéties d'Auxilio Lacouture, qui apparaît alors comme une actualisation littéraire de l'ange de l'histoire décrit par Benjamin dans sa neuvième thèse sur l'histoire. On peut voir dans le personnage d'Auxilio Lacouture une réactualisation de « la singularité romantique de l'auteur comme voyant, comme figure messianique¹⁰⁵ ». Auxilio est une « raconteuse¹⁰⁶ », mais elle écrit aussi, comme elle le précise à la fin de son monologue : « J'ai pensé : parce que j'ai écrit, j'ai résisté¹⁰⁷. » Cette figure messianique est désacralisée par l'ironie de Bolaño. Elle reste la figure d'un « messianisme apocalyptique¹⁰⁸ » : « [...] je peux voir l'avenir des livres du XX^e siècle¹⁰⁹ ». La figure du voyant, du messie est désacralisée, avant tout parce qu'Auxilio voit depuis les toilettes des femmes du quatrième étage de la faculté de lettres et de philosophie de l'UNAM. Lorsqu'elle écrit, c'est sur du papier hygiénique¹¹⁰. L'ironie de Bolaño est particulièrement saillante lorsque Auxilio est emmenée vers « l'accouchement de

¹⁰⁴ Françoise Proust, *op.cit.*, p. 69.

¹⁰⁵ Philippe Daros, *L'art comme action, op.cit.*, p. 148.

¹⁰⁶ Nous formons le syntagme de « raconteuse » par lequel nous qualifions le personnage de Bolaño en proposant une version au féminin de la traduction proposée par Sibylle Muller pour rendre « Der Erzähler » de Walter Benjamin en faisant « Le raconteur » (nous renvoyons ici à Walter Benjamin, *Le raconteur : à propos de l'œuvre de Nicolas Leskov*, traduit de l'allemand par Sibylle Muller, suivi d'un commentaire de Daniel Payot, Strasbourg, Circé, 2014).

¹⁰⁷ Bolaño, A, p. 761. A', p. 123 : « Pensé : porque escribí, resistí. »

¹⁰⁸ Philippe Daros, *L'art comme action, op.cit.*, p. 148.

¹⁰⁹ Bolaño, A, p. 750. A', p. 112 : « [...] puedo ver el futuro de los libros del siglo XX. »

¹¹⁰ Bolaño, A, p. 760 : « J'ai commencé à réciter, à murmurer ceux que je connaissais et j'aurais aimé pouvoir les noter, mais même si j'avais un Bic je n'avais pas de papier. Ensuite j'ai pensé : idiot, tu as à ta disposition le meilleur papier du monde. Alors j'ai coupé du papier hygiénique et je me suis mise à écrire. » A', p. 122 : « Me puse a recitar, a murmurar los que recordaba y me hubiera gustado poder anotarlos, pero aunque llevaba un Bic no llevaba papel. Luego pensé: boba, pero si tienes el mejor papel del mundo a tu disposición. Así que corté papel higiénico y me puse a escribir. »

l'Histoire¹¹¹ ». En outre, Auxilio reste comme bloquée au temps de l'événement : « [...] je continue d'être enfermée dans les toilettes du quatrième étage comme si à force de griffer les carreaux illuminés par la lune j'avais ouvert une porte qui n'est pas le portique de la tristesse dans le continuum du Temps. Tous étaient partis, sauf moi. *Tous sont revenus, sauf moi*¹¹² ». Elle ne revient pas de l'événement, même dans le temps de l'après, l'événement continue à avoir lieu pour elle, et il ne cesse de revenir dans son discours. Et c'est depuis ce temps figé – en elle – de l'événement qu'elle se fait voyante : « [...] j'étais là et je voyais ce que personne ne voyait¹¹³ ». Ses « prophéties¹¹⁴ » (*profecías*) sont à la fois tragiques – elles sont la trace irréversible d'un trauma – et drôles par le ton nonchalant de la narratrice : « Des prophéties, des prophéties, ce qu'on appelle des prophéties, je ne sais pas, mais je peux faire un pronostic ou deux, répondais-je avec la voix pâteuse du sommeil¹¹⁵ ». Et s'en suit une liste complètement délirante et drôle sur l'avenir de la littérature. En créant le personnage d'Auxilio, Roberto Bolaño réactualise la figure du voyant tout en le faisant avec distance et humour¹¹⁶. Le dernier chapitre d'*Amuleto* est une grande vision, dans laquelle Bolaño délaisse son écriture qu'il définit lui-même comme « prosaïque¹¹⁷ » pour laisser place au lyrisme :

¹¹¹ Bolaño, A, p. 744. A', p. 107 : « [...] el parto de la Historia. »

¹¹² Bolaño, A, p. 744-745. A', p. 107 : « « [...] yo sigo encerrada en el lavabo de la cuarta planta, como si de tanto arañar las baldosas iluminadas por la luna hubiera abierto una puerta que no es el pórtico de la tristeza en el continuum del Tiempo. Todos se han ido, menos yo. *Todos han vuelto, menos yo.* » Nous soulignons dans la traduction et dans le texte original.

¹¹³ Bolaño, A, p. 748. A', p. 110 : « [...] yo estaba allí y veía lo que nadie veía. »

¹¹⁴ Et c'est justement dans l'une des « prophéties » d'Auxilio qu'est pour la première fois citée dans l'œuvre de Bolaño l'année 2666.

¹¹⁵ Bolaño, A, p. 750. A', p. 112 : « Profecías, profecías, lo que se dice profecías, no sé, pero puedo hacer algún que otro pronóstico, contestaba yo con la voz pastosa de los sueños. »

¹¹⁶ Comme nous l'avons vu plus tôt, pour Elfriede Jelinek, « [L]'humour est ce qu'il y a de plus subversif. Freud a bien montré quelle relation l'humour entretenait avec l'inconscient. [...] On ne voit pas toujours combien je déconne, combien je tourne les choses en dérision. Parce que les choses à la fin n'en sont pas moins terribles. Parce que derrière l'humour réapparaît toujours *l'effroi* [...] ». (Jelinek et Lecerf, ENT, p. 108) Roberto Bolaño pourrait partager une telle position. Son humour est terrible, on le retrouve bien dans des œuvres comme *Amuleto*, *Nocturne du Chili* (qui se termine sur une « tempête de merde »), ou encore *Étoile distante*. L'humour s'impose face à l'histoire et à la violence parce qu'il est le plus puissant moyen de tourner en ridicule ceux qui sont à l'origine des violences de l'histoire, les dictateurs par exemple. Les prendre au sérieux, c'est encore en avoir peur. On peut donc reconnaître une hybridité propre à la modernité dans les textes de Jelinek et de Bolaño (mais cela concerne aussi Bernhard et Roth) : « Seule la tragédie se charge des παθήματα, des « effets violents » causés précisément par une douleur ou une destruction. Or, à de tels παθήματα, ne conviennent pas le rire, mais la terreur et la pitié, et c'est cet effet de reconnaissance, si étranger à la comédie qui réclame le masque, qui produit le plaisir si noble et si élevé de la tragédie. » (Fr. Proust, *op.cit.*, p. 237) Ainsi, en mêlant la représentation d'effets violents (παθήματα) associée au à l'humour, Jelinek et Bolaño renverse la conception aristotélicienne de l'histoire : l'histoire ne peut être mise en récit que les genres nobles, la tragédie et l'épopée parce qu'elles excluent le rire.

¹¹⁷ « [C]omme poète, je n'ai rien de lyrique, je suis totalement prosaïque, quotidien. Mon poète favori c'est Nicanor Parra. » (Roberto Bolaño cité et traduit par Florence Olivier, in *Sous le roman la poésie. Le défi de Roberto Bolaño*, Paris, Hermann, 2016, p. 11 ; nous renvoyons en particulier que Florence Olivier

Amuleto, on s'en souvient, amplifie le monologue d'Auxilio, dont la vision finale, terrible et lyrique, laisse apercevoir, dans une lande ou une très haute vallée qui donne sur un gouffre, une croisade d'enfants ou de jeunes Latino-américains qui se dirigent, tels une lointaine tache d'ombre, directement vers l'abîme. Tout en avançant ils chantent en une sorte d'immense sourdine. Telle une prophétesse, telle une prêtresse, Auxilio conclut : «Et ce chant, c'est notre amulette¹¹⁸».

Avec *Mao II*, DeLillo va plus loin ; pour lui, les médias rendent impossible le travail de l'écrivain. La réflexion de l'auteur américain se rapproche des propos d'Adorno que nous citions au début de notre réflexion : « Bill a cette idée que l'écrivain est détruit par l'émergence des informations comme par une force apocalyptique¹¹⁹ ». Au-delà des échos benjaminien, on retrouve là non seulement une forme de lutte entre les « informations » (*news*) et l'écrivain, mais aussi l'existence d'une forme de violence des « informations » envers l'écrivain : « l'écrivain est *détruit* par l'émergence des informations ». L'écrivain n'est donc pas seulement en concurrence avec les terroristes¹²⁰, mais aussi avec les « informations » :

Le roman alimentait naguère notre recherche d'une signification. Pour citer Bill. C'était la grande transcendance séculaire. La messe latine du langage, de la personnalité, d'une éventuelle vérité nouvelle. Mais notre désespoir nous a entraîné vers quelque chose de plus vaste et de plus sombre. Nous nous tournons donc vers les nouvelles, qui créent une humeur ininterrompue de catastrophe. C'est là que nous puisons l'expérience émotionnelle introuvable ailleurs. Nous n'avons pas besoin du roman. Pour citer Bill. Nous n'avons même pas nécessairement besoin des catastrophes. Nous n'avons besoin que de comptes rendus, de prédictions et d'avertissements¹²¹.

Une certaine représentation de la violence est en jeu : « les catastrophes » que se « disputent » les informations et l'écrivain. Dans « Le conteur », Benjamin analyse cet appauvrissement de la narration par l'émergence de la « communication » lorsqu'il affirme « nous sommes pauvres en histoires remarquables¹²² ». Ainsi les « informations » viennent-elles combler un manque en même temps qu'elles l'accroissent :

[...] [N]ous cédon à la terreur, aux nouvelles de la terreur, aux

consacre à cette question, « Prosaïque ? Lyrique ? », *op.cit.*, pp. 11-15.

¹¹⁸ Françoise Olivier, *op.cit.*, p. 31.

¹¹⁹ DeLillo, MII, p. 90. M, p. 72 : « Bill has the idea that writers are being consumed by the emergence of news as an apocalyptic force ».

¹²⁰ Nous renvoyons ici à *Mao II*, p. 58.

¹²¹ DeLillo, MII, p. 91. M, p. 72 : « The novel used to feed our search for meaning. Quoting Bill. It was the great secular transcendence. The Latin mass of language, character, occasional new truth. But our desperation has led us toward something larger and darker. So we turn to the news, which provides an unremitting mood of catastrophe. This is where we find emotional experience not available elsewhere. We don't need the novel. Quoting Bill. We don't even need catastrophes, necessarily. We only need the reports and predictions and warnings ».

¹²² Walter Benjamin, « Le conteur », p. 66. « Der Erzähler », GS, II (2), pp. 444-445 : « [...] sind wir an merkwürdigen Geschichten arm. »

magnétophones et aux caméras, aux radios, aux bombes cachées dans des radios. Les nouvelles des catastrophes sont les seuls récits dont les gens éprouvent le besoin. Plus sombre est l'information, plus grandiose est le récit. L'information est la dernière drogue avant – quoi ? Je ne sais pas. Mais c'est intelligent de nous prendre au piège de votre appareil avant que nous ne disparaissions¹²³.

« [L]es seuls récits dont les gens éprouvent le besoin¹²⁴ » (*the only narrative people need*¹²⁵), ce sont donc désormais, selon Bill Gray, ceux que diffusent les médias. On peut rapprocher cette réflexion réactualisée par DeLillo dans *Mao II* de la réflexion lancée, par exemple, par Nathalie Sarraute dans *L'ère du soupçon*¹²⁶ après la Seconde Guerre mondiale : comment la littérature peut-elle rivaliser avec le type de « récits » que proposent les « nouvelles » (*news*) transmises par les médias ? Un tel questionnement rejoint celui de Benjamin dans « Le conteur ». Il s'agit aussi de tenter de définir ce qui peut bien faire encore l'intérêt d'un texte littéraire par rapport aux sciences humaines en général (sociologie, histoire, anthropologie). Une première réponse pourrait être la suivante : sans aucun doute est-ce la capacité de la littérature de creuser l'opacité du réel qui rend indispensable le type de représentation du réel qu'elle propose. Peut-être même est-ce en ce sens que la littérature peut être « réaliste » : non pas en décrivant la réalité mais en représentant l'expérience humaine de la difficulté à trouver un sens. Écrire l'impossibilité de trouver un sens en représentant l'illisibilité du vécu est la tâche de l'œuvre littéraire : « Tout présent, *au moment même* où il nous empêche de le vivre, suscite en nous une attente : attente de la révélation, à l'avenir, de son secret¹²⁷ ». Une telle démarche pourrait être comparée au travail de David Lynch, qui est d'ailleurs cité dans *2666*¹²⁸.

¹²³ DeLillo, MII, p. 58. M, p. 42 : « [...] we're giving way to terror, to news of terror, to tape recorders and cameras, to radios, to bombs stashed in radios. News of disaster is the only narrative people need. The darker news, the grander the narrative. News is the last addiction before – what ? I don't know. But you're smart to trap us in your camera before we disappear ».

¹²⁴ DeLillo, MII, p. 58.

¹²⁵ DeLillo, M, p. 42.

¹²⁶ Nathalie Sarraute, *L'ère du soupçon* [1956], Paris, « Idées », Gallimard, 1964, p. 82 : « Quelle histoire inventée pourrait rivaliser avec celle de la séquestrée de Poitiers ou avec les récits de concentration ou de la bataille de Stalingrad ? Et combien faudrait-il de romans, de personnages, de situations et d'intrigues pour fournir au lecteur une matière qui égalerait en richesse et en subtilité celle qu'offre à sa curiosité et à sa réflexion une monographie bien faite ? »

¹²⁷ Françoise Proust, *op.cit.*, p. 69.

¹²⁸ Roberto Bolaño évoque l'œuvre de Lynch dans « La partie de Fate » dans *2666*, pp. 516-517 ; *2666*, pp. 428-429. Bolaño cite, *Twin Peaks* ainsi qu'*Elephant Man*. Il est en outre évident que Lynch continue avec *Mulholland Drive* des expérimentations commencées par Jacques Rivette, dans *Céline et Julie vont en bateau* ou Luis Buñuel dans *Cet obscur objet du désir*. La référence faite à Lynch dans *2666* permet à Bolaño d'expliquer la poétique de l'hétéroclite mise en place dans son roman : « [L]e Mexique tout entier était un collage d'hommages divers et hétéroclites. / - Tout ce qui existe dans ce pays est un hommage à tout ce qui existe dans le monde, et même aux choses qui ne sont pas encore arrivées. »

Pour en revenir à *Mao II*, Bill Gray évoque la défaite des écrivains face aux terroristes (« Ils effectuent des raids sur la conscience humaine. Ce que faisaient les écrivains avant d'être annexés¹²⁹ »). Cette défaite est redoublée par une autre : la défaite des écrivains face aux médias, qui sont les seuls à être capable encore de construire des récits susceptibles d'intéresser. On retrouve dans *Mao II* la situation évoquée par Walter Benjamin dans « Le conteur » :

[...] [U]ne forme de communication émerge, qui, aussi loin que puisse remonter son origine, n'a jamais été influencée de façon déterminante par la forme épique. Mais maintenant son influence s'exerce. Il apparaît qu'elle n'est pas moins étrangère au récit que le roman, mais qu'elle s'oppose à lui de façon plus menaçante que ce dernier et le conduit d'ailleurs à une crise. Cette nouvelle forme de communication, c'est l'information¹³⁰.

Le moment de l'émergence de cette « forme de communication » appartient désormais au passé. Sa domination n'a fait que s'accroître tout au long de la deuxième moitié de XX^e siècle jusqu'à aujourd'hui. Pour réagir à la prédominance des médias, DeLillo réactualise dans son roman même cette crise, ou plutôt cette lutte entre littérature et « information ». L'auteur américain développe ainsi l'idée des médias en tant qu'instance contribuant à diffuser la terreur : « [...] nous cédon's à la terreur, aux nouvelles de la terreur¹³¹ [...] ». Les médias ne diffusent pas seulement la terreur mais ils en usent, au sens d'utiliser. La dimension spectaculaire de l'événement, et de la télévision en particulier, constitue ce que Bill Gray nomme « le virus de l'avenir¹³² » (*the virus of*

(2666, p. 517 ; 2666', p. 428 : « [T]odo México era un collage de homenajes diversos y variadísimos. / –Cada cosa de este país es un homenaje a todas las cosas del mundo, incluso a las que aún no han sucedido –dijo. »). En, il est intéressant de noter que la référence à *Twin Peaks* est immédiatement identifiable dans la traduction en langue anglaise de 2666 : « The Clerk laughed and said it was called Fire, Walk With Me. / “It sounds like the title of a David Lynch film”, said Fate. » (2666, traduit en anglais par Natasha Wimmer, Londres, Picador, 2009, p. 339).

¹²⁹ DeLillo, MII, p. 57. M, p. 41 : « They make raids on human consciousness. What writers used to do before we were all incorporated. »

¹³⁰ Walter Benjamin, « Le conteur », pp. 64-65. « Der Erzähler », GS, II (2), p. 444 : « [...] eine Form der Mitteilung auf den Plan tritt, die, soweit ihr Ursprung auch zurückliegen mag, die epische Form nie vordem auf bestimmende Weise beeinflusst hat. Nun aber tut sie das. Und es zeigt sich, daß sie der Erzählung nicht weniger fremd aber viel bedrohlicher als der Roman gegenübertritt, den sie übrigens ihrerseits einer Krise zuführt. Diese neue Form der Mitteilung ist die Information. »

¹³¹ DeLillo, MII, p. 58. M, p. 42 : « [...] we're giving way to terror, to news of terror [...] ». »

¹³² DeLillo, MII, p. 144 : « Elle regardait la télévision au pied du lit. On voyait une femme sur un vélo d'exercice, vêtue d'un maillot scintillant et moulant comme une seconde peau, et qui parlait face à la caméra tout en pédalant. Il y avait une seconde femme dans un angle de l'écran, de la taille d'un pouce, qui doublait le monologue de la première en langue des signes. Karen les examinait toutes les deux, balayait l'écran du regard. Elle était étroitement délimitée. Elle acceptait tout, elle croyait à tout, la douleur, l'extase, les aliments pour chiens, toute la matière séraphique, le bonheur de bébé qui tombe du ciel. Scott la contemplait en attendant. Elle était porteuse du virus de l'avenir. Pour citer Bill. » M, p. 119 : « She watched the set at the foot of the bed. There was a woman on an exercise bike and she wore a gleaming skintight suite and talked into the camera as she pedaled and there was a second woman inserted in a corner of the screen, thumb-sized, relaying the first woman's monologue in sign language. »

the future). Dans la mesure où les terroristes autant que les médias recherchent le spectaculaire, l'écrivain doit au contraire rechercher les temps morts, refuser les « explosions plein ciel et des immeubles qui s'écroulent¹³³ ». Au sujet des vidéos de décapitation diffusées par l'État islamique, dont il questionne dans le dernier roman de Haenel, *Tiens ferme ta couronne*, Jean-Louis Comolli remarque l'ambiguïté des liens qui se tissent entre les images produites par les terroristes et les médias qui diffusent l'horreur :

Il y a une double "démocratisation" : on filme n'importe qui, pas seulement les vedettes, on tue de même. Il serait idiot de se demander ce qui est le plus grave : tuer ou filmer ? Mais l'association des deux gestes, dont le produit se voit systématiquement diffusé dans les réseaux télévisés à travers le monde, voilà une dimension nouvelle donnée aux deux gestes, celui de tuer, celui de filmer. [...] [J]amais comme aujourd'hui ne s'est réalisée une sorte de complicité furieuse entre le spectacle de l'horreur et l'organisation de l'horreur¹³⁴.

Les pratiques des médias sont questionnées dans le dernier roman en date de Yannick Haenel, *Tiens ferme ta couronne*. La réflexion développée par Haenel dans son dernier roman est directement à l'irruption de la violence dans le quotidien : « Avant de raconter mes retrouvailles avec Pointel, il faut que je vous parle de ma première vision d'*Apocalypse Now*. C'est à l'époque où l'État islamique a commencé à diffuser ses vidéos de décapitation¹³⁵. » L'un des personnages du roman, Gloriot en arrive même à qualifier

Karen studied them both, her eyes sweeping the screen. She was thin-boundaried. She took it all in, she believed it all, pain, ecstasy, dog food, all the seraphic matter, the baby bliss that falls from the air. Scott stared at her and waited. She carried the virus of the future. Quoting Bill. » En un sens, aussi, la télévision fait d'un rien un « événement ». Comme l'illustrent ces lignes de DeLillo, la télévision met tout sur le même niveau, le plus haut, « la douleur, l'extase », et le plus trivial, « les aliments pour chiens », voire le plus faux, « le bonheur de bébé qui tombe du ciel ». L'auteur imagine un personnage dans un état de passivité totale face à la télévision, « elle acceptait tout, elle croyait à tout ». Tandis que la littérature attend la participation active du lecteur pour construire le sens, le sens, ou l'absence de sens, est imposée par la littéralité des images représentées et diffusées par la télévision. On retrouve deux formes de montage : le montage de la télévision vise à rendre toujours plus clair ; le montage de la littérature vise à opacifier, sans mentir sur la difficulté d'accéder à la vérité.

¹³³ DeLillo, *MIL*, p. 187. M, p. 157 : « [...] midair explosions and crumbled buildings. »

¹³⁴ Jean-Louis Comolli, *Daech, le cinéma et la mort*, Lagrasse, Verdier, 2016, pp. 104-105.

¹³⁵ Haenel, *TFTC*, p. 72.

les vidéos de l'État islamique¹³⁶ de « pornographie du crime¹³⁷ ». Une complicité involontaire existe entre les assassins et les médias. Par leur dispositif pervers de diffusion de leurs exactions, les assassins *obligent* les médias à faire d'eux leurs complices¹³⁸. Et il s'agit de ce que la littérature *doit refuser*. Le régime médiatique actuel oblige à repenser autrement la représentation du crime. Il ne doit plus être envisageable de jouir de la représentation du crime. La littérature se doit au contraire d'être – par sa représentation même – une conjuration du crime.

Les médias, en particulier la télévision et les images télévisées, *figurent* l'événement et tandis qu'un texte littéraire le *défigure*. Les médias « figurent » toujours un événement parce qu'ils « communiquent » sur l'événement alors que la littérature parvient à le *défigurer*. La figuration est ici à entendre comme un échec des médias – et en particulier de la télévision. Le pouvoir de la littérature réside dans sa capacité à *défigurer* l'événement, là où les médias ne peuvent que figurer l'accident (entendu en tant que ce qui a lieu). Les médias ne peuvent saisir l'événement parce qu'ils ne peuvent en saisir le sens et en reste à l'*avoir-lieu* de l'accident :

Je ne crois pas que les médias aient beaucoup de ressources ou de vocation pour saisir un événement. D'abord ils montrent souvent le début ou la fin, tandis qu'*un événement même bref, même instantané, se continue*. Ensuite, ils veulent du spectaculaire, tandis que l'événement est inséparable des temps morts avant et après l'événement, le temps mort est dans l'événement, par exemple l'instant de l'accident le plus brutal se confond avec l'immensité du temps vide où on le voit arriver, spectateur de ce qui n'est pas encore, dans un très long suspens. L'événement le plus ordinaire fait de nous un voyant, tandis que les médias nous transforment en simples regards passifs, au pire en voyeurs¹³⁹.

Dans cette idée de voyeur, c'est la jouissance du spectateur qui est questionnée, le

¹³⁶ En proposant une réflexion sur les vidéos de l'État islamique, l'œuvre de Haenel se fait enregistrement de l'extrême contemporain. Néanmoins, cette contemporanéité est contrebalancée par les références à Hermann Melville et aux films de Cimino et Coppola. Sur les vidéos de Daech, TFTC, 75- 80 ; et en particulier, Haenel, TFTC, p. 75 : « Ce soir-là, on ne parlait que de l'assassinat d'un journaliste américain par ce groupe de djihadistes encore mal connu, l'État islamique. La vidéo de sa décapitation avait été postée sur Internet, et d'après ce qu'en disait Gloriot, qui l'avait regardée, c'était une abomination : les mains liées dans le dos, en combinaison orange, la victime était à genoux dans le désert d'Irak ou de Syrie ; et derrière lui, debout, un type cagoulé de noir éructait en anglais une malédiction contre l'Amérique, puis il sortait un couteau et l'égorgeait. Des drapeaux noirs claquaient ensuite dans le désert, recouvertes d'inscriptions blanches en arabe. On découvrait le corps en combinaison orange couché dans le sable, sa tête posée sur le ventre. »

¹³⁷ Haenel, TFTC, p. 76.

¹³⁸ On peut parler de la dimension spectaculaire de l'événement dans deux sens : celle recherchée par les terroristes pour faire connaître leur « action » (les brigades rouges et leurs communiqués publiés dans les journaux avec des photos de Moro ; ou l'attentat du World Trade Center, conçu comme « spectacle ») et l'usage que vont faire les médias de ce matériel, écrit, photographique, filmé.

¹³⁹ Deleuze, P, pp. 217-218. Nous soulignons en italique.

spectateur du « pire » qui cultive, en un certain sens malgré lui ce que nous appelons la jouissance noire. Toute l'idée du (des)saisissement est de trouver un régime esthétique qui rende possible une forme de représentation qui ne permette pas de jouir du pire, qui ne transforme pas la représentation de la violence – et en particulier des violences politiques – en « pornographie du crime¹⁴⁰ » pour reprendre la formule de Haenel. Les médias ne peuvent saisir de l'événement que ce qui a lieu, l'accident, aussi grave soit-il¹⁴¹. Ainsi ne peuvent-ils que figurer l'événement, contrairement à la littérature qui peut le défigurer : elle peut le dé-créer¹⁴² pour le dire avec Beckett. Pour penser la représentation de l'événement, Don DeLillo revient sur l'esthétique de Beckett qui est au centre de *Mao II* : « Beckett est le dernier écrivain à modeler notre manière de voir et de penser. Après lui, l'œuvre majeure implique des explosions plein ciel et des immeubles qui s'écroulent. Telle est la nouvelle narration tragique¹⁴³ ». Si la littérature se contente des « explosions en plein ciel et des immeubles qui s'écroulent », alors elle rejoint le régime d'images proposé par les médias et se contente de *figurer*. L'œuvre de Beckett s'oppose radicalement à un tel régime d'images parce qu'elle constitue une forme de défiguration : « La défiguration se fait ici décréation, exploration de l'impouvoir et de la dépossession, comme aurait dit Artaud, ou encore, comme le formule Beckett : “expression du fait qu'il n'y a rien à exprimer, rien avec quoi exprimer, rien à partir de quoi exprimer, aucun pouvoir d'exprimer, aucun désir d'exprimer et, tout à la fois, l'obligation d'exprimer¹⁴⁴” ». Aussi la représentation de l'événement pour DeLillo n'a-t-elle rien à voir avec une quelconque forme de « spectaculaire », elle est au contraire dans les temps

¹⁴⁰ Haenel, TFTC, p. 76.

¹⁴¹ Francis Bacon et Yannick Haenel à la suite du peintre anglais expriment toute la différence qui sépare la représentation de la violence par les médias et celle que l'art rend possible : « À tous ceux qui rejettent son art, parce qu'ils y voient superficiellement une apologie de la cruauté, [Bacon] répond, impassible : “Ma peinture est joyeuse, pas violente. En cinq minutes de journal télévisé, il y a beaucoup plus de violence que dans ce que je peins.” / Le malentendu à propos de Bacon est total. [...] Voilà, un grand artiste est intolérable parce qu'il n'est ni du côté du mal, ni “contre” le mal : c'est quelqu'un qui s'empare de la violence pour lui donner une forme qui la dénuce. Le monde est abject, sauvage, criminel ; un peintre en restitue l'énigme nerveuse. Dans ce domaine, Bacon est plus qu'un maître : un sorcier. » (Yannick Haenel « La parole à Bacon », in Francis Bacon, *Conversations*, Paris, L'Atelier contemporain, 2019, p. 26)

¹⁴² Comme le souligne Évelyne Grossman dans *La défiguration, op.cit.*, p. 52, dans l'œuvre de Beckett : « [...] les repères spatio-temporels se défont, les personnages se mêlent, les différences s'affaissent (qui parle ? “Où maintenant ? Quand maintenant ? Qui maintenant ?”), plus rien ne fait récit, tableau, image. Ou plutôt : tout fait et ne fait pas récit, le *fait... mal*. Comment mal faire, mal dire, mal voir ? [...] [L]a logique univoque de l'avant et de l'après, toute l'œuvre de Beckett s'est ingéninée à la mettre en pièces. La défiguration se fait ici décréation, exploration de l'impouvoir et de la dépossession [...]. »

¹⁴³ DeLillo, *MII*, p. 187. M, p. 157 : « Beckett is the last writer to shape the way we think and see. After him, the major work involves midair explosions and crumbled buildings. This is the new tragic narrative ».

¹⁴⁴ Évelyne Grossman, *op.cit.*, pp. 52-53.

morts pour le dire avec Deleuze, ce que les médias ne peuvent justement pas saisir :

Groethuysen disait que tout événement était pour ainsi dire dans le temps où il ne se passait rien. On ignore la folle attente qu'il y a dans l'événement le plus inattendu. C'est l'art, pas les médias, qui peut saisir l'événement : par exemple, le cinéma saisit l'événement, avec Ozu, avec Antonioni. Mais, justement, le temps mort n'est pas chez eux entre deux événements, il est dans l'événement même, il en fait l'épaisseur¹⁴⁵.

L'événement est dans les temps morts. Deux œuvres tentent de dépasser le spectaculaire dans la représentation de l'événement : *L'homme qui tombe* et *Évoluer parmi les avalanches*. Si dans *Mao II*, la peinture vaut en tant que référentiel historique à travers les portraits de Mao et Gorbatchev, il en va autrement dans *L'homme qui tombe*. Par le choix de la peinture évoquée, cette fois Giorgio Morandi, DeLillo livre les clés d'un changement de point de vue, ou de prise de position, pour représenter les violences politiques :

Ce qu'elle [Lianne] aimait par-dessus tout, c'étaient sur le mur nord les deux natures mortes de Giorgio Morandi, un peintre que sa mère avait étudié et sur lequel elle avait écrit. C'étaient des assemblages de bouteilles, de cruches, de boîtes à biscuits, rien de plus, mais quelque chose dans les coups de pinceau renfermait un mystère qu'elle n'aurait su nommer, ou bien dans les contours irréguliers des vases et des bocaux, quelque reconnaissance intérieure, humaine et obscure, bien éloignée de la lumière et de la couleur des tableaux. *Nature morte*. Le terme paraissait plus fort qu'il n'avait besoin de l'être, plus menaçant, même, mais c'étaient des questions dont elle n'avait pas parlé avec sa mère. Que les significations latentes tournoient et ploient à tous les vents, libres du commentaire officiel¹⁴⁶.

La description des toiles de Morandi accrochées chez la mère de Lianne renferme des indices pour comprendre les choix esthétiques de DeLillo pour représenter le 11 septembre. Morandi est le peintre du non-spectaculaire, des objets ordinaires (« des assemblages de bouteilles, de cruches, de boîtes à biscuit, rien de plus », « *groupings of bottles, jugs, biscuit tins, that was all* ») et, malgré tout, « quelque chose dans les coups de pinceau renfermait un mystère qu'elle n'aurait su nommer » (« *something in the brushstrokes [...] held a mystery she could not name* »). La représentation du plus ordinaire se fait défiguration. En s'attardant sur une toile de Morandi, dont le titre n'est

¹⁴⁵ Deleuze, P, pp. 217-218.

¹⁴⁶ DeLillo, HT, p. 19. FM, p. 12 : « What she loved most were the two still lifes on the north wall, by Giorgio Morandi, a painter her mother had studied and written about. These were groupings of bottles, jugs, biscuit tins, that was all, but there was something in the brushstrokes that held a mystery she could not name, or in the irregular edges of vases and jars, some reconnoiter inward, human and obscure, away from the very light and color of the paintings. *Natura Morta*. The Italian term for still life seemed stronger than it had to be, somewhat ominous, even, but these were matters she hadn't talked about with her mother. Let the latent meanings turn and bend in the wind, free from authoritative comment. »

pas donné, DeLillo montre comment à son tour, dans *L'homme qui tombe*, il fait le choix du non-spectaculaire. Lianne face aux tableaux est comme le lecteur qui entre dans le roman de DeLillo : il est face à un mystère. Dans cette description, DeLillo livre des clés de lecture. Les dernières lignes sont en ce sens déterminantes : « les significations latentes tournoient et ploient à tous les vents, libres du commentaire officiel » (« *the latent meanings turn and bend in the wind, free from authoritative comment* »). L'auteur propose une réflexion sur l'éthos de l'artiste à travers le discours de Nina qui reproche à sa fille le choix de son mari, Keith : « Tes objections sont très différentes. Ce n'est pas un érudit, pas un artiste. Il ne peint pas, il n'écrit pas de la poésie. S'il le faisait, tu passerais outre à tout le reste. Il serait l'artiste enragé. Il aurait le droit de se comporter de manière inqualifiable. Dis-moi quelque chose¹⁴⁷ ». Au seuil de son roman DeLillo pose donc cette question : l'artiste peut-il tout se permettre ? Peut-il se contenter d'être un « enfant terrible » à qui tout sera excusé ou ne doit-il pas au contraire se montrer responsable dans sa manière de représenter le réel et dans sa tentative de montrer ce qui coupe l'œuvre du réel, la mise en forme de cette coupure constituant le lien que nous évoquons. DeLillo formule une interrogation sur le rôle de l'artiste lorsque Lianne demande à sa mère : « Dis-moi une chose. Lequel des deux peintres a le droit de se comporter de manière inqualifiable, le figuratif ou l'abstrait¹⁴⁸ ? » Cette question reste sans réponse. Le lecteur reste dans l'incertitude et peut réfléchir à ce questionnement sans qu'une réponse lui soit imposée : DeLillo laisse de l'espace au lecteur, mais avant tout, la représentation de l'événement libère le lecteur « du commentaire officiel ». Sans doute est-ce en ce sens que l'on peut comprendre le choix de DeLillo à partir des années 2000 d'une écriture de plus en plus abstraite. DeLillo passe des grandes fresques comme *Underworld* à des textes tendant plus vers l'abstraction¹⁴⁹ : l'auteur américain pratique ainsi une forme de (des)saisissement de la violence.

Dans *Évoluer parmi les avalanches* de Haenel, on retrouve la présence des écrans qui diffusent les images de l'attaque du World Trade Center¹⁵⁰. Tout y est évoqué en termes de répétition. Et c'est justement par rapport à ces images qui se répètent et qui ne

¹⁴⁷ DeLillo, HT, 19. FM, p. 12 : « What you object to is very different. He's not a scholar, not an artist. Doesn't paint, doesn't write poetry. If he did, you'd overlook everything else. He'd be the raging artist. He'd be allowed to behave unspeakably. Tell me something. »

¹⁴⁸ DeLillo, HT, 20. FM, p. 13 : « "Tell me this. What kind of painter is allowed to behave more unspeakably, figurative or abstract?" »

¹⁴⁹ On peut dater ce changement dans l'écriture de DeLillo à partir de sa nouvelle « Baader-Meinhof » de 2002 et qui constitue son premier texte écrit après le 11 septembre 2001.

¹⁵⁰ Haenel, EPA, Chapitre 24 ; pp. 82 – 86

répètent qu'elles-mêmes dans l'impossibilité de construire un savoir de l'événement qu'il faut comprendre le renversement opéré au début du roman par le narrateur¹⁵¹ dans le métro sur le pont Bir-Hakeim. Tout commence le 12 septembre 2001. *Évoluer parmi les avalanches* est le récit d'une obsession pour des images de chute : une photo d'Yves Klein¹⁵² et surtout « L'homme qui tombe » prise à New York le 11 septembre qui revient déjà dans le texte de DeLillo. *Évoluer parmi les avalanches* est intéressant en tant qu'écriture d'une image. Haenel construit une réflexion sur le vide qui commence par le retour d'une phrase de Pascal au moment où le métro est bloqué sur le pont Bir-Hakeim : « Qu'y a-t-il dans le vide qui puisse nous faire si peur ? » Un décalage persiste entre ce que vit le narrateur et ce qui s'est passé à New York¹⁵³. Haenel contourne la dimension politique – pour mieux y revenir – en se lançant dans une exégèse esthétique de l'image de l'homme qui tombe. L'auteur tente ainsi de voir la photo autrement¹⁵⁴. En renversant l'image, n'est-ce pas la charge politique de sa lecture de l'image qui renverse l'événement ? En renversant l'image, le narrateur se (des)saisit de la violence figurée dans les médias : il défigure l'image. L'écrivain est alors celui qui *voit autrement*¹⁵⁵. Le narrateur prend en compte le mode de circulation d'une image après un attentat :

Nous étions seuls dans la rame, elle et moi. Entourés de journaux. Rien que des journaux, partout autour de nous, des journaux. Les têtes, on ne les voyait plus, ni les corps – rien que des journaux : des premières pages, dépliées, qui flottaient dans la rame : première page du *Monde*, première page de *Libération*, première page du *Parisien*, première page du *Figaro*. Des dizaines de tours jumelles en feu, d'avions, de ciels bleus et de flammes jaunes tournoyaient dans la fumée entre la jeune femme et moi. Son visage m'apparaissait mais de très loin, comme s'il miroitait au cœur lointain d'un incendie ; et je n'en percevais que des éclats jaunes et noirs dans une levée de

¹⁵¹ Des références permettent de déterminer qu'il s'agit d'un narrateur autofictionnel (le narrateur veut voir les exemplaires de son premier livre dans les librairies au début du roman ; il dit apporter des numéros de *Ligne de risque*, revue dirigée par Yannick Haenel et François Meyronnis depuis 1995). On peut lire *Évoluer parmi les avalanches* comme un texte autofictionnel consacré au 11 septembre.

¹⁵² Haenel, EPA, pp. 22-23

¹⁵³ Haenel, EPA, p. 21 : « Hier soir, tandis que tout le monde parlait des tours jumelles de New York, je disais que j'emménageais le lendemain dans une tour, et Lucia, ça l'amusait : selon elle, les avions je serais le premier à les voir ».

¹⁵⁴ Haenel, EPA, p. 22 : « Le journal a glissé de ses genoux, elle l'a rattrapé – et j'ai vu. / J'ai vu que sur la photographie l'homme à la veste jaune ne tombait pas dans le vide. / Ou plutôt si : il tombait dans le vide, mais *en même temps* il montait. Car c'est à l'envers que je voyais la photographie. Sur les genoux de la jeune femme, orientée vers elle, aucun doute, la ligne formée par le corps de l'homme, le long de la façade gris métallisé de la tour nord, c'est vers le bas qu'elle se dirigeait : défenestration, chute et mort. Et moi-même, par habitude, l'image en la regardant, j'en avais rétabli le sens : je m'étais mis à la place de la jeune femme, moi aussi je voyais une chute. Mais si je ne rectifiais pas ma position, si on retournait la photographie, l'homme à la veste jaune ne tombait pas dans le vide ; il ne chutait pas le long des étages de la tour nord du World Trade Center : il prenait son envol et, propulsé, la jambe droite relevée, tête en l'air, il *bondissait vers le ciel*. »

¹⁵⁵ Il tente d'initier la jeune femme du métro à sa façon de voir, EPA, 23 : « J'ai pris le journal, je l'ai retourné, je l'ai brandi face à la jeune femme, qui a souri et m'a regardé en silence. »

feu où elle et moi nous commençons de baigner¹⁵⁶.

Dans les médias – ici, dans les journaux – la saisie d'un événement est soumise à une forme de répétition en raison du mode de diffusion à grand tirage. Cette répétition apparaît comme un appauvrissement du monde, les journaux diffusent un savoir sommaire. Au contraire, pour comprendre l'événement, le narrateur retourne l'image. C'est ainsi que commence son « enquête » sur le vide et la chute : elle ne s'attache pas aux causes de l'événement (« pourquoi cela a eu lieu »), elle ne s'attarde pas sur le « pourquoi ? » des attentats et des morts. En faisant du vide et de la chute la matière d'une recherche¹⁵⁷, presque d'une (en)quête, le narrateur plonge littéralement au cœur de ce qui a eu lieu : la répétition de l'événement dans les médias peut être lue comme une forme d'évitement, tandis que le narrateur va au cœur de la violence – ou plutôt de ce qu'elle a eu pour effet, le vide et la chute. Ainsi cherche-t-il à comprendre le sens de l'image qui représente ce qui a eu lieu : pas *tout* ce qui a eu lieu mais une partie. Et il le fait par le détour d'une confrontation avec l'art¹⁵⁸. Haenel veut donc écrire depuis le vide pour conjurer la chute, ce qui a eu lieu, et plus particulièrement la peur du vide que suscite la circulation de l'image de l'homme se jetant de l'une des tours du World Trade Center : le narrateur d'*Évoluer parmi les avalanches* tente de conjurer l'anéantissement.

Que ce soit par le détour d'une peinture dans *L'homme qui tombe* ou par une liberté face aux images à reconquérir dans *Évoluer parmi les avalanches*, refuser le spectaculaire est une manière de refuser toute forme de complicité puisque les terroristes comptent sur les médias pour *diffuser* les images, les attentats sont désormais exécutés de manière à contenir en eux du spectaculaire. Refuser cette mise en scène en la déconstruisant est une manière de représenter la violence sans être voyeur, sans adhérer à la jouissance de l'horreur sur laquelle comptent les terroristes. Cela revient à résister à la violence et à l'appel qu'en elles contiennent les images de violence produites par les terroristes pour les médias. Refuser la diffusion des images devient une façon de résister à la violence, tout en représentant la violence par une forme de distanciation. Ce que tente

¹⁵⁶ Haenel, EPA, pp. 23-24.

¹⁵⁷ Haenel, EPA, 23 : « Mon départ pour une vie nouvelle m'avait mis dans l'état spécial où l'on perçoit les choses depuis *un autre point de vue*, celui où, peut-être, le vide ne fait plus peur – où il n'y a rien dans le vide qui puisse nous faire peur. Et ce point de vue, il me semblait que c'était celui de la tour Évasion ; il me semblait que c'était celui du pont, le point de vue du vertige, le point de vue du vide lui-même. »

¹⁵⁸ La recherche de la beauté dans un monde d'horreurs est une constante dans les textes de Haenel. Cette recherche est à rapprocher de la question éthique posée par Adorno, « comment mener une vie bonne dans une vie mauvaise », reprise par Judith Butler (nous renvoyons sur ce point à notre conclusion). Il s'agit pour Haenel de plonger dans les ténèbres pour y trouver une issue (cf. *Prélude à la délivrance*) : l'art sauve les personnages de l'auteur.

le narrateur d'*Évoluer parmi les avalanches* est un refus de la jouissance de l'horreur en renversant les images du 11 septembre.

Dans leurs romans, Roth, Vasta et DeLillo représentent l'influence directe des médias sur le sujet. Cette influence est déterminante dans le parcours des personnages : Merry, dans *Pastorale américaine*, découvre à la télévision les images d'un moine bouddhiste qui s'immole par le feu pour protester contre la guerre du Vietnam. Les enfants du *Temps matériel* suivent la progression de l'affaire Moro sur leurs télévisions. L'irruption de la violence dans le quotidien passe pour eux par des images vues à la télévision : il s'agit d'une irruption *médiatisée* de la violence, mais elle n'en demeure pas moins sans conséquence. Le surgissement de l'image est en lui-même un événement : après les avoir vues, il n'est plus possible – pour les personnages des romans de Vasta, Roth et DeLillo – de vivre comme avant. Les images télévisées redoublent l'événement et le répercutent dans le quotidien. Le fait que le quotidien puisse être brisé par le surgissement d'images violentes apparaît comme un aspect propre à la modernité qui repose sur un nouveau régime d'images mais suppose aussi un nouveau régime de leur diffusion. Ainsi, une nouvelle forme de trauma *par* l'image fait son apparition avec ce nouveau régime de diffusion, la télévision, présente dans *Pastorale américaine*, *Le temps matériel* et *Mao II*. Peut-être le « jeu » entre télévision et spectateurs est-il devenu plus radical encore. Si une forme de radicalisation nouvelle existe, elle est à chercher dans le régime de *diffusion* des images. Ainsi, en quoi le surgissement d'images violentes représente-t-il en soi une forme de violence et un événement dans les romans de Roth, Vasta et DeLillo ? Nous avons cité Brecht plus tôt qui appelait de ses vœux un spectateur impliqué dans la représentation d'une pièce de théâtre. Les médias ne connaissent pas – contrairement à Brecht – la dialectique : les médias attendent un spectateur passif, ils attendent de lui un vide qu'ils vont donner l'illusion de remplir. Alors que la littérature *doit* rendre actif le lecteur, en creusant le manque plutôt qu'en donnant l'illusion qu'il peut disparaître. « Chaque matin, écrit Walter Benjamin, nous apporte les nouvelles du globe. Et pourtant, nous sommes pauvres en histoires remarquables. *Il en est ainsi parce qu'aucun événement ne nous parvient qui n'ait été truffé d'explications*¹⁵⁹ ». Dans *Pastorale américaine*, l'une des raisons pour lesquelles Merry en viendrait à « s'engager »

¹⁵⁹ Walter Benjamin, « Le conteur », p. 66. « Der Erzähler », GS, II (2), pp. 444-445 : « Jeder Morgen unterrichtet uns über die Neuigkeiten des Erdkreises. Und doch sind wir an merkwürdigen Geschichten arm. *Das kommt, weil uns keine Begebenheit mehr erreicht, die nicht mit Erklärungen schon durchsetzt wäre.* » Nous soulignons en italique dans le texte et dans la traduction.

contre la guerre du Vietnam serait le visionnage à la télévision d'images d'un moine s'immolant en signe de protestation contre l'occupation américaine :

Cinq années passent, cinq ans à chercher une explication, à revenir sur tout, sur les circonstances qui ont façonné sa personnalité, les gens et les événements qui l'ont influencée, mais rien n'explique le moins du monde l'attentat, jusqu'à ce que lui reviennent les moines bouddhistes, l'immolation des moines bouddhistes... Bien sûr, elle n'avait que dix ans, alors, onze peut-être, et entre cette époque et l'attentat, un million de choses s'étaient produites dans sa vie, dans la leur, dans le monde. Si elle avait été terrifiée pendant des semaines, si elle en avait pleuré, si elle en parlait, si elle en faisait des cauchemars qui la réveillaient, on ne peut pas dire que l'épisode l'avait empêchée de vivre. Il la revoit pourtant sur sa chaise, en train de regarder ce moine partir en fumée – pas plus préparée à ce spectacle que le reste du pays ; ce n'est qu'une gamine qui regarde le journal télévisé avec son père et sa mère, du coin de l'œil, après dîner – il est sûr qu'il vient d'exhumer la raison de ce qui s'est passé¹⁶⁰.

Merry est « terrifiée » (*terrified*), Roth met en évidence un lien entre la terreur et la télévision. On comprend aussi que la réaction de Merry constitue un exemple pour illustrer l'impact plus vaste des images télévisées, elle n'est « pas plus préparée à ce spectacle que le reste du pays » (*as unprepared as the rest of the country*). On comprend que le fait de voir de telles images constitue en soi un événement : c'est l'irruption de la violence dans le quotidien. Au moment où Merry voit ces images, « ce n'est qu'une gamine qui regarde le journal télévisé avec son père et sa mère, du coin de l'œil, après dîner » (*a kid half watching the news with her mother and father one night after dinner*). On notera d'ailleurs que l'on retrouve le schéma de la famille regardant la télévision pendant le repas¹⁶¹ dans *Le temps matériel*, mais cette fois il ne s'agit plus d'un moine s'immolant mais des Brigades rouges. On retrouve donc dans les deux romans une image d'une certaine quotidienneté, manger en regardant la télévision, transformée par le

¹⁶⁰ Roth, PA, 162. AP, 144 : « Five years pass, five years searching for an explanation, going back over everything, over the circumstances that shaped her, the people and the events that influenced her, and none of it adequate to begin to explain the bombing until he remembers the Buddhist monks, the self-immolation of the Buddhist monks... Of course she was just ten then, maybe eleven years old, and in the years between then and now a million things had happened to her, to them, to the world. Though she had been terrified for weeks afterward, crying about what had appeared on television that night, talking about it, awakened from her sleep by dreaming about it, it hardly stopped her in her tracks. And yet when he remembers her sitting there and seeing that monk going up in flames – as unprepared as the rest of the country for what she was seeing, a kid half watching the news with her mother and father one night after dinner – he is sure he has unearthed the reason for what happened. »

¹⁶¹ Vasta, LTM, p. 85 : « [...] on mange avec d'autres corps que les nôtres assis à table, on mange avec les brigadistes, avec leurs fantômes affamés –, mais la tension est forte, à ce moment-là, durant le journal télévisé et pour encore une heure ; puis les fantômes disparaissent : ne subsiste qu'une tension de seconde main, périphérique. » ITM, p. 75 : « [...] si mangia con altri corpi, oltre ai nostri, seduti a tavola, si mangia con i brigatisti, con i loro fantasmi affamati – ma la tensione è forte in quel momento, durante il telegiornale e ancora per un'ora ; poi i fantasmi spariscono : resta una tensione di seconda mano, periferica. »

surgissement d'images violentes. En effet, pour en revenir à *Pastorale américaine*, par le surgissement des images, c'est le quotidien lui-même qui est brisé. On peut même dire que l'événement intègre l'univers du fantasme, « elle en faisait des cauchemars qui la réveillaient » (*awakened from her sleep by dreaming about it*). La terreur vient des images vues à la télévision. Dans ce passage de *Pastorale américaine*, la télévision sert de relais à la terreur. L'acte des moines bouddhistes est avant tout un acte de résistance contre l'invasion des Américains, mais c'est avant tout un acte d'une violence extrême qui surgit dans le quotidien d'une enfant qui n'est pas prête pour en comprendre le sens ; sens lui-même éclipsé ou distordu par le moyen de diffusion des images. On aurait tort de dire d'une enfant qu'elle ne comprend pas ce qui se passe : au contraire, le choc reçu par ces images illustre son degré de compréhension du réel¹⁶².

L'influence de la culture de masse sur les enfants dans *Le temps matériel* est centrale : il s'agit en particulier de la violence de l'acculturation et culture de la violence (et dans *Les Exclus*). Vasta représente lui aussi dans *Le temps matériel* l'influence de la télévision et un rapport faussé à la lecture. Nimbe et sa bande, en plus de regarder la télévision, lisent les journaux, et en particulier les communiqués des Brigades rouges. La création de l'alphamuet illustre en ce sens le rapport des enfants à la culture de masse. Nous insistons sur le choix du mot : nous ne parlons pas de culture populaire, mais bien de culture de masse, entendue aussi comme acculturation, qui sert aux enfants dans *Le temps matériel* à former leur non-langue, l'alphamuet. Leur création devient la langue de leur désolation, l'alphamuet relève en effet autant d'une forme de défiguration de la langue que d'une langue figurée puisqu'elle repose sur des images. On peut parler d'une défiguration de la langue, parce qu'elle marque un refus de l'italien (qui est lui-même vécu par les enfants-terroristes comme un refus du dialecte). L'alphamuet exprime une forme de violence faite à la langue, à l'italien. Comme le souligne Cynthia Fleury en citant Axel Honneth, le « [p]remier grand processus de la domination : “priver de langage

¹⁶² Alike Varvogli, *op.cit.*, p. 111 : « Throughout the narrative, Zuckerman shows that books and television greatly influence Merry. A factor that shapes her early development is the televised broadcast of the self-immolation of a Buddhist monk who is protesting the war in Vietnam. Later, her father learns that she spent much of her time in hiding from the FBI in libraries, reading Marx, Marcuse, Malcolm X, and Franz Fanon. [...] The image of the terrorist seeking refuge in a library highlights the novel's emphasis on the power of discourse [...]. » Notre traduction : « Tout au long du récit, Zuckerman montre que les livres et la télévision influencent grandement Merry. La transmission télévisée de l'immolation d'un moine bouddhiste qui proteste contre la guerre du Vietnam est un élément qui donne forme à son développement précoce. Plus tard son père apprend qu'elle passe une grande partie de son temps à se cacher du FBI en lisant dans les bibliothèques Marx, Marcuse, Malcom X et Frantz Fanon. [...] L'image de la terroriste cherchant refuge dans une bibliothèque souligne l'importance accordée par le roman au pouvoir du discours [...]. »

les dominés¹⁶³ ». Parce qu'ils sont dominés, Nimbe, Rayon et Envol sont non seulement privés de langage mais ils redoublent cette privation par la création de l'alphamuet : ce n'est pas un langage qui n'appartiendrait qu'à eux, c'est une négation de la langue :

De l'autre côté, le téléviseur portable est posé sur le lave-vaisselle. Blanc, laqué, aux formes courbes, sensuel. Dessus, la moustache rigide de l'antenne et la poignée extractible, rétractable. Depuis quelque temps, avec tout ce qui se passe, on a pris l'habitude de l'installer à la cuisine, le soir, et de suivre les informations pendant le dîner. Le grand téléviseur noir, impassible quoi qu'il diffuse, est dans le séjour.

Le Fil a tourné le bouton et allumé le poste, elle a écarté une chaise de la table et s'est assise. Ils disent qu'aujourd'hui les Brigades rouges ont tué Moro et que son corps a été jeté dans un lac, près de Rieti. On voit les images de plongeurs qui essaient de s'immerger pour explorer le lac gelé. Le noir et blanc tremble, le Fil se lève, touche l'antenne, la stabilise et se rassied. Les silhouettes noires des plongeurs s'enfoncent dans les cratères d'eau. Ils fouillent dedans, dessous. Le corps d'Aldo Moro perdu dans les profondeurs sombres. On voit aussi des images en contre-plongée, montrant les hélicoptères qui filment les plaques blanches trouées et l'eau noire¹⁶⁴.

S'ensuivent, pendant tout le chapitre, de véritables visions / fantasmes sur le corps mort de Moro. Comme dans *Pastorale américaine*, les images viennent par la télévision, mais elles sont redéfinies au sein de la chaîne signifiante que Nimbe ne cesse de construire tout au long du récit, alimentée par ses propres désirs (la pornographie, la masturbation), ce qu'il croit comprendre de la situation politique (les Brigades rouges), ce qu'il croit connaître de l'histoire, et en définitive par son ignorance même. On notera d'ailleurs que les journaux prennent la place de la pornographie¹⁶⁵, comme si le contenu des informations relevait d'une forme de pornographie. Les passages dans lesquels il est question de la diffusion des images d'Aldo Moro à la télévision permettent de questionner le rôle des médias et de la télévision et dans la création des fantasmes :

¹⁶³ Cynthia Fleury, *op.cit.*, p. 114. Cynthia Fleury cite Axel Honneth, *La société du mépris*, La Découverte, 2014, p. 213.

¹⁶⁴ Vasta, LTM, p. 76. ITM, pp. 66-67 : « Dall'altra parte del tavolo, sopra la lavastoviglie, c'è il televisore portatile. Bianco, smaltato, gli spigoli curvi, sensuale. Sopra, il baffo rigido dell'antenna; il manico estraibile, retrattile. Da un po' di tempo, con quello che succede, si è presa l'abitudine di portarlo in cucina, la sera, e di seguire i notiziari durante la cena. Quello grande, nero e impassibile qualunque cosa trasmetta, è in soggiorno. / Lo Spago ha girato la manopola dell'accensione, ha scostato una sedia dal tavolo e si è seduta. Dicono che oggi le Brigate Rosse hanno ucciso Moro e che il corpo è stato gettato in un lago vicino Rieti. Si vedono le immagini dei sommozzatori che tentano di immergersi in esplorazione nel lago gelato. Il bianco e nero trema, lo Spago si alza, tocca l'antenna, stabilizza, si risiede. Le sagome nere dei sommozzatori si immergono nei crateri d'acqua. Cercano sotto, dentro. Il corpo di Aldo Moro perduto nel buio profondo. Si vedono anche le immagini dal basso verso l'alto, verso gli elicotteri che stanno riprendendo le placche bianche bucate e l'acqua scura. »

¹⁶⁵ Vasta, LTM, p. 89 : « Nous décidons de passer chacun chez soi afin de récupérer d'autres journaux, tous les exemplaires que nous trouverons et qui datent de moins d'un mois et demi, et nous nous donnons rendez-vous en début d'après-midi dans la clairière du porno. » ITM, p. 78 : « Decidiamo di andare a casa a recuperare altre copie, tutte quelle che troviamo di quest'ultimo mese e mezzo, e ci diamo appuntamento, nel primo pomeriggio, alla radura del porno. »

Ces jours-ci, je regarde à la télévision les images de la Via Fani – les morts recouverts de draps blancs, les policiers qui portent des pantalons évasés au niveau des chevilles, et les carabinieri en uniforme foncé, l'éclat aveuglant de la bandoulière en travers de la poitrine, qui marchent entre les douilles puis, à genoux, tracent la forme des corps avec une craie – et je sens une démangeaison qui me dévore la peau, quelque chose dans mon ventre mouline et racle, un tourbillon de pressentiments qui s'ouvre dans ma poitrine et sur la paume de mes mains¹⁶⁶. »

La télévision apporte deux choses à Nimbe, Rayon et Envol dans *Le temps matériel* : les images de l'affaire Moro et la culture de masse qui servira de base à l'alphamuet. Comme nous le verrons plus loin, Aldo Moro en vient à devenir un signifiant dans l'alphamuet¹⁶⁷. Même lorsque les enfants imitent les Brigades rouges en laissant un communiqué, ils le font à partir d'une chanson :

Avant d'y mettre le feu [au matelas], Envol écrit la date et l'heure au feutre sur le mur, afin qu'il n'y ait pas de malentendu, puis notre message :

TANT MIEUX POUR CEUX QUI Y CROIENT,

NOUS NON, NOUS N'Y CROYONS PAS

Et juste au-dessous en guise de signature : NOUS.

C'est le camarade Rayon qui a eu l'idée d'emprunter ses paroles au générique de l'émission *Di nuovo tante scuse*. C'est la suite logique de l'alphamuet, c'est-à-dire *une revisitation politique de la stupidité italienne*, en l'occurrence, des paroles d'une chanson. Il nous plaît de croire que ceux qui liront le graffiti sur le mur du gymnase incendié ne pourront pas entendre intérieurement les voix de Raimondo Vianello et Sandra Mondaini. C'est un affront, une chose indécente¹⁶⁸.

Nimbe, Rayon et Envol s'attaquent à l'inconscient déformé par la culture de masse,

¹⁶⁶ Vasta, LTM, p. 57. ITM, p. 50 : « In questi giorni vedo in televisione le immagini di via Fani – i morti coperti con i lenzuoli bianchi, i commissari con i pantaloni larghi alla caviglia, i carabinieri con l'uniforme scura e il lampo abbagliante della bandoliera di traverso che camminano tra i bossoli o inginocchiati a disegnare i perimetri col gesso – e ho un prurito che mi mangia la pelle e una cosa nella pancia che mulina e raschia, un presentimento a gorgi che mi si apre sul petto e sul palmo delle mani. »

¹⁶⁷ Nous renvoyons au Chapitre VIII de notre réflexion, dans lequel nous analysons plus en détail la question du retour d'Aldo Moro dans l'alphamuet.

¹⁶⁸ Vasta, LTM, pp. 229-230. ITM, p. 203 : « Prima di darle fuoco, Volo scrive sul muro con un pennarello nero la data e l'ora, perché non ci siano equivoci, e poi il nostro messaggio :

BEATO CHE CI CREDE, NOI NO NON CI CREDIAMO.

E più sotto, a mo' di firma : NOI.

L'idée de usare un verso della sigla di *Di nuovo tante scuse* è stata del compagno Raggio. È la prosecuzione della logica dell'alfamuto, ovvero *una rivisitazione in chiave politica della stupidità italiana*, in questo caso le parole di una canzonetta. Ci piace pensare che chi leggerà la scritta nella palestra incendiata non potrà sentirsi dentro le voci di Raimondo Vianello e Sandra Mondaini. È una beffa, una cosa indecente ». Nous soulignons dans la traduction et dans le texte original.

et leur geste à quelque chose de dadaïste dans son irrévérence. Si l'on pense que « l'inconscient est structuré comme un langage », à partir du moment où ils construisent leur langage avec le corps d'Aldo Moro et les références à la culture de masse, Vasta illustre de quelle manière les enfants sont non seulement influencés mais *désolés* par la télévision. Vasta montre la confusion dans laquelle sont ses personnages, comme Jelinek avec les lectures de Rainer. Rainer et Nimbe ont en commun de ne pas être en mesure de comprendre le sens des références culturelles qu'ils rencontrent. Tout devient pour eux source d'équivoques et de non-sens. Quand ils tueront Morana, ils lui feront prendre la même posture que le corps d'Aldo Moro retrouvé dans la 4L : ils répéteront l'événement jusque dans ses moindres détails, même les plus macabres¹⁶⁹. Toutefois, un détail est renversé : ils choisissent un enfant pauvre et déficient¹⁷⁰, le rapport de force qui est la dynamique de l'enlèvement de Moro en 1978 par les Brigades rouges est donc lui aussi subverti par les enfants-terroristes. Si les enfants redoublent la trace de leur domination en se privant de la langue, ils le font aussi parce qu'ils s'attaquent à un enfant plus pauvre qu'eux : ce qui était un acte révolutionnaire pour les Brigades rouges, l'enlèvement d'un homme de pouvoir, se transforme dans leur agir en acte réactionnaire. Ils attaquent Morana *à cause* de sa faiblesse, il est le plus faible de leur classe, mais aussi parce que c'est un « gamin dialectal¹⁷¹ » (*ragazzino dialettale*). Les enfants-terroristes expriment

¹⁶⁹ Vasta, LTM, p. 165 : « Morana est seul, assis sur une serviette aux bords décousus. Il porte un maillot de bain marron, et sa peau mal vascularisée, sèche et grisâtre, ressemble à un unique et *grand hématome* ». ITM, p. 145 : « Morana è seduto da solo su un asciugamano con gli orli scuciti. Ha addosso un costume marrone ; la pelle poco vascolarizzata, asciutta e grigiastra, sembra un unico grande ematoma ».

¹⁷⁰ Vasta, LTM, pp. 166-167 : « En classe, Morana a droit à des interrogations séparées. À la récréation ou après la dernière heure, lorsqu'il n'y a plus personne. Pas par pudeur – la pudeur l'ignore –, mais en raison de sa lenteur, pour ne pas retarder toute la classe avec une prononciation dans laquelle le dialecte mêlé à une sorte d'italien produit des mots qui semblent lycanthropes, qui jaillissent l'espace d'un instant et courent se cacher ailleurs. ». ITM p. 146 : « Morana in classe fa le interrogazioni separate. A ricreazione o dopo l'ultima ora, quando non c'è nessuno. Non per pudore – il pudore lo ignora – ma per la sua lentezza, per non bloccare la classe dietro a una fonazione nella quale il dialetto impastato a una specie di italiano produce parole che sembrano licanthropi, vengano per un istante e corrono a nascondersi da qualche parte ».

¹⁷¹ Nimbe méprise Morana parce que son italien est teinté de dialecte, LTM, pp. 166-167 : « En classe, Morana a droit à des interrogations séparées. À la récréation ou après la dernière heure, lorsqu'il n'y a plus personne. Pas par pudeur – la pudeur l'ignore –, mais en raison de sa lenteur, pour ne pas retarder toute la classe avec une prononciation dans laquelle le dialecte mêlé à une sorte d'italien produit des mots qui semblent lycanthropes, qui jaillissent l'espace d'un instant et courent se cacher ailleurs. » ITM, p. 146 : « Morana in classe fa le interrogazioni separate. A ricreazione o dopo l'ultima ora, quando non c'è nessuno. Non per pudore – il pudore lo ignora – ma per la sua lentezza, per non bloccare la classe dietro a una fonazione nella quale il dialetto impastato a una specie di italiano produce parole che sembrano licanthropi, vengano fuori per un istante e corrono a nascondersi da qualche parte. » Ainsi Nimbe est-il horrifié lorsqu'un carabinier le prend pour un « adolescent dialectal », LTM, p. 220 : « Le carabinier me pousse encore par deux fois, je suis décontenancé. Il m'a pris pour un adolescent dialectal, pour un voleur à la tire : le fait que j'aie les cheveux si courts est un signe supplémentaire de scélératesse, car les cheveux si courts signifient maladie, violence, lobotomie. » ITM, p. 194 : « Il carabinieri mi dà

leur haine pour les « dialectaux¹⁷² », pour la faiblesse et pour la pauvreté : ils accomplissent un geste sadique en jouissant de sa vulnérabilité. Sur le plan politique et social, elle marque encore la haine du plus faible, parce que Morana est aussi le plus pauvre des enfants. En cela, la situation représentée par Vasta dans *Le temps matériel* est opposée à celle du roman de Roth : dans *Pastorale américaine*, c'est Merry, la terroriste qui a des difficultés à parler, elle est l'enfant d'un couple aisé qui croit défendre les plus « faibles », mais cette volonté de défendre les plus faibles, dans quelle mesure ne cache-t-elle pas une forme de sadisme ? Le sadisme des enfants est aussi lié à l'école : l'école les « forme » au sadisme dans la mesure où l'école ressemble par certains aspects au pouvoir disciplinaire. Ainsi les enfants s'inspirent-ils aussi de ce qu'ils ont subi à l'école. La création de l'alphamuet s'inspire ainsi de la culture populaire et révèle la négativité. À partir du moment où ils créent l'alphamuet, ils en viennent à mettre en place le projet d'assassiner Morana. La culture de masse est aussi très présente dans l'œuvre de Jelinek. Et *Les Exclus* continuent son entreprise de déconstruction de l'influence de cette culture de masse. Cela passe dans *Les Exclus* par plusieurs éléments : le cinéma populaire¹⁷³, la musique (Elvis Presley) et les objets de consommation courante. La présence de la culture de masse est sans doute moins forte que dans *Le temps matériel*, mais elle n'en joue pas moins un rôle déterminant dans le quotidien des personnages de Jelinek. Hans est de tous les adolescents le plus intéressé par la culture de masse. Jelinek montre ainsi de quelle manière la culture de masse fonctionne comme un opérateur de refoulement dans l'Autriche d'après-guerre. La mère de Hans tente de raconter son engagement à son fils, mais il ne l'écoute pas¹⁷⁴. À cela est opposé l'intérêt de Rainer pour les auteurs français, qu'il n'est pas en mesure de comprendre, et la musique que joue Anna (Bach). Ce qui dessine la répartition suivante : d'un côté, la norme et la culture de masse, de l'autre l'art

ancora due stratonni, mi scombussola. Mi ha preso per un ragazzino dialettale, per uno scippatore: avere i capelli così corti è un ulteriore indizio di scelleratezza perché i capelli così corti significano malattia, abuso, lobotomia. » Notons que Vasta écrit « ragazzino dialettale », ainsi choisissons nous de le traduire plus haut par « gamin dialectal », contrairement à Vincent Raynaud qui le rend par « adolescent dialectal ». Rappelons que Nimbe a onze ans, ainsi est-il plus un « gamin » qu'un « adolescent ».

¹⁷² Nimbe exprime à plusieurs reprises sa haine du dialecte, voir par exemple LTM, p. 102 : « Tandis que nous avançons dans la cohue, nous ne croisons que des faces ravagées par le dialecte – le dialecte leur a explosé dans la bouche, détruisant leurs traits –, engendrés dans la pénombre des liens familiaux, dans les heurts quotidiens, front contre pommette, bouche contre tempe. » ITM, p. 90 : « Mentre camminiamo nel miscuglio vediamo solo facce dilaniate dal dialetto – il dialetto è esploso dentro le bocche lacerando i lineamenti – generate nel buio dei legami familiari, nel cozzare quotidiano, una fronte contro uno zigomo, la bocca contro una tempia. »

¹⁷³ Cf. Jelinek, LE, pp. 130-134. DA, pp. 131-135.

¹⁷⁴ Comme nous l'avons vu plus tôt, nous renvoyons à notre chapitre sur l'héritage et le silence, partie I.

et l'anormalité. Jelinek choisit de situer son roman dans les années 50¹⁷⁵ justement parce qu'il s'agit du moment où la culture de masse fait son entrée dans le quotidien européen, venant du modèle américain. Il s'agit d'un moment de clivage¹⁷⁶, qui est encore plus important au moment où Jelinek écrit son roman dans les années 80. *Les Exclus*, par le retour dans les années 50 qu'il opère depuis les années 80 apparaît comme une recherche archéologique de l'emprise de la culture de masse sur la jeunesse occidentale. Et cette introduction de la culture de masse entre en corrélation avec l'avènement du consumérisme qui n'est que plus ridicule dans l'Autriche de l'après-guerre¹⁷⁷. Le consumérisme fonctionne par l'identification : « l'héroïne c'est la fille d'à côté » (*das Mädchen von nebenan die Hauptheldin ist*). Jelinek caricature autant les adolescents écervelés que leurs parents et leur effort de « reconstruction ». L'influence de la culture de masse permet à Jelinek de montrer de quelle manière elle renforce la fracture générationnelle qui rend plus difficile encore la remise en question du passé, dans la mesure où le passé est exclu des productions culturelles de masse qui se situent dans un éternel présent et cultivent le silence. La culture de masse fait obstacle à la transmission du désastre jusqu'à la rendre impossible.

¹⁷⁵ Yasmine Hoffman, *Elfriede Jelinek, une biographie*, *op.cit.*, pp. 93-94 : « Le fait divers sur lequel est basé le livre la préoccupait depuis longtemps et les reportages quotidiens sur le procès avaient tenu en haleine la ville de Vienne pendant des semaines, au milieu des années 1960. Mais l'action du roman se situe elle à la fin des années 1950 [...] » Elfriede Jelinek précise au sujet de son roman (citée par Yasmine Hoffman, *op.cit.*, p. 94) : « A l'époque, donc en 1965, j'étais encore étudiante et, comme tout le monde, je suivais le cas à travers la presse. Mais je savais déjà qu'un jour j'en ferais quelque chose. D'ailleurs ce même fait divers a inspiré un autre écrivain, Rainer Schindel, qui en a tiré un texte très différent, nous étions alors fascinés par cette histoire, par ce gamin de dix-sept ans devenu fou. Par la figure démoniaque du père, les photos pornos qu'il avait faites de la mère, par *le frère incapable de parler (dont j'ai fait une sœur puisque j'ai voulu m'inscrire dans le texte)* [...] » Nous soulignons en italique. L'écrivain précise plus loin (citée par Yasmine Hoffman, *op.cit.*, p. 102) : « Si j'ai situé l'action à la fin des années 1950 (en 1959), c'est que, jusqu'à cette date, il n'existait pas de culture vraiment adaptée aux jeunes. [...] C'est donc un tournant, le début d'une ère nouvelle, et en fin de compte il s'avère que le petit-bourgeois périra par le crime parce que, de par sa situation sociale, il n'aspire toujours qu'à monter dans l'échelle sociale. »

¹⁷⁶ On notera que les chapitres des *Exclus* sont autant de fragments sciemment déconstruits. Par cette structure, Jelinek intègre la coupure à sa représentation de l'histoire, déconstruisant ainsi la représentation de l'histoire.

¹⁷⁷ Jelinek, LE, p. 132 : « Nombre de jeunes spectateurs qui se croient au centre de l'action, parce que l'héroïne du film c'est la fille d'à côté, rêvent déjà d'une auto à eux ou d'une Vespa, à peine leurs parents ont-ils récupéré leur vie endommagée par la guerre et sont-ils timidement arrivés à quelque chose, dans leur petit coin étriqué. Fonctionne-t-elle encore, cette vie, ou est-elle rouillée ? Rouillée ? Mais comment ? Il en faudrait du temps, or les parents chaque jour se dérouillent au travail, ils ont leur patrie à reconstruire ». DA, p. 133 : « Viele der jugendlichen Zuschauer, die sich als Mittelpunkt vorkommen, weil in diesem Film das Mädchen von nebenan die Hauptheldin ist, träumen bereits von einem eigenen Auto oder einer Vespa, kaum haben ihren Eltern ihr kriegsbeschädigtes Leben wieder ordentlich zurückerhalten und es in dumpfer Enge zaghaft zu etwas gebracht. Ob es noch funktioniert oder ob es gar eingerostet ist? Es kann aber gar nicht einrosten, weil die Eltern ja keine Zeit zum Rasten haben, sie müssen ihr Vaterland wieder aufbauen. »

Nous avons considéré quelles poétiques et quelles éthiques développent nos auteurs en questionnant la représentation des violences politiques que Jelinek, Kaplan, Bolaño, Bernhard, Vasta, Roth, Lefranc et Riboulet élaborent à travers leurs textes, et apprécier ainsi les conséquences politiques de leurs œuvres. Nous voudrions désormais nous concentrer sur un autre aspect : comment représentent-ils plus particulièrement un sujet divisé en proie à la violence ? Quels fantasmes reviennent dans le surgissement de la violence ? Il s'agit là de ce à quoi nous répondrons dans notre troisième partie, consacrée au meurtre du père qui constitue la conclusion de notre réflexion. Nous abordons en dernier ce qui est le centre de notre réflexion sur la figure du père et la filiation, dans la mesure où nous ne voulions pas y répondre trop vite, il s'agissait au contraire pour nous de préparer notre réponse, de la travailler, et de ne pas répondre par ce que nous savions – ou pensions savoir mais bien de construire ce savoir et de rassembler les éléments qui permettront une réponse, et peut-être, une résolution, au moins temporaire. De 1980 à 2015, des *Exclus* de Jelinek à *Entre les deux il n'y a rien* de Riboulet, c'est bien la faute des pères qui revient. Roth, Jelinek, Bernhard, Vasta et Riboulet posent la question du rôle des pères, donc du lien – ou au contraire de la rupture du lien – entre les générations, ainsi que d'une possible – ou impossible – transmission. Ainsi la littérature transmet-elle un savoir sur la violence : ce que la littérature sait de la violence. Ce que nous entendons par représentation des violences politiques, nous pourrions le rapprocher des réflexions formulées par Yannick Haenel dans *Prélude à la délivrance* : « Par quel étrange mouvement ce qui détruit prodiguerait aussi la possibilité de ce qui sauve ? C'est précisément ce qui échappe au bon vieux principe de raison¹⁷⁸ ». Et c'est précisément à cette question que nous voulons répondre. Comment représenter l'horreur – ou le *désastre* pour le dire avec Blanchot – constitue précisément une manière de s'en libérer et de s'en sauver : les écrivains eux-mêmes « sortent du rang des assassins » pour le dire avec Kafka, en représentant la violence de leur temps. Que les auteurs représentent par leur texte soient des personnages qui sortent du rang des assassins (comme Franz-Josef Murau dans *Extinction*, ou Bill Gray dans *Mao II*) ou qu'ils représentent au contraire des assassins (Nimbe, Merry, Rainer, Damien et Pierre), c'est la représentation elle-même de la violence qui représente un « bon hors de la file meurtrière ». En fixant leur regard sur les ténèbres de leur temps, les écrivains sont contemporains : « Contemporain est celui qui reçoit en plein visage le faisceau de ténèbres

¹⁷⁸ Yannick Haenel, *Prélude à la délivrance*, *op.cit.*, p. 95.

qui provient de son temps¹⁷⁹ ».

¹⁷⁹ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, traduit de l'italien par Maxime Rovere, Payot & Rivages, 2008, p. 22. *Che cos'è il contemporaneo ?*, Rome, nottetempo, 2008, p. 15 : « Contemporaneo è colui che riceve in pieno viso il fascio di tenebra che proviene dal suo tempo. »

TROISIÈME PARTIE

« Ogni narratore è storico del suo tempo »

Fantasma, cauchemars et prophéties :

Le sujet face à la violence de l'Histoire

[O]gni narratore è *storico* del suo tempo, sia egli Radiguet o Pasolini, se porta testimonianza diretta del comportamento e del linguaggio di una fetta di società. Ma non meno *storico* è Poe o Kafka, quando della sua società proietta i fantasmi nascosti, quando esplicita gli incubi e le prophéties d'un'epoca. Il mito e il vissuto sono i due poli tra i quali si tende la carica di verità che il racconto trasmette¹.

Pour Calvino, il existe deux manières de représenter l'histoire, ou même d'une manière tout à fait intéressante, il existe pour l'écrivain italien deux manières d'être « historien de son temps » (*storico del suo tempo*) : par la représentation des comportements et du langage, mais aussi par la représentation des productions inconscientes de son temps, les fantasmes (*fantasmi*), les cauchemars (*incubi*), les prophéties (*profezie*). On comprend alors que le réalisme n'est pas nécessaire à la « transcription de l'histoire ». Nous pouvons trouver dans les propos de Calvino plusieurs pistes pour savoir ce qu'est aujourd'hui un écrivain engagé dans son temps. L'écrivain engagé serait celui qui *enregistre* son temps, par l'écriture des comportements et des langages qui marquent une période, mais ce serait aussi celui qui enregistre l'*envers* de son temps, les fantasmes, les cauchemars et les prophéties². L'objet premier de toute forme de violence politique est de détruire l'autre. Au contraire, la littérature sauve le sujet, quand bien même il est blessé ou détruit par la violence : il garde non pas le sujet lui-même mais la mémoire du sujet. Ainsi, la littérature construit-elle de 1980 à 2015 la représentation de subjectivités brisées par les violences politiques. D'un côté les bourreaux refusent la vulnérabilité de l'autre et cherchent à le détruire. De l'autre, la littérature peut être le lieu de rencontre de l'autre, puisque l'on écrit toujours *pour* l'autre³. Enfin, nous abordons ici, ce qui relève du fantasme du sujet. C'est ce que nous étudions dans notre partie consacrée au meurtre du père. Dans la mesure où le fait d'être en proie à la violence – aux violences – investit les fantasmes : les violences viennent les peupler, comme ils viennent peupler les productions de l'inconscient, les rêves, les visions, les symptômes. La figure qui l'illustre le mieux est sans nul doute le personnage

¹ Italo Calvino, « La "Einaudi Biblioteca Giovani" » [1976], *Saggi*, II, pp. 1722-1723. Nous traduisons : « Tout narrateur est *historien* de son temps, qu'il s'agisse de Radiguet ou de Pasolini, s'il témoigne du comportement et du langage d'une tranche de la société. Mais Poe et Kafka ne sont pas moins *historiens*, quand les fantasmes cachés de leur société sont projetés, quand sont explicités les cauchemars et les prophéties d'une époque. Le mythe et le vécu sont deux pôles entre lesquels se tend la charge de vérité que le récit transmet. »

² Comme nous le verrons plus loin, avec un roman comme *L'homme qui brûle*, Alban Lefranc se fait « historien du futur ».

³ Gilles Deleuze, « A comme Animal », *L'abécédaire de Gilles Deleuze. Avec Claire Parnet*, réalisé par Pierre-André Boutang, Éditions Montparnasse, 2004 : « Quand on écrit, on ne mène pas une petite affaire privée. [...] [C]'est vraiment l'abomination de la médiocrité littéraire [...] qui fait croire aux gens que pour faire un roman, il suffit d'avoir une petite affaire privée, sa petite affaire à soi, sa grand-mère est morte d'un cancer, ou bien son histoire d'amour à soi, et puis voilà, on fait un roman. [...] Ce n'est pas l'affaire privée de quelqu'un, *écrire*, c'est vraiment se lancer dans une affaire universelle, que ce soit le roman ou la philosophie [...]. »

récurrent des œuvres de Yannick Haenel, Jean Deichel, dans ses visions, surtout celles de *Cercle*. Mais aussi les adolescents de Kaplan dans *Fever*, Rainer dans *Les Exclus* de Jelinek, ou les enfants de Palerme dans *Le temps matériel*. Ce sont des « sujets barrés » à plus d'un titre : ils sont habités et mus par leurs folies, mais ils sont aussi niés, *dévastés*, par le temps dans lequel ils vivent et par les violences qui le traversent. Un être, face à l'histoire, est comme une proie, ainsi est-il *la proie de la violence* ; mais il peut aussi être *en proie à la violence*, dès lors qu'il est dépassé par ses propres pulsions et qu'ils se laissent saisir par elles.

CHAPITRE VII

La fêlure et le corps

« [C]eux qu'on nomme les fous [...] ne sont que les témoins de la déraison du monde. »

Yannick Haenel

« Ce qui arrive aux pays, aux hommes du pays, qui passe par la langue du pays, *s'inscrit au corps* plus sûrement et plus directement que ce qui doit transiter par l'analyse, la traduction, le sentiment d'étrangeté ; ça s'inscrit aussi, mais autrement, plus lentement. »

Mathieu Riboulet

« Combien de coups peut encaisser un corps, sans réagir ? Combien en se protégeant ? Combien de temps ? Quelle vitesse de propagation à travers les organes ? »

Alban Lefranc

Dans la vingt-deuxième série de *Logique du sens*, « porcelaine et volcan », Gilles Deleuze élabore le concept de « fêlure silencieuse » en commentant « The Crack-Up¹ » de Francis Scott Fitzgerald et *Under the Volcano* de Malcom Lowry. Le concept de fêlure est directement lié dans l'œuvre de Deleuze au concept de césure dans *Différence et répétition* et au concept d'événement dans *Logique du sens*. En effet, Les personnages de Jelinek, Bolaño, Roth et Vasta – Rainer, Auxilio, Merry, ou encore Nimbe – sont des sujets brisés par un événement violent ; les narrateurs de Bernhard et Trevisan, Franz-Josef Murau et de Thomas, sont « effondrés », ils sont irréconciliables avec eux-mêmes et avec les autres, ce sont des sujets divisés. Ainsi les œuvres de notre corpus posent-elles ainsi la question de l'identité de ces sujets et de leurs déterminations face à l'Histoire : on retrouve d'un côté des sujets hors de l'histoire, des marginaux, comme les enfants de Vasta, qui ne comprennent pas le sens de la lutte des Brigades rouges ; l'écrivain Bill Gray dans *Mao II* qui par son choix de la réclusion se marginalise et tente d'échapper à l'Histoire ; ou encore Merry Levov se marginalise en imitant un acte révolutionnaire sans en comprendre le sens et en faisant un geste absurde privé de portée

¹ Il est intéressant de noter que deux traductions ont été retenues pour le titre de cette nouvelle de Fitzgerald, « La fêlure », que Deleuze reprend à son compte pour construire un concept dans *Logique du sens*, et une autre traduction, « l'effondrement », choix qui a ceci d'intéressant qu'il permet de faire un lien direct entre le texte de Fitzgerald et d'autres œuvres elles-mêmes plus explicitement liées intertextuellement : *Extinction. Un effondrement* de Thomas Bernhard et *Le pont. Un effondrement* de Vitaliano Trevisan. Le récit d'effondrement serait alors un genre de plein droit, comme on peut le voir chez les trois auteurs, Fitzgerald, Bernhard et Trevisan, les données politiques – ou segmentarités politiques – tiennent une place considérable.

politique ; il en va de même pour Rainer dans *Les Exclus* de Jelinek : il est incapable de comprendre le sens de son geste final, le meurtre de son père et de sa famille tout entière. Et de l'autre côté, des figures comme celles de Jean Deichel et des Renards pâles, ou du narrateur dans les textes de Mathieu Riboulet qui cherchent à se comprendre face à l'histoire et à inscrire leur action face à elle. Les personnages de Vasta et Roth sont à l'origine d'un geste dépourvu de sens dans l'histoire. De même, il faudrait ajouter à cela les personnages de Bolaño dans *Amuleto* et dans *Étoile distante* qui sont rattrapés par la violence et tentent de témoigner par le récit qu'ils construisent. On peut ainsi parler de deux mouvements inverses : la fêlure fait que les personnages tentent de s'inscrire dans l'histoire, parfois malgré eux, tout comme la prise de conscience de Riboulet avec l'ouvrier sur le pont de Boulogne², ou même Auxilio Lacouture et Jean Deichel qui sont envahis par des hallucinations intempestives ; au contraire, Bill Gray ne réussit plus à s'inscrire dans l'histoire, tout comme les enfants dans *Le temps matériel* qui imitent un geste politique mais restent coupés de l'histoire³.

7.1. Représentations de « la vie mutilée » : écrire l'histoire depuis la fêlure

La fêlure est la manière dont l'événement s'incarne dans un sujet : « C'est la césure, et l'avant et l'après qu'elle ordonne une fois pour toutes, qui constituent la fêlure du Je (la césure est exactement le point de naissance de la fêlure⁴) ». C'est en ce sens qu'il serait *a priori* possible d'affirmer que le concept deleuzien de fêlure est proche du trauma. Toutefois, le concept de Deleuze embrasse des données plus larges : la fêlure est à la fois la manière dont

² Riboulet, EDR, 17-18.

³ Les personnages de Vasta illustrent : « [...] le génocide perpétré par la bourgeoisie sur des strates déterminées des classes dominées, surtout non ouvrières : le sous-prolétariat et certaines populations coloniales. » (Pasolini, *Écrits corsaires*, p. 277-278. *Scritti corsari*, « Il genocidio », in *Saggi sulla politica e sulla società*, p. 511 : « [...] il genocidio ad opera della borghesia nei riguardi di determinati strati delle classi dominate, soprattutto non operai, ma sottoproletari o certe popolazioni coloniali. ») Nimbe, Rayon et Envol – comme ils décident de se nommer eux-mêmes – semblent être une illustration rétrospective de ce constat de Pasolini : « L'Italie vit aujourd'hui, d'une façon dramatique et pour la première fois, le phénomène suivant : de larges strates qui étaient pour ainsi dire demeurées en dehors de l'histoire – l'histoire de la domination bourgeoise et de la révolution bourgeoise – ont subi ce génocide, à savoir cette assimilation au monde et à la qualité de vie bourgeoise³ » (Pasolini, *Écrits corsaires*, p. 277-278. *Scritti corsari*, « Il genocidio », in *Saggi sulla politica e sulla società*, pp. 511-512 : « Oggi l'Italia sta vivendo in maniera drammatica per la prima volta questo fenomeno : larghi strati, che erano rimasti per così dire fuori della storia – la storia del dominio borghese e della rivoluzione borghese – hanno subito questo genocidio, ossia questa assimilazione al modo e alla qualità di vita della borghesia. »). Nous ne pouvons souscrire au choix du terme « génocide » opéré par Pasolini dans son texte, toutefois ce processus décrit par Pasolini, que nous préférons appeler acculturation, est bien celui qu'écrit Giorgio Vasta dans *Le temps matériel*. On le retrouve aussi dans *Les Exclus* d'Elfriede Jelinek, dans la mesure où ce qui constitue l'un des problèmes de Rainer est son incapacité à donner un sens à la culture qu'il croit comprendre et surtout à travers le personnage de Hans qui est plus préoccupé par le rock et les jeans que l'histoire de son père mort à Mauthausen. Comme nous allons le voir, la notion de fêlure que Gilles Deleuze forge dans *Logique du sens* – ce que nous aurions pu appeler trauma – est directement lié aux violences politiques.

⁴ Deleuze, DR, p. 120.

l'événement s'incarne dans un sujet, le traumatisme, mais aussi ce qui était déjà présent dans le sujet, ce qui dysfonctionnait toujours déjà avant l'accident et trouve dans l'événement un sens nouveau. Deleuze renverse par là la frontière entre l'intérieur et l'extérieur, le dedans et le dehors :

Il y avait une fêlure silencieuse, imperceptible, à la surface, unique Événement de surface comme suspendu sur soi-même, planant sur soi, survolant son propre champ. La vraie différence n'est pas entre l'intérieur et l'extérieur. La fêlure n'est ni intérieure ni extérieure, elle est à la frontière, insensible, incorporelle, idéelle. Aussi a-t-elle avec ce qui arrive à l'extérieur et à l'intérieur des rapports complexes d'interférence et de croisement, de jonction sautillante, un pas pour l'un, un pas pour l'autre, sur deux rythmes différents : tout ce qui arrive de bruyant arrive au bord de la fêlure et ne serait rien sans elle ; inversement, la fêlure ne poursuit son chemin silencieux, ne change de direction suivant des lignes de moindre résistance, n'étend sa toile que sous le coup de ce qui arrive. Jusqu'au moment où les deux, où le bruit et le silence s'épousent étroitement, continuellement, dans le craquement et l'éclatement de la fin qui signifient maintenant que tout le jeu de la fêlure s'est incarné dans la profondeur du corps, en même temps que le travail de l'intérieur et de l'extérieur en a distendu les bords⁵.

Ce qui fait l'intérêt du concept de Deleuze réside dans le fait d'avancer que ce n'est pas seulement l'accident qui bouleverse tout mais comment l'accident rencontre quelque chose qui était déjà présent dans le sujet. La rencontre entre l'accident et la fêlure change tout⁶. « Et puis quelque chose se passe, qui fait qu'ils se brisent exactement comme une assiette ou comme un verre⁷ » écrit Deleuze à propos des deux personnages de « The Crack-Up ». Tout l'intérêt du concept de Deleuze réside aussi dans le fait de ne pas nécessairement chercher à retracer *l'origine* de la fêlure. Le choix de ce concept pour analyser les œuvres de notre corpus rejoint nos analyses sur le refus de l'origine formulé dans la première partie de notre travail⁸.

Ainsi, les symptômes des personnages les signent en tant que sujets divisés : les hallucinations de Nimbe dans *Le temps matériel*, le bégaiement de Merry Levov dans *Pastorale américaine*, les visions de Jean Deichel dans les textes de Haenel, ou encore celles de Auxilio Lacouture dans *Amuleto*. Chacun de ces symptômes apparaît comme la trace d'une fêlure laissée par la césure. « [L]a césure [...] fut chez Deleuze⁹, comme le souligne Philippe Daros, la dislocation d'une conscience jadis unifiée par la déesse Mnémosyne et la représentation

⁵ Deleuze, LS, p. 181.

⁶ Deleuze, LS, pp. 180-181 : « Bien sûr, beaucoup de choses se sont passées, tant à l'extérieur qu'à l'intérieur : la guerre, le krach financier, un certain vieillissement, la dépression, la maladie, la fuite du talent. Mais tous ces accidents bruyants ont déjà leurs effets sur le coup ; et ils ne seraient pas suffisants par eux-mêmes s'ils ne creusaient, n'approfondissaient quelque chose d'une toute autre nature, et qui, au contraire, n'est révélé par eux qu'à distance et quand il est trop tard : la fêlure silencieuse. »

⁷ Deleuze, LS, p. 180.

⁸ Nous renvoyons ici à notre première partie, « Le retour de l'histoire », Chapitre 1, « En finir avec le début : fictionnaliser l'histoire sans orienter le récit en fonction d'une « origine ».

⁹ Philippe Daros fait référence ici à la césure telle qu'elle est conceptualisée dans *Différence et répétition*.

qu'elle organisait, un constat de dislocation¹⁰ ». Les symptômes des personnages sont autant de productions de l'inconscient mises en fiction qui les présentent comme sujets « disloqués ». Les symptômes sont précisément le lieu d'un retour de l'Histoire dans le corps même des personnages, comme le remarque par exemple Leslie Kaplan au sujet de Merry dans *Pastorale américaine* : « À travers le bégaiement de Merry passe la société américaine de l'après-guerre, la classe moyenne, la réussite des immigrants, la culture, les positions politiques, le sport, l'entreprise, les concours de beauté, la famille, mais aussi les oppositions larvées, les conflits ouverts entre les communautés, les juifs, les catholiques irlandais, les ratés du grand creuset idéal, du *melting pot*¹¹... ». Merry Levov bégaye¹², Anna¹³ dans *Les Exclus* est muette, elle est atteinte de « crises d'aphasie¹⁴ ». On notera d'ailleurs que les deux personnages féminins sont décrits comme colériques¹⁵, ce qui est un moyen tant pour Roth que pour Jelinek d'insister sur le fait qu'une violence particulière est exercée sur les adolescentes. Parmi les symptômes décrits par Jelinek dans *Les Exclus*, on notera la précision avec laquelle elle décrit la manière dont Anna refoule ses pulsions de mort¹⁶. À ce titre, l'opposition dans *Les Exclus* entre Anna et Sophie d'un côté, Rainer et Hans de l'autre côté, est très intéressante. Jelinek structure son récit autour de deux types de personnages : d'un côté, les « anormaux », Rainer et Anna, et, de l'autre

¹⁰ Philippe Daros, *Fictions de reconnaissance*, op.cit., pp. 18-19.

¹¹ Leslie Kaplan, « Roman et réalité », <http://lesliekaplan.net/le-detail-le-saut-et-le-lien/article/roman-et-realite>

¹² On notera qu'il arrive à Eva, dans *Le psychanalyste* de bégayer occasionnellement, elle aussi, un peu comme Merry Levov : « Elle avait des cheveux blonds très courts, un pull noir à col roulé et un pantalon, et elle parlait à toute allure comme si elle débitait un texte, à plusieurs reprises elle se mit à bégayer. Elle était pâle de rage, livide. » (*Le psychanalyste*, p. 16) Elle partage plusieurs points communs avec Merry. Elle est, elle aussi, révoltée. Elle partage la colère de Merry contre les hommes. Plus loin dans le roman, il est question du bégaiement encore autour d'un enfant, Adam, que ses parents amènent à consulter une jeune psychanalyste, Dominique qui est en analyse de contrôle avec Simon Scop.

¹³ En plus d'être atteinte d'aphasie, Anna est anorexique : « Après avoir englouti son demi-sandwich, Anna file aux cabinets et se met un doigt dans la gorge ». [LE, p. 22]. « Nachdem Anna ihre Semmelhälfte verdrückt hat, geht sie gleich aufs Klo und steckt sich den Finger in den Hals. » [DA, p. 23]

¹⁴ Jelinek, LE, p. 11. DA, p. 10 : « [...] periodisch auftretender Sprachlosigkeit [...] »

¹⁵ Au sujet de Anna dans *Les Exclus* : « [...] quant à Anna, elle est en colère contre la terre entière [...] » [LE, 11]. « [...] und die Anna hat einen Zorn auf alle Menschen [...] » [DA, 11]. Ou encore : « [...] (Anna, qui en matière de haine pourrait soutenir une thèse de doctorat) [...] » [LE, 12] « [...] (Anna, die ein Doktorat in Sachen Haß erwerben könnte) [...] » [DA, 12]

¹⁶ Jelinek, LE, p. 202 : « Anna la semi-muette part jouer de la musique de chambre, faire naître sous ses doigts une cathédrale de lumière et de sons qui sortent rarement de sa bouche avec une telle abondance. Dans sa tête, la noirceur d'actes d'une méchanceté absolue, mais sa langue en ce moment ne suit pas bien les instructions. Anni devient de plus en plus maigre, et les yeux brûlent d'un sombre éclat dans ce petit minois ensorcelé, comme Hans vient de lire dans un roman instructif ; parfois cependant elle vous fait une peur effroyable, ne voit-on pas le désespoir de cette génération dans les yeux d'Anna qui n'ont pas de fond, si bien que l'horreur du monde extérieur pénètre directement jusqu'au cerveau où elle cause des ravages implacables. » DA, p. 202 : « Die halbstumme Anna geht Kammermusik spielen, damit unter ihren Fingern ein heller Dom von Tönen entstehen kann, die aus dem Munde so selten in dieser Anhäufung dringen. In ihrem Kopf die Finsternis nicht recht den Anweisungen. Die Anni wird immer dünner, und ihre Augen glühen dunkel aus ihrem verwunschenen Gesichtchen, wie Hans in einem lehrreichen Roman gelesen hat, aber manchmal fürchtet man sich entsetzlich, sieht man die Hoffnungslosigkeit dieser Generation in diesen Annaaugen, die keine Hinterwand haben, und so kann das scheußliche Außen direkt ins Gehirn wandern und dort gnadenlose Verheerungen anrichten. »

côté, Hans et Sophie¹⁷, parfaits représentants de la norme. Les adolescents commettent pourtant une agression *ensemble*¹⁸. On peut comparer cette répartition des personnages à celle construite par Roth dans *Pastorale américaine* : l'opposition entre Merry l'« anormale » d'un côté et de l'autre ses parents, incarnations du « Rêve américain » ; la fille de Seymour, le sportif de haut niveau, et de Dawn, la reine de beauté, est un « monstre ». La norme est productrice de violence(s) autant chez Jelinek que chez Roth. Ou plutôt, on pourrait rapprocher ces oppositions pour montrer la banalité du mal : la frontière entre « anormaux » et « normés » ne tient plus face à la question de la violence. La question du mal illustre de quelle manière les notions de normalité et de pathologique ne sont pas opérantes. De même que les adolescents appartiennent à des classes sociales différentes mais commettent *ensemble* des actes violents. Ainsi, Jelinek représente-t-elle la violence, et par conséquent le mal, comme quelque chose de bien plus radical et *partagé* par l'ensemble de ses personnages, quels que soient leur statut social, leur âge et leur sexe.

Dans *Mao II*, DeLillo décrit un autre symptôme : Bill Gray ne parvient plus à écrire. Seule la « rencontre » de l'autre permet au personnage de l'auteur américain d'écrire à nouveau. Tout change pour Bill Gray dès lors qu'il n'écrit plus seulement pour lui mais *pour* Jean-Claude Julien. Pour des raisons différentes, Bill Gray et Jean-Claude Julien ne peuvent plus écrire dans *Mao II* : ils sont tous les deux à leur manière otages de la violence et de la terreur. DeLillo décrit donc deux processus à l'arrêt. Comme le note Florian Tréguer, « *Mao II* explore les états limites de la conscience contemporaine, poussant celle-ci dans ses ultimes retranchements, éprouvant son degré de résistance aux systèmes qui ont barre sur elle¹⁹ ». Le roman de DeLillo constitue donc un exemple comparable à celui que propose Deleuze en commentant « The Crack-Up » de Fitzgerald dans *Logique du sens* :

[...] [J]e ne me vois plus dans le langage. L'image en mouvement a disparu, le code existentiel qui me poussait en avant et me donnait confiance dans le monde. Ce livre et ces années m'ont usé. J'ai oublié ce que signifie écrire. Oublié ma propre règle première. Reste au niveau de la simplicité, Bill. J'ai manqué de courage et de persévérance. Épuisé. Écœuré de lutter. J'ai laissé l'assez bon être bon. C'est le livre de quelqu'un d'autre. Il en émane quelque chose de forcé et de faux. Je me suis dupé

¹⁷ Jelinek, LE, p. 214, « L'obéissance est implantée en Sophie comme un ressort à boudin qui se tend et se détend sans douleur. Une belle bête agile que l'on dirige par des pressions des cuisses, sans lui faire mal, sans l'abîmer. » DA, p. 215 : « Der Gehorsam sitzt in Sophie wie eine Spiralfeder, die sich spannt und entspannt ohne Schmerzen. Wie ein leichtes schönes Tier, dem man Schenkeldrücke vermittelt, ohne es zu beschädigen oder Kaputtzumachen. »

¹⁸ Jelinek met par exemple ces mots dans la bouche de Sophie : « Je ne hais rien, dit Sophie, parce que je ne vois rien de haïssable dans ma vie » [LE, 12]. « Ich hasse nichts, sagt Sophie, weil ich in meinem Leben nichts Hassenswertes vorfinde. » [DA, 12] On sait qu'il s'agit là d'un mensonge, puisqu'elle participera à l'agression du VRP avec Rainer, Anna et Hans. D'un côté, Anna refoule, de l'autre Sophie ment.

¹⁹ Florian Tréguer, « L'événement et l'éventualité : les formes du sublime dans l'œuvre de Don DeLillo », *Revue française d'études américaines*, n°99, février 2004, p. 65.

moi-même en me persuadant de continuer, de croire. Est-ce que vous comprenez comment cela peut arriver ? Je suis assis sur un livre qui est mort²⁰.

Dans *Pastorale américaine*, Merry porte sa fêlure dans ses extrêmes limites : « Et c'est alors qu'il comprit qu'elle n'avait pas survécu en effet. Quelle qu'ait pu être la vérité, quoi qu'il ait pu lui arriver, sa détermination à laisser derrière elle les décombres de la vie méprisante de ses parents l'avait conduite au désastre de son autodestruction²¹ ». Merry Levov s'enferme dans sa folie :

Au lieu de l'arrêter, le meurtre de Fred Conlon l'avait inspirée. Au lieu d'être paralysée par la mauvaise conscience, elle fut délivrée de tout reste de peur ou de scrupule. L'horreur d'avoir tué, même involontairement, un homme innocent [...] ne lui avait pas ouvert les yeux sur l'interdit le plus fondamental [...]. Tuer Conlon n'avait fait que confirmer son ardeur de révolutionnaire idéaliste, qui n'hésitait pas à adopter les moyens, même impitoyables, de détruire un système injuste. Elle avait prouvé que s'opposer à tout ce qu'il y avait de convenable dans l'Amérique des sales Blancs n'était pas qu'un graffiti à la mode, monté en bannière sur les murs de sa chambre²².

Merry reste fermement attachée à ses convictions mais s'enfoncé toujours plus loin dans la folie, comme sa mère, Dawn. De même, le père, Seymour voit sa lecture du monde brisée. Chacun des personnages de Roth va plus loin dans sa fêlure. Ces trois personnages sont un moyen pour Roth de porter une réflexion sur la légitimité de la violence, sur la légitimité des moyens utilisés²³. Seymour est persuadé de la légitimité de sa vie et de ses actes, Merry représente la pensée contraire. Au centre, le narrateur devient la résolution de ce récit dialectique. Chaque récit est motivé par cette question, « que s'est-il passé pour qu'il ou elle en arrive là ? ». Elfriede Jelinek en vient à se demander comment un adolescent en vient à tuer toute sa famille. Plus tôt dans le roman, Jelinek se demande comment un groupe d'adolescents en vient à passer à tabac un homme plus âgé ; ou encore, comment une fille de la bonne bourgeoisie viennoise en vient à poser une bombe dans son lycée. Par son esthétique Jelinek exclut la causalité, elle ne donne pas de réponse définitive mais elle pense l'exercice de la

²⁰ DeLillo, MII, p. 65.

²¹ Roth, PA, p. 271. AP, 245 : « And then he realized that she hadn't survived. Whatever the truth might be, whatever had truly befallen her, her determination to leave behind her, in ruin, her parents' contemptible life had driven her to the disaster of destroying herself ».

²² Roth, PA, p. 267. AP, p. 241 : « Instead of stopping her, killing Fred Conlon had only inspired her ; after Fred Conlon, instead of her being crippled by conscience, she was delivered from all residual fear and compunction. The horror of having killed, if only inadvertently, an innocent man, [...] had not taught her anything about the most fundamental prohibition [...]. Killing Conlon only confirmed her ardor as an idealistic revolutionary who did not shrink from adopting any means, however ruthless, to attack the evil system. She had proved that being in opposition to everything decent in honky America wasn't just so much hip graffiti emblazoned on her bedroom wall ».

²³ Sur ce point, nous renvoyons à Walter Benjamin, CV ; ZKG.

violence par son récit : l'écrivaine autrichienne développe une pensée en mouvement. Les éléments d'une réponse sont présents dans le roman mais leur configuration rend nécessaire une lecture active du lecteur pour re-construire un sens. Ainsi Jelinek se défait-elle de toute volonté totalisante.

Au-delà des symptômes évoqués jusqu'ici, le suicide est l'un de ces symptômes déterminés par la fêlure décrit par Deleuze dans *Logique du sens* :

Si étroite soit leur jonction, il y a deux éléments, deux processus qui diffèrent en nature : la fêlure qui allonge sa ligne droite incorporelle et silencieuse à la surface, et les coups extérieurs ou les poussées internes bruyantes qui la font dévier, qui l'approfondissent, et l'inscrivent ou l'effectuent dans l'épaisseur du corps. On peut citer plusieurs manières très diverses dont se fait la jonction des deux processus : le suicide, la folie, l'usage des drogues ou de l'alcool. Peut-être ces deux derniers moyens sont-ils les plus parfaits, par le temps qu'ils prennent, au lieu de confondre les deux lignes en un point fatal. Mais dans tous les cas il y a quelque chose d'illusoire. Lorsque Blanchot considère le suicide comme volonté de faire coïncider les deux visages de la mort, de prolonger la mort impersonnelle par l'acte le plus personnel, il montre bien l'inévitabilité de ce raccord, de cette tentation de raccord, mais il essaie aussi d'en définir l'illusion. Subsiste en effet toute la différence de nature entre ce qui s'épouse ou se prolonge étroitement²⁴.

La tentation du suicide²⁵ revient chez Thomas Bernhard dans *Extinction* et Vitaliano Trevisan dans *Le pont* et elle est configurée par l'intrication du passé politique et familial des narrateurs, Franz-Josef et Thomas. Les deux auteurs décrivent la tentation du suicide comme une réponse aux violences politiques. Leurs récits sont en eux-mêmes symptomatiques comme écriture de la détestation de la famille, liée directement, dans les deux cas à des déterminations politiques : d'un côté le nazisme des parents du narrateur d'*Extinction* et de l'autre le fascisme²⁶

²⁴ Deleuze, LS, pp. 183-184.

²⁵ En note, dans *Logique du sens*, Deleuze cite Blanchot sur le suicide. Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, pp. 104-105 : « Par le suicide, je veux me tuer à un moment déterminé, je lie la mort à maintenant : oui, maintenant, maintenant. Mais rien ne montre plus l'illusion, la folie de ce *je veux*, car la mort n'est jamais présente... Le suicide en cela n'est pas ce qui accueille la mort, il est plutôt ce qui voudrait la supprimer comme future, lui ôter cette part d'avenir qui est comme son essence... On ne peut *projeter* de se tuer ; on s'y prépare, on agit en vue du geste ultime qui appartient encore à la catégorie normale des choses à faire, mais ce geste n'est pas en vue de la mort, il ne la regarde pas, il ne la tient pas en sa présence... »

²⁶ Mussolini est évoqué par Thomas dans *Le pont*. Trevisan, P, pp. 139-140 : « En un mot, l'absence de coupable, pensais-je. Même ceux qui ont été jugés coupables finissent un peu plus tard par ne plus l'être ; même quand on prononce le mot, on le fait de telle sorte que cette fin puisse être effacée au moment opportun et que ceux que l'on croyait coupables ne le soient plus tout à fait. *Même Mussolini*, pensais-je, ce dictateur d'opérette, ce nain chauve aux bottes jusqu'aux genoux et au pantalon remonté jusque sous les aisselles, qui hurlait mots d'ordre et slogans depuis les balcons de toute l'Italie, même le cadavre de ce fou mégalomane qui a conduit son propre pays à la catastrophe [...], même son cadavre est régulièrement exhumé et exhibé à la lumière du jour. En effet, pensais-je assis à la table de la cuisine, pendant longtemps, même après la fin de mes études, j'ai continué à me demander si l'Italie avait perdu la guerre, je veux parler de la Seconde Guerre mondiale, ou si elle l'avait gagnée. Aujourd'hui encore je n'ai pas les idées très claires. *Peut-être devrais-je dire surtout aujourd'hui*. » IP, pp. 113-114 : « In una parola, pensavo, l'assenza del colpevole. Anche coloro che sono stati dichiarati colpevoli, dopo un pò non sono più colpevoli; anche quando si mette la parola fine, la si mette in modo che essa parola possa essere tolta al momento opportuno, così che anche quelli che si credevano colpevoli, non siano più così colpevoli. Addirittura Mussolini, pensavo, quel ridicolo dittatore, quel nano pelato

reviennent dans le discours que les narrateurs de Bernhard et Trevisan construisent pour dire leur haine de leurs familles. Le texte de Thomas Bernhard aborde sans détour le passé politique de la famille de Franz-Josef Murau. Quand bien même le texte de Trevisan est plus évasif sur la question du passé politique de la famille de son narrateur Thomas, on peut émettre l'hypothèse que Bernhard et Trevisan se rejoignent sur un point : la famille est déterminée par la politique et l'histoire. En effet, le passage du *Pont* de Trevisan dans lequel est évoqué Mussolini est à replacer dans un contexte berlusconien où certains politiciens s'autorisent à réhabiliter la figure du dictateur italien²⁷. On comprend à la lecture des pages de *Logique du sens* consacrées à la fêlure que le concept de Deleuze permet de penser l'inscription de l'événement dans le corps et, en ce qui concerne particulièrement les œuvres de notre corpus, l'inscription de la violence de l'Histoire dans le corps jusqu'à l'extrême : la mort ou le suicide²⁸. La figure qui illustre le plus la question du lien entre le suicide et les violences de l'histoire dans notre corpus est sans aucun doute celle de Bernhard Vesper dans *Si les bouches se ferment*. Le suicide du fils apparaît comme un meurtre posthume échoué du fils par le père nazi, Will Vesper : parce qu'il n'a pas pu tuer son père (dans les faits ou symboliquement), Bernhard Vesper se suicide. Le suicide signe donc l'incapacité à contre-effectuer l'événement.

Le narrateur de *Tiens ferme ta couronne* est bien un exemple de Je fêlé²⁹, ainsi le dernier roman de Haenel s'ouvre-t-il sur ces mots : « À cette époque, j'étais fou³⁰ ». Comme certains personnages de Bolaño (Amalfinato dans *2666* ou Auxilio Lacouture dans *Amuleto*), Jean Deichel, le narrateur de *Tiens ferme ta couronne* a des visions, comme dans les précédents opus de Haenel. La plus importante³¹ est sans conteste celle qu'a Jean Deichel après les attentats dans Paris. Comme dans le cas d'Auxilio, les visions de Deichel sont une expression subjective limite des violences politiques, une représentation *autre* pour le personnage lui-même et pour

con gli stivali al ginocchio e i pantaloni ascellari, che strillava i suoi motti e i suoi slogan dai balconi di tutta Italia, perfino il cadavere di quel pazzo megalomane che ha portato la sua stessa patria al disastro, mandando il suo popolo, che allora era ancora un popolo, a morire nei posti più assurdi, persino quel cadavere, viene di continuo portato alla luce e riesumato. In effetti, pensavo seduto al tavolo di cucina, per molto tempo, anche dopo la scuola, sono andato avanti a chiedermi se l'Italia avesse perso la guerra, intendo la Seconda guerra mondiale, o se l'avesse vinta. La cosa non mi è chiara neppure adesso. *Forse dovrei dire soprattutto adesso.* »
 Nous soulignons en italique.

²⁷ On pourra consulter sur le sujet Francesco Filippi, *Mussolini ha fatto anche cose buone. Le idiozie che continuano a circolare sul fascismo*, Turin, Bollati Boringhieri, 2019.

²⁸ Deleuze, LS, p. 183 : « S'il y a la fêlure à la surface, comment éviter que la vie profonde ne devienne entreprise de démolition, et ne le devienne "bien entendu" ? Est-il possible de maintenir l'insistance de la fêlure incorporelle tout en se gardant de la faire exister, de l'incarner dans la profondeur du corps ? Plus précisément, est-il possible de s'en tenir à la contre-effectuation d'un événement, simple représentation plane de l'acteur ou du danseur, tout en se gardant de la pleine effectuation qui caractérise la victime ou le vrai patient ? »

²⁹ Cf. Deleuze, DR, pp. 120-121 ; LS, pp. 180-189.

³⁰ Haenel, TFTC, p. 11.

³¹ Haenel, TFTC, « III. Des noms », « 28. Un lac en plein Paris », pp. 257-265.

le lecteur : les visions permettant de *voir* l'événement. Jean Deichel voit un lac de sang, alors qu'il est près du Louvre³². On pourrait d'ailleurs questionner le choix du lieu de cette apparition, comme la formulation d'un lien secret entre la violence et sa représentation³³. La fêlure est liée à la catastrophe, elle est l'incarnation de la catastrophe sur le plan individuel, et elle est en ce sens liée à la violence de l'Histoire. Représenter la fêlure relève d'un choix « politique, éthique et esthétique³⁴ ». Les personnages « fêlés », comme Jean Deichel ou Auxilio Lacouture, sont toujours déjà des vaincus. La fêlure est aussi ce qui ouvre la compréhension de l'événement : « Bien que la notion n'en soit pas explicitée ici, on devine ainsi que la fêlure n'est pas interprétée essentiellement comme un manque, comme l'indice d'une perte ou comme l'effet d'un accident, mais plutôt comme la réserve d'avenir que contiendrait chaque phénomène, comme une ouverture en lui qui l'expose et le voue à ce qui n'est pas lui³⁵ ». Les visions d'Auxilio ouvrent à tous les autres³⁶ dont elle est la gardienne du récit de sa « vie infime » ou de sa « vie infâme » : dans *Amuleto*, Auxilio entend une voix qui lui parle avec un accent de Rio Plata³⁷. De même, dans *Le temps matériel* (les animaux qui parlent à Nimbe). Par ses visions, Jean Deichel reconnaît sa propre vulnérabilité à travers sa fêlure mais il reconnaît aussi chez l'autre la fêlure et sa vulnérabilité ce qui lui permet de s'ouvrir à l'autre : « La fêlure [...] c'est ce qui du phénomène est à : à l'autre, au monde et même à soi, dans la mesure où l'autre, le monde et soi sont ce qui peut et doit encore venir ou survenir³⁸ ». Dans *2666*, il est aussi beaucoup question de folie : Amalfitano glisse dangereusement vers la folie, il a des

³² Haenel, TFTC, p. 262, « J'ai vu un lac à la place du Louvre ». Voir pour le contenu de la vision, voir les pages 262-264

³³ Haenel, TFTC, pp. 163-164 : « Un lac de sang à la place de Paris : sans doute était-ce ma manière à moi de réaliser ce qui avait eu lieu cette nuit, de prendre part au malheur. Car la tuerie, je le sentais, n'aurait plus aucune limite : la mort était entrée dans cette ville qui s'est toujours crue intacte, qui avait même intimidé les nazis, et non seulement elle avait trouvé des victimes, une centaine d'innocents dont bientôt nous connaîtrions les noms, des hommes, des femmes, des enfants, mais cette mort éclaboussait aussi les vivants, qui, je le comprenais ce soir, ne seraient plus les mêmes, parce que personne, pas même les survivants, n'échappe à la logique du sacrifice. Lorsqu'un sacrifice a lieu, le monde se trouble jusqu'à ce qu'un cercle se dessine : c'est une illusion de croire qu'on ne meurt qu'à l'intérieur du cercle. Le cercle dit : maintenant, on meurt – il ne dit rien d'autre. Il ne dit pas si les protections existent ; il ne dit pas non plus où il commence et où il finit. Le cercle du sacrifice est illimité, ainsi la mort, lorsqu'elle s'abat sur quelques-uns, nous touche-t-elle tous ; ainsi devenons-nous des corps en état de sacrifice, des corps à chaque instant sacrificiables. »

³⁴ Daniel Payot, *Après l'harmonie*, Belfort, Circé, p. 60.

³⁵ *Ibid.*, p. 61.

³⁶ Les poètes, les écrivains, les artistes.

³⁷ Pour les « prophéties » d'Auxilio Lacouture dans *Amuleto* dans leur intégralité nous renvoyons à A, pp. 749-752 ; A', pp. 111-114. En voici un exemple, A, p. 751 : « Arno Schmidt renaîtra de ses cendres en 2085. Franz Kafka recommencera à être lu dans tous les tunnels d'Amérique latine en 2101. Witold Gombrowicz jouira d'une grande influence au-delà des limites du Río de la Plata vers 2098. » A', p. 113 : « Arno Schmidt resurgirá de sus cenizas en el año 2085. Franz Kafka volverá a ser leído en todos los túneles de Latinoamérica en el año 2101. Witold Gombrowicz gozará de gran predicamento en los extramuros del Río de la Plata allá por el año 2098. »

³⁸ Daniel Payot, *Après l'harmonie*, *op.cit.*, p. 61.

hallucinations³⁹. Les personnages des romans de Bolaño sont des sujets irréconciliables. Leur « folie » est une marque des violences politiques. Le récit dans *Amuleto* vient directement d'un « Je » complètement « fêlé » : Auxilio Lacouture est vaincue et voyante, elle explore le passé et voit l'avenir depuis sa fêlure. Elle revient sans cesse dans son récit sur son caractère *borderline*, à la limite de la folie : « [...] j'aurais tout aussi bien pu devenir folle⁴⁰ » (comme Deichel qui affirme au début de *Tiens ferme ta couronne* « À cette époque, j'étais fou⁴¹ ») ; « Si je ne suis pas devenue folle, c'est parce que j'ai toujours gardé mon sens de l'humour⁴² ». Dans sa reconfiguration même du temps, Auxilio est brisée⁴³. On peut voir dans le personnage d'Auxilio Lacouture une réactualisation de « la singularité romantique de l'auteur comme voyant, comme figure messianique⁴⁴ ». Auxilio est une « raconteuse » mais elle écrit aussi à un moment précis : « J'ai pensé : parce que j'ai écrit, j'ai résisté⁴⁵ ». La fêlure est proche du trauma dans le sens où Auxilio reste comme bloquée au temps de l'événement : « [...] je continue d'être enfermée dans les toilettes du quatrième étage comme si à force de griffer les carreaux illuminés par la lune j'avais ouvert une porte qui n'est pas le portique de la tristesse dans le continuum du Temps. Tous étaient partis, sauf moi. *Tous sont revenus, sauf moi*⁴⁶ ». Le personnage de Bolaño ne revient pas de l'événement, même dans le temps de l'après, l'événement continue à avoir lieu pour elle et ne cesse de revenir dans son discours⁴⁷. Auxilio est la voyante : « [...] j'étais là et je voyais ce que personne ne voyait⁴⁸ ». L'événement traumatique ouvre le temps pour Auxilio et fait d'elle une figure messianique désacralisée par l'ironie de Bolaño, mais elle reste, malgré tout, la figure d'un « messianisme apocalyptique⁴⁹ ». La figure du voyant, du

³⁹ Cf. Bolaño, 2666, « La partie d'Amalfitano », pp. 251-350 ; 2666', « La parte de Amalfitano », pp. 209-291.

⁴⁰ Bolaño, A, p. 675. A', p. 36 : « [...] hubiera podido, también, volverme loca. »

⁴¹ Haenel, TFTC, p. 11.

⁴² Bolaño, A, p. 676. A', p. 37 : « Si no me volví loca fue porque siempre conservé el humor. »

⁴³ Bolaño, A, p. 690 : « J'étais celle qui voyait le passé et quand on voit le passé, on ne paie pas. Je voyais aussi le futur et quand on voit le futur, on paie un prix élevé, parfois le prix est la vie ou la santé mentale, et quant à moi, durant ces nuits oubliées, je payais sans que personne s'en rende compte les tournées de tout le monde, de ceux qui allaient être poètes et de ceux qui n'allaient pas l'être. » A', p. 51 : « Yo era la que veía el pasado y las que ven el pasado nunca pagan. También veía el futuro y esas sí que pagan un precio elevado, en ocasiones el precio es la vida o la cordura, y para mí que en aquellas noches olvidadas yo estaba pagando sin que nadie se diera cuenta las rondas de todos, los que iban a ser poetas y los que nunca serían poetas. »

⁴⁴ Philippe Daros, *L'art comme action*, op.cit., p. 148.

⁴⁵ Bolaño, A, p. 761. A', p. 123 : « Pensé: porque escribí, resistí. »

⁴⁶ Bolaño, A, p. 744-745. A', p. 107 : « [...] yo sigo encerrada en el lavabo de la cuarta planta, como si de tanto arañar las baldosas iluminadas por la luna hubiera abierto una puerta que no es el pórtico de la tristeza en el continuum del Tiempo. Todos se han ido, menos yo. *Todos han vuelto, menos yo.* » Nous soulignons en italique dans le texte et dans la traduction.

⁴⁷ Bolaño, A, pp. 748-749 : « Avant, je ne dormais jamais. J'étais l'insomniaque de la poésie mexicaine et je lisais tout, et je célébrais tout, et il n'y avait pas de toast auquel je ne participais pas. » A', p. 111 : « Antes yo nunca dormía. Era la insomne de la poesía mexicana y todo lo leía y lo celebraba y no había brindis en donde yo no estuviera. »

⁴⁸ Bolaño, A, p. 748. A', p. 110 : « [...] yo estaba allí y veía lo que nadie veía. »

⁴⁹ Philippe Daros, *L'art comme action*, op.cit., p. 148.

messie, est désacralisée, avant tout parce qu’Auxilio voit depuis les toilettes des femmes du quatrième étage de la faculté de lettres et de philosophie de l’UNAM. Lorsqu’elle écrit, c’est sur du « papier hygiénique⁵⁰ ». Elle est aussi la « mère des poètes mexicains⁵¹ » (la madre de la poesía mexicana⁵²), mais on peut se demander s’il ne s’agit pas d’un délire. L’ironie de Bolaño est la plus forte lorsqu’Auxilio est emmenée vers « l’accouchement de l’Histoire⁵³ ». Il faut voir dans cette scène si particulière des dernières pages d’*Amuleto* une référence directe à Engels pour qui la violence est *l’accoucheuse de l’histoire* « [...] de toute vieille société qui en porte une nouvelle dans ses flancs⁵⁴ ».

Un autre exemple de la manière dont le temps est brisé pour Auxilio nous est livré par le chapitre IX, dans lequel Auxilio rencontre la peintre catalane en exil au Mexique, Remedios Varo⁵⁵. Depuis le moment au cours duquel elle se remémore ce qui constitue le tissu de sa narration, le 18 septembre 1968, Auxilio se souvient – d’une manière qui relève du paradoxe – d’une rencontre qui n’a pas eu lieu, avec Remedios Varo⁵⁶. En faisant intervenir la peintre catalane, comme avec les poètes espagnols⁵⁷ du début, l’auteur fait apparaître les artistes qui ont fui le franquisme. Par la référence des noms, sans que Bolaño ne le formule de manière

⁵⁰ Bolaño, A, p. 760 : « J’ai commencé à réciter, à murmurer ceux que je connaissais et j’aurais aimé pouvoir les noter, mais même si j’avais un Bic je n’avais pas de papier. Ensuite j’ai pensé : idiotie, tu as à ta disposition le meilleur papier du monde. Alors j’ai coupé du papier hygiénique et je me suis mis à écrire. » A’, p. 122 : « Me puse a recitar, a murmurar los que recordaba y me hubiera gustado poder anotarlos, pero aunque llevaba un Bic no llevaba papel. Luego pensé: boba, pero si tienes el mejor papel del mundo a tu disposición. Así que corté papel higiénico y me puse a escribir. »

⁵¹ Bolaño, A, p. 649.

⁵² Bolaño, A’, p. 11.

⁵³ Bolaño, A, p. 744. A’, p. 107 : « [...] el parto de la Historia. »

⁵⁴ Friedrich Engels, *L’anti-Dürhing* [1877], traduit de l’allemand par E. Bottigelli, Paris, Éditions Sociales, 1950, p. 216.

⁵⁵ À travers le personnage de Remedios Varo, c’est aussi la guerre d’Espagne qui est évoquée, autre strate historique convoquée dans la fiction de Bolaño, A, p. 717 : « Je lui dis à quel point je l’admire, je lui parle des surréalistes français et des surréalistes catalans, de la guerre civile espagnole, je ne lui parle pas de Benjamin Péret parce qu’ils se sont séparés en 1942 et je ne sais quels souvenirs elle garde de lui, mais je lui parle de Paris et de l’exil, de son arrivée à Mexico [...]. » A’, p. 79 : « Le digo cuánto la admiro, le hablo de los surrealistas franceses y de los surrealistas catalanes, de la Guerra Civil española, de Benjamín Péret no le hablo porque se separaron en 1942 y no sé qué recuerdos guardará de él, pero sí que le hablo de París y del exilio, de su llegada a México [...]. » Encore des histoires de poètes (les surréalistes), d’histoire et de guerre.

⁵⁶ Bolaño, A, pp. 715-716 : « Une fois de plus, j’étais dans les toilettes des femmes du quatrième étage de la faculté de philosophie et lettres et on était en septembre 1968 et je pensais aux aventures et à Remedios Varo. Il y a si peu de gens qui se souviennent de Remedios Varo. Je ne l’ai pas connue. Sincèrement, j’aimerais bien dire que je l’ai connue mais en vérité je ne l’ai pas connue. [...] Non parce que j’aurais eu honte d’aller lui rendre visite chez elle, non parce que je n’appréciais pas son œuvre (que j’admire de tout cœur), mais parce que Remedios Varo est morte en 1963 et moi, en 1963, j’étais toujours dans mon lointain Montevideo chéri ». A’, pp. 77-78 : « Otra vez estaba en el lavabo de mujeres de la cuarta planta de la Facultad de Filosofía y Letras y era septiembre de 1968 y yo pensaba en las aventuras y en Remedios Varo. Son tan pocos los que se acuerdan de Remedios Varo. Yo no la conocí. [...] No porque tuviera vergüenza de ir a verla a su casa, no porque no apreciara su obra (que aprecio de todo corazón), sino porque Remedios Varo murió en 1963 y yo en 1963 aún estaba en mi lejano y querido Montevideo. »

⁵⁷ Dès le premier chapitre, Auxilio Lacouture évoque les poètes León Felipe et Pedro Garfias.

explicite, le spectre du franquisme fait aussi retour dans sa fiction aux côtés de la dictature de Pinochet et des violences de 1968 au Mexique. Bolaño représente un lien spectral entre les violences et concentre surtout son récit sur les artistes face à la violence du XX^e siècle. Lorsqu’Auxilio voit le tableau et la vallée⁵⁸ : « [...] je peux voir une vallée, une vallée vue depuis la plus haute montagne⁵⁹ [...] ». Dans les visions d’Auxilio toutes les précisions historiques disparaissent. Cette vision anticipe la vision finale du récit d’Auxilio et du roman, comme le souligne Celina Manzoni : « Con la incorporación de elementos de una biografía de Remedios Varo, ingresa al texto el soporte de una de las imágenes más fuertes de lo alucinatorio⁶⁰ ». Ainsi, le roman de Bolaño se conclut-il sur un obscurcissement du sens : sur une *image*. Le fait qu’Auxilio soit proche de la folie intègre aussi dans la fiction une dimension de doute ou d’incertitude dans la fiabilité de son témoignage : et si tout ce que racontait Auxilio n’était qu’un délire ? On retrouve dans le personnage d’Auxilio ce que nous nommons à la suite de Michel Foucault une « vie infâme », à travers précisément la figure d’une femme sans doute folle avant l’événement mais rendue plus folle encore à la suite des violences politiques, qui n’ont fait que creuser plus encore sa « fêlure ». Si le propre de la littérature est de prendre en charge le récit de ces vies infâmes, il en va de même pour la folie. Prendre en charge la parole des fous est aussi le propre de la littérature : « La folie, c’est en quelque sorte un langage qui se tient à la verticale, et qui n’est plus la parole transmissible, ayant perdu toute valeur de monnaie d’échange. [...] Il est normal que les écrivains trouvent leur double dans le fou ou dans un fantôme⁶¹ ». On retrouve la question de la folie chez Roth⁶² et le lecteur peut ainsi se demander qui est le plus fou, la fille terroriste ou les parents conformistes. Chez Vasta la folie apparaît à travers le portrait des enfants sadiques, sans que le mot n’apparaisse une seule fois. Si Bolaño, Roth et Vasta montrent la folie du côté des dominés, DeLillo représente la folie du pouvoir. La folie de Richard Elster dans *Point oméga* est au début de la narration masquée par la façade de l’assurance, mais elle est mise à jour par la disparition de sa fille. Dans le temps qui succède à l’événement : il n’y a plus de « héros », reste seulement un homme pitoyable qui a travaillé pour le gouvernement américain dans l’après 11 septembre et qui a collaboré à des pratiques illégales et contraires à la constitution américaine.

⁵⁸ Bolaño, A, p. 718. A’, p. 80. Dans la toile de Varo, elle voit déjà la vision sur lequel se termine le roman, et c’est en ce sens qu’elle dit ce qu’elle voit qui l’« attend ».

⁵⁹ Bolaño, A, 718. A’, p. 80 : « [...] yo puedo ver un valle enorme, un valle visto desde la montaña más alta [...] ». »

⁶⁰ Celín Manzoni, « Reescritura como desplazamiento y anagnórisis en "El amuleto" de Roberto Bolaño », *Hispanía*, Año 32, No. 94 (avril 2003), p. 31. Nous traduisons : « L’introduction d’éléments de la biographie de Remedios Varo, soutient dans le texte l’entrée d’une des images les plus fortes de ce qui est halluciné. »

⁶¹ Foucault, « Folie, littérature, société » [1970], DE, II, p. 114.

⁶² C’est aussi l’histoire de Philip Roth dans *Opération Shylock*, rendu fou par un médicament, mais aussi par l’apparition d’un double terrifiant. Il est rendu fou par la terreur.

7. 2. Écrire la vulnérabilité du corps

« Le corps s'écrit : comment s'écrit-il ? comment l'écrit-on ? Et, au-delà, comment le corps prend-il sens *dans* et *par* l'écriture, qu'il soit le support de marquages (tatouages et scarifications) ou l'objet et l'enjeu d'une construction, par la littérature par exemple⁶³ ? » Nous allons chercher à apporter une réponse à ces questions en précisant notre réflexion sur un point précis : de quelle manière *la violence* s'inscrit-elle sur le corps ? Quelles traces le corps porte-t-il des violences politiques ? Ainsi, comment l'écriture du corps peut être considérée comme la représentation d'une *inscription* des violences politiques *dans* ou *sur* le corps :

Toute une série de processus produisent, de manière isolée ou solidaire, une véritable mise en forme langagière, textuelle et sémiotique des corps, processus que nous désignons par le terme de *corpographe*, lequel renvoie aussi bien aux significations posturales et gestuelles qu'à la construction littéraire [...] des corps signifiants. *Corpographe* désigne ainsi l'inscription du sens sur le corps autant que l'inscription du corps comme sens⁶⁴.

On peut lier ce concept de *corpographe* à « La colonie pénitentiaire » [*In der Strafkolonie*] [1919] : l'incarnation des violences dans le corps incite à considérer dans quelle mesure l'histoire est comme la machine décrite par Kafka dans « La colonie pénitentiaire », elle inscrit les sentences de ceux qu'elle condamne sur leurs corps : « “Notre verdict n'est pas sévère. Au moyen de la herse, on inscrit sur le corps du condamné le commandement qu'il a enfreint. En ce qui concerne par exemple ce condamné-là” – l'officier désigna l'homme du doigt –, “on va lui écrire sur le corps : Respecte ton supérieur⁶⁵ !” » C'est bien la question du pouvoir comme inscription sur le corps du condamné qui est représentée par Kafka dans sa nouvelle. Il nous semble important de souligner un point du récit de Kafka : le condamné n'a pas connaissance du verdict qui va être inscrit sur son corps et pourtant celui-ci en devient l'incarnation : « “Il ne connaît pas son propre verdict ?” [...] “Il serait inutile de le lui faire

⁶³ Pierre Zoberman, Anne Tomiche et William J. Spurlin, « Nouvelles perspectives sur l'écriture du corps », in *Écritures du corps. Nouvelles perspectives*, sous la direction de P. Zoberman, A. Tomiche et W. J. Spurlin, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 8.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ Kafka, « A la colonie pénitentiaire », in *Un artiste de la faim. À la colonie pénitentiaire et autres récits*, traduit de l'allemand par Claude David, Paris, « Folio », Gallimard, 1990, p. 72 (désormais cité CP1). « In der Strafkolonie », *Drucke zu Lebzeiten*, I, édition de Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch et Gerhard Neuman, Francfort, S. Fischer, 1994, p. 210 : « „Unser Urteil klingt nicht streng. Dem Verurteilten wird das Gebot, das er übertreten hat, mit der Egge auf den Leib geschrieben. Diesem Verurteilten zum Beispiel“ – der Offizier zeigte auf den Mann – „wird auf den Leib geschrieben werden: Ehre deinen Vorgesetzten!“ » (désormais cité IDS) « Dans la colonie pénitentiaire », traduction de Jean-Pierre Lefebvre, in *Œuvres complètes*, I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2018, p. 126 : « “A l'entendre, notre sentence ne paraît pas très rigoureuse. Le condamné se verra inscrire sur le corps avec la herse le commandement qu'il a enfreint. A ce condamné-ci, par exemple” – l'officier désigna l'homme –, “on écrira sur le corps : tu honoreras ton supérieur ! ” » (désormais cité CP2)

connaître, puisqu'il va l'apprendre dans sa propre chair⁶⁶." » Kafka pousse plus loin encore la cruauté : « "Mais il sait au moins qu'il a été condamné ?" "Pas davantage⁶⁷" ». Le verdict s'inscrit sur le corps du condamné sans que ce dernier ait conscience d'être condamné et sans connaître la teneur du verdict. L'histoire condamne sans s'annoncer. Dans *Entre les deux il n'y a rien* : « La tension que l'histoire inscrit dans nos corps à ces instants de crise [...] déteignait sur nos peaux et ce qui, de nos peaux, exsudait sur le monde⁶⁸ ». Dans *Extinction*, le corps de Murau porte aussi les marques de l'histoire, mais d'une manière peut-être métaphorique : « Je suis un homme mutilé, ai-je pensé⁶⁹ ». Murau a subi les violences de sa famille dans son enfance et en a porté l'inscription dans son corps toute sa vie, sans jamais s'en remettre totalement. On apprend au fur et à mesure de la lecture d'*Extinction* que ces violences ont été déterminées par l'adhésion du père et de la mère au national-socialisme dès le début de la Seconde Guerre mondiale, sans que cette adhésion ne soit reniée ou remise en question au-delà de la guerre. La représentation des violences faites au(x) corps devient enquête sur le pouvoir : « [...] tout rapport de pouvoir s'exerce sur, à travers et au moyen du corps⁷⁰ ». Ainsi n'est-il pas surprenant que revienne dans nos textes cette idée des violences de l'histoire comme inscrites sur les corps. « [R]ien n'est plus matériel, rien n'est plus physique, plus corporel que l'exercice du pouvoir⁷¹... » L'attention grandissante accordée au corps dans la représentation⁷² des violences politiques peut être rapprochée de l'attention toujours plus importante accordée par la philosophie au corps, depuis le Foucault des années 70⁷³ jusqu'à Judith Butler. Des œuvres

⁶⁶ Kafka, CP, pp. 72-73. IDS, p. 211 : « „Kennt er sein Urteil?“ [...] "Es wäre nutzlos, es ihm zu verkünden. Er erfährt es ja auf seinem Leib.“ » CP2, p. 126 : « "Il ne connaît pas sa sentence ?" [...] "Ça ne servirait à rien de la lui annoncer. Aussi bien, il va la découvrir sur son propre corps." »

⁶⁷ Kafka, CP, p. 73. IDS, p. 211 : « „Aber daß er überhaupt verurteilt wurde, das weiß er doch?“ „Auch nicht“ [...] » CP2, p. 126 : « "Mais qu'il est condamné, ça, il le sait ? – Ça non plus" [...] »

⁶⁸ Riboulet, EDR, p. 121.

⁶⁹ Bernhard, Ex, p. 216. Aus, p. 339 : « Ich bin ein verstümmelter Mensch, habe ich gedacht. »

⁷⁰ Arianna Sforzini, *Michel Foucault, une pensée du corps*, Paris, PUF, 2014, p. 39.

⁷¹ Foucault, « Pouvoir et corps » [1975], in DE, II, p. 756.

⁷² Pierre Zoberman, Anne Tomiche et William J. Spurlin, « Nouvelles perspectives sur l'écriture du corps », in *op.cit.*, p. 7 : « Dès le début des années 70, dans *Le plaisir du texte*, Roland Barthes associait texte et corps de jouissance, et les années 1970 et 1980 ont vu se développer, en particulier sous l'impulsion des réflexions féministes, un discours sur l'articulation entre texte et corps (que l'on pense à Hélène Cixous et à sa formulation, à propos de l'écriture féminine dans "Le Rire de la Méduse", "Texte, mon corps", ou que l'on pense à Jane Gallop et à sa volonté de penser le littéraire et le social "à travers le corps" [*Thinking through the Body*, Columbia UP, 1088]). Les années 1990 et 2000 ont ensuite multiplié les travaux relevant de l'histoire des représentations et des pratiques du corps. Ces travaux montrent combien représentations et pratiques du corps relèvent, dans leur historicité, des mutations culturelles et sociales, comme le font aussi les analyses théoriques, philosophiques et politiques émanant d'une réflexion qui s'inscrit dans le sillage d'un post-structuralisme foucauldien et derridien (et l'on pense au statut pionnier des travaux sur la "matérialité du corps" de Judith Butler, quelque culturelle que soit cette matérialité). »

⁷³ Arianna Sforzini, *op.cit.*, p. 39 : « Au tournant des années 1970, la question du pouvoir et de ses généalogies devient centrale chez Foucault. Et le corps constitue un fil d'Ariane. Foucault élabore une façon originale de concevoir le pouvoir, dont le corps serait à la fois la cible et le révélateur privilégié [...] ».

comme celles d'Elfriede Jelinek⁷⁴ en Autriche, celle de Mathieu Riboulet en France ou encore Giorgio Vasta et Erri De Luca en Italie le confirment. Dans « Nietzsche, la généalogie, l'histoire », Foucault analyse « [l]e corps [comme une] surface d'inscription des événements (alors que le langage les marque et les idées les dissolvent⁷⁵) ». Butler note, à propos de ces lignes de Foucault : « [...] le corps est représenté en tant que surface et comme la scène d'une inscription culturelle⁷⁶ ». Plus précisément, Butler insiste sur le fait que le corps porte les traces de l'histoire et de l'exercice du pouvoir en tant que forme de violence : « Foucault est plus proche de Nietzsche (et de Marx aussi), pour qui le rapport de forces excède singulièrement la violence, et ne peut se définir par elle. C'est que *la violence porte sur des corps, des objets ou des êtres déterminés dont elle détruit ou change la forme, tandis que la force n'a pas d'autre objet que d'autres forces, pas d'autre être que le rapport*⁷⁷ [...] ». Cette idée revient dans *Les Exclus* de Jelinek ainsi que dans *Les Œuvres de miséricorde* et *Entre les deux il n'y a rien* de Riboulet. « L'inconscient est ce chapitre de mon histoire qui est marqué par un blanc ou occupé par un mensonge : c'est le chapitre censuré. Mais la vérité peut être retrouvée ; le plus souvent déjà elle est écrite ailleurs⁷⁸ ». Nous pouvons appliquer au corps cette phrase de Lacan : l'inconscient *s'écrit* ou s'inscrit aussi *dans* le corps ou *sur* le corps : les symptômes en tant que traces d'une violence passée et productions de l'inconscient s'inscrivent dans le corps. Le corps n'est pas séparé de l'histoire. Ainsi devons-nous chercher à comprendre « [...] comment le

⁷⁴ Ainsi que celle de Josef Winkler.

⁷⁵ Foucault, « Nietzsche, la généalogie, l'histoire » [1971], in DE, II, p. 143. Très exactement, la phrase de Foucault est : « Le corps : la surface gravée des événements (alors que le langage les marque et les idées les dissolvent), lieu de dissociation du Moi (auquel il essaie de prêter la chimère d'une unité substantielle), volume en perpétuel effritement. La généalogie, comme analyse de la provenance, est donc l'articulation du corps et de l'histoire. *Elle doit montrer le corps tout imprimé d'histoire, et l'histoire ruinant le corps.* » Nous soulignons en italique.

⁷⁶ Judith Butler, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, traduit de l'anglais par Cynthia Kraus, Paris, « La Découverte/ Poche », La Découverte, 2006, p. 249. *Gender in trouble. Feminism and the subversion of identity*, New York, Londres, Routledge, 1990, p. 129 : « [...] the body is figured as a surface and the scene of a cultural inscription [...] ». On notera d'ailleurs que Judith Butler évoque « La colonie pénitentiaire » dans *Trouble dans le genre* lorsqu'elle souligne que « [p]our Foucault, tout comme pour Nietzsche, on peut dire que les valeurs culturelles résultent d'une inscription sur le corps, entendu au sens de simple véhicule, voire de page blanche [...] ». (*Trouble dans le genre, op.cit.*, p. 250 ; *Gender in trouble, op.cit.*, p. 130 : « In a sense, for Foucault, as for Nietzsche, cultural values emerge as the result of an inscription on the body, understood as a medium, indeed, a blank page [...] ».) Ainsi la philosophe américaine insiste-t-elle sur le fait qu'avant d'être transformé (ou détruit) par l'exercice du pouvoir le corps, le corps doit avant tout avoir été constitué, ce que Butler démontre en citant Kafka : « Si la création des valeurs, ce mode historique de la signification, requiert la destruction du corps – tout comme l'instrument de torture, dans « La colonie pénitentiaire » de Kafka, détruit le corps sur lequel il écrit –, alors, avant cette inscription, il doit y avoir un corps stable, identique à lui-même, soumis à cette destruction sacrificielle. » (*Trouble dans le genre, op.cit.*, p. 250 ; *Gender in trouble, op.cit.*, p. 130 : « If the creation of values, that historical mode of signification, requires the destruction of the body, much as the instrument of torture in Kafka's *In the Penal Colony* destroys the body on which it writes, then there must be a body prior to that inscription, stable and self-identical, subject to that sacrificial destruction. »)

⁷⁷ Gilles Deleuze, *Foucault, op.cit.*, p. 77.

⁷⁸ Jacques Lacan, « Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse », *Écrits*, Seuil, 1966, p. 259.

corps est [...] mis en texte par des cultures spécifiques et, au niveau individuel, par des auteur/es confronté/es à l'urgence de l'écriture, souvent de manière très physique et concrète⁷⁹ [...] ». La distinction entre les genres – roman (Vasta, Bolaño, Roth, DeLillo, Jelinek⁸⁰), autofiction (pour les deux textes de Mathieu Riboulet) et biofiction (Lefranc) – nous semble importante à mettre en évidence pour questionner la représentation des corps. Les enjeux ne sont pas à proprement parler les mêmes. L'idée que le corps est le premier lieu d'exercice de la violence, qu'il constitue sa première cible et qu'il peut être détruit constitue un point commun entre toutes les œuvres. Ainsi, la littérature – et peut-être plus encore en ce qui concerne l'autofiction et l'autobiographie – a ainsi pour tâche première de *sauver* le corps de la violence par l'écriture elle-même. Dans *Les portes de Thèbes* de Riboulet, on retrouve l'image du corps qui enregistre l'événement, le 13 novembre 2015, comme un « sismographe⁸¹ ». Le corps « enregistre » sur lui les violences dont il peut être la cible, il en porte les traces, par sa vulnérabilité même qui fait de lui la cible de la violence :

Qui dit corps dit mortalité, vulnérabilité, puissance d'agir : la peau et la chair nous exposent au regard et au contact des autres, comme à leur violence, et nos corps nous font courir le danger d'en devenir également le ressort et l'instrument. Bien que nous nous battions pour avoir le droit de disposer de nos corps, ces corps mêmes pour lesquels nous nous battons ne sont jamais vraiment tout à fait nôtres. Le corps a toujours une dimension publique. Constitué comme un phénomène social dans la sphère publique, mon corps est et n'est pas mien⁸².

La représentation de la violence contribue à mettre en relief les violences faites au(x) corps. Ainsi l'analyse de la représentation du corps dans *Pastorale américaine*, *Mao II* et *Le temps matériel* permet particulièrement d'aborder la question de la violence et de sa représentation. L'événement peut transformer le corps – tous les événements ne résultent pas en une transformation du corps, mais la transformation d'un corps est toujours un événement. Dans *Logique du sens*, Deleuze prend l'exemple de Joë Bousquet : « La blessure qu'il porte

⁷⁹ Pierre Zoberman, Anne Tomiche et William J. Spurlin, « Nouvelles perspectives sur l'écriture du corps », in *op.cit.*, p. 10.

⁸⁰ Quand bien même ces romans comportent des éléments autobiographiques en ce qui concerne Bolaño et Jelinek à travers le personnage d'Arturo Belano pour le premier et Anna pour Jelinek.

⁸¹ Riboulet, *Les portes de Thèbes*, Lagrasse, Verdier, 2020, p. 35 : « Ce qui m'a été arraché de part et d'autre, et dans une violence psychique et symbolique dont je n'avais pas connu d'équivalent jusqu'ici, c'est cette croyance insensée que les hommes pourraient être frères, l'Histoire autre chose qu'un champ de bataille, et que nous sommes là pour vivre plutôt que pour mourir – des lieux, à tous les sens du terme. Depuis quinze, et dans quinze qui s'attarde inconsidérément, je sais qu'il n'en est rien et qu'il faut faire avec. Et ce n'est pas, bien sûr, mon esprit qui a compris cela, *c'est mon corps qui l'a enregistré – à la façon d'un sismographe.* »

⁸² Butler, VP, pp. 52-53. PL, p. 26 : « The body implies mortality, vulnerability, agency : the skin and the flesh expose us to the gaze of others, but also to touch, and to violence, and bodies put us at risk of becoming the agency and instrument of all these as well. Although we struggle for rights over our own bodies, the very bodies for which we struggle are not quite ever only our own. The body has its invariably public dimension. Constituted as a social phenomenon in the public sphere, my body is and is not mine ».

profondément dans son corps, [Bousquet] l'appréhende dans sa vérité éternelle comme événement pur, pourtant et d'autant plus⁸³ ». Dans l'écriture de la blessure que construit Deleuze à partir de Bousquet, sa conceptualisation de la blessure ne se limite pas seulement à ce que l'on pourrait appeler une « blessure de guerre⁸⁴ » : « Autant que les événements s'effectuent en nous, écrit Deleuze, ils nous attendent et nous aspirent, ils nous font signe : “Ma blessure existait avant moi, je suis né pour l'incarner⁸⁵” ». Butler évoque la question du corps face à la violence du terrorisme ; en effet, l'attentat est un événement qui transforme le corps :

[...] [N]ul n'échappe au fait d'être, pour une large part, politiquement constitué par la vulnérabilité sociale de son corps – comme lieu de désir et de vulnérabilité physique, comme lieu à la fois d'affirmation et d'expositions publiques. Perte et vulnérabilité viennent de ce que nous sommes des corps socialement constitués, attachés aux autres, menacés de perdre ces attachements, exposés aux autres, menacés de violence du fait de cette exposition⁸⁶.

Nous pouvons alors nous demander comment les œuvres de nos auteurs représentent-ils cette dimension de la vulnérabilité du corps, comment nos auteurs écrivent le fait que les corps soient exposés ? C'est une question particulièrement intéressante pour une œuvre comme *Mao II*, dans laquelle le corps de l'écrivain, dès qu'il sort de sa « réclusion » est exposé à la violence, mais aussi le corps du poète, Jean-Claude Julien, retenu en otage par les terroristes. Le corps est au centre de *Mao II*, et constitue le thème principal du roman : la découverte de la vulnérabilité de l'autre par Bill Gray à travers le personnage de Jean-Claude Julien. En outre, la blessure de Bill Gray le conduit vers sa mort : toute la fin de *Mao II*, est une réflexion sur le corps mourant de l'écrivain. Après les grandes fresques historiques comme *Libra* (sur l'assassinat de J. F. Kennedy) ou *Outremonde*, avec *L'homme qui tombe*, DeLillo fait le choix dans sa représentation du 11 septembre de construire une fiction de l'intime et de développer avant tout une écriture des corps blessés par le surgissement de la violence. Le roman s'ouvre justement sur la description du moment où un homme est blessé qui permet à l'auteur de représenter la « vie précaire ». Deleuze distingue deux formes de répétition, la répétition qui rend malade, mais aussi la répétition qui soigne⁸⁷ : DeLillo propose dans *L'homme qui tombe* un exemple de la deuxième forme de répétition identifiée par Deleuze⁸⁸. L'auteur insiste

⁸³ Deleuze, LS, p. 174.

⁸⁴ Rappelons que Jöe Bousquet est blessé pendant la Première Guerre mondiale.

⁸⁵ Deleuze, LS, p. 174.

⁸⁶ Judith Butler, VP, p. 46. PL, p. 20 : « [...] each of us is constituted politically in part by virtue of the social vulnerability of our bodies – as a site of desire and physical vulnerability, as a site of a publicity at once assertive and exposed. Loss and vulnerability seem to follow from our being socially constituted bodies, attached to others, at risk of losing those attachments, exposed to others, at risk of violence by virtue of that exposure ».

⁸⁷ Deleuze, DR, p. 30 : « Si la répétition nous rend malades, c'est elle aussi qui nous guérit ; si elle nous enchaîne et nous détruit, c'est elle encore qui nous libère, témoignant dans les deux cas de sa puissance “démoniaque”. »

⁸⁸ DeLillo, HT, p. 50 : « Il trouvait les séances revigorantes, quatre fois par jour, les extensions du poignet, les

toutefois sur le fait que l'événement revient dans la blessure⁸⁹ : dans chaque mouvement répété, l'événement revient. DeLillo illustre ainsi de quelle manière l'événement s'inscrit dans le quotidien et dans les gestes les plus simples.

L'une des scènes les plus violentes de notre corpus est la mort de Morana dans *Le temps matériel*. Le corps de l'autre, Morana, est réduit à l'état d'objet. Les enfants-terroristes transforment aussi leurs corps dès le début du roman. On retrouve la même violence dans les dernières pages des *Exclus* de Jelinek dans lesquelles Rainer tue sa famille. Le corps de Merry, dans *Pastorale américaine*, survit à l'accident – l'explosion de la bombe – mais il ne survit pas à l'événement : *Pastorale américaine* est l'histoire d'un corps en pleine destruction. Même le corps de Seymour Levov est marqué par l'événement : Roth ne met-il pas tant en avant son athlétisme pour mieux rendre évidente sa chute ? Par son athlétisme, Seymour incarne le « Rêve américain » : il l'est *dans sa chair*. Pour le dire avec Butler, le corps de Seymour est un corps « politiquement constitué⁹⁰ » (*constituted politically*⁹¹). Et on peut se demander s'il n'y a pas là une forme de violence entièrement politique⁹² qui s'exerce sur le corps : les pratiques qui visent à la production du corps normé⁹³. Le corps de Seymour peut être lu comme la violence de ce

étirements du cubitus. Elles faisaient office de contre-mesures parfaites vis-à-vis des contusions qu'il avait subies dans la tour, dans le chaos de la descente. Ce n'était pas l'IRM, ni la chirurgie, qui le rapprochait du bien-être. C'était ce modeste exercice à faire chez soi, le comptage des secondes, le comptage des répétitions, les moments de la journée qu'il réservait aux exercices, la poche de glace qu'il appliquait après chaque série d'exercices. » FM, p. 40 : « He found the sessions restorative, four times a day, the wrist extensions, the ulnar deviations. These were the true countermeasures to the damage he'd suffered in the tower, in the descending chaos. It was not the MRI and not the surgery that brought him closer to well-being. It was this modest home program, the counting of seconds, the counting of repetitions, the times of day he reserved for the exercises, the ice he applied following each set of exercises. »

⁸⁹ DeLillo, HT, p. 50 : « Il y avait les morts et les mutilés. Sa blessure était mineure mais ce n'était pas le cartilage déchiré qui était l'objet de cet effort. C'était le chaos, la lévitation des plafonds et des sols, les voix qui s'étranglaient dans la fumée. Il se concentrait profondément, assis là à faire travailler les formes de la main, la courbure du poignet vers le sol, la courbure du poignet vers le plafond, l'avant-bras à plat sur la table, la configuration pouce levé de certaines positions, l'usage de la main non concernée pour exercer une pression sur la main concernée. Il lavait son attelle dans de l'eau savonneuse tiède. Il n'ajustait pas son attelle sans consulter le kinésithérapeute. Il lisait la feuille d'instructions. Il repliait sa main en poing détendu. » FM, p. 40 : « There were the dead and maimed. His injury was slight but it wasn't the torn cartilage that was the subject of this effort. It was the chaos, the levitation of ceilings and floors, the voices choking in smoke. He sat in deep concentration, working on the band shapes, the bend of the wrist toward the floor, the bend of the wrist toward the ceiling, the forearm flat on the table, the thumb-up configuration in certain setups, the use of the uninvolved hand to apply pressure to the involved hand. He washed his splint in warm soapy water. He did not adjust his splint without consulting the therapist. He read the instruction sheet. He curled the hand into a gentle fist. »

⁹⁰ Butler, VP, p. 46.

⁹¹ Butler, PL, p. 20.

⁹² Existe-t-il une forme de violence qui ne soit pas politique ?

⁹³ Nous entendons par là toutes les pratiques visant à retarder l'inévitable altération du corps, toutes les pratiques de « bien-être » ou de fortification du corps qui ne constituent en réalité que des injonctions qui visent à produire un corps correspondant en tous points aux attentes de la norme. Plus le corps survit à sa propre corruption et plus il est solide, plus le pouvoir sera à même de s'exercer à travers lui. Nous renvoyons sur ce point à Michel Foucault, « Pouvoir et corps » [1975], in DE, II, p. 754 : « [dans les rapports de pouvoir, on se trouve en présence de phénomènes complexes qui n'obéissent pas à la forme hégélienne de la dialectique. La maîtrise, la conscience de son corps n'ont pu être acquises que par l'effet de l'investissement du corps par le

qui est imposé par la norme. De même, la mère de Merry tente de réparer l'événement en changeant de visage en ayant recours à la chirurgie esthétique : elle essaie de changer la *surface*, et peut-être en un sens y parvient-elle, mais cela a des conséquences inattendues sur sa vie de couple, elle transforme ce qui était prévu et prévisible⁹⁴. De même, avant l'événement, Dawn Levov était Miss New Jersey, incarnation de la norme américaine de l'après-guerre, mais surtout du corps de la femme réduit à l'état d'objet, entièrement soumis au regard de l'autre⁹⁵. Le corps de Dawn Levov ne lui appartient plus. Peut-être même pourrions-nous insister en disant que tout corps est *abandonné* au regard de l'autre. Et ensemble, les Levov, Seymour et Dawn, ne sont pas l'incarnation d'un « rêve », mais bien d'une forme de violence, devenue tellement banale qu'elle en est devenue invisible. Seymour et Dawn dans *Pastorale américaine* représentent la violence du capitalisme à l'encontre du genre et du corps : Seymour Levov se doit d'incarner « L'Homme » et Dawn Levov « LA Femme », or comme l'a montré Lacan « LA femme, ça n'existe pas⁹⁶ ». Et c'est cette violence faite aux corps des parents qui revient dans l'attentat de Merry. Toute l'histoire de Seymour Levov peut être lu comme la découverte de sa propre vulnérabilité et de la vulnérabilité du « Rêve américain » qu'il incarne. Ainsi la lecture d'un roman comme *Pastorale américaine* nous permet d'en arriver à la conclusion qu'il n'existe aucun corps qui ne soit politiquement déterminé. Il nous semble important de considérer qu'une attention particulière accordée au corps et son à écriture au sein de la fiction peut être considérée comme une pratique moderne.

Un texte comme *Fassbinder, la mort en fanfare* d'Alban Lefranc nous oblige à nous poser les questions suivantes : la destruction de son propre corps par Fassbinder⁹⁷ doit-elle être considérée comme une dernière forme de violence que l'artiste s'inflige ? Au contraire, faut-il y lire une forme de résistance aux exigences de la norme ? Le corps de l'artiste comme « anormal » devient-il ainsi le signe d'un refus ? En effet, Lefranc représente dans sa biofiction

pouvoir : la gymnastique, les exercices, le développement musculaire, la nudité, *l'exaltation du beau corps...* tout cela est dans la ligne qui conduit au désir de son propre corps par un travail insistant, obstiné, méticuleux que le pouvoir a exercé sur le corps des enfants, des soldats, *sur le corps en bonne santé*. » Nous soulignons en italique. Ainsi « le corps en bonne santé » n'est-il qu'un autre symptôme illustrant l'exercice du pouvoir. Seymour et Dawn Levov en sont le parfait exemple.

⁹⁴ Sur la chirurgie, cf. PA, pp. 358-361. AP, pp. 351-354.

⁹⁵ Butler, VP, pp. 52-53 : « [...] la peau et la chair nous exposent au regard et au contact des autres, comme à leur violence, et nos corps nous font courir le danger d'en devenir également le ressort et l'instrument. » PL, p. 26 : « [...] the skin and the flesh expose us to the gaze of others, but also to touch, and to violence, and bodies put us at risk of becoming the agency and instrument of all these as well. »

⁹⁶ Nous renvoyons sur ce point à Jacques Lacan, *Encore, Le Séminaire*, XX, Paris, Seuil, 1975. En ce qui concerne ici notre propos, nous renvoyons à *Encore*, p. 36 : « L'homme n'est qu'un signifiant parce que là où il entre en jeu comme signifiant, il n'y entre que *quoad castrationem*, c'est-à-dire en tant qu'il a rapport avec la jouissance phallique. » Et, *Encore*, p. 39 : « L'homme, une femme ai-je dit la dernière fois, ce ne sont rien que signifiants. »

⁹⁷ Notons que Fassbinder et Pasolini sont comparables au moins par les thématiques élaborées par leurs œuvres : la marge, les pauvres, les prostitué(e)s, la violence, la violence de l'histoire.

la violence historiquement déterminée⁹⁸ d'un homme envers lui-même. L'autodestruction de Fassbinder est lue par Lefranc comme une manière de ne répondre à aucune norme et se rapproche en ce sens du projet d'extinction de Murau dans *Extinction* de Thomas Bernhard. L'autodestruction est alors le choix des fils face à la violence des pères. Pour ne correspondre à aucune norme, Fassbinder est laid, gros, désagréable, cruel avec ses amants. Dans le cas de Fassbinder, l'autodestruction est-elle à entendre comme une extinction de soi, au sens de celle mise en place par Murau dans le texte de Bernhard, comme pour supprimer sa propre mère⁹⁹ qui reste nazie même après la guerre ? La destruction de son corps entreprise par Fassbinder peut-elle considérée comme sa dernière œuvre ? Alors que la norme est plus forte et plus violente, la réflexion que Lefranc construit sur le corps de Fassbinder est élaborée *pour* son aujourd'hui. À travers les dix derniers jours de la vie de Fassbinder et la mort du réalisateur allemand, Alban Lefranc continue l'investigation sur l'histoire et les violences de l'histoire commencée avec ses précédents romans et qu'il continue au-delà. *Vous n'étiez pas là* d'Alban Lefranc est aussi l'histoire d'un corps : celui de Christa Päffgen, devenue Nico. Dans le premier chapitre de sa biofiction, Lefranc écrit sur le corps d'une petite-fille de six ans pendant les bombardements en Allemagne à la fin de la guerre ; avant que celle-ci ne devienne mannequin : un corps qui ne s'appartient pas. Lefranc suit le parcours de la transformation de Christa en Nico, de la petite-fille pendant les bombardements, jusqu'au mannequin et aux dernières années d'autodestruction. Il y a donc un parallèle entre le corps de Fassbinder tel qu'il est décrit dans *Fassbinder, la mort en fanfare* et celui de Nico dans *Vous n'étiez pas là* : Lefranc écrit deux parcours d'autodestruction d'adultes ayant grandi après la Seconde Guerre mondiale. Ainsi l'auteur décrit deux corps qui ne s'appartiennent pas et élaborent leur propre destruction : Nico et Fassbinder sont des figures de fils et filles perdants. Dans *Le ring invisible*, Lefranc décrit

⁹⁸ Déterminée par les violences passées (le nazisme) et les violences présentes (les années de plomb).

⁹⁹ Lefranc, FMF, p. 14 : « Le gros homme interroge sa mère au coin d'une table étroite. Il parle dans la colère, dans la frénésie plus que dans la colère. Son regard saisit l'âme à la racine. Ce n'est pas un clochard qui se laisserait achever au coin de la rue. Sa mère se tasse sur des coudes friables, cherche ses mots, répond tout de même, ne se laisse pas intimider, à peine interrompre. À sa façon friable et vieillie, la mère est aussi rude que son fils. Le visage de la mère est familier au spectateur : elle ou d'autres qui lui ressemblent traversent presque tous les films du bouffi, petites vieilles serrées sur le bord de la vie, brisées net sans recours par le chagrin, ni plus ni moins cruelles que les autres, inconsolables comme eux et à ce titre, inaccessibles à la pitié. » FMF, 32 : « Ce sont les propos souriants de la vieille femme friable, sa mère, qui concluent le documentaire de Fassbinder. "Le mieux", dit-elle à son fils, "ce serait une sorte de dirigeant autoritaire qui serait tout à fait bon et gentil, qui serait quelqu'un de bien." »

deux corps : celui d’Emmett Till¹⁰⁰, assassiné, et au contraire, celui de Cassius Clay¹⁰¹, qui se prépare à devenir un champion de boxe pour venger¹⁰² la mort d’Emmett Till¹⁰³. Dans chacun des textes de Lefranc, comme chez Riboulet d’ailleurs, une attention particulière est accordée au corps : dans les œuvres des deux auteurs, le corps apparaît comme le lieu de la vérité de l’histoire au début du XXI^e siècle.

Si Judith Butler, après le 11 septembre met en avant l’importance de la vulnérabilité, c’est parce que la prise de conscience de cette vulnérabilité peut permettre de changer le rapport à l’autre – qui est nié dans toute forme de violence, et donc avec le terrorisme et l’usage de la terreur : « L’attention portée à cette vulnérabilité peut servir d’appui pour réclamer des solutions politiques non militaires, tout comme le déni de cette vulnérabilité par un fantasme de domination – institutionnellement établi (peut alimenter la machine de guerre¹⁰⁴ ». L’irruption de la violence – qui est l’événement – correspond à la découverte pour chacun de sa vulnérabilité et de celle de l’autre. Sur le plan individuel, c’est Bill Gray qui meurt en chemin vers le Liban. Sur le plan collectif, ce sont les États-Unis qui après le 11 septembre découvrent leur propre vulnérabilité. Toute la différence réside dans la réponse qui sera accordée à cette découverte : l’accepter ou la refuser¹⁰⁵. Cette découverte de la vulnérabilité est un redoublement de l’événement. C’est seulement en découvrant ma propre vulnérabilité et en l’acceptant que je peux devenir moi-même comme un autre. Ainsi voudrions-nous entendre la *vulnérabilité* selon deux niveaux : la découverte de la vulnérabilité sur le plan individuel – en particulier celle du corps et du visage de l’autre face à l’irruption de la violence (pensée en tant qu’événement) ; et la découverte de la vulnérabilité sur le plan gouvernemental, au niveau d’un État, d’un pays,

¹⁰⁰ Sur la représentation de la mort d’Emmett Till, nous renvoyons au *Ring invisible*, pp. 53-68. Dans le deuxième chapitre du *Ring invisible*, Alban Lefranc alterne la représentation de la mort d’Emmett Till et le moment où Cassius Clay apprend la mort de l’adolescent qui décide de l’avenir du boxeur. On notera aussi que Bob Dylan a écrit une chanson intitulée « The Death of Emmett Till », composée au début des années 1960, elle n’a été disponible officiellement qu’en 2010 sur l’album *The Bootleg Series Vol. 9 – The Witmark Demos: 1962–1964*, après avoir circulé dans différents enregistrements pirates (ou *bootlegs*) depuis les années 1960.

¹⁰¹ Cf. le sixième fragment du *Ring invisible*, « San Francisco, 20 mai 1960. Combat Cassius Clay / Allen Hudson », in *op.cit.*, pp. 80-92.

¹⁰² Nous renvoyons en particulier au troisième fragment du *Ring invisible*, « Apostrophe de Cassius Clay junior à Emmett Till », *op.cit.*, pp. 69-71, et en particulier aux dernières lignes de l’apostrophe, pp. 70-71 : « Écoute, Emmett, écoute ma promesse : toi qui n’as plus de visage, je te donnerai le mien. / Tu marcheras dans le monde avec mes yeux et ma bouche, / derrière la barrière de mes poings. / Tu ne bégaieras plus. / Mon silence veillera sur ta parole en sang. »

¹⁰³ Alban Lefranc explore l’idée que l’annonce de la mort d’Emmett Till a été décisive pour Mohamed Ali, la pratique de la boxe devenant une manière de venger l’adolescent, combat après combat. On peut ajouter que la boxe se fait image de l’écriture elle-même : c’est à son tour en écrivant que Lefranc venge la mort d’Emmett Till. Lefranc continue par l’écriture le combat commencé par Mohamed Ali.

¹⁰⁴ Butler, VP, p. 56. PL, p. 29 : « Mindfulness of this vulnerability can become the basis of claims for non-military political solutions, just as denial of this vulnerability through a fantasy of mastery (an institutionalized fantasy of mastery) can fuel the instrument of war ».

¹⁰⁵ Sur ce point, nous renvoyons au chapitre V de notre réflexion.

d'un groupe, de cette vulnérabilité. La possibilité d'une politique de la vulnérabilité est développée en littérature par la prise de conscience de sa propre vulnérabilité pour nouer un lien éthique avec l'Autre, qu'il s'agisse d'un individu ou d'un groupe. On comprendra, comme le montre Judith Butler dans *La vie précaire*, que les États-Unis ont complètement refusé leur propre vulnérabilité après le 11 septembre, redoublant en outre leur refus de l'autre par le refus de sa vulnérabilité, comme DeLillo le représente dans *Point oméga*. En effet, dans *Point Oméga* le désert est pour Elster le lieu de la découverte de sa propre altérité. C'est le lieu où il fait l'expérience de sa propre vulnérabilité¹⁰⁶ : « Regardez-le, vulnérable, accablé, inconsolablement humain¹⁰⁷ ». Il y a dans le roman une progression radicale entre le Elster tel qu'il est décrit au début du roman : un universitaire qui a travaillé pour le Pentagone, érudit, cultivé, dominateur, qui domine complètement sa fille¹⁰⁸, Jessie, autant qu'il domine Finley. Mais la situation est renversée à la fin : après la disparition de sa fille, il n'est plus le même. Les rôles se renversent entre Elster et Finley. Une image résume tout : Elster refuse avant la disparition de Jessie de laisser qui ce soit d'autre conduire à sa place (« Il ne voulait pas que je conduise, il ne faisait pas confiance aux autres conducteurs, les autres conducteurs, ce n'était pas lui¹⁰⁹ »), après celle-ci, c'est Finley qui prendra sa place (« Je le regardai. Le visage se rabougrissait graduellement dans le cadre massif de la tête. Il était à la place du passager¹¹⁰ [...] »). Cette transformation marque donc la fin de la figure du père : le père est défait par la disparition de sa fille, alors que quand elle était là, il la dominait complètement. Dans le désert, la figure du père est destituée, avec la disparition de sa fille, son autorité prend fin. L'événement que représente la disparition de Jessie est redoublé par celui que représente la métamorphose de Elster, son corps se transforme :

Il commençait à avoir l'air d'un reclus qui aurait vécu dans une cabane sur le site d'une mine abandonnée, un vieux bonhomme pas lavé, titubant, le visage hérissé de poils, le regard méfiant, la peur, d'un pas à l'autre, que quelqu'un ou quelque chose ne soit à l'affût¹¹¹.

¹⁰⁶ Nous renvoyons ici à Judith Butler, *Precarious Life : The Powers of Mourning and Violence*, Verso, 2004, que nous citons dans ces pages, mais aussi *Frames of War : When Is Life Grievable?*, Verso, 2009, ouvrage dans lequel la philosophe américaine développe sa réflexion commencée dans *Precarious Life*.

¹⁰⁷ DeLillo, PO, p. 114. PO', p. 96 : « Look at him, frail and beaten. Look at him, inconsolably human ».

¹⁰⁸ DeLillo, PO, p. 67 : « Elle était le rêve éveillé de son père. Mais il ne paraissait pas chagriné par la manière avortée dont elle répondait à son amour. Il lui était naturel de ne pas le remarquer. *Je ne suis pas sûr qu'il comprenait le fait qu'elle n'était pas lui.* » PO', p. 56 : « She was her father's dream thing. He didn't seem baffled by her stunted response to his love. It was natural for him not to notice. *I'm not sure he understood the fact that she was not him.* » Nous soulignons en italique dans la traduction et dans le texte original.

¹⁰⁹ DeLillo, PO, p. 89. PO', p. 74 : « He didn't want me to drive, he didn't trust other drivers, other drivers were not him. »

¹¹⁰ DeLillo, PO, p. 112. PO', p. 95 : « I looked at him. The face was gradually sinking into the dense framework of the head. He was in the passenger seat [...] »

¹¹¹ DeLillo, PO, p. 102. PO', p. 87 : « He began to resemble a recluse who might live in a shack on an abandoned

Aussi Elster décrit-il la guerre comme un phénomène abstrait – autant pour ceux qui la dirigent depuis le Pentagone¹¹² que pour lui¹¹³ – mais, dès lors que Jessie disparaît dans le désert, Elster est confronté à quelque chose de tout à fait concret et il n'y est pas préparé. Il fait l'expérience de ce qu'apporte inévitablement la guerre : la perte de quelqu'un. Plus aucun discours ne peut le sauver. L'événement lui retire la parole et les mots qui faisaient sa force, dans lesquels il trouvait la source de sa domination : « Pendant des semaines il n'y avait rien eu d'autre à faire que parler. Plus rien à dire maintenant¹¹⁴ ». Aussi, sur le plan éthique la proposition de Don DeLillo se situe-t-elle dans l'importance pour les États-Unis d'intégrer la conscience de la vulnérabilité à leur discours – et il rejoint en ce sens Judith Butler dans *La vie précaire* – plutôt que de continuer, d'une manière ou d'une autre de « partir en guerre » (« *War on terrorism* », « *War on terror* », « *Global war on terrorism* » sont les mots mêmes de Bush, comme le rappelle Butler).

Sylvia Schmitz-Burgard remarque à propos des *Exclus* de Jelinek : « The text focuses on the body, specially woman's body, [...] as the oppression effected by a capitalist society, where violence turns out to be one of the psychological effects of censorship, in this case the publicly and privately enforced silence about the fascist past¹¹⁵ ». Tout se passe dans *Les Exclus* comme si le silence, ou le non-dit, s'inscrivait dans les corps des personnages de Jelinek. Cela concerne avant tout les personnages féminins du roman, et avant tout la mère d'Anna et de Rainer, battue et violée par son mari, ancien SS, ou encore Anna lorsqu'elle fait l'amour avec Hans, puisqu'il adhère entièrement au discours capitaliste en reniant la lutte des classes et

mining site, unwashed old man, shaky, stubbled, caution in his eyes, a fear from one step to the next that someone or something is waiting. »

¹¹² Le meilleur exemple en est sans doute la “guerre haïku” imaginée par Elster, Don DeLillo, PO, p. 36 : « Le haïku ne signifie rien au-delà de ce qu'il est. [...] Je voulais une guerre haïku, dit-il. Une guerre en trois vers. Aucun rapport avec l'état des forces en présence ou avec la logistique. Ce que je voulais, c'était un ensemble d'idées ayant à voir avec des objets éphémères. Telle est l'âme du haïku. Tout dénuder, tout rendre visible. Voir ce qui est là. À la guerre, les choses éphémères. Voir ce qui est là puis se tenir prêt à le voir disparaître ». PO', p. 29 : « “Haiku means nothing beyond what it is. [...] I wanted a haiku war,” he said. “I wanted a war in three lines. This was a set of ideas linked to transient things. This is the soul of haiku. Bare everything to plain sight. See what's there. Things in war are transient. See what's there and then be prepared to watch it disappear.” »

¹¹³ DeLillo, PO, 36 : « La guerre crée un monde fermé et pas seulement pour ceux qui combattent mais pour ceux qui complotent, les stratèges. Sauf que leur guerre est fait d'acronymes, de projections, de contingences, de méthodologies. [...] Leur guerre est abstraite. Ils croient qu'ils envoient une armée à un endroit sur la carte ». PO', p. 28 : « War creates a closed world and not only for those in combat but for the plotters, the strategists. Except their war is acronyms, projections, contingencies, methodologies. [...] Their war is abstract. They think they're sending an army into a place on a map. »

¹¹⁴ DeLillo, PO, 104. PO', p. 88 : « For weeks there had been nothing to do but talk. Now nothing to say. »

¹¹⁵ Sylvia Schmitz-Burgard, « Body Language as Expression of Repression: Lethal Reverberations of Fascism in *Die Ausgesperrten* », in *Elfriede Jelinek : Framed by language*, sous la direction de Jorun B. Johns et Katherine Arens, Riverside, Ariadne Press, 1994, p. 194. Nous traduisons : « Le texte se concentre sur le corps, en particulier sur le corps de la femme [...] comme l'oppression effectuée par la société capitaliste, où la violence se révèle être l'un des effets psychologiques de la censure, dans ce cas le silence forcé tant sur le plan public que sur le plan privé. »

l'héritage de ses parents ; mais cela concerne aussi d'une manière générale les enfants : Anna et Rainer, qui sont les victimes, au même titre que leur mère, des violences de leur père Otto. La représentation de la violence faite aux femmes est liée dans le texte de Jelinek à celle exercée sur les enfants. À plusieurs reprises dans *Les Exclus*, le viol¹¹⁶ possible des enfants par leur père est sous-entendu. D'une manière générale, le corps (comme le langage) des personnages, ne leur appartient pas, ils sont dépossédés de leur propre corps, comme Sophie ou Hans pour des raisons différentes : Sophie parce qu'elle incarne la haute bourgeoisie, Hans parce qu'il incarne le prolétariat. Ainsi, non seulement les personnages de Jelinek sont dépossédés de leur langage (ils sont parlés par la langue), ils sont en outre dépossédés de leur propre corps. À ces deux coupures s'ajoute celle, pour la génération qui grandit après la guerre, Rainer, Anna, Sophie et Hans, d'être coupée de l'histoire, d'être dans l'impossibilité d'hériter. Et cette idée du corps qui n'appartient pas, on la retrouve aussi dans *Pastorale américaine*, avec les personnages du père, sportif, qui ressemble en ce sens au personnage de Hans dans *Les Exclus*, ou de la mère, reine de beauté qui ressemble à Sophie. Nous entendons par là qu'aucun corps n'échappe à la violence de l'histoire. La folie de Merry, dans *Pastorale américaine*, trouve son origine là : son corps ne lui appartient pas. On pourrait aller jusqu'à dire que tous les personnages de Roth et Jelinek sont fous parce qu'ils incarnent ce que l'on attend d'eux. Le conformisme apparaît comme une instance de refoulement dans le roman de Jelinek (le père est un conformiste : il est violent, mais on ne sait rien de cette violence en dehors du cercle familial, pas un seul moment les enfants n'évoquent cela avec leurs camarades, on retrouve donc reconstruit dans le roman le silence même qui est l'origine de la violence). Comme l'écrit Sylvia Schmitz-Burgard : « The twins Anna and Rainer Witkowski, two members of the postwar generation, witness indifference to the past. In response, they learn to engage in a body language that articulates what remains silenced in a discourse dominated by men¹¹⁷. » En quelque sorte Anna et Rainer sont atteints du même symptôme : Anna est aphasique mais la logorrhée de Rainer lui est

¹¹⁶ La question du viol était déjà au centre du roman d'Elsa Morante, *La Storia*. Il faut peut-être insister sur le fait que l'histoire racontée par les femmes constitue sans doute l'un des apports les plus importants de ces dernières années. En Italie, dans l'après-guerre, Natalia Ginzburg ou Elsa Morante, mais un panorama largement masculin. Il en va de même en France, on peut citer Marguerite Duras, Nathalie Sarraute ou Simone de Beauvoir pour les voix les plus reconnues. Mais c'est peut-être l'une des spécificités de la littérature de la fin du XX^e siècle et du début du XXI^e siècle avec des écrivaines comme Zadie Smith, Jhumpa Lahiri ou Chimamanda Ngozi Achidie pour les plus jeunes dans le domaine anglophone ou encore Toni Morrison pour donner un exemple d'écrivain de la génération de Philip Roth.

¹¹⁷ Sylvia Schmitz-Burgard, « Body Language as Expression of Repression : Lethal Reverberations of Fascism in *Die Ausgesperrten* », in *op.cit.*, pp. 194-195. Nous traduisons : « Les jumeaux Anna et Rainer Witkowski, appartenant tous les deux à la génération d'après-guerre, sont les témoins d'une indifférence à l'égard du passé. En réponse à cela, ils apprennent à engager un langage corporel qui articule ce qui reste passé sous silence dans un discours dominé par les hommes ».

comparable : il ne peut rien dire qu'à travers les mots des autres, donc en quelque sorte, il ne peut rien dire sur lui. Ni lui ni Anna ne peuvent mettre de mots sur la violence qu'ils reçoivent et dont ils héritent de leurs parents à leur insu¹¹⁸. Les photos pornographiques prises par le père des jumeaux constituent une prise de contrôle du corps de sa femme¹¹⁹ qui ne lui sert qu'à contrebalancer sa propre impuissance¹²⁰. On retrouve dans *Les Exclus* le schéma de l'impossibilité à être qui conduit à la destruction de l'autre, dans la mesure où tout acte sexuel est pour Otto Witkowski, le père, un remplacement de ses anciens crimes, et constitue un prolongement de l'acte de mort et de destruction : « [...] the violence against women does deserve special attention as substitute for the violence against Jews and Slavs that is emphasized in the novel¹²¹ ». La violence faite aux enfants dans *Les Exclus* provient des mêmes pulsions. Il s'agit d'un thème que l'on retrouve dans toute l'œuvre de Jelinek¹²² : « Seen within the climate that typified Austrian and German feminism during the 1970s and 1980s, however, perhaps no other author has confronted *the intersections between fascism, gender, and sexual*

¹¹⁸ En ce sens, ils sont comparables aux enfants du *Temps matériel* qui sont privés de langage, s'en privent eux-mêmes par la création de l'alphamuet et remplacent les mots par un « body language ».

¹¹⁹ Sylvia Schmitz-Burgard, « Body Language as Expression of Repression : Lethal Reverberations of Fascism in *Die Ausgesperrten* », in *op.cit.*, p. 195 : « Their father, for example, seeks control over other bodies by means of sight: first through gun sights and then through camera lenses. » Nous traduisons : « Leur père, par exemple, cherche à contrôler leurs corps par le regard : d'abord par le viseur d'une arme puis par l'objectif d'un appareil photo ».

¹²⁰ Jelinek, LE, p. 15 : « M. Witkowski était revenu de la guerre unijambiste certes, mais toujours debout ; pendant la guerre il était plus qu'aujourd'hui : à savoir un bipède, entier, et membre de la SS. Dans son hobby qui ne connaît pas de limite – la photographie d'art – il déploie aujourd'hui le même acharnement qu'à l'époque où il avait choisi son métier. [...] *Mon violon d'Ingres, la photo porno, c'est tout ce qui me reste avec cette infirmité.* [...] Et maintenant que ça saute, mon appareil est impatient d'exercer ses fonctions. » DA, p. 15 : « Herr Witkowski war aus dem Krieg einbeinig aber aufrecht zurückgekehrt, im Krieg war er mehr als heute, nämlich unversehrt, ein Zweibeiniger und bei der SS. Denselben Nachdruck wie damals bei der Berufswahl setzt er heute hinter sein Hobby, das keine Einschränkungen kennt: die künstlerische Fotografie. [...] *Mein Hobby, die Pornofotografie, ist alles, was mir bei meiner Beschädigung noch geblieben ist.* [...] Und jetzt flink wie der Blitz, meine Kamera wartet schon, daß sie ihres Amts walten kann. » Nous soulignons en italique. Otto Witkowski est donc revenu impuissant de la guerre et s'il ne peut plus « posséder » sa femme, il prend possession de son image : il n'est à aucun moment pour Otto Witkowski question de rien d'autre que de « posséder » l'autre, que ce soit physiquement ou par la pulsion scopique. Nous tenons à souligner d'ailleurs le fait que la traduction de Yasmine Hoffman rend particulièrement sensible l'ironie de Jelinek lorsqu'elle traduit « meine Kamera wartet, daß sie ihres Amts walten kann » par « mon appareil est impatient d'exercer ses fonctions » : elle rend parfaitement intelligible le déplacement à l'œuvre d'un appareil à l'autre.

¹²¹ Sylvia Schmitz-Burgard, « Body Language as Expression of Repression : Lethal Reverberations of Fascism in *Die Ausgesperrten* », in *op.cit.*, p. 195. Nous traduisons : « [...] la violence contre les femmes mérite une attention spéciale en tant que substitue pour la violence contre les Juifs et les Slaves telle qu'elle est mise en avant dans le roman ».

¹²² Beatrice Hanssen, « Elfriede Jelinek's Language of Violence », *New German Critique*, n°68, Spring-Summer, 1996, p. 79 : « True to her programmatic Bachmann essay, "War by Other Means" ["Der Krieg mit anderen Mitteln"], most of her [Jelinek] novels, plays, and short essays dissect the covert but insidious continuation of fascist ideology and its belligerent potential in postwar gender relations. While novels such as *The Piano Teacher* [*Die Klavierspielerin*] (1983) or *Lust* (1989) place the force of the analysis on body politics and the pornographic exploitation of women's bodies to uncover their underlying war-like economy, other recent texts have turned to the epistemological and philosophical foundations of fascism, evident in *Wolken. Heim* (1988) and *Totenauberg* (1991), or to the neo-Nazism of the Austrian Freedom (*FPÖ*) ».

*violence*¹²³ with the persistence and polemical acerbity that distinguishes Jelinek's prose¹²⁴ ». La question du genre est omniprésente dans *Les Exclus*, même si son traitement est plus classique que dans d'autres romans de Jelinek, mais elle est déterminante dans la mesure où Jelinek montre de quelle manière elle est directement héritée du nazisme : comment les rapports entre les hommes et les femmes, métaphorisés par le couple Witkowski, ont été déformés par le national-socialisme et comment la fin de la guerre n'a pas mis fin à de tels rapports. Les violences du père de Rainer et Anna dans *Les Exclus* est présenté comme directement hérité du nazisme, de son « engagement » dans la SS : « [...] il se met à malmener Gretl à l'aide de la cravache, souvenir parmi tant d'autres d'un temps révolu auquel appartient également une baïonnette. Le fils et la fille n'ont entendu qu'un petit aïe qui leur a suffi pour comprendre qu'une fois de plus elle avait été battue pour avoir manqué à ses devoirs conjugaux, et plus spécifiquement commis l'adultère¹²⁵ ». La manière dont le père maltraite¹²⁶ sa femme constitue une manifestation de son impuissance¹²⁷. Dans *Les Exclus*, toute la scène dans une « bonne vieille auberge authentiquement rustique¹²⁸ » dans le Waldviertel témoigne de l'hétéronormativité décrite comme une forme de violence. Cette auberge est tenue par un « interdit » : « [...] l'aubergiste, à l'instar du père [est un] ancien combattant et ex-interdit¹²⁹ ». La mère de Sophie dans *Les Exclus* par son corps lui-même conserve la trace des violences politiques qu'en tant que dominante elle a exercées sur ceux qu'elle a dominés : « On dirait un

¹²³ Un autre auteur qui, comme Jelinek, dans ses œuvres explore « the intersections between fascism, gender, and sexual violence » (Beatrice Hanssen, *op.cit.*, p. 80), c'est sans nul doute Mathieu Riboulet dans *Les Œuvres de miséricorde* et *Entre les deux il n'y a rien*.

¹²⁴ Beatrice Hanssen, « Elfriede Jelinek's Language of Violence », in *op.cit.*, p. 80. Nous traduisons : « Considérée au sein du climat qui caractérise le féminisme Autrichien et Allemand pendant les années 70 et 80, de toute façon, peut-être qu'aucun autre auteur n'a confronté les intersections entre fascisme, genre et violence sexuelle avec la persistance et la polémique acerbe qui distingue la prose de Jelinek ».

¹²⁵ Jelinek, LE, p. 141. DA, p. 142 : « [...] [T]raktiert er seine Frau Gretl [...] mit der Reitpeitsche, einem seiner zahlreichen Andenken von früher, zu denen auch ein Bajonett gehört. Der Sohn und die Tochter haben nichts von der Mutter vernommen als ein leises Au, was aber genügt hat zu erfahren, daß sie wieder einmal geprügelt worden ist wegen Eheverfehlungen, die sich speziell im Betrug geäußert haben. »

¹²⁶ Jelinek, LE, p. 141. DA, p. 142.

¹²⁷ L'impuissance est en premier lieu inscrite dans le corps du père avant même de considérer que, comme tout nationaliste, il est irrémédiablement impuissant, sa haine de l'autre n'étant qu'une expression de son impuissance, son autoritarisme n'étant que le signe d'une surcompensation, cf. Jelinek, LE, p. 141 : « Le père n'a aucune assise matérielle, il n'est à cheval que sur les principes et a déjà été condamné une fois pour faillite frauduleuse. Il n'accepte que difficilement son irrésistible déclin, et la moindre chiure de mouche lui rend de l'espoir. [...] L'éclaté se livre à une véritable gymnastique pour entrer et sortir de voiture, c'est une affaire compliquée, épuisante, il en est tout essoufflé. » DA, p. 142 : « Der Vater hat keine materielle Grundlage, sondern nur Grundsätze und ist schon einmal wegen betrügerischer Krida verurteilt worden. Er kann sich mit seinem unaufhaltsamen Abstieg nur schwer abfinden und schöpft beim kleinsten Fliegenschuß wieder Hoffnung. [...] Der Krüppel reckturnt in den Pkw hinein und wieder heraus, es ist eine komplizierte und kräfteraubende Angelegenheit, und man kommt außer Atem. »

¹²⁸ Jelinek, LE, p. 145. DA, p. 146 : « [...] einer urigen, echt ländlichen Wirtsstube umhüllt. »

¹²⁹ Jelinek, LE, p. 145. DA, p. 147 : « [...] der Wirt, ähnlich dem Vater ebenfalls ein Kriegsteilnehmer und ehemaliger Illegaler [...]. »

tableau de Klimt qui, tiré par une locomotive, passe de l'ombre à la lumière. Sa silhouette bleu clair n'est nullement conçue comme monument à la mémoire de tous ceux qui à l'époque nazie ont crevé pour ses aciéries personnelles, mais comme spectacle de choix pour un spectateur non prévenu¹³⁰ ». Jelinek utilise la négation pour ne pas dire directement la chose elle-même. Chaque personnage est dépossédé de son corps par l'appartenance sociale dont il a hérité *malgré lui*, à son insu. De la même manière, chaque personnage est dépossédé de sa langue, ainsi que nous l'avons vu plus tôt. Sophie est la fille d'industriels, Hans, le fils d'ouvriers, Anna et Rainer les enfants de la petite-bourgeoisie. Cela, on le retrouve aussi dans les autres textes : *les marques de l'histoire que portent les corps, ce sont aussi les marques de leur temps et de leur classe. Tout ce qui relève du façonnage du corps relève en réalité d'une forme de violence*¹³¹. L'écriture des violences faites aux femmes est récurrente dans l'œuvre de Jelinek, jusqu'à des textes plus récents comme *Les enfants des morts (Die Kinder der Toten)* [1995] ou encore *Avidité (Gier)* [2000]. L'écriture des violences faites aux femmes rejoint directement le sujet de notre recherche dans la mesure où les violences politiques ont lieu dans des sociétés patriarcales, la figure du père, du viril et du masculin étant nécessairement à l'origine de toute violence. Le pouvoir est – indéniablement¹³² – masculin, au moins dans sa structure fantasmatique dans la mesure où il est organisé autour du phallus. La fin de *L'odore del sangue* de Goffredo Parise constitue un autre exemple de l'écriture des violences faites aux femmes et de leur déterminations politiques : la femme du narrateur est retrouvée morte, tuée par son amant, un militant d'extrême droite proche d'Ordine Nuovo. Ainsi peut-on lire la mort de Silvia en tant que métaphore de la bourgeoisie italienne fascinée jusqu'à en mourir par le fascisme. Dans la mesure où le fascisme repose sur une surévaluation de la « virilité » et d'une fascination pour le phallus, le choix de Parise de représenter le corps mutilé d'une femme (en particulier son

¹³⁰ Jelinek, LE, pp. 123-124. DA, p. 124 : « Es ist ein Klimtbild, das von einer Schnellzuglokomotive hervorgezogen wird, aus dem Dunkel und Licht. Ihre hellblaue Silhouette ist keineswegs als Mahnmal gedacht für alle jene, die in der Nazizeit für ihre persönlichen Stahlwerke krepieren sind, sondern sie ist als schöner Anblick für den unvoreingenommenen Betrachter gedacht [...] ».

¹³¹ L'exemple le plus violent en est sans aucun doute *W ou le souvenir d'enfance*. Le sport et le nazisme dans Péc, *W ou le souvenir d'enfance*, et dans Jelinek, et sans doute aussi dans les textes de Thomas Bernhard. Les pratiques sportives étant elles-mêmes historiquement déterminées. Nous renvoyons sur ce point à Johann Chapoutot, « Le *Corpus sanum* de l'homme nouveau – de la pierre à la chair : esthétique et eugénique du corps aryen », *Le national-socialisme et l'Antiquité*, Paris, PUF, 2010, in pp. 191-236, et à J. Chapoutot, « La Grèce et la guerre : corps et sport sous le III^e Reich », *Sport, corps et sociétés de masse. Le projet d'un homme nouveau*, sous la direction de Georges Bensoussan, Paul Dietschy, Caroline François et Hubert Strouk, Paris, Armand Colin, 2012, pp. 105-116. Dans un tout autre contexte historique et culturel, le sport est au centre d'un roman comme *Pastorale américaine* afin de montrer de quelle manière il s'impose comme un dispositif de contrôle du corps et donc d'exercice du pouvoir.

¹³² Nous entendons par là uniquement qu'il peut majoritairement appartenir à des sujets masculins en raison d'inégalités structurelles, mais au-delà même du réel, nous entendons dire que sur le plan imaginaire et symbolique le pouvoir et sa représentation sont déterminés par la fascination pour le phallus.

sexe) – ou pour le dire autrement la violence faite au corps d’une femme – est déterminant. *L’odeur du sang* se conclut sur la mort de la femme du narrateur, tuée par son amant¹³³. Plus tôt, Silvia décrit les fascistes comme des individus infantiles et phallogocentrés¹³⁴. Le fascisme est déterminé par une fascination pour le phallus et le refus de la féminité qui est présenté comme une forme de violence politiquement déterminée. Le roman de Parise fait ressortir à quel point toute violence politique est aussi sexuellement déterminée. On peut même le lire de manière symbolique : le meurtre de Silvia est l’image de la bourgeoisie romaine et de la bourgeoisie italienne d’une manière plus générale tuée par le fascisme. À travers la fascination de Silvia pour le jeune fasciste qui la pousse vers sa propre mort, Parise représente la fascination de la bourgeoisie romaine pour le fascisme :

Silvia avait été retrouvée morte par notre gouvernante, qui arrive toujours à neuf heures chaque matin. Elle était nue sur le divan et couverte de sang. Quelqu’un lui avait tailladé différentes parties du corps à l’aide d’une lame de rasoir, et puis l’avait, peut-être étranglée. Giovanni m’attendait à l’aéroport et nous nous rendîmes ensemble à la morgue. On fit glisser hors de cette sorte de grand chiffonnier qu’est la morgue d’une capitale, et d’une capitale telle que Rome, le mince cercueil de zinc posé dans un tiroir coulissant. Très pâle, Giovanni s’éloigna, et me laissa seul avec Silvia. À cet instant, elle faisait bien plus que son âge. Son corps, que la mort avait rendu verdâtre, portait les traces des coups de lames de rasoir, sur le pourtour de son pubis et sur le pourtour des seins. Ses yeux étaient clos, ses belles lèvres autrefois turgescents d’une couleur violacée et légèrement tordues, comme la grimace dégoutée de sensualité que je connaissais si bien¹³⁵.

C’est la féminité de Silvia qui est aussi attaquée sur son cadavre (« sur le pourtour de son pubis et sur le pourtour de ses seins », « *intorno al pube e intorno ai seni* »). Ce qui importe donc pour les terroristes d’extrême droite est la masculinité, ce qui les conduit à la destruction

¹³³ En ce sens, puisqu’il s’agit du meurtre d’une femme, on peut rapprocher le roman de Parise de *2666* ou d’*Étoile distante*, mais aussi du roman de Jelinek comme nous l’avons vu plus haut, dans la mesure où dans *L’odeur du sang*, le meurtre de la femme du narrateur est politique : c’est un jeune fasciste qui la tue. Le corps est important à travers le personnage de Auxilio Lacouture dans *Amuleto*, également dans le chapitre VIII avec le Roi des prostitués qui constitue une métaphore sur le pouvoir et sur la violence faite au corps (cf. Bolaño, A, pp. 705-714 ; A’, pp. 67-76. La manière dont elle est représentée rejoint cette idée d’une violence faite aux femmes qui revient dans nos textes : *Pastorale américaine*, *Les Exclus*, *2666* ou encore *Étoile Distante*).

¹³⁴ Goffredo Parise, *L’odeur du sang*, traduit de l’italien par Philippe di Meo Paris, Albin Michel, 2000, pp. 217-218 : « Le point central est, comme je te l’ai déjà dit, le culte de la force physique, le mépris des femmes. Il y a eux, leur bite et rien d’autre. » (désormais cité OS) *L’odore del sangue*, édition de Cesare Garboli et Giacomo Magrini, Milan, Rizzoli, 1997, p. 176 : « Il punto centrale è, come ti ho già detto, il culto della forza fisica, del disprezzo per le donne. Ci sono loro e il loro cazzo e basta. » (désormais cité OS’)

¹³⁵ Parise, OS, p. 273. OS’, pp. 227-228 : « Silvia era stata trovata morta dalla nostra governante, che arriva sempre al mattino alla nove. Era nuda, sul divano, e coperta di sangue. Qualcuno l’aveva tagliuzzata con una lametta in varie parti del corpo, e poi, forse strozzata. Giovanni mi attendeva all’aeroporto e andammo insieme all’obitorio. La sottile bara di zinco posata sul carrello venne fatta scivolare fuori da quella specie di grande cassettiera che è un obitorio di una capitale come Roma. Giovanni si allontanò pallidissimo e mi lasciò solo con Silvia. In quel momento mostrava anche di più della sua età. Il suo corpo, reso verdastro dalla morte, portava i segni delle lamette, intorno al pube e intorno ai seni. I suoi occhi erano chiusi, le belle e gonfie labbra di un tempo di un colore violaceo e leggermente contorte, come la smorfia ripugnata e ripugnante di sensualità che conoscevo così bene. »

de la féminité. En ce sens, en construisant une réflexion sur le fascisme et le phallus, le roman de Parise est comparable à celui de Jelinek, avec le père nazi obsédé par son sexe qui maltraite sa femme et ses deux enfants. Dans les deux romans autant le fascisme italien, dans *L'odeur du sang*, que le nazisme, dans *Les Exclus*, apparaissent comme une violence des hommes faite aux femmes – et aux enfants pour Jelinek. D'une manière plus générale encore *L'odeur du sang* et *Les Exclus* représentent la violence qu'une certaine forme de masculinité peut exercer sur la féminité. La violence faite aux femmes, est au centre d'*Étoile distante* dans la mesure où (presque) toutes les victimes de Carlos Wieder sont des femmes¹³⁶. Après le fascisme avec Parise, le nazisme avec Jelinek et Bernhard, Bolaño montre comment un régime de terreur, en l'occurrence la dictature de Pinochet, fait revenir de manière spectrale les violences faites aux femmes. *Étoile distante* représente donc le mal absolu, et pose la question de savoir si celui-ci ne résiderait pas aussi dans la représentation entendue en tant que capture qui pourrait aller jusqu'à la destruction de l'objet représenté, si l'on pense à la série de photo de Carlos Wieder. On retrouve d'ailleurs dans le dispositif macabre de Carlos Wieder une forme de répétition¹³⁷ propre à « La partie des crimes » de 2666. Et il faut insister sur le fait que dans les romans de Bolaño, qui questionne le retour du fascisme (ou sa continuation dans les dictatures d'Amérique Latine, mais aussi aux États-Unis), les femmes sont les premières victimes. Cette place accordée à la violence faite aux enfants est déterminante. On la retrouve donc dans *Les Exclus*, mais aussi dans les textes autobiographiques de Thomas Bernhard qui reviennent sur le fait d'être « éduqué » pendant le régime nazi. On notera que dans *W ou le souvenir d'enfance*, c'est bien un enfant et sa mère qui disparaissent et à la recherche desquels part Gaspard Winkler. Le corps de l'enfant, comme celui de la femme, est violenté en raison de sa non-adéquation avec le modèle dominant qui est celui de l'homme. Leur corporéité est autre, leurs corps sont différents de celui de l'homme dominant imposé comme modèle, comme le montrent Jelinek, Bolaño, Bernhard et Parise en ce qui concerne le fascisme et le nazisme, ou encore la dictature de Pinochet. Un tel modèle de masculinité fait son retour dans l'idéal de la masculinité proposée par le capitalisme.

¹³⁶ Bolaño, ED, p. 1172 : « Muñoz Cano soutient que, sur quelques-unes des photos, il put reconnaître les sœurs Garmendia et d'autres disparus. La plupart étaient des femmes. » ED', p. 83 : « Según Muñoz Cano, en algunas de las fotos reconoció a las hermanas Garmendia y a otros desaparecidos. La mayoría eran mujeres. »

¹³⁷ Bolaño, ED, p. 1172 : « Le décor ne changeait pratiquement pas d'une photo à l'autre, ce pour quoi on pouvait conclure qu'il s'agissait du même lieu. Les femmes ressemblaient à des mannequins démembrés, dépecés, quoique Muñoz Cano n'écarte pas la possibilité que, dans un tiers des cas, les femmes aient été encore vivantes au moment où la photo avait été prise ». ED', p. 83 : « El escenario de las fotos casi no variaba de una a otra por lo que deduce es el mismo lugar. Las mujeres parecen maniqués, en algunos casos maniqués desmembrados, destrozados, aunque Muñoz Cano no descarta que en un treinta por ciento de los casos estuvieran vivas en el momento de hacerles la instantánea. Las fotos, en general (según Muñoz Cano), son de mala calidad aunque la impresión que provocan en quienes las contemplan es vivísima. »

CHAPITRE VIII

L'inconscient : l'envers de l'Histoire –

Ouvrir le sens de l'Histoire

« Refoulement et non oubli ; refoulement et non exclusion. Le refoulement, dit bien Freud, ne repousse, ne fuit ni n'exclut une force extérieure, il contient une représentation intérieure, dessinant au-dedans de soi un espace de répression. »

Jacques Derrida

Pour Freud, l'inconscient est un théâtre¹, il constitue « l'autre scène » (*der andere Schauplatz*). Pour Deleuze et Guattari, c'est une usine². Dans tous les cas, l'inconscient est déterminé par l'histoire : « [...] l'inconscient ne délire pas sur papa-maman, il délire sur les races, les tribus, les continents, l'histoire et la géographie, toujours un champ social³ ». Ainsi, nous voulons montrer comment l'inconscient peut être considéré comme *l'envers de l'histoire*, ce qui de Freud à Deleuze et Guattari nous ramène à Benjamin : « La nouveauté de l'histoire benjaminienne tient à ce qu'elle a résolument fait de l'inconscient un objet pour l'histoire : le surréalisme, à ce titre, n'est que le cas particulier d'une plus vaste "révolution copernicienne" touchant, au XX^e siècle, les notions de mémoire, de sujet et d'inconscient⁴ ».

8. 1. Écrire les fantasmes et leur lien avec l'Histoire : ce qui revient depuis la césure

Nous pourrions voir les symptômes et les productions de l'inconscient comme les seuls points d'accès de la vérité non seulement du sujet, mais peut-être aussi de l'histoire. Ainsi, les symptômes, les rêves et les fantasmes sont autant de productions de l'inconscient représentées dont nous voudrions questionner l'écriture. L'attention accordée aux productions de l'inconscient – rêves, fantasmes, symptômes, lapsus, oublis, actes manqués – et leur lien à l'Histoire est l'un des aspects de la modernité :

Faire de l'inconscient un objet de l'histoire ? C'était d'abord – précepte fameux – assumer pour la culture tout entière la "tâche de l'interprétation des rêves" (*die*

¹ Nous renvoyons sur le sujet à Paul-Laurent Assoun, « L'inconscient théâtral : Freud et le théâtre », *Insistance*, vol. n° 2, no. 1, 2006, pp. 27-37 et à Antonio Quinet, « L'Inconscient structuré comme un théâtre », *Savoirs et clinique*, vol. 12, no. 1, 2010, pp. 188-195.

² Deleuze et Guattari, AO, p. 9 : « C'est ainsi qu'on est tous bricoleurs ; chacun ses petites machines. » Et surtout : « l'inconscient n'est pas un théâtre, mais une usine, une machine à produire ».

³ Deleuze, P, p. 197.

⁴ Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, *op.cit.*, p. 123.

*Aufgabe der Traumdeutung*⁵). Mais seul un rêveur convaincu peut assumer cette tâche : le rêve n'est pas un objet comme un autre, non seulement il désigne l'objet de l'interprétation, mais encore il informe la position même de l'interprète, sa "sollicitation à interpréter". Lorsque Benjamin affirme que "tout ce à quoi l'on est en train de penser doit être à tout prix incorporé au travail dans lequel on est plongé"⁶, il ne fait pas tant du subjectivisme une prétention à la connaissance qu'il ne reconnaît, dans toute association d'idées actuelles, une *épaisseur temporelle et culturelle* des images "montées" les unes avec les autres⁷.

Le retour de l'Histoire dans la littérature est lui-même hypostasié par la représentation d'un retour, ou d'une revenance, dans les œuvres étudiées qui « posent la question du mode de revenance du passé [...] comme une spectralité qui hante notre présent⁸ » : les symptômes des personnages sont autant de traces de cette revenance. Dans un premier temps nous avons étudié comment est fictionnalisée l'histoire pour maintenant voir comment leur représentation de l'histoire passe par l'écriture d'un sujet « fêlé » et surtout nous allons voir comment le « fêlé » - ou la fêlure – *ouvre* vers l'histoire. Nous voulons désormais nous intéresser aux modalités de représentation du retour de l'histoire lui-même dans les œuvres de notre corpus à travers une attention toute particulière à tout ce qui relève de l'écriture des fantasmes, dans la mesure où ils sont inévitablement un *retour*. « Lorsqu'il [Benjamin] affirme vouloir "défricher des domaines où seule la folie a crû en abondance", il ne fait pas tant de la déraison une prétention à la connaissance qu'il ne reconnaît à l'historien le devoir d'*interpréter la déraison dans l'histoire* – "broussailles du délire et du mythe", écrit-il – avec la "hache aiguisée de la raison" et de la critique en main⁹. » En effet, le retour de l'histoire concerne notre propos de deux

⁵ Nous citons le fragment de Benjamin dans sa totalité, LP, p. 481 : « Dans l'image dialectique, l'Autrefois d'une époque déterminée est à chaque fois, en même temps l' "*Autrefois de toujours*". Mais il ne peut se révéler comme tel qu'à une époque bien déterminée : celle où l'humanité, se frottant les yeux, perçoit précisément comme telle cette image de rêve. C'est à cet instant que l'historien assume, pour cette image, la tâche d'interprétation des rêves. » PW, GS, V, p. 580 : « Im dialektischen Bild ist das Gewesene einer bestimmte(n) Epoche doch immer zugleich das „Von-jeher-Gewesene.“ Als solches aber tritt es jeweil|s nur einer ganz bestimmten Epoche vor Augen: der nämlich, in der die Menschheit, die Augen sich reibend, gerade dieses Traumbild als solches erkennt. In diesem Augenblick ist es, daß der Historiker an ihm die Aufgabe der Traumdeutung übernimmt. »

⁶ Georges Didi-Huberman cite ici Benjamin, LP, p. 473 ; PW, GS, V, p. 570 : « [...] wie alles, was man gerade denkt einer Arbeit, an der man steht, um jeden Preis einverleibt werden muß. »

⁷ Georges Didi-Huberman, *Devant le temps, op.cit.*, p. 123.

⁸ Philippe Daros, « Quel récit possible, à présent ? », in *op.cit.*, p. 233.

⁹ Georges Didi-Huberman, *Devant le temps, op.cit.*, p. 123-124. Georges Didi Huberman cite Walter Benjamin, LP, pp. 473-474, nous citons le passage dans son intégralité : « Déchiffrer des domaines où seule la folie, jusqu'ici a crû en abondance. Avancer avec la hache aiguisée de la raison, et sans regarder ni à droite ni à gauche, pour ne pas succomber à l'horreur qui, au fond de la forêt vierge, cherche à vous séduire. Toute terre a dû un jour être défrichée par la raison, être débarrassée des broussailles du délire et du mythe. C'est ce que l'on veut faire ici pour la terre en friche du XIX^e siècle. » PW, GS, V, pp. 570-571 : « Gebiete urbar zu machen, auf denen bisher nur der Wahnsinn wuchert. Vordringen mit der geschliffenen Axt der Vernunft und ohne rechts noch links zu sehen, um nicht dem Grauen anheimzufallen, das aus der Tiefe des Urwalds lockt. Aller Boden mußte einmal von der Vernunft urbar gemacht, vom Gestrüpp des Wahns und des Mythos gereinigt werden. Dies soll für den des 19^{ten} Jahrhunderts hier geleistet werden. »

manières : nous pouvons considérer les œuvres de Philip Roth, Roberto Bolaño, Giorgio Vasta, Mathieu Riboulet et Yannick Haenel comme s'inscrivant dans un ample mouvement de prise en charge de l'histoire *par* la littérature ; de même, *dans* ces œuvres est représenté un retour de l'histoire. Et c'est la forme de ce retour que nous voulons désormais questionner : comme nous allons le voir, c'est depuis la césure elle-même – depuis l'événement donc – que revient l'Histoire. Ce qu'il nous importe de noter c'est que le contenu historique refoulé revient sous une forme bien particulière dans nos œuvres : rêves, hallucinations, délires, phobies, ou même le bégaiement de Merry Levov dans *Pastorale américaine*.

Ainsi, la littérature permet-elle de prendre en charge la représentation de fantasmes, et c'est par ces fantasmes – ou même les rêves chez Bolaño et surtout dans *2666* – que peut aussi être opérée une certaine forme de distanciation, en rendant la part onirique de l'expérience vécue à sa représentation, en faisant de la part du rêve une part du vécu. De telles images sont construites pour penser, par la littérature, la présence du mal dans le monde. Et surtout elles illustrent comment les fantasmes sont liés à l'histoire. Cette représentation des fantasmes, des rêves et des hallucinations peut être liée à certains ouvrages sur les rêves et la politique : 82 *rêves pendant la guerre 1939-1945* d'Emil Szittyá, qui recueille pendant la guerre les rêves de personnes qu'il rencontre ou encore *Rêver sous le Troisième Reich* de Charlotte Beradt, ou plus récemment le film de Sophie Brunneau, *Rêver sous le capitalisme*. La question étant de comprendre comment l'imaginaire est modifié par la politique, mais aussi, à l'inverse, comment l'imagination est une action politique. Sans doute est-il possible d'affirmer que rien n'effraye plus un régime fasciste que l'imagination. La fiction est parcourue par un certain nombre de fantasmes qui configurent l'événement et font retour à travers lui. Sans doute est-ce l'une des grandes réussites de Vasta d'avoir intégré dans son roman les « visions » de Nimbe, d'avoir écrit les hallucinations d'un enfant-terroriste. Dans *Amuleto* mais aussi dans *2666*, particulièrement dans « La partie d'Amalfitano », Bolaño représente aussi les hallucinations de ses personnages. En ce sens, la représentation des fantasmes, des rêves et des hallucinations contribue à la distanciation dans la mesure où leur prise en charge dans un récit constitue une forme de montage d'images dans le texte littéraire. Les fantasmes, visions, hallucinations, rêves, représentés par Bolaño et Vasta constituent des *images* : « Lacan insiste [...] sur l'aspect illusoire, quasi hallucinatoire d'une vision qui constitue en ce sens une image-*mirage* et comme le premier *trompe-l'œil* de l'humain¹⁰ ». En ce qui concerne la représentation des fantasmes, dans *Le temps matériel*, Giorgio Vasta revient souvent sur le désir de Nimbe d'avoir un enfant

¹⁰ Évelyne Grossman, *op.cit.*, p. 31.

(le désir de l'enfant d'avoir un enfant) : « [...] l'enfant qui me manque¹¹ ». Et c'est précisément ce fantasme qui revient au moment de la mort de Morana : « [...] nous le mettons au monde : le corps de Morana sort de nos corps vivants¹² ». Nimbe est obsédé par la fécondité (la fausse couche de sa mère) et la proximité du désir avec la mort. Naissance et mort sont liées dans les fantasmes de Nimbe : « Je me recroqueville sur le sol frais. J'aime ça, se recroqueviller est une douce contraction des muscles et des os. C'est la posture "mourir", le corps d'Aldo Moro enfermé dans le coffre de la voiture. C'est aussi la posture des corps lorsqu'ils naissent¹³ ». En outre, les enfants-terroristes sont obsédés par un fantasme d'ordre : « Ce que les Brigades rouges ont compris [...] c'est que *le rêve* doit être lié à la *discipline*, il doit devenir dur et géométrique, se projeter vers l'idéologie¹⁴ ». La prise en charge de ces fantasmes dans le roman de Vasta illustre comment l'imagination et l'inconscient sont marqués par la politique (c'est tout *L'anti-Œdipe*). *2666* offre un exemple de la dimension politique de l'inconscient, à la fin de « La partie d'Amalfitano » à travers un rêve d'Amalfitano justement : « Ce soir-là [...] Amalfitano rêva qu'il voyait apparaître dans un patio de marbre rose le dernier philosophe communiste du XX^e siècle¹⁵ ». Ce « dernier philosophe communiste » n'est autre que Boris Ieltsine (!) : « Lorsque le dernier philosophe du communisme parvenait enfin au cratère ou aux latrines, Amalfitano découvrait avec stupeur qu'il s'agissait ni plus ni moins de Boris Ieltsine. C'était lui le dernier philosophe du communisme ? Quel genre de dingue suis-je en train de devenir si je suis capable de rêver de pareilles insanités¹⁶ ? » En faisant de Boris Ieltsine « le dernier philosophe du communisme », Bolaño montre parfaitement la dimension caricaturale et déformante du rêve¹⁷. La représentation du rêve contribue à la mise en place de la distanciation dans la mesure où sa charge déformante renforce la défiguration opérée par le texte littéraire. Ainsi, dans *Le temps matériel*, à travers la fascination des enfants pour la discipline, c'est aussi le fascisme qui revient dans leur fantasme d'ordre. La terreur et l'ordre

¹¹ Vasta, LTM, p. 219. ITM, p. 193 : « [...] il figlio che mi manca [...] ». »

¹² Vasta, LTM, 296. ITM, p. 262 : « [...] lo partoriamo : il corpo morto di Morana viene fuori dai nostri corpi vivi. »

¹³ Vasta, LTM, p. 182. ITM, p. 161 : « Mi rannicchio sul pavimento fresco. Mi piace, rannicchiarsi è una contrazione dolce dei muscoli e delle ossa. È la postura "morire", il corpo di Moro stretto nel bagagliaio. È anche la postura dei corpi quando nascono. »

¹⁴ Vasta, LTM, p. 87. ITM, p. 76 : « Quello che le Br hanno capito [...] è che il sogno deve legarsi alla *disciplina*, diventare duro e geometrico e proiettarsi verso l'ideologia ». »

¹⁵ Bolaño, « La partie d'Amalfitano », *2666*. p. 350. *2666'*, p. 290 : « Esa noche, [...] Amalfitano soñó que veía aparecer en un patio de mármol rosa al último filósofo comunista del siglo XX. »

¹⁶ Bolaño, « La partie d'Amalfitano », *2666*. p. 350. *2666'*, p. 290 : « Cuando el último filósofo del comunismo por fin llegaba al cráter o a la letrina, Amalfitano descubría con estupor que se trataba ni más ni menos que de Boris Yeltsin. ¿Este es el último filósofo del comunismo? ¿En qué clase de loco me estoy convirtiendo si soy capaz de soñar estos despropósitos? »

¹⁷ Nous renvoyons sur ce point à Freud, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient (Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten)*.

sont associés dans le fantasme : « *un terrifiant exercice de contrôle des choses*¹⁸ ». De même la religion, sous une forme paranoïaque¹⁹, ne cesse de revenir dans les fantasmes de Nimbe : « Ils me jugent. Moi, je prends la forme du Christ, celle de Caïphe, puis de nouveau celle du Christ et encore de Caïphe, glissant d'un rôle à l'autre de façon schizophrène²⁰ ». Ce qui revient c'est donc le fantasme du *sacrifice* mais dans « les deux sens à la fois » : à la fois le fantasme de se sacrifier (le Christ), et celle de sacrifier l'autre (Morana comme « bouc émissaire »). Ce type de fantasme tient donc du paradoxe tel qu'il est défini par Deleuze dans *Logique du sens* : pour Deleuze, les paradoxes « ont pour caractère d'aller en deux sens à la fois, et de rendre impossible une identification, mettant l'accent tantôt sur l'un, tantôt sur l'autre de ces effets²¹ [...] ». Ainsi, Nimbe, Envol et Rayon se sacrifient-ils autant dans *Le temps matériel* qu'ils sacrifient Morana. La figure du martyr *revient* dans l'événement. Par la distanciation (*straniamento*), Vasta montre de quelle manière dans l'affaire Moro, le sacrifice et la figure du martyr revenaient dans l'événement : les Brigades rouges se sacrifient autant qu'ils sacrifient Moro, dans un geste entièrement paradoxal. Tout cela ayant lieu comme si l'héritage catholique de l'Italie avait été plus fort que l'héritage marxiste des Brigades rouges. Pour les Brigades rouges, en raison même de leur héritage marxiste, la religion est refoulée, c'est donc elle qui fait retour d'autant plus violemment dans leurs actions et qui structure leur démarche sans qu'ils n'en aient conscience. Il suffit pour s'en convaincre de prendre connaissance des communiqués²² des Brigades rouges lors de « l'affaire Moro » pour comprendre comment leur vision du monde est coupée en deux : d'un côté les « purs » (les militants) et de l'autre les « impurs » (les capitalistes). En pensant dépasser l'héritage catholique italien par le marxisme, ils le réactualisent en réalité par ce qui semble bien être une forme de quête de l'absolu²³. Le choix de la distanciation (remplacer les Brigades rouges par des enfants comme Brecht remplace les nazis par des gangsters dans *La Résistible Ascension d'Arturo Ui*) permet à Vasta de mettre en avant la dimension paradoxale de tout événement. Et en ce sens, Vasta explore par

¹⁸ Vasta, LTM, p. 215. ITM, p. 190 : « [...] *uno spaventoso esercizio di controllo delle cose. uno spaventoso esercizio di controllo delle cose.* » Nous soulignons en italique dans la traduction et dans le texte original.

¹⁹ On peut se demander si toute forme de croyance religieuse ne contient pas en elle quelque chose de paranoïaque.

²⁰ Vasta, LTM, p. 221. ITM, p. 195 : « Mi processano. Io assumo la forma di Cristo, quella di Caifa, di nuovo di Cristo e poi di Caifa, slittando schizofrenico tra i ruoli [...] ». »

²¹ Deleuze, LS, p. 92.

²² Sur les communiqués des Brigades rouges, nous renvoyons particulièrement à Ettore Marchetti, « “Boia imperialisti, spie di regime e corrotti buffoni” ». La lingua dei comunicati delle brigate rosse durante il Sequestro Moro », *L'Analisi linguistica e letteraria*, 2, XXV, 2017, pp. 51-70 et Matteo Re, « Il linguaggio dei 55 giorni che cambiarono l'Italia: analisi dei documenti scritti dalle Brigate Rosse durante il sequestro di Aldo Moro », *RSEI*, 9, 2013, pp.251-276.

²³ Nous renvoyons ici à Hans Magnus Enzensburger, *Politique et crime* [1967], et en particulier à son étude des anarchistes russes « Les rêveurs de l'absolu ». Nous renvoyons ici à Freud, *Totem et tabou* et à *L'homme Moïse* : la horde sauvage se fait plus féroce que le père.

la fiction tous les *sens* possibles de l'événement. Ainsi peut-on lire *Le temps matériel* comme un retour fantasmatique sur le passé.

À travers l'écriture des symptômes se met en place ce que l'on pourrait alors appeler une littérature du *manque*. Dans le sens où le manque et la peur sont liés. « Métaphore du manque en tant que tel, écrit Kristeva, la phobie porte la trace de la fragilité du système signifiant du sujet²⁴ ». En d'autres termes, les phobies d'un sujet sont la marque de sa vulnérabilité, elles marquent le point où il est fragile et par conséquent par là où il jouit. En ce sens, la peur est directement liée aux fantasmes du sujet : « Il faut bien voir que ce n'est pas en rhétorique verbale que s'écrit cette métaphore, mais dans l'hétérogénéité du système psychique fait représentants pulsionnels *et* de représentations de choses liées aux représentations verbales²⁵ ». Les personnages des romans de Vasta et Roth sont présentés comme phobiques. Dans le discours de Nimbe dans *Le temps matériel*, ce qui revient le plus souvent, c'est la peur de ce qu'il nomme « l'infection » : « [...] comme chaque nuit depuis plusieurs semaines, je mime l'infection mythique, je répète, je simule, j'imagine en moi le tétanos qui se transforme en corps²⁶ ». Nimbe a donc un rapport très particulier à son propre corps, et à ce qui semble bien être la masturbation (« Puis je sombre dans le sommeil, au commencement de tout, en morceaux »). L'obsession de Nimbe pour « l'infection » se noue toujours de ce qu'il appelle le tétanos et traduit sa haine envers les autres :

En voiture, j'ai pensé au tétanos, le dieu des infections, à la peur du tétanos, au Fil [la mère] qui m'ordonne de ne toucher à rien, de ne m'approcher de personne, de rester ici, en retrait, en deçà, qui me lance un regard sévère quand je caresse un chien, car celui-ci me mordra et en chaque chien il y a la rage, l'écume et la folie, de même que dans le fer, effrité parmi les grains de rouille, se niche la bactérie psychopathe, le micro-organisme qui nous hait, le monstre subversif, et le fer est partout, la rouille dévore les objets et les corps, la rouille est sur les couverts et dans la viande que nous mangeons, elle pénètre dans notre bouche et s'émiette à l'intérieur de nous, dans la salive et dans l'estomac, elle nous remplit, nous peuple, elle devient légion juste sous notre peau²⁷.

L'obsession de Nimbe porte la trace d'un rapport brouillé entre le dedans et le dehors²⁸,

²⁴ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980, p. 46.

²⁵ *Ibid.*, pp. 46-47.

²⁶ Vasta, LTM, p. 20. ITM, p. 17 : « [...] come ogni notte, da qualche settimana a questa parte, faccio teatro dell'infezione mitica, provando, simulando, con l'immaginazione del tetano che dentro di me si trasforma in corpo. »

²⁷ Vasta, LTM, p. 22. ITM, p. 19 : « In macchina avevo pensato al tetano, il dio delle infezioni, alla paura del tetano, allo Spago che mi dice di non toccare niente, di non avvicinarmi a nessuno, di restare qui, indietro, prima che mi fissa dura se accarezzo un cane perché mi morderà la mano e dentro ogni cane c'è la rabbia, la schiuma et la follia, come dentro il ferro, rotto fra i granuli delle ruggine, c'è il batterio psicopatico, il microrganismo che ci odia, il mostro, l'eversore, e il ferro è dappertutto, la ruggine divora le cose e i corpi, la ruggine sta sulle posate e nella carne che mangiamo, ci entra in bocca e ci si sgretola dentro, nella saliva e nello stomaco, ci riempie, ci popala, si fa legione sotto la nostra pelle. »

²⁸ Julia Kristeva, *op.cit.*, p. 65 : « L'intérieur du corps vient dans ce cas suppléer à l'effondrement de la frontière

entre ce qui est objet (le fer) et sujet, le sujet se vivant comme objet et les objets devenant vivants (le fer « nous peuple »). On retrouve dans le délire de Nimbe des fantasmes d'incorporation et tout cela dépendant du rapport à la mère. L'une des forces du roman de Vasta est d'être écrit à la première personne, d'être ainsi la transcription d'un délire. Tout délire est construit comme une fiction, et par la fiction Vasta *représente* un délire, de l'intérieur, pas seulement les actes et les actions que peuvent générer un délire, mais aussi le *discours* que le délire produit et dont il est à la fois la trace. De même, les phobies reviennent dans *Pastorale américaine*, surtout dans le passage où Merry est devenue Jaïn : ses règles de vie (ne pas blesser un être vivant, ne pas manger de viande etc.) sont l'expression de phobies. Ainsi, leurs actions sont-elles construites autour d'un manque dans la mesure où elles sont déterminées par des peurs. La question de la peur, et du manque sur laquelle elle se fonde est directement liée à la question de la violence : « [...] la peur ne voile-t-elle pas une agression, une violence qui revient à sa source avec son signe inversé²⁹ ? » Comme le souligne Kristeva : « [...] *manque* et *agressivité* sont chronologiquement séparables mais logiquement coextensifs. [...] ce qu'on peut connaître de leur rapport est qu'ils sont, manque et agressivité, à la mesure l'un de l'autre³⁰ ». En revenant sur l'histoire du petit Hans Kristeva ajoute :

“J'ai peur des chevaux, j'ai peur d'être mordu.” La peur et l'agressivité qui doit me protéger d'une cause ou d'une autre, encore non localisable, sont projetées et me reviennent du dehors : “je suis menacé”. Le fantasme d'incorporation par lequel je tente de sortir de la peur (j'incorpore une partie du corps de ma mère, son sein, et ainsi je la tiens) ne me menace pas moins, car un interdit symbolique et paternel m'habite déjà du fait que j'apprends en même temps à parler. Sous le coup de cette seconde menace, toute symbolique, je tente une autre opération : ce n'est pas moi qui dévore, je suis dévoré par lui, un tiers, donc [il, un tiers] me dévore³¹.

Le sujet projette sur l'autre sa propre agressivité pour ne pas la voir et préfère dire « j'ai peur d'être mordu », légitimant ainsi son agressivité, plutôt que de dire « j'ai envie de mordre ». Il est question d'un tel renversement dans *Point Oméga* : Finley légitime l'intervention de l'armée américaine en Irak en disant « nous avons été attaqué », mais ne se rend pas compte de la violence dont il est l'origine. De même, dans *Pastorale américaine*, à partir du moment où elle est Jaïn, Merry développe des phobies qui sont toutes liées à l'incorporation. Le monde dans lequel vivent Nimbe et ses camarades est déterminé par des phobies, des peurs (même sur le plan du langage, ils détestent « la nouvelle ironie italienne³² »). Par leurs peurs de l'Autre et

dedans/dehors. Comme si la peau, contenant fragile, ne garantissait plus l'intégrité du “propre”, mais qu'écorchée ou transparente, invisible ou tendue, elle cédait devant la déjection du contenu. »

²⁹ *Ibid.*, p. 49.

³⁰ *Ibid.*, p. 50.

³¹ *Ibid.*

³² Vasta, LTM, p. 29 : « Sur cette photo, nous sommes tous ironiques. Et moi, l'ironie me blesse. Pire : je la hais.

des autres, ils légitiment de manière tout à fait perverse leur propre agressivité.

Dans l'explosion de la bombe de Merry, le fantasme qui revient est celui d'attaquer le père, au-delà des justifications politiques : « En fait, il était dirigé contre lui, cet attentat³³ ». On peut lire l'attentat de Merry comme un branchement de sa machine-désirante sur l'Histoire : « [L]'inconscient ne délire pas sur papa-maman, il délire sur les races, les tribus, les continents, l'histoire et la géographie, toujours un champ social³⁴ ». Quand Seymour retrouve sa fille, alors qu'elle est devenue « Jaïn » : « Ici sont réalisés les fantasmes nourris à Old Rimrock et leur sommet est terrifiant³⁵ ». Les fantasmes de Merry, dans leur actualisation, inspirent donc la terreur. L'état de Merry est un dernier attentat dirigé contre son père pour le terrifier :

Fantasme et magie. Toujours dans la peau d'un personnage. Ce qui avait commencé de manière assez anodine du temps qu'elle jouait les Audrey Hepburn avait donc conduit en dix ans à ce mythe exotique de l'abnégation ? D'abord la niaise abnégation au nom du Peuple, maintenant la niaise abnégation de l'âme parachevée. Phase suivante, le crucifix de grand-mère Dwyer ? Est-ce qu'on allait revenir à l'abnégation suprême de l'éternelle chandelle et du Sacré-Cœur ? *On était toujours dans l'irréalité grandiose, dans l'abstraction la plus lointaine – on ne s'occupait jamais de sa petite personne, alors là, jamais de la vie. Quelle imposture, quelle horreur humaine cette abnégation !*

Où, il préférerait sa fille quand elle se préoccupait comme tout le monde de son nombril, il la préférerait encore à cette créature dotée d'un débit fluide et d'un altruisme monstrueux³⁶.

On notera que la terreur repose sur une destruction du soi³⁷, du *self*, et que le fantasme

Pas seulement moi, Scarmiglia et Bocca aussi. Parce qu'il y en a de plus en plus, de l'ironie, il y en a trop, la nouvelle ironie italienne qui brille sur toutes les faces, dans toutes les phrases, qui lutte chaque jour contre l'idéologie, qui lui dévore la tête, et en l'espace de quelques années il n'en restera rien, de l'idéologie, l'ironie sera notre seule ressource et notre défaite, notre camisole de force, dans notre désenchantement nous adopterons tous un ton ironico-cynique, nous serons capables de deviner la succession des répliques, le bon rythme, de désamorcer d'un coup l'allusion et de la laisser s'estomper doucement. Toujours présents et absents, parfaitement pointus et corrompus : résignés. » ITM, 25 : « In questa polaroid siamo tutti ironici. E a me l'ironia fa male. Anzi, la odio. Non solo io, anche Scarmiglia e Bocca. Perché ce n'è sempre di più, troppa, la nuova ironia italiana che brilla su tutti i musci, in tutte le frasi, che ogni giorno lotta contro l'ideologia, le divora la testa, e in pochi anni dell'ideologia non resterà più niente, l'ironia sarà la nostra unica risorsa e la nostra sconfitta, la nostra camicia di forza, e staremo tutti nella stessa accordatura ironico-cinica, nel disincanto, prevedendo perfettamente le modalità di innesco della battuta, la tempistica migliore, lo smorzamento improvviso che lascia declinare l'allusione, sempre partecipi e assenti, acutissimi e corrotti : rassegnati. » Sur l'ironie, voir aussi LTM, 88-89 ; ITM, 78.

³³ Roth, PA, p. 81. AP, p. 67 : « It was him they were really out to get ».

³⁴ Deleuze, P, p. 197.

³⁵ Roth, PA, p. 247. AP, p. 222 : « Here are her Rimrockian fantasies, and the culmination is horrifying ».

³⁶ Roth, PA, p. 251. AP, p. 226 : « Fantasy and magic. Always pretending to be somebody else. What began benignly enough when she was playing at Audrey Hepburn had evolved in only a decade into outlandish myth of selflessness. First the selfless nonsense of the People, now the selfless nonsense of the Perfected Soul. What next, Grandma Dwyer's Cross? Back to the selfless nonsense of the Eternal Candle and the Sacred Heart? *Always a grandiose unreality, the remotest abstraction around – never self-seeking, not in a million years. The lying, inhuman horror of all this selflessness.* / Yes, he had liked his daughter better when she was as self-seeking as everyone else rather than blessed with flawless speech and monstrous altruism. » Nous soulignons dans la traduction et dans le texte de Roth.

³⁷ Nous renvoyons ici au Chapitre V de notre réflexion.

décrit par Roth tourne autour d'un mot : *selflessness*, traduit par Josée Kamoun par « abnégation ». Le texte original de Roth, à travers le mot même de *selflessness* rend bien évident qu'il s'agit pour Merry avant tout de *se détruire*.

Pour comprendre les liens entre événement et fantasme tels qu'ils sont conceptualisés dans *Logique du sens* nous pouvons en passer par la bouteille de Klein et par le ruban de Möbius : rappelons que la bouteille de Klein a pour but de « montrer que dans certaines situations les notions d'intérieur et d'extérieur n'ont pas de sens. Il y a aussi le ruban de Möbius qui n'a ni envers ni endroit³⁸ ». Le fantasme, de même que l'événement, semblent bien être l'une de ces « situations [dans lesquelles] les notions d'intérieur et d'extérieur n'ont plus de sens³⁹ » :

[...] [L]e phantasme, à la manière de l'événement qu'il représente, est un "attribut noématique" qui se distingue non seulement des états de choses et de leurs qualités, mais du vécu psychologique et des concepts logiques. Il appartient comme tel à une surface idéale sur laquelle il est produit comme effet, et qui transcende l'intérieur et l'extérieur, puisqu'elle a pour propriété topologique de mettre en contact "son" côté intérieur et "son" côté extérieur. C'est pourquoi le phantasme-événement est soumis à la double causalité, renvoyant d'une part aux causes externes et internes dont il résulte en profondeur, mais d'autre part à la quasi-cause qui l'"opère" à la surface, et le fait communiquer avec tous les autres événements-phantasmes⁴⁰.

Le retour du fantasme dans l'événement montre comment l'événement ne se limite pas à l'accident (ce qui a lieu). À travers le fantasme (et donc à travers l'événement), c'est la question du rapport au réel qui est en jeu. En effet, de même que pour Deleuze les fantasmes sont des « produits qui dépassent la réalité⁴¹ », il en va de même pour l'événement (en particulier l'événement-monstre⁴²), et c'est pour cela qu'ils échappent à la pensée. Ils opèrent une suspension de la compréhension. Deleuze déplace la question posée habituellement à partir du fantasme, à savoir les rapports qui se jouent entre imaginaire et réel à travers le fantasme. Pour Laplanche et Pontalis, le fantasme « [...] est le terme pour désigner l'imagination, non pas tant la "faculté d'imaginer" (l'*Einbildungskraft* des philosophes) que le monde imaginaire et ses contenus dans lequel se retranchent volontiers le névrosé et le poète⁴³ ». Si nous suivons encore Laplanche et Pontalis, au sens strictement freudien du terme :

³⁸ Yann Diener, « Sortir de l'espace euclidien », in *Charlie Hebdo*, n°1238, 13 avril 2016.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Deleuze, « du phantasme », LS, pp. 245-46.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Le concept d'événement-monstre est forgé par Pierre Nora dans son article « L'événement monstre », paru dans le numéro de *Communications* consacré à l'événement (*Communications*, n°18, *L'événement*, 1972 ; pour l'article de Pierre Nora, pp. 162-172). Dans son ouvrage *Renaissance de l'événement. Un défi pour l'historien : entre sphinx et phénix* (Paris, PUF, 2010), François Dosse revient à son tour sur l'événement-monstre

⁴³ Laplanche et Pontalis, *Fantasme originaire, fantasme des origines, origines du fantasme*, Hachette, 1985, pp. 15-16.

[...] [L]e monde des fantasmes semble se situer tout entier dans le cadre de l'opposition entre le subjectif et l'objectif, entre un monde intérieur qui tend à la satisfaction par l'illusion et un monde extérieur imposant progressivement au sujet, par la médiation du système perceptif, le principe de réalité. L'inconscient apparaît alors comme l'héritier de ce qui, à l'origine, était le seul monde du sujet, soumis au seul principe de plaisir. Le monde des fantasmes est semblable à ces "réserves naturelles" que les nations civilisées se créent pour y perpétuer l'état de nature⁴⁴.

Le texte de Laplanche et Pontalis semble être un commentaire de la formule de Freud : « [...] [L]e fantasme est le royaume intermédiaire qui s'est inséré entre la vie selon le principe de plaisir et la vie selon le principe de réalité⁴⁵ ». Point de la pensée de Freud auquel souscrit Deleuze (avant de le renverser) : « [...] Freud a raison de maintenir les droits de la réalité dans la production des phantasmes, au moment même où il reconnaît ceux-ci comme produits qui dépassent la réalité⁴⁶. » Ainsi Deleuze transforme la question du fantasme en déplaçant les lignes à partir desquelles il le conceptualise⁴⁷. Les romans de Roth, DeLillo et Vasta représentent la présence du fantasme dans l'événement et ils établissent par là un rapport particulier avec le réel et avec l'histoire. Ces romans illustrent de quelle manière l'imaginaire – ou plutôt l'inconscient – fait partie de la réalité : les fantasmes sont réels – n'ont pas ce qu'ils (re)présentent, mais eux-mêmes, et pas seulement en tant qu'*images*. Ne pas prendre en compte les fantasmes qui secouent une période reviendrait alors passer à côté d'une part importante de la réalité, et surtout d'un savoir sur le temps dans lequel ils se sont formés. À travers les personnages du terroriste et de l'écrivain, tels qu'ils sont opposés dans *Pastorale américaine* et dans *Mao II*, c'est l'importance des mots eux-mêmes dans la construction des fantasmes qui est représentée par DeLillo et Roth. Si l'on connaît l'importance du mot pour Lacan dans la construction d'un délire, on comprend que l'espace littéraire est l'espace privilégié pour une prise en charge fictionnelle d'un délire : « Malgré toute l'importance de chaque niveau mis en évidence dans le texte artistique pour la construction de la structure entière de l'œuvre, le mot

⁴⁴ *Ibid.*, pp. 17-18.

⁴⁵ Sigmund Freud, « Pour introduire la discussion sur l'onanisme. Conclusion de la discussion sur l'onanisme » [1912], traduit de l'allemand par J. Altounian, A. Bourguignon, P. Colet, A. Rauzy, in *Résultats, Idées, Problèmes*, I, 1984, PUF, p. 183. « Zur Einleitung der Onanie-Diskussion. Schlusswort der Onanie-Diskussion », GW, VIII, p. 342 : « [...] der Phantasie [...], dieses Zwischenreiches, welches sich zwischen dem Leben nach dem Lust- und dem nach dem Realitätsprinzip eingeschaltet hat [...] ».

⁴⁶ Deleuze, « du phantasme », LS, p. 245.

⁴⁷ Deleuze, « du phantasme », LS, p. 245 : « Il [le fantasme] ne représente pas une action ni une passion, mais un résultat d'action et de passion c'est-à-dire un pur événement. La question : de tels événements sont-ils réels ou imaginaires ? n'est pas bien posée. La distinction n'est pas entre l'imaginaire et le réel, mais entre l'événement comme tel et l'état de choses corporel qui le provoque ou dans lequel il s'effectue. Les événements sont des effets (ainsi "l'effet" castration, "l'effet" meurtre du père...). Mais précisément en tant qu'effets ils doivent être rattachés à des causes non seulement endogènes, mais exogènes, passions et contemplations réellement effectuées. »

reste l'unité de base de la construction artistique verbale⁴⁸. » Nous entendons par-là qu'une œuvre littéraire, comme *Le temps matériel*, peut de manière mimétique proposer une représentation d'un délire par l'attention particulière apportée aux mots, en eux-mêmes et en fonction de leur place dans une chaîne signifiante ; en ce sens nous entendons la dimension « réaliste » que Jelinek accorde aux *Exclus*, non pas dans la représentation du réel, mais dans le travail de la langue elle-même. Dans *Pastorale américaine*, Roth met en place un questionnement sur la figure de l'écrivain – par le narrateur, Zuckerman – qui est mise en relation avec celle du terroriste, comme dans *Mao II* de Don DeLillo, ou même encore, dans une certaine mesure, comme dans *Le temps matériel*, puisque Nimbe est reconnu par sa professeure comme « mythopoiétique ». Comme le souligne Varvogli : *Pastorale américaine* « [...] asks urgent and unsettling questions about the meaning and importance of authorship ; More specifically, through its structural complexity, it suggests the figure of the author is linked with that of the terrorist⁴⁹ ». Nous ne pouvons que souscrire à cette affirmation : effectivement, le roman de Roth, comme celui de Don DeLillo, rapproche l'écrivain du terroriste selon des modalités qu'il nous faut chercher à comprendre. Toutefois, nous nous éloignons de Varvogli lorsqu'elle affirme : « Roth directs the reader's sympathies toward the Swede, but on closer scrutiny the author and his narrator are more closely aligned with the terrorist, the ironically named Merry Levov⁵⁰ ». En effet, ce point-là sera à discuter, comme dans le roman de Don DeLillo. Quand bien même Roth rapproche l'écrivain et le terroriste, il nous semble difficile d'en arriver à la conclusion que « the author and his narrator are more closely aligned with the terrorist⁵¹. » Le point de rencontre de la réflexion que mène Roth sur le statut de l'auteur et celui du terroriste, est comme chez DeLillo, le langage : une réflexion sur les rapports qui peuvent exister entre violence et langage. Toutefois, la différence entre l'écrivain et le terroriste est considérable : cette différence réside dans la manière dont chacun se situe par rapport à ses fantasmes / aux fantasmes :

[Baudrillard] explains that “no one can avoid *dreaming* of the destruction of any power that has become hegemonic to this degree” [...]. Applied to the perceived link between writer and terrorist, Baudrillard's argument can illuminate another aspect of that relationship: where the terrorist turns the dream into a mass-murdering reality, the writer is, or must be, content with acknowledging the murderous impulse.

⁴⁸ Iouri Lotman, *La structure verbale du texte artistique*, traduit du russe par Anne Fournier, Bernard Kreise, Ève Malleret, Henri Meschonnic et Joëlle Yong, sous la direction d'Henri Meschonnic, Paris, Gallimard, 1973, p. 243.

⁴⁹ Aliko Varvogli, *op.cit.*, p.103. Notre traduction : « [...] pose des questions urgentes et perturbantes sur le sens et l'importance du statut de l'auteur/autorité ; plus particulièrement, par sa complexité structurelle, le roman suggère que la figure de l'auteur est liée à celle du terroriste. »

⁵⁰ *Ibid.* Notre traduction : « Roth dirige la sympathie du lecteur vers le Suédois, mais une étude plus approfondie montre que l'auteur et son narrateur sont plus étroitement liés au terroriste, au nom plein d'ironie, Merry Levov.

⁵¹ *Ibid.* Notre traduction : « l'auteur et son narrateur sont plus étroitement liés au terroriste ».

Acknowledging, in this case, means both accepting rather denying its existence and recognizing it as a force to be reckoned with in fiction. To suggest the writer is the one who admits our collective but unspoken desire for destruction and to argue that the writer shares with the terrorist the desire to change the order of things can transform the writer into a radical agent of change⁵².

Le terroriste, passe à l'acte en raison d'une faille dans le système de représentation symbolique : il croit à une fiction (le délire qu'il a construit), là où l'écrivain est conscient de la dimension fantasmatique de toute forme de désir ou de pulsion. Le roman de Roth est donc un roman sur les fantasmes qui hantent la société américaine. D'un côté, le terroriste est représenté comme dupé par le jeu, par la fiction, qu'il a lui-même créée, là où l'écrivain est capable de ne pas être dupe de la fiction qu'il construit. Tous les romans sur le terrorisme représentent cette faille dans le système symbolique et questionnent donc le propre de la fiction. Le propre du terroriste est de nourrir une fiction dont il n'a pas conscience qu'elle en est une, et constitue ce que l'on peut appeler son délire. Délire et désir sont étroitement liés, dans les romans de Roth, DeLillo et Vasta. Pour Varvogli, « Crucially [...] there is a certain degree of identification between the narrator and the terrorist character⁵³. » Nous ne serons pas aussi rapidement affirmatifs que Varvogli sur ce point et nous chercherons à comprendre quels liens peuvent se tisser dans le texte de Roth entre la figure de l'écrivain et celle du terroriste. Nous ne pouvons souscrire à l'idée d'une « identification ». Toutefois, s'il y a bien un point commun entre le terroriste et l'écrivain dans *Pastorale américaine*, c'est le partage de l'erreur : Merry lit mal, tant le réel que les textes qu'elle lit, et Zuckerman se trompe au sujet de Seymour Levov, il pense l'avoir compris, mais se rend compte qu'il n'en est rien. Dans *Pastorale américaine*, Seymour Levov est rattrapé par l'histoire :

[...] survient la fille perdue, la fille en cavale, cette Américaine de la quatrième génération censée reproduire en plus parfait encore l'image de son père, lui-même image du sien en plus parfait et ainsi de suite... survient la fille en colère, la malgracieuse, qui crache son monde et se fiche éperdument de prendre sa place dans la lignée Levov en pleine ascension sociale, sa fille, enfin qui le débusque comme un fugitif, qui le pousse la première dans la transhumance d'une tout autre

⁵² *Ibid.*, p. 107. Notre traduction : « Baudrillard explique que “nul ne peut ne pas rêver de la destruction de n'importe quelle puissance devenue à ce point hégémonique” [...]. Appliqué au lien perceptible entre l'écrivain et le terroriste, l'argument de Baudrillard peut éclairer un autre aspect de cette relation : là où le terroriste transforme le rêve/fantasma en meurtre de masse réel, l'écrivain est, ou doit être, capable de reconnaître les pulsions meurtrières. Reconnaître, dans ce cas, signifie à la fois accepter l'existence de telles pulsions plutôt que les nier et les reconnaître comme une force qui doit être prise en compte par la fiction. Laisser entendre que l'écrivain est celui qui admet nos désirs collectifs, mais passés sous silence, de destruction et soutenir que l'écrivain partage avec le terroriste le désir de changer l'ordre des choses peut transformer l'écrivain en un agent de changement radical. »

⁵³ *Ibid.*, p.103. Notre traduction : « D'une manière décisive [...] il y a un certain degré d'identification entre le narrateur et le personnage terroriste. »

Amérique⁵⁴ [...].

On peut lire le geste de Merry – poser une bombe – comme le symptôme d’une génération (elle refuse d’occuper la place qui aurait dû être la sienne : elle « se fiche éperdument de prendre sa place dans la lignée Levov en pleine ascension sociale »). En ce sens, elle met fin, de manière violente, au narcissisme⁵⁵ qui est le moteur même de la réussite sociale sur laquelle repose le Rêve américain. Merry met fin aussi à une réussite sociale structurée autour de la figure du père (« la quatrième génération censée reproduire en plus parfait encore l’image de son père, lui-même image du sien en plus parfait et ainsi de suite »). Ainsi l’événement est-il un retour forcé du réel : la bombe de Merry fait voler en éclat le « mythe » du Rêve américain en tant que construction idéologique. Merry défigure la part de fiction sur laquelle reposait la vie des Levov. Ce retour du réel n’est pas lui-même sans être « branché » sur un certain nombre de fantasmes qui hantent Merry Levov. L’attentat de Merry peut être lu comme un retour de tout ce qui est refoulé par le « Rêve américain ». L’événement brise le conformisme des années cinquante :

[...] sa fille et ces années soixante [...] font voler en éclats le type d’utopie qui lui est cher, à lui. Voilà la mort rouge qui contamine le château du Suédois, et personne

⁵⁴ Roth, PA, p. 98. AP, p. 82 : « [...] [T]he loss of the daughter, the fourth American generation, a daughter on the run who was to have been the perfected image of himself as he had been the perfected image of his father, and his father the perfected image of his father’s father’s . . . the angry, rebarbative spitting-out daughter with no interest whatever in being the next successful Levov, flushing him out of hiding as if he were a fugitive – initiating the Swede into the displacement of another America entirely [...] ».

⁵⁵ Nous renvoyons ici à Freud, « Pour introduire le narcissisme » [1914], in *Pour introduire le narcissisme*, traduit de l’allemand par Olivier Mannoni, Paris, Payot, 2013, pp. 65-66 : « L’enfant doit avoir une vie meilleure que ses parents, il ne doit pas être soumis aux nécessités dont on a reconnu la domination sur l’existence. Maladie, mort, renoncement au plaisir, restriction de sa volonté propre ne doivent pas s’appliquer à l’enfant, les lois de la nature comme celles de la société doivent s’arrêter devant lui, il doit réellement redevenir le point central et le cœur de la création. *His Majesty the Baby*, ce que l’on croyait jadis. Il doit exaucer les rêves et les vœux non accomplis des parents, devenir un grand homme et un héros à la place du père, avoir un prince pour époux en guise de dédommagement tardif de la mère. Le point le plus délicat du système narcissique, l’immortalité du moi, mise à rude épreuve par la réalité, a trouvé sa garantie dans le refuge auprès de l’enfant. L’amour parental, émouvant, au fond tellement puéril, n’est qu’une reconnaissance du narcissisme des parents, qui dans sa mutation en amour d’objet, révèle de manière indiscutable son ancienne nature. » « Zur Einführung des Narzissmus », in GW, X, pp. 157-158 : « Das Kind soll es besser haben als seine Eltern, es soll den Notwendigkeiten, die man als im Leben herrschend erkannt hat, nicht unterworfen sein. Krankheit, Tod, Verzicht auf Genuß, Einschränkung des eigenen Willens sollen für das Kind nicht gelten, die Gesetze der Natur wie der Gesellschaft vor ihm haltmachen, es soll wirklich wieder Mittelpunkt und Kern der Schöpfung sein. *His Majesty the Baby*, wie man sich einst selbst dünkete. Es soll die unausgeführten Wunschträume der Eltern erfüllen, ein großer Mann und Held werden an Stelle des Vaters, einen Prinzen zum Gemahl bekommen zur späten Entschädigung der Mutter. Der heikelste Punkt des narzißtischen Systems, die von der Realität hart bedrängte Unsterblichkeit des Ichs, hat ihre Sicherung in der Zuflucht zum Kinde gewonnen. Die rührende, im Grunde so kindliche Elternliebe ist nichts anderes als der wiedergeborene Narzißmus der Eltern, der in seiner Umwandlung zur Objektliebe sein einstiges Wesen unverkennbar offenbart. » En ce qui concerne Merry Levov, on peut dire qu’elle incarne un paradoxe : dans la mesure où elle commet un attentat, elle est « sa majesté le bébé » jusque dans ses conséquences les plus radicales dans la mesure où elle ne respecte pas les lois ; en contrepartie, elle met fin au progrès social mis en place d’une génération à l’autre mise en place par la famille Levov : elle aurait dû, selon les souhaits de ses parents, devenir la « princesse », elle tombe dans la déchéance la plus totale.

n'en réchappe. Voilà sa fille qui l'exile de sa pastorale américaine tant désirée pour le précipiter dans un univers hostile qui en est le parfait contraire, dans la fureur, la violence, le désespoir d'un chaos infernal qui n'appartient qu'à l'Amérique⁵⁶.

Un fantasme hante le roman de Philip Roth : celui du « Rêve américain ». Sans doute ne faut-il pas négliger le mot lui-même : c'est un « rêve » (*dream*) qui structure une période, aussi ne peut-il exister sans un certain nombre de fantasmes. Le mot *fantasy* revient d'ailleurs à plusieurs reprises dans le texte de Roth. Si l'on reprend l'idée de Deleuze, du fantasme exprimé à l'infinitif, dans *Pastorale américaine*, Seymour incarne ce fantasme : *réussir*. Les fantasmes sont structurés par la politique autant qu'ils la structurent. Dans *Mao II*, la secte structure l'inconscient de Karen : « Elle ne rêve plus guère, sauf du Maître⁵⁷ ». Les fantasmes, qui apparaissent dans les œuvres étudiées sont structurés par la politique. Ainsi Seymour Levov est-il dans *Pastorale américaine* l'incarnation du rêve (conformiste) américain des années 50, comme l'illustre la description qu'en fait son frère, Jerry Levov, à Nathan Zuckerman :

Il était très stoïque. C'était un type bien, simple, stoïque. Pas un humoriste, pas un passionné. Un gars adorable, qui a eu la malchance de voir sa vie bousillée par une poignée de cinglés authentiques. D'une certaine façon, on peut penser qu'il était totalement banal et conformiste. Absence de valeurs négatives, voilà tout. Abêti par son éducation, congénitalement conventionnel. Une petite vie bien banale, comme il faut, comme tout le monde veut en avoir ; dans le respect des normes sociales. Brave type. Mais en fait il essayait de survivre. Il essayait de garder son groupe intact. Il essayait de rentrer à la base avec son escouade indemne. En somme il vivait ça comme une guerre. Il y avait de la noblesse chez lui. Il a dû opérer des renoncements douloureux dans sa vie. Il s'est fait prendre dans une guerre qu'il n'avait pas déclarée, il s'est battu pour que tout ne parte pas à vau-l'eau, et il a coulé. Banal, conventionnel, si on veut, faut voir. On peut le penser. Moi, je ne veux pas juger. *Mon frère, c'était ce qui se fait de mieux dans ce pays, et de loin*⁵⁸.

C'est ce schéma, le Rêve américain, que l'attentat de Merry, l'explosion de sa bombe, remet en question : il le défigure. Comme d'autres textes de Philip Roth, *Pastorale américaine* est un roman sur la filiation, Roth représente ici un échec, ou plutôt un refus, dans la mesure où

⁵⁶ Roth, PA, p. 98. AP, p. 82 : « [...] [T]he daughter and the decade blasting to smithereens his particular form of utopian thinking, the plague America infiltrating the Swede's castle and there infecting everyone. The daughter who transports him out of the longed-for American pastoral and into everything that is its antithesis and its enemy, into the fury, the violence, and the desperation of the counterpastoral – into indigenous American berserk ».

⁵⁷ DeLillo, MII, p. 18. M, p. 9 : « She does not dream anymore except about Master ».

⁵⁸ Roth, PA, pp. 77-78. AP, p. 63 : « He was very stoical. He was a very nice, simple, stoical guy. Not a humorous guy. Not a passionate guy. Just a sweetheart whose fate it was to get himself fucked over by some real crazies. In one way he could be conceived as completely banal and conventional. As absence of negative values and nothing more. Bred to be dumb, built for convention, and so on. That ordinary decent life that they all want to live, and that's it. The social norms, and that's it. Benign, and that's it. But what he was trying to do was to survive, keeping his group intact. He was trying to get through with his platoon intact. It was a war for him, finally. There was a noble side to this guy. Some excruciating renunciations went on in that life. He got caught in a war he didn't start, and he fought to keep it all together, and he went down. Banal, conventional – maybe, maybe not. People could think that. I don't want to get into judging. *My brother was the best you're going to get in this country, by a long shot* ». Nous soulignons en italique dans la traduction et dans le texte original.

Merry refuse l'héritage culturel proposé par ses parents :

Tu les aurais vus ! Un couple à couper le souffle. Tous les deux tout sourire prêts à retourner dans l'Amérique profonde. Il est d'ascendance juive, elle d'ascendance catholique, ensemble ils vont s'établir à Old Rimrock pour avoir toute une descendance œcuménique à croquer. Et voilà qu'ils mettent au monde cette putain de gosse⁵⁹.

Philip Roth ne cesse de chercher à aller au-delà du Rêve américain en tant qu'image préconçue ou peut-être plutôt, en tant que fantasme : « [...] il nous arrivait même de percevoir obscurément comment les circonstances particulières de l'histoire de chaque famille posaient un problème humain spécifique⁶⁰ ». En apparence, la famille Levov en tant qu'incarnation du Rêve américain et en tant qu'exemple d'intégration semble échapper à ce schéma. Ainsi, le roman de Roth est-il une enquête sur les surfaces :

Qu'est-il arrivé à Seymour Levov ? Sûrement pas ce qui était arrivé au Petit Gars de Tomkinsville. Même du temps que nous étions gamins, nous devions bien savoir que les choses ne pouvaient pas être aussi faciles qu'elles le paraissaient pour lui, qu'il y avait une part de mythe ; mais qui aurait imaginé que sa vie allait se lézarder de cette façon atroce ? De la comète du chaos américain, un éclat s'était détaché pour vriller jusqu'à Old Rimrock et lui tomber sur la tête⁶¹.

Le récit de Nathan Zuckerman cherche à aller au-delà des apparences. De même que Seymour Levov est rattrapé par le réel à travers l'attentat de sa fille, Nathan Zuckerman est lui aussi rattrapé par le réel à partir du moment où il prend connaissance de l'attentat de Merry. Zuckerman doit à son tour reconsidérer ce qu'aura été sa propre enfance, et par-dessus tout l'éducation que Seymour, Jerry et lui ont reçue : « Il se peut que cela ait laissé des cicatrices bénignes, mais on a relevé peu de cas de psychoses, *du moins à l'époque*⁶² ». La formule « du moins à l'époque » est déterminante dans la mesure où l'histoire de Merry sera bien le récit d'un cas de psychose paranoïaque. Le Rêve américain est en réalité une forme de violence, une forme de défiguration dans la mesure où il impose une norme incapable d'accueillir l'autre en tant qu'autre. Ainsi Seymour Levov est-il l'incarnation d'une forme de violence à son insu, il semble ignorer la nature de la violence dont il a été la victime⁶³.

⁵⁹ Roth, PA, p. 85. AP, p. 70 : « You should have seen them. Knockout couple. The two of them all smiles on their outward trip to the USA. She's post-Catholic, he's post-Jewish, together they're going to go out there to Old Rimrock to raise little post-toasties. Instead they get that fucking kid ».

⁶⁰ Roth, PA, p. 55. AP, p. 43 : « [...] Somehow we even dimly grasped how every family's different set of circumstances set each family a distinctive difficult human problem ».

⁶¹ Roth, PA, 95. AP, p. 79 : « Whatever Happened to Swede Levov. Surely not what befell the Kid from Tomkinsville. Even as boys we must have known that it couldn't have been as easy for him as it looked, that a part of it was a mystique, but who could have imagined that his life would come apart in this horrible way ? A sliver off the comet of the American chaos had come loose and spun all the way out to Old Rimrock and him ».

⁶² Roth, PA, 54. AP, p. 42 : « Mild forms of scarring may have resulted from this arrangement but few cases of psychosis were reported, at least at the time ».

⁶³ Timothy Parrish, *op.cit.*, p. 138 : « According to Zuckerman, Swede Levov is to inhabit the "American Pastoral" ».

Après avoir redéterminé la question de l'opposition imagination/réel qui se joue à travers le fantasme, Deleuze centre donc sa réflexion autour de la question du moi⁶⁴. Il faut donc situer la réflexion de Deleuze sur le moi à partir de son renversement des notions d'intériorité et d'extériorité : à partir du moment où le fantasme « transcende l'intérieur et l'extérieur », ce que le phantasme selon Deleuze révèle du moi sera nécessairement différent. Si le phantasme est un pur événement *et* qu'il est lié au moi : on retrouve la mise en place d'une réflexion qui sera développée surtout dans *Mille plateaux* autour de l'heccéité et des conditions de possibilité d'un type particulier d'individuation : « Ce qui apparaît dans le phantasme, c'est le mouvement par lequel le moi s'ouvre à la surface et libère les singularités acosmiques, impersonnelles et pré-individuelles qu'il emprisonnait [...] l'individualité du moi se confond avec l'événement du phantasme lui-même ; quitte à ce que l'événement représenté dans le phantasme soit saisi comme un autre individu, ou plutôt comme une série d'autres individus par lesquels passe le moi dissous. Le phantasme est ainsi inséparable des coups de dés ou des cas fortuits qu'il met en scène⁶⁵. » L'idée de « mise en scène » est associée au phantasme, elle sera remplacée dans *Mille plateaux* par l'usine. Ce que développe donc Deleuze dans *Logique du sens*, c'est une réflexion sur les singularités. Dans *Le temps matériel* et *Les Exclus* une négativité de l'affirmation du moi se forme par la construction d'un ennemi et de fantasme de détruire l'autre. Le surgissement de la violence dans les romans de Vasta et Jelinek illustre de quelle manière, « [p]lus vrai que le célèbre “principe-ergo” de Descartes, il y a cet autre, vulgaire, quasi universellement reconnu : “Je hais, donc je suis.” Ou plus précisément : “Donc je suis moi.” Ou finalement : “Donc je suis quelqu'un⁶⁶” ». Le fait même de vouloir détruire l'autre vient d'une construction : celle d'un ennemi⁶⁷, qui devient alors une tentative négative de s'affirmer.

by being an American rather than a Jew who lives in America. Instead of idyllic bliss, Swede experiences “the counterpastoral,” what Zuckerman calls the “American berserk” and which he personifies as the social unrest of the sixties [...]. » Nous traduisons : « Selon Zuckerman, le Suédois Levov vit dans la “Pastorale américaine” en étant un américain plutôt qu'un Juif qui vit en Amérique. Au lieu d'un bonheur idyllique, le Suédois fait l'expérience de la “contre-pastorale”, ce que Zuckerman appelle le “chaos américain” et qu'il personnifie tout comme l'agitation sociale des années soixante [...]. »

⁶⁴ Deleuze, LS, « du phantasme », p. 247 : « Le second caractère du phantasme est sa situation par rapport au moi, ou plutôt la situation du moi dans le phantasme lui-même. Il est bien vrai que le phantasme trouve son point de départ (ou son auteur) dans le moi phallique du narcissisme secondaire. Mais si le phantasme a la propriété de se retourner sur son auteur, quelle est la place du moi dans le phantasme, compte tenu du déroulement ou du développement qui en sont inséparables ? »

⁶⁵ Deleuze, LS, « du phantasme », p. 249.

⁶⁶ Günther Anders, *La haine à l'état d'antiquité*, traduit de l'allemand par Philippe Ivernel, Payot, 2007, p. 33.

⁶⁷ Umberto Eco, *Construire l'ennemi et autres écrits occasionnels* [2011], traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Le livre de poche, 2016, p. 13 : « Avoir un ennemi est important pour se définir une identité, mais aussi pour se confronter à un obstacle, mesurer son système de valeurs et montrer sa bravoure. Par conséquent, au cas où il n'y aurait pas d'ennemi, il faut le construire. Voyez la généreuse flexibilité avec laquelle les skinheads nazis de Vérone taxaient d'ennemi quiconque n'appartenait pas à leur groupe, dans le but de se définir à tout prix comme groupe. »

Nimbe, Envol et Rayon construisent leur ennemi : « L'ennemi parfait n'existe pas. L'ennemi réel est toujours imparfait [...]. Il est vulnérable. Le seul ennemi parfait, c'est celui qu'on crée soi-même⁶⁸ ». Comme l'écrit Günther Anders : « [...] la haine n'est pas seulement *la forme première* (pré-théorique) de la négation, elle n'est pas seulement le plaisir anticipé (sadique) d'anéantir l'autre, mais simultanément aussi *l'affirmation de soi et la constitution de soi par la négation et destruction de l'autre*⁶⁹ ». Ce que décrit Anders est surtout sensible dans le « jeu » que développent Nimbe, Rayon et Envol dans *Le temps matériel* avec Morana. D'ailleurs, comme l'écrit Günther Anders :

Le modèle pour le tortionnaire est bien plutôt le “jeu du chat et de la souris”, étant donné que dans ce jeu il ne jouit pas seulement de déguster la souris, mais en outre de “courir à ses trousses”, avidité relevant à demi de l'amour, à demi de la haine, et qui par différenciation du plaisir éprouvé à – transformé alors en envie *de* – engendre un nouveau plaisir ; étant donné aussi que le bourreau peut jouir des *couinements d'angoisse* et des *tourments* de l'animal au supplice, un hors-d'œuvre en quelque sorte⁷⁰.

Les enfants « engendre[nt] un nouveau plaisir » avec Morana sur la plage, dans le chapitre⁷¹ ironiquement intitulé par Vasta « Communiquer (14-15-16-17 juillet 1978) » lorsqu'ils mettent en place un jeu sadique avec leur future victime : ils préparent alors la torture à venir dans un cadre pourtant des plus familiers. Ils poussent plus loin encore leur sadisme dès lors que Nimbe, Rayon et Envol détruisent Morana. Le « jeu » de Carlos Wieder qui s'approche de ses victimes illustre le « plaisir anticipé » évoqué par Günther Anders : avant de les tuer, Carlos Wieder séduit les sœurs Garmienda alors même qu'elles ne se laissent pas approcher par le narrateur d'*Étoile distante*. L'assassin Carlos Wieder est un sadique redoublé d'un séducteur qui prend plaisir à préparer la destruction finale de ses victimes. Dans ces pages, Bolaño et Vasta représentent de quelle manière, « [p]lus l'acte de destruction se laisse étirer en longueur et répéter souventes fois, plus aussi dure le plaisir de haïr et, avec lui, *le plaisir d'être soi*. C'est là l'origine de la torture que l'individu haïssant revendique comme un droit⁷² ». Le jeu des enfants dans *Le temps matériel* devient jouissance, comme celui du père dans *Les Exclus* qui est un tortionnaire. Il torture sa femme (il la viole, à plusieurs reprises, et le jeu des photographies pornographiques rentre dans une forme de viol) et ses enfants (dont le viol possible est sous-entendu à plusieurs reprises jusqu'à la scène dans la voiture où il se masturbe

⁶⁸ Vasta, LTM, p. 226. ITM, p. 201 : « Il nemico perfetto non esiste. Il nemico reale è sempre imperfetto [...] è vulnerabile. L'unico nemico perfetto è quello che generi tu stesso ».

⁶⁹ Günther Anders, *La haine à l'état d'antiquité*, op.cit., p. 33.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 36.

⁷¹ Vasta, LTM, pp. 133-176. ITM, pp. 117-155.

⁷² Günther Anders, *La haine à l'état d'antiquité*, op.cit., p. 35.

devant son fils ; elle est présentée comme une scène qui se répète). En ce qui concerne le père dans *Les Exclus*, cette affirmation de soi par la destruction de l'autre est directement liée à son impuissance (sur laquelle Jelinek revient à plusieurs reprises) : « [...] par la haine de l'autre – ennemi ou rival – et par son extinction effective, on confirme sa propre existence⁷³ ». La destruction de l'autre est mue par le besoin de préserver une perception narcissique de soi ou pour le dire autrement, la destruction de l'autre constitue une actualisation du fantasme de préserver le moi intact : « Le dit de la haine “*Il faut qu'il ne soit pas, pour que moi je sois*”, culmine alors, après l'acte d'anéantissement, dans l'énoncé que voici : “*Il n'est plus, donc je suis, moi qui reste l'unique*”⁷⁴ ». Le suicide apparaît alors comme un geste entièrement paradoxal : je me supprime pour affirmer mon existence ? Le spectre du suicide est présent dans tout geste qui est dirigé comme une violence faite à l'autre. D'ailleurs, cette idée est présente en ce qui concerne Rainer dans la scène où le père se masturbe devant son fils, dans la voiture : Rainer est tenté d'en finir. En se tuant, il tue aussi son père, l'agresseur. Dans ce passage des *Exclus*, les rôles ne cessent de s'intervertir : en s'exhibant devant son fils, le père est l'agresseur et le fils, la victime ; dès lors que Rainer menace de les supprimer tous les deux⁷⁵, les rôles sont inversés, le père devient à son tour la victime : « Au dernier moment le combiné parricide-suicide se trouve annulé, pour cause de lâcheté⁷⁶ ». Un tel passage illustre à nouveau l'ironie de Jelinek, car dans l'interversion des rôles bourreau et victime, la jouissance pathologique n'est pas loin : « *Poursuite, anéantissement et jouissance de consommer constituent, et pas uniquement dans le cas singulier du marquis de Sade, un syndrome*”⁷⁷ ». Lorsque les rapports violents à l'autre sont représentés, l'autre devient au mieux un objet, au pire un être à détruire. Dans *Les Exclus*, aucun personnage ne peut parler pour lui-même, la langue le parle, il n'existe pas pour lui-même et les autres non plus. La déconstruction des discours s'accompagne de la représentation de la réification de l'autre. L'amour est impossible : pas d'amour filial, les parents n'aiment pas leurs enfants et inversement ; pas d'amour entre les adolescents, Hans se sert d'Anna comme « exutoire » faute de pouvoir coucher avec Sophie ; Anna profite de l'occasion pour découvrir le plaisir ; Sophie est embarrassée par Hans. Si Vasta imagine encore

⁷³ *Ibid.*, p. 34.

⁷⁴ *Ibid.*, pp. 34-35.

⁷⁵ Jelinek, LE, p. 148 : « Maintenant on va y passer tous les deux, quelle horreur, pense Rainer et d'appuyer sur l'accélérateur, déclenchant les hurlements immédiats d'un moteur plutôt faiblard mais suffisamment puissant pour ce qu'ils vont faire... T'es cinglé fiston? ». DA, p. 149. « Jetzt gehen wir beide gemeinsam drauf, horribel, denkt Rainer und steigt aufs Gas, sofort röhrt der relativ schwache, doch ausreichend starke Motor auf. Bist teppat, Burli? »

⁷⁶ Jelinek, LE, p. 149. DA, p. 150 : « Im letzten Augenblick wird der Vatermord, kombiniert mit Selbstmord, abgeblasen, weil man zu feige ist [...] ».

⁷⁷ Günther Anders, *La haine à l'état d'antiquité*, *op.cit.*, p. 37.

une issue dans l'amour de Nimbe pour Wimbrow, sur lequel se clôt le roman, Jelinek représente un monde sans issue, sans amour, dans lequel seules deux passions existent : la haine et l'ignorance.

8.2. La représentation des fantasmes comme exploration des possibles de l'Histoire

[...] le phantasme représente aussi l'autre aspect, non moins essentiel, d'après lequel l'événement est l'exprimable d'une proposition (ce que Freud marque en disant que le matériel phantasmatique, par exemple dans la représentation du coït parental, est en affinité avec les « images verbales »). [...] il n'existe pas hors d'une proposition au moins possible, même si cette proposition a tous les caractères d'un paradoxe ou d'un non-sens ; et qu'il insiste dans un élément particulier de la proposition. Cet élément, c'est le *verbe*, et le verbe à l'infinitif. Le phantasme est inséparable du verbe infinitif, et témoigne par là de l'événement pur⁷⁸.

Nous retrouvons dans cette analyse du fantasme construite par Deleuze dans *Logique du sens* ce qui constituera les réflexions sur les intensités et l'infinitif dans *Mille plateaux*. Il nous faut chercher à comprendre cette dimension plus complexe du phantasme selon Deleuze. Si nous revenons à une définition psychanalytique du fantasme, nous pouvons noter que « la matrice d'un fantasme est composée essentiellement de quatre éléments : un sujet, un objet, un signifiant et des images. L'ensemble de ces éléments s'ordonne [...] selon un scénario précis, en général pervers, et s'exprime à travers une phrase du récit du patient⁷⁹ ». Toutefois, une telle définition du fantasme n'est pas satisfaisante, dans la mesure où elle commet l'erreur de surévaluer l'importance de l'image dans l'élaboration du fantasme là où pour Deleuze, à la suite de Freud et Lacan, le mot, revêt la plus grande importance. Ainsi, dans *Logique du sens*, Deleuze redéfinit les limites intérieur/extérieur, et l'on pourrait dire qu'il renverse aussi les rapports sujet/objet, selon une démarche proche de celle de Lacan lorsqu'il affirme que « ces objets [...] le sein, l'excrément, le phallus, le sujet les gagne ou les perd, en est détruit ou les préserve, mais surtout *il est* ces objets, selon la place où ils fonctionnent dans son fantasme fondamental⁸⁰ [...] ». Les fantasmes sont évoqués tout au long des derniers chapitres de *Logique du sens* (meurtre, inceste, castration) et il semble bien que ce que Deleuze formule dans le passage que nous citons plus haut se situe bien au niveau du signifiant, à travers son idée que « [l]e phantasme est inséparable du verbe infinitif⁸¹ » : manger, tuer, voir. Et s'il est évident que les premières caractéristiques du phantasme déterminées par Deleuze nous

⁷⁸ Deleuze, LS, « du phantasme », p. 250.

⁷⁹ Juan-David Nasio, *Le fantasme. Le plaisir de lire Lacan*, Paris, Payot, 2005, p. 40.

⁸⁰ Jacques Lacan, « La direction de la cure et les principes de son pouvoir », *Écrits*, Seuil, 1966, p. 614. Nous soulignons en italique.

⁸¹ Deleuze, LS, « du phantasme », p. 250.

semblent fonctionnelles⁸², il nous reste à déterminer de quelle manière utiliser cette troisième caractéristique dans la lecture des œuvres que nous entreprenons. Dans cette mesure, ne faudrait-il pas en venir à considérer l'œuvre elle-même comme un événement à travers lequel reviennent des fantasmes et que c'est à partir de certains mots qu'il est possible de les identifier ? Nous centrons notre réflexion autour de trois exemples : le retour d'Aldo Moro en tant que signifiant dans *Le temps matériel*, le rapport à la langue déstructurée des personnages de Jelinek, et la structuration du fantasme de Damien dans *Fever*. Nous verrons enfin comment la violence de l'histoire est indissociable du langage dans *Si les bouches se ferment*.

Comme on le sait depuis Freud, et plus encore depuis le retour à Freud opéré par Lacan, l'inconscient est avant tout une histoire de mot(s), avant même d'être histoire de maux. Ainsi, toute réflexion sur le fantasme, parce qu'il est impossible de penser le fantasme en le coupant de ses liens à l'inconscient, est à comprendre dans son rapport au(x) mot(s). Pour s'en convaincre, dans un premier temps, il faut en passer par *L'interprétation du rêve*, précisément le chapitre VI, « Le travail du rêve », dans lequel Freud rend explicite le fait que tout rêve est à interpréter en tant que rébus, et non en tant que symbole ou ensemble de symboles. Les mots structurent les fantasmes. Dans la *Traumdeutung*, Freud a insisté sur l'importance des mots qui structurent l'activité onirique du rêveur⁸³. Ce qu'écrit Freud sur le rêve permet de comprendre le fantasme, l'image produite dans le rêve n'importe pas tant que les mots qui font retour par le rêve : « Or le rêve est un rébus [...], et nos prédécesseurs dans le domaine de l'interprétation du rêve ont commis l'erreur de juger ce rébus comme une composition graphique. C'est en tant que tel qu'il leur apparaissait absurde et sans valeur⁸⁴ ». Sans doute ne faut-il pas perdre de vue que pour Lacan « l'inconscient est structuré comme un langage⁸⁵ ». Et surtout, il ne peut, par sa structure même, que revenir : « L'inconscient est ce chapitre de mon histoire qui est marqué par un blanc ou occupé par un mensonge : c'est le chapitre censuré. Mais la vérité peut être retrouvée ; le plus souvent déjà écrite ailleurs⁸⁶. » Aussi, nous voudrions considérer les œuvres elles-mêmes comme des événements : nous proposerons donc une suite de lectures d'œuvres-événements en tant qu'elles sont parcourues par des fantasmes ; non pas seulement les

⁸² Notamment la remise en question de l'opposition intérieur/extérieur, le renversement de l'opposition imagination/réel, le rapport du fantasme au moi.

⁸³ Cf. Sigmund Freud, *L'interprétation du rêve*, traduction de Jean-Pierre Lefebvre, Le Seuil, 2010, pp. 319-320 ; *Die Traumdeutung*, in GW, II, pp. 329-330.

⁸⁴ Sigmund Freud, *L'interprétation du rêve*, *op.cit.*, p. 320. GW, II, p. 333 : « Ein solches Bilderrätsel ist nun der Traum, und unsere Vorgänger auf dem Gebiete der Traumdeutung haben den Fehler begangen, den Rebus als zeichnerische Komposition zu beurteilen. Als solche erschien er ihnen unsinnig und wertlos. »

⁸⁵ Jacques Lacan, « L'étourdit », in *Autres écrits*, Seuil, 2001, p. 449-495. Lacan formule pour la première fois ce qui sera l'une des idées directrices de sa réflexion dans *Les Psychoses*, *Le Séminaire*, III, 1955-56, Paris, Seuil, 1981, p. 20 : « Traduisant Freud, nous dirons l'inconscient c'est un langage ».

⁸⁶ Jacques Lacan, « Fonction et champ de la parole et du langage », *Écrits*, I, p. 257.

événements et les fantasmes au sein des récits, mais bien les œuvres comme des événements hantés par des fantasmes. Souvenons-nous que pour Freud, « [...] les poètes et les romanciers sont de précieux alliés. Ils sont dans la connaissance de l'âme nos maîtres à tous, hommes vulgaires car ils s'abreuvent à des sources que nous n'avons pas encore rendues accessibles à la science⁸⁷. » Si « les romanciers sont de précieux alliés », c'est sans doute parce qu'ils parviennent à représenter les fantasmes qui hantent leur temps : ce n'est pas une question de plongée dans une quelconque forme de « profondeur », mais bien une question de surface : « Le phantasme est un phénomène de surface, bien plus un phénomène qui se forme à un certain moment dans le développement des surfaces⁸⁸ ».

Dans *Le temps matériel*, Aldo Moro revient en tant que signifiant dans l'alphamuet créé par Nimbe, Rayon et Envol. Le langage, ce qui devrait être le plus familier, devient pour Nimbe et ses camarades l'inquiétante étrangeté, comme pour Vesper dans *Si les bouches se ferment*. Ou encore comme pour Rainer dans *Les Exclus*. Le Vesper de Lefranc a beaucoup de points communs avec Nimbe. L'originalité du roman de Vasta réside dans le fait que les « terroristes » créent leur propre langage : l'Alphamuet⁸⁹, que l'on pourrait qualifier, à la suite de Lacan, « de poésie barbare⁹⁰ ». Le roman de Vasta va dans le sens inverse d'une idée reçue : la violence viendrait de l'absence de capacité à s'exprimer. La violence vient du langage lui-même : « C'est ce que dit Scarmiglia : chaque phrase est une bombe, quelque chose qui explose⁹¹ ». Si dans *Buongiorno, notte*, l'Histoire revient dans le délire de Chiara sous forme d'images extraites des films de Vertov, Rossellini et d'images de propagande, dans *Le temps matériel*, l'histoire fait retour dans la non-langue forgée par Nimbe, Rayon et Envol (leurs noms mettent en évidence l'idéalisme de leur pensée) : l'alphamuet. Vasta construit par cette virtualisation une vraie description de la terreur en Italie en illustrant le processus par lequel la terreur déforme la langue elle-même. Ainsi, pour signifier « mourir », Nimbe, Rayon et Envol intègrent dans leur non-langue, la position dans laquelle a été retrouvé Moro⁹². Non seulement l'événement (la mort

⁸⁷ Sigmund Freud, *Le délire et les rêves dans la « Gradiva » de W. Jensen* [1907], traduit de l'allemand par Paule Arbex et Rose-Marie Zeitlin, Paris, « Folio Essais », Gallimard, 1991, p. 141. « Der Wahn und die Träume in W. Jensens „Gradiva“ », in GW, VII, 1941, p. 33 « Wertvolle Bundesgenossen sind [...] die Dichter und ihr Zeugnis ist hoch anzuschlagen, denn sie pflegen eine Menge von Dingen zwischen Himmel und Erde zu wissen, von denen sich unsere Schulweisheit noch nichts träumen läßt. In der Seelenkunde gar sind sie uns Alltagsmenschen weit voraus, weil sie da aus Quellen schöpfen, welche wir noch nicht für die Wissenschaft erschlossen haben. »

⁸⁸ Deleuze, LS, « du phantasme », p. 252.

⁸⁹ Les enfants créent leur propre langage : il s'agit d'une sorte de langage des signes. Les enfants-terroristes remplacent en effet les mots par des (suites de) mouvements.

⁹⁰ Jacques Lacan, *Les psychoses*, Paris, Seuil, « Points essais », 2018, p. 261.

⁹¹ Giorgio Vasta, LTM, p. 91. ITM, p. 80 : « È come dice Scarmiglia : ogni frase è un ordigno, qualcosa che esplose. »

⁹² Vasta, LTM, p. 159 : « Nous arrivons à “mourir”. Couché sur le sable, Scarmiglia se recroqueville sur le flanc,

d'Aldo Moro) revient dans l'alphamuet, mais il le structure. L'alphamuet se fonde sur l'événement lui-même et en prépare le retour et la répétition. Ainsi, Aldo Moro ne revient pas (seulement) en tant que personnage historique dans *Le temps matériel* mais en tant que signifiant : « Prima – e piuttosto – che una persona storica, oggetto della narrazione e referente del testo, *Aldo Moro è un nome scollegato dal reale e tramutato in segno* ; e solo per questa via entra – con la sua vicenda, la sua stessa persona, il corpo e anzi la *postura fredda* – nel romanzo di Vasta. Come una figura del discorso (nodulo del linguaggio⁹³) ». Vasta met ainsi en évidence que l'action des Brigades rouges passait avant tout par la création d'un langage – voire même plutôt d'un *jargon*, que l'on pourrait appeler « langage de la terreur ». À travers ce retour de l'événement – la mort de Moro – dans la création des enfants-terroristes – l'alphamuet, on comprend de quelle manière le fantasma n'est ni intérieur ni extérieur. Cette création, l'alphamuet, illustre de manière exemplaire le surgissement des fantasmes. L'alphamuet montre dans *Le temps matériel* la fin du langage, comme le dernier degré de la violence.

Ainsi, avec *L'affaire Moro*, Leonardo Sciascia construit une enquête sur la langue. La langue tient une place déterminante dans le roman de Vasta. En ce qui concerne l'affaire Moro et sa représentation, on ne peut négliger l'importance de la langue et des communiqués des Brigades rouges. La violence passe par les communiqués. En réalité, ces textes sont la seule trace visible, ou plutôt lisible de l'exercice de cette violence. Certes, il y a d'abord l'assassinat des gardes du corps d'Aldo Moro, mais après, pendant les cinquante-cinq jours que dure le séquestre du président de la démocratie chrétienne, c'est la langue elle-même qui est utilisée comme une arme. Les lettres de Moro, que commente abondamment Sciascia dans *L'affaire Moro* portent les traces aussi de la violence. Le texte de Sciascia commence par une évocation de l'article de Pasolini intitulé « Le vide du pouvoir⁹⁴ » (que Didi-Huberman commente lui aussi dans *Survivance des lucioles*), sur l'usage de la langue par Aldo Moro, ce que Pasolini

un bras replié et une main abandonnée contre la hanche, la tête à peine inclinée à gauche : Aldo Moro qui meurt et naît dans l'utérus métallique de la 4L. En l'espace de deux mois, nous avons vu cette photo si souvent qu'elle est devenue à nos yeux celle de toutes les morts. Se recroqueviller ainsi voudra donc dire “mourir” ». ITM, p. 138 : « Arriviamo a “morire”. Scarmiglia si rannicchia sulla sabbia, su un fianco, un braccio piegato, la mano abbandonata sull'anca, la testa leggermente reclinata a sinistra : Aldo Moro che muore e nasce dall'utero metallico della Renault 4. Nel giro di due mesi abbiamo visto quella foto così tante volte che per noi è diventata la foto di tutte le morti. Rannicchiarsi così vorrà dire “morire” ».

⁹³ Andrea Cedola, « “Il linguaggio è nostra colpa” ». *Il tempo materiale* di Giorgio Vasta », *Il caso Moro. Memorie e narrazioni*, sous la direction de Leonardo Casalino, Andrea Cedola et Ugo Perolino, Massa, Transeuropa, 2016, p. 69 : « Avant – et plutôt que – d'être un personnage historique, objet de la narration et référent du texte, *Aldo Moro est un nom détaché du réel et transformé en signe* ; et c'est seulement de cette manière qu'il entre – avec son affaire, sa personne, le corps et même la posture refroidie – dans le roman de Vasta. Comme une figure du discours (nodule de la langue) ». Notre traduction et nous soulignons en italique.

⁹⁴ Pasolini, *Écrits corsaires*, « L'article des lucioles », pp. 196-205. « L'articolo delle lucciole », in *Saggi sulla politica e la società*, pp. 404-411.

appelle le *latinorum*. Dans les cinquante-cinq jours que dure « l'affaire Moro », ce sont deux langages qui s'affrontent et qui témoignent de la violence à l'œuvre en Italie dans les années 70 : le *latinorum* de Moro, violent en tant que langue (vide) du pouvoir et les communiqués des Brigades rouges. La langue elle-même est le premier objet d'enquête de Leonardo Sciascia dans *L'affaire Moro*. Sciascia étudie plusieurs discours : on retrouve les communiqués des Brigades rouges (déformés par Nimbe, Rayon et Envol dans *Il tempo materiale*) ; les lettres d'Aldo Moro, écrites depuis la « prison du peuple », un discours de Moro datant de la période précédant son enlèvement ; des déclarations, vraies ou présumées, de l'entourage de Moro, de politiciens (de la Démocratie chrétienne et du Parti communiste italien) ; ainsi que le discours des médias. On pourrait dire à la lecture de *L'affaire Moro* que l'événement est avant tout dans la langue. Le texte de Sciascia redouble l'événement puisqu'il constitue un discours sur des discours. La question qui anime Sciascia n'est pas « pourquoi ? », mais « que s'est-il passé dans la langue ? » Comment en un sens la langue elle-même a préparé l'événement (le *latinorum*), comme si l'événement à venir était contenu dans le *latinorum* de Moro. Sciascia pose aussi, la question : comment la langue peut-elle saisir l'événement ? Le texte de Sciascia porte la conscience d'une tragédie du langage, de sa violence. Dans *L'affaire Moro*, Sciascia continue en réalité son investigation sur les rapports entre pouvoir et langage commencée avec *Le contexte* et *Todo Modo*. À travers les lettres de Moro, c'est aussi le geste de l'écriture qui est questionné : les lettres écrites depuis une prison, « la prison du peuple » autant que les communiqués envoyés par les Brigades rouges. Tout événement advient en quelque sorte aussi dans la langue, même s'il n'est pas possible de dire qu'il n'advient que dans la langue ou que par la langue. On peut trouver un parallèle avec cette situation dans le fait que les enfants-terroristes de Vasta redoublent l'événement (enlèvement de Moro), par la création d'une langue, qui elle-même prépare leur répétition de l'exécution de Moro par l'assassinat de leur « camarade » Morana.

On peut parler d'un effet d'inquiétante étrangeté par la langue dans *Les Exclus*, comme dans *Le temps matériel*, avec un autre procédé différent : Jelinek retranscrit le non-langage de chacun. Comme dans *Le temps matériel*, les personnages de Jelinek n'ont pas de langage propre, ils ne créent pas quelque chose de comparable à l'alphamuet, mais empruntent chacune de leurs pensées et l'ensemble de leur dit à un registre différent. Les personnages de Jelinek sont parlés plus qu'ils ne parlent. En ce sens, ils sont comme les enfants de Palerme : sans voix. Jelinek et Vasta ont chacun à leur manière recours à la « représentation » de la langue, ou « représentation » de pratiques linguistiques. C'est la langue elle-même qui est mise en jeu : pas (seulement) comme un procédé métadiscursif et métanarratif, mais comme un moyen de

montrer que la première des violences est d'être sans voix, d'être sans langue, de ne pas pouvoir parler en son propre nom, de ne pas pouvoir *se* dire et *se* raconter. Ainsi, réparer cela est-il le plus important, si la violence laisse sans voix, au contraire l'écriture sauve de la violence : « Le problème d'*écrire* : l'écrivain, comme dit Proust, invente dans la langue une nouvelle langue, une langue étrangère. Il met à jour de nouvelles puissances grammaticales ou syntaxiques. Il entraîne la langue hors de ses sillons coutumiers, il la fait *délirer*⁹⁵ ». Dans leurs romans, Jelinek et Vasta représentent cette impossibilité à « inventer une langue nouvelle⁹⁶ ». Ainsi, si ce que Deleuze décrit relève de la création, alors ce que font les enfants de Vasta et les adolescents de Jelinek relève de la destruction, d'eux-mêmes, de la langue, des autres. La représentation de cette destruction – ou pulsion de mort – devient un objet de création pour Vasta et Jelinek : en représentant une impossibilité, les deux écrivains « entraîne[nt la] langue hors de ses sillons coutumiers » et ils « la [font] *délirer* », comme Jelinek le formule :

Tous les personnages du roman [*Les Exclus*] parlent en quelque sorte un langage “d’occasion” ou d’emprunt qui a déjà servi à autre chose, ils parlent l’idéologie, l’engagement pour la classe ouvrière par exemple, cf. la mère de Hans, illustration vivante d’un vocabulaire qui à l’ère du “partenariat social” autrichien non seulement sonne creux, mais a été vidé de sa substance. *Ce ne sont pas des mots ce sont des cadavres*. Elle ne peut que lui jeter à la figure ces dépouilles qui pourtant représentent tout ce à quoi elle a toujours cru, tout ce pour quoi elle a vécu⁹⁷.

Les personnages de Jelinek sont des « personnages idéologiques », mais comme une ironisation de l'idéologie. Ils valent plus en tant qu'incarnations de discours. À travers le père de Hans qui revient dans le discours de la mère, c'est le souvenir des camps qui est présent dans le texte (Mauthausen). Mais c'est surtout la faute du fils qui est représentée par Jelinek dans l'échec de la transmission. Les personnages de Jelinek, sont parlés par la langue plus qu'ils ne parlent une langue : Sophie est parlée par celle de la bourgeoise, Hans par celle de la société de consommation, Rainer par celle d'autres écrivains qu'il ne comprend pas (Camus, Sartre, Bataille et Sade) à partir desquels il tente de définir une « théorie du crime », la mère de Hans par le langage du communisme, le père de Rainer et Anna incarne le langage du nazisme et du capitalisme. Anna, quant à elle, est murée dans le silence, et quand elle veut parler de musique⁹⁸ cela n'intéresse personne. On peut se demander quel discours représente la mère des jumeaux. : dans les « jeux » sadomasochistes imposés par son mari, elle est celle qui ne peut faire autrement que d'accepter la volonté de son mari. Comme Anna, elle est sans parole. Viennent

⁹⁵ Deleuze, CC, p. 9.

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ Elfriede Jelinek et Yasmine Hofmann, « Entretien avec Elfriede Jelinek », in LE, p. 273.

⁹⁸ Il ne reste à Anna que la haine, la musique et le silence.

s'ajouter à ces discours les mythes de la culture de masse (le cinéma, les *Heimatfilms* et encore l'idéologie hétéronormative). Les personnages de Jelinek sont donc privés d'intériorité, ce sont des sujets vides et vidés, structurés non plus seulement autour d'un manque, mais aussi du néant. Jelinek opère donc un travail sur la surface⁹⁹ dans *Les Exclus* et met à mal toute forme de « profondeur » ou d'intériorité. Jelinek refuse toute forme de psychologisme et parvient parfaitement à représenter le travail de l'inconscient si l'on s'accorde avec Lacan sur le fait que « l'inconscient est structuré comme un langage¹⁰⁰ », ces langues qui n'appartiennent pas aux personnages de Jelinek les détruisent et les privent de leur identité. Peut-on dire que l'usage de la polyphonie dans *Les Exclus* est une manière pour elle de faire « bégayer » l'allemand¹⁰¹ ? Les personnages de Jelinek sont des créations qui permettent de perturber la langue¹⁰² autant qu'ils permettent de représenter une forme d'aliénation par la langue elle-même. Il faut distinguer le fait représenté (les personnages sont privés de langue) et son effet esthétique : une langue distordue dans le roman de Jelinek, une ironie constante qui déforme la pratique de la langue, des personnages qui ne sont plus alors que des marionnettes révélées dans leur essence de marionnettes. En un sens, on peut parler de polyphonie ou de polylinguisme dans le roman de Jelinek, chaque personnage a sa propre langue : « [...] se servir du polylinguisme dans sa propre langue, faire de celle-ci un usage mineur ou intensif, opposer le caractère opprimé de cette langue à son caractère oppresseur, trouver les points de non-culture et de sous-développement, les zones de tiers monde linguistique par où une langue s'échappe, un animal se greffe, un agencement se branche¹⁰³ ». Il est intéressant de penser que dans *Le temps matériel*, les enfants parlent italien et s'en prennent à ceux qui parlent en dialecte, comme s'ils étaient

⁹⁹ Cf. Deleuze, LS, « 2^e série de paradoxes, des effets de surface », pp. 13-21, et en particulier la « Découverte de la surface chez Lewis Carroll », pp. 19-21 ; « 18^e série, des trois images de philosophes », pp. 152-158, et en particulier p. 158 : « La surface, le rideau, le tapis, le manteau, voilà où le Cynique et le Stoïcien s'installent et ce dont ils s'entourent. Le double sens de la surface, la continuité de l'envers et de l'endroit, remplacent la hauteur et la profondeur. Rien derrière le rideau, sauf des mélanges innommables. Rien au-dessus du tapis, sauf le ciel vide. Le sens apparaît et se joue à la surface, du moins si l'on sait battre convenablement celle-ci, de manière qu'il forme des lettres de poussière, ou comme une vapeur sur la vitre où le doigt peut écrire. [...] Le philosophe n'est plus l'être des cavernes, ni l'âme ou l'oiseau de Platon, mais l'animal plat des surfaces, la tique, le pou. »

¹⁰⁰ Jacques Lacan, « L'étourdit », in *Autres écrits*, Seuil, 2001, p. 449-495.

¹⁰¹ De même que l'esthétique de la répétition mise en place par Bernhard enraye toute possibilité d'esthétisation de la prose : après le national-socialisme, il devient indécent de vouloir rechercher le beau en art tant la beauté elle-même a été pervertie par le nazisme. Ou alors, comme le fait Bernhard, il faut trouver un régime esthétique qui mise tout sur le dysfonctionnement névrotique. Cf. Deleuze et Guattari, AO, p. 162 : « La seule littérature est celle qui piège son colis, fabriquant une fausse monnaie, faisant éclater le surmoi de sa forme d'expression, et la valeur marchande de sa forme de contenu. » C'est en ce sens que l'on peut comprendre les attaques contre Goethe lancées par Murau dans *Extinction*.

¹⁰² Deleuze et Guattari, K, p. 48 : « Même majeure, une langue est susceptible d'un usage intensif qui la fait filer suivant des lignes de fuites créatrices, et qui, si lent, si précautionneux soit-il, forme une déterritorialisation absolue. »

¹⁰³ Deleuze et Guattari, K, p. 49.

déformés par la langue de la télévision qui devient une non-langue¹⁰⁴. Comme Rainer et Anna dans *Les Exclus* ou comme les enfants de Palerme dans *Le temps matériel*, on retrouve des enfants coupés du langage et abandonnés par le langage dans *Fever* : Damien est « coupé du langage » par le meurtre. Alors qu'il est en cours et qu'il doit commenter une phrase de Spinoza¹⁰⁵, son effondrement de la langue vient de l'arrivée d'un mot, « femme » :

Non, rien ne venait. Il avait l'impression qu'il ne comprenait même pas le mot objet, qu'est-ce que ce mot voulait dire, désigner, est-ce qu'une femme, par exemple, était un objet, il repensait à la discussion en classe de philosophie, est-ce qu'une femme... est-ce qu'une femme... subitement il ne pensait plus, il avait devant lui un blanc. Il n'avait aucune envie d'écrire, ni de parler d'ailleurs, *les mots lui paraissaient éloignés et creux, sans aucun rapport avec lui, comme si lui, Damien, avait été coupé du langage comme on coupe le son. Devant sa feuille blanche cette sensation, être séparé du langage, le traversa d'une façon tellement forte et le laissa avec un tel goût d'angoisse au fond de la bouche qu'il se leva brutalement et mit un CD*¹⁰⁶.

Après avoir posé des questions à son grand-père sur la période de la Seconde Guerre mondiale, Damien repense au crime commis avec Pierre : « Il avait l'impression d'avoir perdu une partie de lui-même qu'il ne pourrait pas rattraper, et ce qui était perdu à tout jamais continuait pourtant à être là et à peser et faisait qu'il se sentait *divisé* et flou, étrange, *étranger à lui-même*¹⁰⁷. »

L'hybridité apparaît comme une formalisation du retour du refoulé dans *Si les bouches se ferment*. Si les enfants de Palerme dans *Le temps matériel* et Damien et Pierre dans *Fever* sont coupés de la langue, dans *Si les bouches se ferment* Alban Lefranc analyse la manière dont le langage des parents nazis de Bernward Vesper a structuré son inconscient – et comment, malgré sa volonté de se démarquer de ses parents, il reste collé à ce langage. L'expression de son devenir-révolutionnaire est contaminée par cet héritage involontaire. Alban Lefranc illustre la manière dont ce langage structure ses fantasmes :

Dans la langue de l'ennemi on est tenu de mentir, disent les Gitans, qui n'ont pas perdu le goût de ces distinctions, le haut et le bas, le noble et le vil. Ses nerfs, ses organes, le délié de ses gestes, *sa peur d'être frappé sur la bouche : à quelle langue*

¹⁰⁴ Nous renvoyons au début qui a opposé Pasolini et Calvino par articles interposés en 1965. Pour les textes de Pasolini, ils composent désormais la partie « Lingua » d'*Empirismo eretico* (in *Saggi sulla politica e sulla società*, pp. 1243-1342. Pour les textes de Calvino, nous renvoyons à « L'italiano, una lingua come le altre lingue », S, I, pp. 146-153, et « L'antilingua » [1965], in S, I, pp. 154-159. Calvino et Pasolini évoquent – entre autres sujets – l'influence de l'italien de la télévision sur les pratiques linguistiques des italiens. Nous renvoyons aussi à deux autres textes de Pasolini particulièrement sur la télévision, « Contro la televisione » [1966], pp. 128-143; « Neocapitalismo televisivo » [1958], pp. 1553-1555, in *Saggi sulla politica e sulla società* pour les deux textes. Au-delà de Calvino et Pasolini, dans un contexte historique sensiblement différent, on pourra lire aussi Pierre Bourdieu, *Sur la télévision*, Paris, Liber-Raisons d'agir, 1996.

¹⁰⁵ Spinoza cité par Kaplan, F, p. 41 : « Des hommes différents peuvent être affectés de différentes manières par un seul et même objet, et un seul et même homme peut être affecté par un seul et même objet de différentes manières en des moments différents. »

¹⁰⁶ Kaplan, F, p. 41. Nous soulignons en italique.

¹⁰⁷ Kaplan, F, p. 111. Nous soulignons en italique.

appartiennent-ils ? Au grand cahier réceptacle de Triangel [la propriété des parents], ou à la nouvelle presse ? Que peut-il saisir de lui-même avec la langue des nouveaux écrivains, les tournures des nouveaux faiseurs d'opinions ? Que reste-t-il de lui, dans la bouillie de l'air du temps ? Une langue avait remplacé l'autre, sans coup férir. Le nazisme avait été vaincu par les armes, mais la bataille des arguments n'avait jamais commencé¹⁰⁸.

Alban Lefranc, dans *Si les bouches se ferment* déplace les limites de la Seconde Guerre mondiale : la langue allemande a été pervertie par le national-socialisme¹⁰⁹ et les conséquences de cette destruction du langage persistent après la fin de la guerre. L'après-guerre est vécue par Bernward Vesper comme une coupure entre deux langues : la propagande nazie (la langue que parlent ses parents et à plus forte raison son père, Will Vesper) et le langage de l'après-guerre. Bernward Vesper illustre comment une langue totalitaire (celle du nazisme) peut hanter celle d'une révolution (Fraction armée rouge), au moins celle de l'Allemagne d'après-guerre¹¹⁰. La langue parle Bernward malgré lui : « Les choses ne sont pas si simples avec le passé, quand il remonte dans la gorge à l'improviste, quand il faut produire des sons à partir de lui¹¹¹ ». En conséquence, dans *Si les bouches se ferment* Alban Lefranc ne pense pas l'après-guerre en termes de rupture, mais comme Jelinek dans *Les Exclus* ou Bernhard dans *Extinction* (ou dans *Place des héros (Heldenplatz)* [1988]) en termes de continuité : après l'armistice la guerre a continué dans la langue. Le piège dans lequel tombe Bernward Vesper c'est celui de la langue du père. Comme lui – et contre lui – il veut devenir écrivain. Et ce sera un fils perdant. Comme *Extinction*, *Si les bouches se ferment* est l'histoire d'un fils de parents nazis qui tente de ne pas ressembler à ses parents¹¹² : Murau y parvient dans *Extinction*, Vesper échoue. Si le refoulé revient dans le fait que les enfants de Palerme choisissent de faire de Moro un signifiant de leur

¹⁰⁸ Lefranc, SBSF, p. 49.

¹⁰⁹ Comme le montre Victor Klemperer dans *LTI. La langue du III^e Reich* [1947], traduit de l'allemand par Élisabeth Guillot, Paris, Pocket, 2003. Patrick Boucheron précise au sujet de l'ouvrage de Klemperer : « Entre 1933 et 1945, Victor Klemperer tint un journal pour décrire, jour après jour, la diffusion de ce qu'il appelait d'un nom de code la LTI, *Lingua Tertii Imperii*. Chassé de l'université de Dresde parce que juif il écrivait là une sorte de manuel de résistance contre la subversion de la culture allemande à coups de manipulations linguistiques, épinglant à la manière d'un entomologiste ces sombres insectes qui piquetaient le ciel nazi. Des mots d'apparence banale, des tournures, des expressions figées qui, constamment répétées, s'insinuaient dans la langue commune, s'imposaient à tous, y compris aux victimes de crimes que ces mots recouvraient. Et plus elle était parlée, cette langue sans inventeur, plus ce qu'elle prophétisait finissait par arriver. » (*L'entretemps. Conversations sur l'histoire*, Lagrasse, Verdier 2012, p. 118).

¹¹⁰ Lefranc, SBSF, p. 50 : « D'autres jours, il marche jusqu'à la gare, achète l'intégralité de la presse quotidienne, la dépêche rageusement jusqu'au milieu de l'après-midi, de dégoût se recouche, ne veut plus rien voir. *La greffe de la nouvelle langue le fait vomir.* » Nous soulignons en italique. Un tel passage montre le lien entre la langue et l'être même de Vesper. Comme si tout son être rejetait la « nouvelle langue ». On peut voir aussi comment, comme Fassbinder dans *FMF*, Vesper déteste les journalistes.

¹¹¹ Lefranc, SBSF, p. 50.

¹¹² Bernhard est né en 1931 et Vesper en 1938, ils appartiennent à quelques années près à la même génération. Ils sont donc représentatifs de ces enfants qui ont grandi pendant la Seconde Guerre mondiale et ont dû en hériter malgré eux. Murau dans *Extinction* parvient, contrairement à Vesper, à déconstruire cet « héritage ».

alphanuët, Alban Lefranc développe dans *Si les bouches se ferment* une forme d'hybridité dans son texte afin d'illustrer la manière dont la langue a été marquée par le passé et dont elle conserve les traces de l'histoire. Cela se joue d'abord à travers Bernward Vesper qui essaie de rivaliser avec son père écrivain¹¹³, Bernward est littéralement hanté par son père, ce qui permet à Lefranc de montrer comment ce qui revient, revient avant tout dans la langue : les tentatives d'écriture de Bernward sont hantées par le langage nazi du père, ce qui rend impossible la création de sa propre œuvre qui reste déterminée par le passé de sa famille et de l'Allemagne. *Si les bouches se ferment* est un texte sur la langue marquée par l'histoire avec cette particularité qu'il s'intéresse exclusivement à la culture allemande tout en le formalisant en français. On peut ainsi parler d'une représentation déterritorialisée des dispositifs de retour de l'histoire dans la langue. Cette réflexion est directement branchée par Lefranc sur la segmentarité de la famille : le fils, Bernward, fait tout pour ne pas être comme ses parents, mais le nazisme *reste* dans la langue¹¹⁴, aussi peut-on encore parler de « retour sans retour » ou de hantise. Bernward hérite malgré lui de ses parents par la langue elle-même : « Il avait cousu sa langue sur les vociférations de la mère et les actes du père. Le poison de la langue nazie dans son sang – ses superlatifs, son hystérie, sa rage d'agir –, les harangues du père au-dessus des livres jetés aux flammes, la mère éructante : il avait cru se les arracher, les transfuser dans trois cents pages d'une écriture serrée¹¹⁵ ». Bernward fait tout pour ne pas ressembler à son père, mais *comme son père*, il veut devenir écrivain. Bernward Vesper sera un écrivain raté, figure par excellence dans la biofiction d'Alban Lefranc du *loser son* conceptualisé par Avital Ronell. Bernward Vesper tente, pour vivre autrement, de définir, par ses textes littéraires, une nouvelle langue mais « la langue de Triangel », celle de ses parents nazis, ne cesse de revenir dans son discours :

Il fait des progrès. Indéniablement, il fait des progrès. La langue de Triangel disparaît à peu près de sa bouche et vient se serrer dans le grand cahier. Il maîtrise de mieux en mieux l'idiome de son temps. Il apprend des listes de vocabulaire, des expressions qu'il va chercher au fond de la bouche des autres. À ses condisciples les plus brillants il vole les gestes et les froncements de sourcils qui sont le complément indispensable des mots¹¹⁶.

¹¹³ Rappelons le rôle exact de Will Vesper au sein du Troisième Reich : « Sous le règne de Hitler, il [Hanns Johst] devient, avec Will Vesper, président de la Chambre des Écrivains, et organise la dictature littéraire. » (Claude David, « L'époque bismarckienne et l'Allemagne contemporaine », in *Histoire de la Littérature allemande*, sous la direction de F. Mossé, Paris, Aubier, 1970, p. 896).

¹¹⁴ Pour voir cette influence de la politique sur la langue, et comment de telles choses restent, on peut lire Victor Klemperer, *LTI. La langue du III^e Reich*. Et comment plus récemment ce texte a été commenté par Frédéric Joly dans *La langue confisquée* (Paris, Premier parallèle, 2019).

¹¹⁵ Lefranc, SBSF, p. 39.

¹¹⁶ Lefranc, SBSF, p. 51.

On notera dans ce passage l'importance de la bouche dans le texte de Lefranc¹¹⁷, certes, on le comprend dès le titre, *Si les bouches se ferment* : on peut y lire une référence au silence. À mesure que Lefranc avance dans la description de la mise en place de la contestation en Allemagne, « Les bouches étudiantes ne se ferment presque plus¹¹⁸. » Dans *Si les bouches se ferment* Lefranc formalise le retour du passé dans la langue elle-même en construisant un texte hybride à partir d'extraits (traduits) de textes de Bernward Vesper, de Hölderlin¹¹⁹, Shakespeare, Brecht¹²⁰, mais aussi des slogans politiques ou encore des tracts, comme celui de la Kommune I¹²¹. L'hybridité du texte de Lefranc en fait un texte *hanté*, par les textes des autres : la citation devient une marque de la hantise mais aussi une manière de *dé-figurer* la narration, de refuser, à la manière de Jelinek, le *μῦθος*. On peut rapprocher ce dispositif des textes d'Elfriede Jelinek¹²², en particulier *Wolken.Heim* [1990]. Ce sont d'ailleurs les mêmes auteurs qui sont remis en question, l'héritage romantique et idéaliste : Hölderlin¹²³ et Hegel¹²⁴. L'important étant la distance marquée par rapport à ces figures philosophiques et littéraires.

¹¹⁷ La bouche est un motif qui revient dans tous les textes de Lefranc sous une forme ou une autre.

¹¹⁸ Lefranc, SBSF, p. 97

¹¹⁹ Hölderlin est le seul poète à être cité en allemand et dans sa traduction en français.

¹²⁰ Lefranc, SBSF, p. 43.

¹²¹ Lefranc, SBF, pp. 91-93.

¹²² On remarquera que la revue co-dirigée par Alban Lefranc, *La mer gelée*, a publié des textes de Jelinek.

¹²³ Lefranc, SBSF, pp. 86-87 ; pp. 109-112

¹²⁴ Lefranc, SBSF, pp. 167-168.

CHAPITRE IX

La révolution contre le Père : *Tuer le Père*

[L]e grand événement du siècle, écrit Calvino, [...] a été la révolution contre le père, réalisée dans les territoires de l'empire paternel de François-Joseph, par un médecin aliéniste et par un jeune visionnaire, Freud et Kafka. Eh bien, je ne considère ni Freud ni Kafka comme des “viscéraux” : je les considère comme deux maîtres parce que – chacun à sa manière – ils sont tous les deux durs, secs et maigres comme des clous¹.

Un fantasme revient de manière récurrente dans les textes de nos auteurs : c'est sans nul doute celui de « tuer [...] le père² ». La césure et le fantasme sont liés³. Dans les œuvres que nous analysons, la « révolution contre le père » (*la rivoluzione contro il padre*) commencée par Kafka et Freud continue. Ainsi la famille⁴ est-elle un point central dans *Pastorale américaine*, *Mao II* et *Le temps matériel*, mais aussi dans *Entre les deux il n'y a rien*, dans *Fever* ainsi que dans les textes d'Alban Lefranc. La représentation du terrorisme et de la terreur est doublée d'une remise en question de la famille. Le rapport père-fille est représenté par Roth dans *Pastoral américaine*. Giorgio Vasta se concentre sur la famille absente dans *Le temps matériel*. Si l'on pense à la famille comme l'espace où prennent forme les fantasmes, alors il nous faut éclaircir les liens entre ces fantasmes familiaux et l'événement représenté. À la suite de Deleuze et Guattari dans *L'Anti-Œdipe* nous pensons que la famille n'est pas le seul lieu de construction des fantasmes, mais ils prennent bien forme dans cette cellule, autant que dans les liens qu'ils développent avec la politique et l'histoire par la suite. Ainsi, les fantasmes se développent-ils, au moins dans un premier temps, au sein de la famille. Si un pan de la littérature jusqu'au XIX^e est déterminé par la « restaura[ion de] l'ordre des pères⁵ » en faisant du criminel une figure

¹ Calvino, « Le défi au labyrinthe », traduit de l'italien par Jean-Paul Manganaro, in DL, I, p. 108. « La sfida al labirinto », S, I, pp. 193-194 : « [I] grande avvenimento del secolo [...] è stato la rivoluzione contro il padre, compita nei territori del paterno impero di Francesco Giuseppe, da un medico alienista e da un giovane visionario, Freud e Kafka. Ebbene, io non considero né Freud né Kafka “viscerali” : li considero due maestri perché – ognuno a suo modo – sono entrambi duri, asciutti, secchi come chiodi. »

² Deleuze, DR, p. 120.

³ Deleuze, DR, p. 120 : « [...] la césure quelconque doit être déterminée dans l'image d'une action [un fantasme], d'un événement unique et formidable, adéquat au temps tout entier. Cette image existe elle-même sous une forme déchirée, en deux portions inégales ; et toutefois, elle rassemble ainsi l'ensemble du temps. Elle doit être dite un symbole, en fonction des parties inégales qu'elle subsume et rassemble, mais qu'elle rassemble comme inégales. Un tel symbole adéquat à l'ensemble du temps s'exprime de beaucoup de manières : sortir le temps de ses gonds, faire éclater le soleil, se précipiter dans le volcan, tuer Dieu ou le père. »

⁴ On notera toutefois que la famille est absente de l'œuvre de Yannick Haenel. Exception notable dans *Introduction à la mort française*, à travers le personnage de Marianne, pp. 61-72. Si Jean Deichel est le marginal par excellence, il est aussi sans enfance et sans famille. La famille est donc la partie absente du discours de Haenel.

⁵ Philippe Daros, « Figurations du crime, figurations du lieu commun de la littérature moderne », *op.cit.*, p. 22 :

négative, à partir du Romantisme et jusque dans ses formes rémanentes plus tardives dont l'héritage est encore lisible aux XX^e et XXI^e siècles, un pan opposé de la littérature choisit de se faire représentation de « la part maudite » et choisit de représenter des figures en lutte contre « l'ordre des pères⁶ ». Ainsi, le mouvement dans les romans de Roth, Vasta, et Bolaño⁷ n'est-il plus dans la « restaura[ion de] l'ordre des pères⁸ » : bien au contraire, il le fait voler en éclat. On peut lire *Fever* comme un renversement de la figure du père dans la mesure où Leslie Kaplan déconstruit le passé criminel d'un ancien collaborateur qui détermine l'agir de son fils et surtout celui de son petit-fils. De même, dans *Si les bouches se ferment* d'Alban Lefranc revient sur le « rôle des pères » en décrivant le conflit entre les générations qui structure la situation politique de l'Allemagne dans les années 1970 :

Et c'est ainsi que *les fils* en vinrent à discuter du rôle des pères pendant la guerre lointaine, terminée il y avait près de vingt ans, et dont ils se souvenaient confusément. Avec effort, les anciens soldats, les anciens officiers surent trouver les mots pour leurs récits de bataille, les adjectifs, les clairs-obscur, les métaphores. Il y avait l'attente de l'assaut à l'aube, la fraternité sublime entre les soldats d'une compagnie, les voyages loin de la patrie, le soleil d'Afrique. Pour le résumer avec Dennis L. Bark et David R. Gress dans leur *Histoire de l'Allemagne* : « Dans les années 60, la reconstruction était largement achevée ; l'accroissement du temps libre et de l'aisance donna à chacun le loisir de réfléchir sérieusement à la portée du passé nazi. » Et pourtant, quel rempart que *la famille* contre la paupérisation, le désespoir et l'extrémisme⁹ !

Dans ces lignes Alban Lefranc montre comment la révolte des fils est liée au passé des pères, donc à leur propre passé, dans la mesure où, comme le note Anne-Lise Stern « naître, c'est naître *après*¹⁰ ». On notera l'ironie de Lefranc à la fin de ce passage face au discours des historiens qui redouble le silence sur ce que sont réellement les années de reconstruction, en Allemagne¹¹ : la période de reconstruction a constitué une période de refoulement, pour reprendre la périodisation de Traverso que nous citons au tout début de notre réflexion, tandis que les années 1970 correspondent à « la phase d'anamnèse¹² » identifiée par l'historien ainsi

« Historiquement, le roman du crime apparaît, au XIX^e siècle, comme une réflexion sur l'imputation de l'agir du "criminel" en faisant du détective une figure œdipienne restaurant fermement l'ordre des pères, mais surtout il apparaît de façon contemporaine à un acte de foi dans la souveraineté du pouvoir de la représentation ».

⁶ *Ibid.*

⁷ Jusqu'à instaurer la figure d'une « mère des poètes mexicains » (*madre de la poesía mexicana*) (A, p. 649 ; A', p. 11) dans *Amuleto* à travers le personnage d'Auxilio Lacouture

⁸ Philippe Daros, « Figurations du crime, figurations du lieu commun de la littérature moderne », *op.cit.*, p. 22.

⁹ Lefranc, SBSF, p. 68. Nous soulignons en italique.

¹⁰ Nadine Fresco et Martine Leibovici, « Une vie à l'œuvre », en introduction de l'ouvrage d'Anne-Lise Stern, *Le savoir-déporté*, *op.cit.*, p. 7. Nous renvoyons aussi au *Savoir-déporté*, *op.cit.*, p. 128 : « L'enfant, trace par excellence que le sujet laisse derrière lui dans le monde, serait ainsi le signifiant par excellence qui le représenterait. »

¹¹ Ce point concerne aussi l'Italie et la France.

¹² Enzo Traverso, *L'histoire comme champ de Bataille*, *op.cit.*, p. 13.

qu'à un « affaiblissement du refoulement de l'Histoire¹³ » qui n'a pas lieu sans violences. Lefranc revient ici sur l'effort d'après-guerre comme la forme du refoulement, comme l'activité du névrosé qui vise à ne pas penser au vrai problème qui l'occupe. On notera aussi l'ironie de Lefranc sur le discours construit par les pères après la guerre et proposé aux fils pour masquer la vérité (« Avec effort, les anciens soldats, les anciens officiers surent trouver les mots pour leurs récits de bataille, les adjectifs, les clairs-obscur, les métaphores. Il y avait l'attente de l'assaut à l'aube, la fraternité sublime entre les soldats d'une compagnie, les voyages loin de la patrie, le soleil d'Afrique¹⁴. ») En citant les historiens Dennis L. Bark et David R. Gress dans son texte, Alban Lefranc est à la limite de l'essai, comme dans ses autres biofiction, et il exerce son ironie sur le discours des historiens. L'auteur pratique ainsi la déformation par la citation : la citation prend un tout autre sens, Lefranc montre de quelle manière le discours des historiens continue le discours des pères qui mentent à leurs fils. Ainsi, au lieu de se réclamer d'une quelconque autorité, la citation devient au contraire une autre façon de miner l'autorité comme le fait Lefranc en tournant le discours des historiens en dérision. Ce qui devait faire autorité est désamorcé : Lefranc renverse le discours des pères en le citant.

9.1. La famille comme le centre qui permet de comprendre l'histoire : le meurtre et l'inceste

Nous, les enfants de l'après-guerre, nous sommes obligés de reconstituer le fait que les crimes des nazis, comme le dit Bachmann, n'ont pas surgi du néant et ne se sont pas perdus dans le néant, ces crimes n'ont pas pu simplement disparaître après 45. Et Bachmann donne une réponse : La famille, où les femmes et les enfants sont des parias, des nègres. Et l'homme (le père), le criminel¹⁵.

À la suite de Jelinek, c'est dans cette réponse donnée par Ingeborg Bachmann que nous voulons inscrire la suite de notre réflexion. Le thème de la famille apparaît comme un moyen d'exploration de l'inconscient « national » et « historique », et il est devenu un sujet central de réflexion dans la fin de la deuxième moitié du XX^e siècle, dès les années 70-80 en Italie¹⁶, mais aussi en Autriche avec l'œuvre de Jelinek : « La famille est un des thèmes centraux de son

¹³ Philippe Daros, « Quel récit possible, à présent ? », *op.cit.*, p. 233.

¹⁴ Lefranc, SBSF, p. 68.

¹⁵ Elfriede Jelinek et Yasmine Hoffman, « Entretien avec Elfriede Jelinek », in LE, p. 272.

¹⁶ La représentation des violences politiques des fils envers les pères commence dès les années 1970-1980 en Italie. Nous pensons ici particulièrement à deux romans, *Caro Michele* [1973] de Natalia Ginzburg et *La vita interiore* [1980] d'Alberto Moravia. Il est évident que la famille occupe de longue date une place déterminante dans la littérature et en particulier dans la littérature italienne. Nous renvoyons ici à *L'album di famiglia. Gli anni di piombo nella narrativa italiana* (Massa, Transeuropa, 2013) dans lequel Gabriele Vitello analyse avec précision l'intrication de la représentation des violences politiques des années dites de plomb et la famille. C'est à partir de la représentation de la famille et de son inscription dans l'Histoire que Gabriele Vitello a choisi de lire des romans italiens qui reviennent sur les années de plomb en Italie.

œuvre. Sans cesse, elle a décrit des familles perturbées qui s'isolent du reste de la société et dont les membres sont renvoyés les uns aux autres. Dans *Les Exclus* la famille est un enfer petit-bourgeois, ainsi que dans *La Pianiste* ou dans *Lust*¹⁷. » On peut aussi parler d'un emploi métonymique de la famille, cellule intime reflétant le pays, le collectif : « Même l'Autriche, fréquemment présente dans les livres d'Elfriede Jelinek, n'est en fin de compte rien d'autre que l'image d'une famille transposée à l'ensemble de l'État. Les mécanismes qu'elle montre comme étant typiques de ce pays – refus de la culpabilité, refoulement, refus de voir les vérités désagréables – sont des mécanismes familiaux¹⁸ ». La famille est au centre de *Pastorale américaine*, on peut d'ailleurs en ce qui concerne les États-Unis, appliquer à Roth ce que Mayer et Koberg écrivent au sujet de Jelinek et l'Autriche : la famille est l'un des thèmes centraux de l'œuvre de Philip Roth, avec des textes plus « légers » comme *Portnoy et son complexe* [*Portnoy's Complaint*] [1969], ou des textes comme *La contrevie* [*The Counterlife*] [1986] ou *Le complot contre l'Amérique* [*The Plot Against America*] [2004], jusqu'à un texte sur son père, *Patrimoine* [*Patrimony*] [1991]. La métaphore de la famille qui sacrifie ses enfants est un thème qui revient dans un roman comme *Indignation* [2008], dans lequel un jeune étudiant est envoyé sur le front de la guerre de Corée et meurt : ce texte constitue une représentation de l'assassinat des fils par les pères. On peut dire que le projet de démythification de la famille entrepris par Jelinek tout au long de son œuvre est commun avec la démarche de Philip Roth. La volonté d'en finir avec la famille parcourt des œuvres comme *Pastorale américaine*, *Extinction*, *Le pont* et surtout *Les Exclus* : à travers ces œuvres la famille est *détruite*. Jelinek, Bernhard et Trevisan portent sans doute le plus loin leur volonté assumée de détruire la famille. Un travail de sappe de la famille est opéré par la littérature qui devient une manière de s'attaquer au nationalisme en développant ainsi des conditions d'impossibilité du discours nationaliste : sans la famille, le nationalisme est privé de *fondement*.

La famille dans *Le temps matériel* est évoquée en termes d'absence, et c'est surtout le père qui est absent de la vie de Nimbe. L'œuvre de Vasta, au moins dans *Le temps matériel*, s'inscrit dans une lignée de textes qui illustrent que la famille permet de comprendre l'Italie¹⁹,

¹⁷ Verena Mayer et Roland Koberg, *Elfriede Jelinek : un portrait*, Paris, Seuil, 2009, p. 42. *Elfriede Jelinek. Ein Porträt*, Reinbek, Rowohlt, 2006, p. 40 : « Die Familie ist eines der zentralen Themen ihres Werks. Immer wieder beschrieb Elfriede Jelinek beschädigte Familien, die sich von allem abschotten und deren Mitglieder aufeinander geworfen sind. In *Die Ausgesperrten* ist die Familie eine kleinbürgerliche Hölle, genauso wie in *Die Liebhaberinnen* oder in *Lust*. »

¹⁸ *Ibid.* ; *Elfriede Jelinek. Ein Porträt, op.cit.*, p. 40 : « Selbst Österreich, in Elfriede Jelineks Büchern häufig präsent, ist letztlich nichts anderes als ein auf das Staatsganze umgelegtes Bild einer Familie. Die Mechanismen, die sie als beispielhaft für das Land zeigt – Schuldabwehr, Verdrängung und Nicht-wahrhaben-Wollen unangenehmer Wahrheiten –, sind familiäre Mechanismen. »

¹⁹ L'importance de la famille en Italie est surdéterminée par l'héritage catholique. Ainsi, pour déconstruire l'héritage catholique est-il nécessaire d'en passer par une déconstruction de la famille, comme le souligne

comme l'illustre l'œuvre d'Alberto Moravia ou encore celle de Pasolini²⁰. Le père est absent dans le temps matériel, sa présence, voire même plutôt sa fonction, n'en revient que d'autant plus fantasmée. D'ailleurs, les parents ne sont pas nommés : le père est la Pierre (*la Pietra*) et la mère le Clou (*il Chiodo*). On peut parler en ce sens d'un cas de forclusion du nom du père²¹. Ce qui donne une dimension d'autant plus vraisemblable à la représentation du délire paranoïaque de Nimbe par Giorgio Vasta dans la mesure où la forclusion du nom du père est l'un des éléments les plus déterminants dans la construction d'un délire paranoïaque. Comme nous l'avons vu plus tôt, un fantasme revient dans *Le temps matériel* : les enfants veulent avoir un enfant. Ainsi peut-on parler du désir d'être père :

Être père, c'est ce monstre aux racines grimpantes, cette déflagration de serpents végétaux entrelacés pour former une branche qui se dresse vers le haut. Une masse de tissu vivant qui compose au fil des siècles la forme du père. Son désespoir naturel. Le désespoir de la Pierre quand il rentre à la maison. Le désespoir au cœur du travail quotidien, lorsqu'on s'efforce de trouver un sens. La lecture de la Bible, le soir, sans que personne sache croire. Le visage charnu et carré, les mains compactes. Les ongles bien coupés autour du bout des doigts. L'alliance à l'annulaire. Ses doigts. Le poignet. Le bracelet-montre en métal, une tache verte sur le cadran²².

En dépit de l'absence de son père, par le fantasme de « [ê]tre père » (*Essere padre*), on retrouve formulé le désir de prendre la place du père. Nimbe, Rayon et Envol ne peuvent avoir d'enfant, ainsi font-ils de Morana leur enfant. Toutefois, au lieu de s'en occuper et d'en prendre soin, ils le torturent : selon un schéma classique de l'économie libidinale, leur pulsion de vie ne pouvant aboutir, elle se transforme en pulsion de mort. Nimbe devient pour Morana un père monstrueux, le rapport de Nimbe à Morana à travers la torture devient une image de l'assassinat des fils par les pères²³. Le Père-monstre apparaît comme figure archaïque (Agamben) dans *Le temps matériel* : « une masse de tissu vivant qui compose au fil des siècles la forme du père »

Leonardo Sciascia dans *L'affaire Moro* [1978], Palerme, Sellerio Editore, 1998, p. 114 : « Ha ragione Moravia, in Italia, la famiglia spiega tutto, giustifica tutto, è tutto. » *L'affaire Moro*, traduit de l'italien par Jean-Noël Schifano, Paris, Grasset, 2018, p. 118 : « Moravia a raison : en Italie, la famille explique tout, justifie tout, est tout. »

²⁰ Au-delà de l'œuvre écrite de Pasolini, nous pensons en particulier à *Théorème (Teorema)* [1968] pour illustrer notre propos.

²¹ Nous renvoyons sur ce point en particulier à Jacques Lacan, *Les non-dupes errent, Le séminaire, 1973-1974*, Paris, Association freudienne internationale, 2001 ; mais aussi à Jacques Lacan, *Des noms-du-père*, Paris, Seuil, 2005, et enfin à Jean-Claude Maleval, *La forclusion du nom-du-père. Le concept et sa clinique*, Paris, « Le Champ freudien », Seuil, 2000.

²² Vasta, LTM, p. 201. ITM, pp. 177-78 : « Essere padre è questo mostro di radici rampicanti, questa deflagrazione di serpenti vegetali intrecciati a formare un ramo che si impenna verso l'altro. Una massa di tessuto vivente che fabbrica nei secoli la forma del padre. La sua naturale disperazione. La disperazione della Pietra quando torna a casa. La disperazione del lavoro quotidiano per mettere insieme un senso. La lettura della Bibbia, la sera, senza che nessuno sappia credere. La faccia carnosa quadrata, le mani compatte. Le unghie tagliate precise al bordo del polpastrello. La fede all'annulare. Le sue dita. Il polso. L'orologio col cinturino e la cassa di metallo, una macchia verde sul vetro. »

²³ Dans un rapport inversé par rapport à la situation de Moro qui serait le père enlevé par les fils en réponse aux violences des pères structurant ainsi la violence des fils.

(*Una massa di tessuto vivente che fabbrica nei secoli la forma del padre*). Dans *Le temps matériel* le fantasme est double : avoir un enfant-tuer l'enfant ; être père-tuer le père. Si l'on se souvient que pour Deleuze, le fantasme se formule à l'infinif²⁴, en réduisant le fantasme qui parcourt *Le temps matériel* à sa formule la plus simple, « tuer » est bien le fantasme de Nimbe. La figure paternelle dans l'extrait que nous citons plus haut du roman de Vasta apparaît comme une figure archaïque, soulignons aussi que l'écrivain italien montre ainsi de quelle manière la figure du père est une construction. D'un côté, le père-monstre et de l'autre la réalité de la Pierre : un homme plein de doutes. Le père est associé à la religion (la Bible). Plus tôt, dans une hallucination²⁵, Nimbe parle avec le « pigeon préhistorique²⁶ » et Nimbe exprime son désir de devenir père. Le pigeon lui rappelle que c'est impossible, non seulement parce que c'est un enfant, mais parce qu'il ne pourra pas devenir père :

Tu ne sais pas percevoir ce qui est fertile, ni comprendre que ce qui est fertile implique une responsabilité, il dit. Tu passes ton temps à bâtir des formes tordues, des alphabets postiches, en réfléchissant aux mots²⁷.

On retrouve aussi le thème de la fécondité sous plusieurs formes : la scène de la fausse couche de la mère ; le désir de Nimbe d'être père exprimé en termes d'impossibilité, comme si tout était stérile dans le roman : Palerme envahie par la mort ; et les personnages eux-mêmes stériles. Sous la forme du phallus, de la corne de la licorne, on retrouve le défi adressé

²⁴ Cf. Deleuze, DR, p. 120 ; LS, p. 250. Cf. en particulier LS, « vingt-sixième série, du langage », pp. 212-215.

²⁵ Il est intéressant de noter que dans *Le temps matériel*, comme dans *Fever* d'ailleurs, les hallucinations ne sont pas identifiées comme telles dans les textes : les auteurs font le choix de pas représenter de coupure entre l'hallucination et le réel. Vasta et Kaplan n'annoncent pas qu'il s'agit d'une hallucination : cette dernière apparaît directement en tant que tel. Ce point qui rend les textes de Vasta et de Kaplan juste sur le plan clinique. Ainsi, Heitor O'Dwyer de Macedo note au sujet de l'hallucination de Damien dans *Fever*, quand l'adolescent voit un clown dans sa chambre (cf. Kaplan, F, pp. 167-168), en rapprochant cette écriture de la folie d'un autre texte de Leslie Kaplan : « La folie se loge entre angoisse, hallucination et errance. L'hallucination, le moment où Millefeuille voit Loïc, est traitée, trouvaille de Kaplan et grande justesse clinique, comme une simple perception, comme chez Damien, dans *Fever*, qui est accueilli dans sa chambre par le clown. » (Heitor O'Dwyer de Macedo, « Écriture et inconscient », in Leslie Kaplan, 2016, p. 64) L'hallucination du clown intervient pour la première fois après que Damien ait tenté de poser des questions à son grand-père sur ce qu'il a fait exactement pendant la guerre, sous le régime de Vichy, Kaplan, F, p. 167 : « Il demanda la permission de se lever de table et alla dans sa chambre. Au moment de pousser la porte il eut une appréhension, qu'il surmonta. Il entra. Sur son lit, jambes pendantes, l'air goguenard, un clown le regardait en ricanant. » L'hallucination est décrite comme faisant partie de l'infra-ordinaire. Dans cette hallucination se loge toutefois une vérité, un savoir qui se fait jour, lié à ce que Damien a découvert, au savoir qu'il a mis à la place du silence de son grand-père et de ses propres parents qui se sont fait, comme sa grand-mère, les complices, sans le vouloir de René Durand, Kaplan, F, p. 168 : « Dès qu'il fut dehors et qu'il commença à marcher, Damien se rappela : clown, c'était dans le livre sur Eichmann, l'auteur [Hannah Arendt] écrivait à peu près que de toute évidence cet homme, Eichmann, n'était pas un monstre mais qu'il était vraiment impossible de ne pas penser que c'était un clown. Le mot lui revint tellement fort qu'il dut aller s'asseoir sur un banc. Il avait des frissons, il tremblait presque. Clown, tout lui paraissait clown. Grottesque. Absurde. Nul. Ridicule. Clown. »

²⁶ Pour l'hallucination à laquelle Nimbe donne le nom de « pigeon préhistorique », cf. le chapitre « *Dialogues* (septembre 1978) », LTM, pp. 196-224 ; « *Dialoghi* (septembre 1978) », ITM, pp. 173-198.

²⁷ Vasta, LTM, p. 200. ITM, p. 177 : « Tu non sai percepire ciò che è fertile, dice, e che ciò che è fertile è una responsabilità. Passi il tempo costruendo forme storite, alfabeti postici, pensando alle parole. »

inconsciemment à la Loi incarnée par le Père, et surtout par la parole du Père. À travers Aldo Moro, peut-être est-ce la figure du Père qui est visée par les Brigades rouges plus que quoi que ce soit d'autre. Aussi, la « lutte » des enfants de Vasta (autant peut-être que celle de Brigades rouges) est-elle paradoxale (au sens que Deleuze donne au paradoxe) parce qu'elle va dans deux sens, on peut dire d'elle que c'est un « mouvement aberrant²⁸ » : il semble possible de considérer tout attentat comme un parricide symbolique ; mais la « lutte » des enfants de Vasta semble de plus en plus tendre vers une forme de comportement fasciste, le fascisme étant pourtant basé dans sa totalité sur l'image du père. La « lutte » des personnages de Vasta est donc complètement schizophrénique, elle ne cesse d'aller dans deux directions opposées à la fois : « Ce que les Brigades rouges ont compris [...] c'est que le rêve doit être lié à la discipline, il doit devenir dur et géométrique, se projeter vers l'idéologie²⁹ ». L'événement représenté par Vasta (le simulacre opéré par ses personnages et leur imitation des Brigades rouges) serait donc aussi un retour du fascisme : Nimbe et sa bande rêvent d'« idéologie », de « discipline ». Les « terroristes » de Vasta veulent imposer un ordre :

Je ne suis pas injuste. Elles me plaisent, ces phrases, elles sont belles. Mais on ne peut pas faire comme si on ne comprenait pas à quoi elles servent.

Et elles servent à quoi ?

Je te l'ai dit : à séparer, à ordonner le monde³⁰.

Dans *Si les bouches se ferment*, Alban Lefranc propose encore un texte sur la famille, le terrorisme, la figure du père et revient, comme Vasta, mais en d'autres termes sur la paternité impossible. Bernward Vesper a un fils avec Gudrun Ensslin, Felix, mais il ne parvient pas à devenir un père. De manière quasi obsessionnelle, Bernward reste malgré tout un fils : « Le fils devenu adulte – mais fils toujours, passionnément fils, fils jusqu'au bout des ongles et la pointe de la langue³¹ ». Les terroristes sont représentés comme ceux qui ne peuvent fonder une famille (dans la mesure où ils ne peuvent reconnaître l'ordre du Père, ils ne cessent d'errer), Bernward est le fils éternel, tandis que Ensslin et Baader abandonnent un enfant. La famille hante les textes d'Alban Lefranc. S'il est question de la figure du père dans *Si les bouches se ferment* à

²⁸ David Lapoujade, *Deleuze, les mouvements aberrants*, op.cit., p. 9 : « La philosophie de Deleuze se présente comme une philosophie des mouvements aberrants ou des mouvements “forcés”. Elle constitue la tentative la plus rigoureuse, la plus démesurée, la plus systématique aussi, de répertorier les mouvements aberrants qui traversent la matière, la vie, la pensée, la nature, l'histoire des sociétés. »

²⁹ Vasta, LTM, p. 87. ITM, p. 76 : « Quello che le Br hanno capito [...] è che il sogno deve legarsi alla disciplina, diventare duro e geometrico e proiettarsi verso l'ideologia. »

³⁰ Vasta, LTM, p. 91. ITM, p. 80 : « Non sono ingiusto. A me quelle frasi piacciono, sono belle. Però non possiamo fare finta di non capire a cosa servono. »

A cosa servono ?

Te l'ho detto : a separare, a ordinare il mondo. »

³¹ Lefranc, SBSF, p. 18.

travers Will Vesper et son fils, Bernward Vesper, on retrouve la figure de la mère³², à travers Liselotte Pempeit, la mère de Fassbinder qui est évoquée dans *Fassbinder, la mort en fanfare* (on notera d'ailleurs aussi la construction d'une réflexion sur la mère de Pasolini et des rapports de Pasolini avec sa mère dans *Le Pont. Un effondrement*), et une fois encore, la mère dans son dernier roman *L'homme qui brûle*. La famille est représentée par Lefranc – comme par Trevisan – comme un lieu de (dé)structuration, d'héritage (souvent involontaire) qui relève plus du fardeau dont il faut tenter de se débarrasser pour survivre plutôt que de la transmission. Chez Lefranc et Trevisan, la famille, est ce qui rend impossible la vie des fils. Dans ses textes Mathieu Riboulet contribue à son tour à la déconstruction de la famille³³. Toutefois, ce n'est pas un élément présent dans l'œuvre de Roberto Bolaño, exception faite dans *2666* dans « La partie d'Amalfitano », dans les rapports d'Amalfitano et sa fille. Il représente au contraire un vrai lien entre père et fille, mais un lien renversé, la fille veillant plus sur son père que le père ne veille sur sa fille. Le thème de la famille³⁴ ne constitue pas une nouveauté en elle-même, c'est le traitement qui lui est accordé qui change à partir des années 70, sans doute à la suite des mises en question apportées par Mai 1968 et des contestations des années 70. On peut dire surtout que remettre en question la famille, par la littérature, c'est avant tout remettre en question le patriarcat, et c'est de cette manière qu'il est possible de comprendre la récurrence du fantasme qui revient dans les œuvres que nous étudions : le meurtre du père³⁵. S'il est en tout état de cause récurrent pour chaque individu³⁶, le fantasme du meurtre du père revient dans les conflits

³² D'ailleurs, l'un des derniers numéros de *La mer gelée* était consacré au thème « Maman ».

³³ Dans *Entre les deux il n'y a rien*, la famille d'un des amis de Riboulet laisse mourir leur fils parce qu'il est atteint du Sida et ne s'occupe pas de son enterrement, voir en particulier la deuxième partie du texte, EDR, « Le sexe ça n'est pas séparé du monde. 1977 », pp. 73-109.

³⁴ Arno Geiger dans *Tout va bien [Es geht uns gut]* [2008] fait aussi le choix de partir de la famille pour explorer l'Histoire : le narrateur hérite de la maison de sa grand-mère.

³⁵ On notera que dans son article sur *Les Frères Karamazov*, Freud emploie le mot de *Vatertötung*, que l'on peut rendre par « mise à mort du père », mais il n'emploie pas le mot de parricide, *Vatermord*, qui aurait pu être tout autant attendu. Ainsi, dans *Les Frères Karamazov*, si l'on reste attentif au choix du mot de Freud, Smerdiakov n'est pas un parricide (*der Vatermörder*), mais il est celui par qui advient la mise à mort du père (*Vatertötung*). Aussi nous serons attentifs dans l'usage que nous pourrons faire des deux signifiants, en soulignant que le meurtre du père n'est pas nécessairement synonyme de parricide.

³⁶ Nous renvoyons en priorité à Sigmund Freud, *Totem et tabou*, en particulier p. 295-296 (GW, X, p. 176) ; pp. 307-309 (GW, IX, pp. 185-186) dans lesquelles Freud évoque le meurtre du père tel qu'il est configuré dans la doctrine chrétienne, pages qui peuvent être particulièrement intéressantes pour comprendre la configuration fantasmatique des années de plomb en Italie, Freud précise : « La religion du fils remplace celle du père » (p. 308 ; GW, X, p. 186 : « Die Sohnesreligion löst die Vaterreligion ab. » On notera que cette formule revient dans *L'homme Moïse*) ; ainsi que les dernières pages de *Totem et tabou*, pp. 309-319 (GW, IX, pp. 186-194) dans lesquelles Freud revient sur le complexe d'Œdipe. Nous renvoyons aussi en particulier à la quatrième des *Cinq leçons sur la psychanalyse* (traduit de l'allemand par Serge Jankélévitch, Paris, Payot, 1978) dans laquelle est évoqué très clairement le complexe d'Œdipe pp. 55-56 : « Nous pouvons supposer qu'il constitue, avec ses dérivés, le complexe central de chaque névrose, et nous nous attendons à le trouver non moins actif dans les autres domaines de la vie psychique. Le mythe du roi Œdipe qui tue son père et prend sa mère pour femme est une manifestation peu modifiée du désir infantile contre lequel se dresse plus tard, pour le repousser, la barrière de l'inceste. Au fond du drame d'*Hamlet*, de Shakespeare, on retrouve cette même idée d'un complexe

de générations de manière plus violente, chutant du symbolique et de l'imaginaire dans le réel³⁷. Mais il trouve une nouvelle configuration dans la littérature que nous étudions qui vise à représenter les violences de l'Histoire, violences que nous appelons violences politiques. Ce que nous voudrions aussi démontrer dans cette partie c'est qu'il n'est pas de violence intime : toute violence est politique, même la violence d'un père avec ses enfants est déterminée politiquement. De même, les violences faites aux femmes³⁸ ne peuvent se comprendre que par la mise en relation avec l'histoire et avec la politique, comme permet de le comprendre, par exemple, l'œuvre d'Elfriede Jelinek. Comme le rapportent Mayer et Koberg, en 1984, à la suite d'une « commande qu'elle accepta volontiers³⁹ » du magazine *Wiener*, Elfriede Jelinek « devait suivre un procès au tribunal de grande instance de Vienne⁴⁰ ». Ce qui est particulièrement intéressant, c'est que « [l]'affaire rappelait l'histoire des années 60 qu'elle avait utilisée pour *Les Exclus*⁴¹. » Comme le remarquent Mayer et Koberg, l'idée centrale de l'œuvre de Jelinek

incestueux, mais mieux voilé. » « Über Psychoanalyse », in GW, VIII, p. 50 : « Wir dürfen die Vermutung aussprechen, daß er mit seinen Ausläufern den *Kernkomplex* einer jeden Neurose darstellt, und wir sind darauf gefaßt, ihn auf anderen Gebieten des Seelenlebens nicht minder wirksam anzutreffen. Der *Mythus vom König Ödipus*, der seinen Vater tötet und seine Mutter zum Weib gewinnt, ist eine noch wenig abgeänderte Offenbarung des infantilen Wunsches, dem sich späterhin die *Inzestschranke* abweisend entgegenstellt. Die *Hamlet* - Dichtung Shakespeares ruht auf demselben Boden des besser verhüllten Inzestkomplexes. »

³⁷ Le Réel, le Symbolique et l'Imaginaire ne sont plus noués. Que fait la littérature par rapport à cela ? C'est ambigu, dans la mesure où si un meurtre est écrit, il n'est pas réalisé, il reste dans l'imaginaire. Le fait de l'écrire montre qu'il travaille l'inconscient, ce qui en soi n'est pas une surprise, si l'on se souvient d'*Au-delà du principe de plaisir*. Dans *l'écriture* du meurtre, le Réel, le Symbolique et l'Imaginaire sont encore noués, quand bien même ils sont de manière défaillante. Le fait d'écrire meurtre constitue une illustration de la sublimation : le fantasme a été identifié et traversé. Tandis que le passage à l'acte dans le réel montre une incapacité à lire le fantasme. Dans *Losers*, Avital Ronell oppose justement – d'une manière peut-être quelque peu provocante – les figures de Mohammed Atta et de Franz Kafka dans leur rapport au père : « Soudés l'un à l'autre sur le site d'une double mort, le père et le fils n'évitent la catastrophe que dans la mesure où l'abandon se soutient lui-même, qu'il ne se renverse pas en une fusion avec le père supérieur [...]. Lorsque Mohammed Atta s'est écrasé contre le World Trade Center, il a opéré un saut éclair pour venir se jeter dans les bras du père transcendentalisé. Si la lettre de Kafka avait atteint sa cible, avait frappé le destinataire nommé Père, elle aurait eu une tout autre destinée et une tout autre destination. Le "père" aurait pu être atteint ne serait-ce que pour être rompu. En ne recevant pas la lettre qui lui est adressée, le père perturbant de Kafka reste rigoureusement est tout au plus "Hermann", M. Homme, l'homme. C'est une histoire qui se règle entre hommes, une conversation profane située sur le plan de la blessure mortelle. On envoie patienter l'écrivain au coin des enfants. Ce que cela signifie, c'est que, (d')après Kafka, l'écrivain, à jamais héros de l'inaction et gardien défaillant du réel, renonce à exploser en plein vol dans l'espace du désastre auquel l'écriture doit rendre des comptes. » (*Losers*, pp. 63-64). D'un côté, Mohammed Atta saute dans le rang des assassins, de l'autre, en écrivant Kafka réalise « un bond hors de la rangée des assassins ». Aussi infime soit-il pour l'écrivain, le nouage entre le Réel, le Symbolique et l'Imaginaire, il reste comme l'écrit Ronell un « gardien *défaillant* du réel », tandis que dans le cas de Mohammed Atta, la lutte contre le père se transforme en quête de l'absolu, comme l'écrit Ronell, l'attaque porte alors sur le « père supérieur » (le grand Autre), tandis que Kafka parvient malgré tout à circonscrire (sans doute malgré lui) son père au statut d'objet a : pour reprendre les mots de Ronell, en ce qui concerne Kafka, l'« histoire se règle entre hommes », sans projection sur une figure supérieure.

³⁸ Nous renvoyons ici au chapitre VII de notre réflexion.

³⁹ Mayer et Koberg, *Elfriede Jelinek : un portrait*, op.cit., p. 247.

⁴⁰ *Ibid.* ; *Elfriede Jelinek. Ein porträt*, op.cit., p. 239 : « Sie sollte einen Prozess am Wiener Landesgericht für Strafsachen beobachten. »

⁴¹ *Ibid.* ; *Elfriede Jelinek. Ein porträt*, op.cit., pp. 239-240 : « Der Fall erinnerte an jene Geschichte aus den sechziger Jahren, die sie als Vorlage für *Die Ausgesperrten* verwendet hatte. »

se trouve confirmée par ce procès auquel elle assiste : « Le germe de la violence se trouve dans la famille⁴² ». Elfriede Jelinek ajoute : la « famille, cet appareil à produire du néant, du silence [...]. Ce mécanisme ridicule mais incroyablement stable qu'est la famille supporte tout, même des coups de feu, afin de ne pas prendre conscience de son absurdité⁴³ ». Si pour Jelinek « la famille supporte », son œuvre peut-être une tentative d'y mettre fin.

C'est en ce sens que la famille apparaît comme révélatrice de symptômes selon une double dynamique : « Le symptôme de l'enfant se trouve en place de répondre à ce qu'il y a de symptomatique dans la structure familiale⁴⁴ ». Et comme le commente Bernard Nominé : « Ceci revient à dire que la famille est une conjonction de symptômes : d'un côté, il y a le père et sa femme comme symptôme, c'est là que se fonde ce qu'il y a de symptomatique dans la structure familiale ; et de l'autre côté il y a le symptôme de l'enfant en place de répondre à cette relation symptomatique⁴⁵ ». Ainsi, si l'on pense le symptôme de l'enfant comme révélateur des dysfonctionnements familiaux, les dysfonctionnements familiaux eux-mêmes, en ce qu'ils ont de symptomatique, sont alors révélateurs de la société dans laquelle ils apparaissent et s'inscrivent dans son ensemble. Il faudrait ajouter que les symptômes ont aussi une histoire : ils sont aussi révélateurs du temps dans lequel ils apparaissent. La représentation de la famille et *par-dessus tout* de ses dysfonctionnements contribue à l'élaboration de la représentation de la violence politique dans la mesure où la famille est l'un des lieux de construction des fantasmes. Dans un roman comme *Le week-end* de Bernhard Schlink, la famille sert de système opératoire pour explorer et chercher à comprendre le passé. L'action du roman se déroule le temps d'un week-end, le roman est structuré en trois parties (Vendredi, Samedi, Dimanche). Christiane, la sœur de Jörg, un ancien terroriste pendant les années de plomb en Allemagne, a organisé une fête de retrouvailles avec des amis de l'époque pour célébrer la sortie de prison de son frère, après vingt ans de réclusion. La réunion est le moment de porter un regard rétrospectif sur le passé, en l'occurrence les années de plomb. Le spectre de l'inceste entre Jörg et sa sœur est un axe de lecture important (comparable en ce sens aux *Exclus* à travers les rapports ambigus qui unissent Rainer et Anna). Quand bien même le roman de Schlink est loin d'être un chef-d'œuvre littéraire et reste trop simpliste sur le plan politique, il est intéressant aussi pour notre propos

⁴² Mayer et Koberg, *Elfriede Jelinek : un portrait, op.cit.*, p. 247. *Elfriede Jelinek. Ein porträt, op.cit.*, p. 240 : « Die Keimzelle der Gewalt liegt in der Familie [...] »

⁴³ Elfriede Jelinek citée par Mayer et Koberg, *Elfriede Jelinek : un portrait, op.cit.*, p. 247. « [...] Familie, diesen Apparat zur Produktion von Nichts, von Schweigen. [...] Dieser lächerliche, aber unglaublich stabile Mechanismus Familie verträgt alles, selbst Schüsse, um seiner Absurdität nicht gewahr werden zu müssen. »

⁴⁴ Jacques Lacan, « Note sur l'enfant », in *Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001, p. 373.

⁴⁵ Nominé, Bernard, « Le symptôme et la structure familiale », *Champ lacanien*, vol. 3, n°1, 2006, p. 58.

dans la mesure où dans la deuxième partie, « Samedi », les rapports de Jörg avec son fils⁴⁶. *Le week-end* constitue un exemple supplémentaire d'une fiction centrée sur les rapports père-fils afin de tenter de comprendre les violences de l'histoire, ici en particulier les violences des années 1970 en Allemagne. Dans *Le week-end*, Henner dit au sujet de Jörg : « C'était une guerre, il a choisi son camp et il a agi⁴⁷ ». En ce sens, on peut rapprocher le roman de Schlink d'*Acide, arc-en-ciel* de De Luca dans la mesure où les deux auteurs élaborent une réflexion sur leur génération⁴⁸ à travers leurs textes. Dans les deux œuvres que nous évoquons ici, le roman de Schlink et le texte De Luca, il s'agit bien de représentation de « la faute des pères » qui rend impossible la vie des fils, à la nuance près que l'on peut parler d'un déplacement du propos de Pasolini dans les *Lettres luthériennes* : lorsque Pasolini parle de la faute des pères, c'est pour qualifier les pères qui ont connu et « fait » la guerre (si tant que l'expression « faire la guerre » a le moindre sens), les pères dont parle Pasolini, ce sont ceux de la Seconde Guerre mondiale, et les fils dans ce contexte sont ceux qui ont la vingtaine-trentaine au moment où il écrit les LL. Alors qu'avec des textes comme ceux de Schlink ou de De Luca, on voit que la faute des pères a été répétée : à leur tour, les fils sont devenus des pères et se sont rendus « coupables », ils ont, comme leur père avant eux commis une « faute ». La répétition d'une génération à l'autre : pour Ronell, les fils sont toujours perdants, et en ce sens, les pères aussi. Mathieu Riboulet résume en ces termes les années où l'Europe a été secouée par la révolte des fils contre les pères :

Nous étions sur le fil des événements d'Allemagne et de ceux d'Italie, les pièces où nous vivions n'étaient pas assez grandes pour contenir la soif que nous avions de voir *s'achever finalement la victoire des vainqueurs, de solder l'héritage de ces pères résistants, ou des pères collabos, nazis, fascistes, franquistes qui secouaient l'Europe dépecée par leurs pères à l'orée de ce siècle, nous ne voulons pas vivre comme vous avez vécu, dans la haine, la violence, la trahison, le meurtre, nous prendrons des ciseaux, le fil et les aiguilles que vous nous refusez, nous les arracherons de vos mains rapaces, retendrons les fils, gommerons les coutures*⁴⁹.

Le « nous » employé par Riboulet dans *Entre les deux il n'y a rien* englobe toute une génération, et exprime le refus de vivre comme les deux générations précédentes et l'idée d'une

⁴⁶ Schlink pense de quelle manière la rupture entre les générations se perpétue : les actions de Jörg étaient dirigées contre l'État allemand, mais aussi comme la manifestation d'une révolte contre ses parents, trace évidente d'une rupture entre les générations ; de même, le fils de Jörg exprime un refus catégorique à l'endroit de son père en raison de ses actes passés et de son absence de repentir. Ainsi, d'une génération à l'autre, le schéma qui a été celui de l'après-guerre est répété.

⁴⁷ Schlink, WE, p. 81. DW, p. 81 : « Es war Krieg, er hat entschieden, auf welche Seite er gehört, und hat gehandelt. »

⁴⁸ Les amis de Jörg sont représentatifs de leur génération. Jörg a fait le choix de la lutte armée comme le personnage de l'assassin dans *Acide, arc-en-ciel*, Schlink construit un personnage de pasteur, comme De Luca le personnage du missionnaire. Chaque personnage représente une fonction, au sens anthropologique du terme, dans la société.

⁴⁹ Riboulet, EDR, pp. 96-97. Nous soulignons en italique.

réparation (« nous [...] gommerons les coutures ») comme tentative de mettre fin à la répétition des violences d'une génération à l'autre. On peut parler aussi en ce qui concerne *Fever* de la faute des pères. En ce qui concerne Damien, elle est double : son grand-père a été collaborateur, et son père est absent. La figure du père revient dans tous les textes de Kaplan (comme celle de la mère). Tous les personnages d'analysants du *Psychanalyste* sont en lutte, mais en dehors du cabinet de Simon Scop, Eva⁵⁰ n'en est pas moins en lutte non seulement contre son père, mais aussi contre *tous les pères* et contre les hommes. « Les mots, c'est ce que nous habitons le plus, parce que ce sont eux qui nous habitent⁵¹. » Le psychanalyste dit cela au début du roman, alors qu'il commente *Le verdict* de Kafka. Le roman de Kaplan s'ouvre sur la question du père par l'intermédiaire du récit de Kafka. Le personnage du psychanalyste élaboré par Kaplan remarque au sujet du *Verdict* : « [...] si le père peut vous envoyer à la noyade, c'est que le mot père résonne pour vous, résonne et commande⁵². » Ainsi, l'émancipation par rapport à la figure du père sera la question centrale du roman. On peut voir dans Simon Scop, du moins du point de vue de ses patients, un père de substitution, un père de simulacre, pour se libérer du père réel de chacune et de chacun. Au-delà du *Verdict* qui est cité plusieurs fois (par différents personnages, Éva le lit), Kafka permet de penser la figure du père contre laquelle est posé l'acte d'Éva, qui en ce sens est aussi une cousine française de Merry Levov, mais contrairement à sa cousine américaine, Éva « sort de l'inceste, du meurtre, par les mots⁵³ ». Comme dans *Fever*, c'est encore autour de la figure du père que tourne le roman de Leslie Kaplan : l'écrivaine élabore une mise à mort de la figure du père – dans la mesure où en tuant le proxénète de Josée, Éva tue le père qu'elle a voulu retrouver en lui, le père qui l'écrase – mais aussi son dépassement dans la mesure où Eva réalise un « bond hors du rang des assassins⁵⁴ » (*Hinausspringen aus der Totschlägerreihe*⁵⁵) par la lecture de Kafka. *Le psychanalyste* se termine sur un dépassement des pulsions meurtrières d'Éva. Kaplan écrit aussi un grand texte féministe dans la mesure où l'écrivaine montre de quelle manière les femmes se libèrent des pères / du père. Sans tomber

⁵⁰ Eva n'est pas une analysante de Simon Scop, rappelons qu'elle a tué le proxénète de sa petite-amie pour la défendre. Comme le remarque Heitor O'Dwyer De Macedo, « Écriture de l'inconscient », in *op.cit.*, p. 60 : « Leslie Kaplan choisit deux figures du courage que Jacques Lacan a mis en avant comme nécessaires à ce *travail de la culture*. D'abord, les patients ; dans leur cure psychanalytique, ils sont les chercheurs d'une vérité, parfois terrible, parfois joyeuse et légère, vérité logée au-delà des chimères forgées par le mensonge. Puis Éva qui disait, en pensant à Kafka, *La Métamorphose* a changé ma vie, qui “saute en dehors de la rangée des assassins”, refuse la perversion, rejette l'inceste, tue le meurtre. Il s'agit toujours, de prendre en compte l'inconscient pour rêver la vie, affirmer son désir – le conflit est inévitable, nécessaire ; prendre en compte l'inconscient dans la rencontre avec le social, pour penser le politique. »

⁵¹ Leslie Kaplan, *Le psychanalyste*, *op.cit.*, p. 19.

⁵² *Ibid.*, p. 20.

⁵³ Heitor O'Dwyer De Macedo, « Écriture de l'inconscient », in *op.cit.*, p. 60.

⁵⁴ Franz Kafka, *Journal*, *op.cit.*, p. 540.

⁵⁵ Franz Kafka, *Tagebücher*, I, *op.cit.*, p. 892.

dans la caricature, on peut dire que, comme Merry dans *Pastorale américaine*, Éva est, au début du roman une figure du « non-dupe-erre », elle en sort de son errance par Kafka. Tandis qu'un dépassement du meurtre du père est impossible pour Merry et la conduit à son autodestruction.

Avant d'aller plus loin et de concentrer notre réflexion sur la représentation de la mise à mort du Père, nous voudrions nous arrêter sur l'inceste tel qu'il apparaît à plusieurs reprises dans les œuvres que nous analysons⁵⁶. L'inceste et le meurtre – et en particulier celui du père – sont liés⁵⁷ : il s'agit là des deux grands interdits⁵⁸ qui marquent le passage de la nature à la culture. Si les personnages sont travaillés par des fantasmes de meurtre et d'inceste, on peut commenter la représentation de « la nuit du sujet⁵⁹ », et la manière dont ces deux interdits se placent dans des fictions aux prises avec l'histoire. Si refuser l'inceste et le meurtre sont les prémices nécessaires au travail de la culture, alors nos personnages reviennent, par leurs actes, en-deçà de la culture, et peut-être même en-deçà de la nature. Si les personnages sont travaillés par ces fantasmes, ils sont confrontés à l'envie de se laisser emporter par leur part sauvage ou « barbare » au sens de ce qui s'oppose à la culture. La représentation d'une perte du geste est dans ce contexte à prendre en considération. En effet, il faut associer à cette perte le surgissement de la barbarie en tant qu'effacement de la culture par la levée des deux grands interdits. La littérature se fait alors exploration de la *limite*, entre la culture et la barbarie, entre l'humain et l'inhumain. Ainsi est-ce l'intrication entre le désir et la violence qui est représentée par la proximité entre l'inceste et la mise à mort du père. Si l'un des interdits est dépassé – voire même les deux, on peut alors parler d'une littérature du dérèglement, en tant que perte des sens – non seulement sur le plaisir sexuel de l'inceste, mais aussi le plaisir dans la pulsion de mort – mais en tant que dépassement des règles qui rendent possible la vie en commun. Le désir et le corps constituent les points par lesquels repassent toutes les données des fictions étudiées, comme le symptôme dont nous avons parlé plus tôt, c'est le moment où ce qui est dehors (culture, histoire) croise le sujet (inconscient). Et c'est en ce sens que l'écriture de la sexualité, et peut-être surtout dans ses formes limites, comme l'inceste, constituent l'un des points les plus importants pour comprendre l'écriture de l'histoire qui est mise en place par nos auteurs, afin de comprendre comment l'histoire s'incarne dans le corps, encore une fois. À ce titre, l'inceste (ou le fantasme de l'inceste) revient dans plusieurs œuvres de notre corpus : dans *Les Exclus* et dans *Pastorale américaine*. La répression du désir tient aussi une place importante,

⁵⁶ Le fantasme est présent de manière latente, spectrale.

⁵⁷ On se souviendra aussi que dans *Les Frères Karamazov*, l'écriture de la mise à mort du père est liée à la rivalité érotique entre Fiodor Karamazov et ses fils.

⁵⁸ Nous renvoyons bien évidemment ici à *Totem et tabou*.

⁵⁹ Philippe Daros, « Figurations du crime, figurations du lieu commun de la littérature moderne », *op.cit.*, p. 22.

qui est évoquée dans *Le temps matériel*. On peut parler ici aussi d'un retour du contraire⁶⁰ : sur le point du désir, les Brigades rouges sont rattrapées par l'héritage chrétien et ressemblent plus à des prêtres dans leur rapport au désir, ou plutôt dans leur refus du désir, qu'à des révolutionnaires. La pornographie apparaît comme expression violente du désir, dans *Le temps matériel*⁶¹. On peut reconnaître, dans l'écriture violente du désir un héritage pasolinien chez Vasta. Ainsi, on peut se demander ce qui passe par cette représentation de l'inceste dans des fictions qui reviennent sur l'histoire et sur la politique. Le rapport entre les générations, mais aussi au sein même des générations. Ainsi nous faut-il nous demander de quoi l'inceste⁶² est le retour dans les fictions dans lesquelles il apparaît.

Dans *Les Exclus*, le sexe est compris comme le moment où sont répétées des violences politiques, jusqu'à constituer une forme de violence politique si l'on pense à la description que Jelinek fait de la sexualité des parents Witkowski. Dans le roman de Jelinek, en plus des agressions du père, Otto Witkowski sur ses enfants, on retrouve les rapports ambigus entre frère et sœur. La sexualité tient une place déterminante dans *Les Exclus*. L'inceste est au centre du roman et n'est pas seulement fantasmé. Il est sous-entendu que le père abuse des deux jumeaux. En outre, sa sexualité avec sa femme est entendue comme destructrice de l'autre. Rainer est rendu fou par la sexualité abjecte de ses parents, c'est d'ailleurs du coffre où sont rangées les photos pornographiques de la mère prises par le père et d'autres hommes que Rainer tire les armes⁶³ avec lesquelles il tue sa famille. Dans *Les Exclus*, l'inceste précède le meurtre. Dans la

⁶⁰ Nous renvoyons ici à notre Chapitre VIII, dans lequel nous évoquons le retour du Christ dans *Le Temps matériel*, ainsi qu'au Chapitre IV de notre réflexion dans lequel nous évoquons le sacrifice.

⁶¹ Tout au long du *Temps matériel*, Vasta montre de quelle manière la pornographie donne forme aux fantasmes de Nimbe, ainsi les médias nourrissent les fantasmes du préadolescent, LTM, p. 56 : « [...] porno-monde qui vit dans ma tête [...] cette plante carnivore obscène et blasphématoire qui dévore tout [...] ». ITM, p. 49-50 : « [...] pornomondo che mi vive nella testa, da questa pianta carnivora oscena e blasfema che divora tutto [...] ». Cf. LTM, p. 47-49, p. 55-58 ITM, pp. 42-44, p. 49-51. Sur la « clairière du porno » (*radura del porno*), LTM, p. 89 ; ITM, p. 78.

⁶² Nous nous intéressons dans ces pages en particulier à la présence de l'inceste dans *Les Exclus*, dans *Pastorale américaine* et dans *Le week-end*. On notera que l'inceste revient dans d'autres œuvres de nos auteurs. Dans *Les prostituées philosophes* et dans *Le psychanalyste* de Leslie Kaplan. Si dans *Les prostituées philosophes*, Leslie Kaplan dresse un parallèle entre le viol physique subi par Marie-Claude et celui psychique subi par Thomas, alors on peut lire *Si les bouches se forment* comme le récit d'une forme de viol psychique par le père nazi Will Vesper sur son fils Bernward Vesper. Dans les rapports d'une génération à l'autre, ce spectre existe et il est à prendre en compte pour comprendre l'écriture de l'histoire. On le retrouve aussi dans *L'amant des morts* de Mathieu Riboulet, ainsi que dans un texte particulièrement apprécié par Mathieu Riboulet, *Jupiter* de Thomas Jonigk (cf. Mathieu Riboulet, « À contretemps, décidément », in *Compagnies de Mathieu Riboulet*, Paris, Verdier, 2020, p. 115).

⁶³ Jelinek, LE, pp. 259-260 : « Il [Rainer] se lève, va dans l'entrée, et prend dans le trousseau de clé de son père accroché à la porte la clé du coffret contenant le pistolet. Le coffret a 8 cm de haut, 30 de long et 15 de large, il est en fer. Le portefeuille est posé dessus, il faut d'abord l'enlever. L'appartement est calme, mis à part les bruits désagréables produits dans la salle de bains par la mère qui se lève toujours la première. Rainer ouvre le coffret et en sort le pistolet Steyr, calibre 6,35. Sous le pistolet, des photographies où l'on peut voir les parties génitales de la mère, ces parties génitales ne produisent sur lui aucun effet perceptible, bien que ce soit par là qu'il est venu au monde. » DA, pp. 260-261 : « Er steht auf, geht ins Vorzimmer und holt aus dem an der Tür

mesure où les armes sont associées à la sexualité des parents, le meurtre constitue un retour de l'inceste. Jelinek écrit bien que Rainer ne peut concevoir la femme comme objet de désir, pour lui le sexe est forcément une souillure⁶⁴. Le passage du roman dans lequel Rainer découpe les photos de femmes⁶⁵ annonce la fin du roman dans laquelle l'adolescent « découpe » tous les membres de sa famille. La conception de la sexualité de Rainer est directement héritée de la religion catholique, à cela s'ajoute la violence du père. L'occupation des parents, prendre des photographies pornographiques, revient sans cesse, c'est presque la seule occupation que Jelinek prête aux parents de Rainer et Anna, le viol revient dans cette pratique : « Il faut que tu recules, effarouchée, devant moi, comme devant un démon. La peur se lit dans les yeux, la faim à la confrontation du corps, les mauvais traitements à la peau, souvent ils se propagent en profondeur. Jusqu'à l'âme, cela aussi s'exprime dans le regard. Une femme qui fuit devant l'homme qui veut la violer et dont elle sait que dans cette situation il est son maître⁶⁶ ». Comme souvent dans *Les Exclus*, on ne discerne plus si ce sont seulement les paroles du personnage, le père des jumeaux, ou si à la fin du passage cité, le commentaire que constitue la dernière phrase est à attribuer au narrateur. Jelinek insiste à plusieurs reprises sur le refoulement des photos de la mère découvertes par Rainer : « Jamais Rainer ne pense aux photos cochonnes qui existeraient, pourtant à ce qu'il paraît, des hommes inconnus en ont fait de sa mère. Ça a disparu de la conscience de Rainer aussi vite que c'était entré. Il y aurait même des gros plans des parties génitales, *ce qu'on ne voit pas n'existe pas*⁶⁷ ». L'effet recherché par l'ensemble du roman est donc la représentation du retour du refoulé : Rainer refoule la connaissance qu'il a

hängenden Schlüsselbund des Vaters den Schlüssel für den Pistolenkasten. Der Kasten ist 8 cm hoch, 30 cm lang und 15 cm breit und aus Eisen. Die Brieftasche liegt darauf und muß erst entfernt werden. Die Wohnung ist ruhig, bis auf die unangenehmen Badezimmergeräusche der Mutter, die immer als erste aufsteht. Rainer öffnet die Pistolenkassette und nimmt die Steyr-Kipplaufpistole heraus, Kaliber 6,35 mm. Unter der Pistole liegen Fotografien, auf denen die Genitalien seiner Mutter zu sehen sind, diese Genitalien machen keinen fühlbaren Eindruck auf ihn, obwohl er einstmals durch sie in die Welt hinausgelangte. »

⁶⁴ Cf. Jelinek, LE, p. 202. DA, p. 202. Quand Rainer entend Anna et Hans faire l'amour, rien n'est plus dégradant du point de vue de Rainer, cf. LE, p. 165 : « Comme des bêtes, il n'y a rien-là qui anoblisse l'homme. » DA, p. 165 : « Tierisch und nicht was den Menschen eigentlich veredelt. »

⁶⁵ Jelinek, LE, p. 156 « Récemment encore Rainer a découpé des pin-up dans un illustré, mais les seins et les corps ont été éliminés à coups de ciseaux, seul le reste, le visage, a eu droit à la place d'honneur, sur la porte de l'armoire. » Jelinek, DA, p. 156 : « Rainer hat noch kürzlich Pin-up-Fotos von Mädchen aus Illustrierten ausgeschnitten, doch die Brüste und der Körper wurden mittels einer Schere entfernt, nur der Rest, das Gesicht, durfte an jenen Ehrenplatz gespendelt werden, an die Schranktüre. »

⁶⁶ Jelinek, LE, p. 97. DA, p. 98 : « Du mußt scheu vor mir zurückweichen wie vor einem Dämonen. Die Angst sieht man in den Augen, den Hunger am Körperbau, die Mißhandlungen auf der Haut, sie pflanzen sich oft tiefer fort. Bis in die Seele, auch das drückt sich im Blick aus. Eine Frau, die vor ihrem Vergewaltiger, von dem sie weiß, daß er in dieser Situation ihr Herr ist, flieht. »

⁶⁷ Jelinek, LE, p. 185. DA, p. 185 : « An die schweinischen Fotos, die da angeblich existieren, denkt Rainer niemals, obwohl, dem Vernehmen nach, fremde Männer sie von seiner Mutter gemacht haben. Es ist aus Rainers Bewußtsein verschwunden, so schnell wie es hineingekommen ist. Es sollen auch Detailaufnahmen von Genitalien vorhanden sein, *was man nicht sieht, das existiert eben nicht.* » Nous soulignons en italique.

acquis malgré lui de la sexualité de la mère, mais c'est elle qui revient à la fin, dans la mesure où, comme nous l'avons déjà souligné, les armes utilisées pour tuer sa famille sont prises dans le coffre même où les photos de sa mère sont rangées. Ce point du roman de Jelinek est déterminant. Rainer refoule la présence de ces photos : « jamais Rainer ne pense aux photos cochonnes » (« *An die schweinischen Fotos [...] denkt Rainer niemals* »). Pourtant, lors de son passage à l'acte qui clôt *Les Exclus*, Rainer tombe précisément sur les photos de sa mère quand il sort les armes du coffre. Ainsi Jelinek structure-t-elle son roman de manière à représenter la violence du retour du refoulé. On notera que l'inceste travaille l'œuvre entière de Jelinek, dès ses premiers textes jusqu'à des œuvres plus récentes comme *Bambiland*⁶⁸[2004]. Sans nullement prétendre à une quelconque forme d'exhaustivité, nous pouvons lier l'inceste dans *Les Exclus* à d'autres œuvres de l'écrivaine autrichienne. Après *Les Exclus* Jelinek continue à explorer la représentation de l'inceste à travers la relation qui lie Erika à sa mère dans *La pianiste* [1983]. Ainsi, l'inceste ne se situe pas seulement du côté du père, Jelinek remet en question l'ensemble des figures parentales tout au long de son œuvre⁶⁹. On peut reconnaître un mouvement inverse – ou double – dans la suite des textes de Jelinek des années 80 : d'abord Rainer tue toute sa famille (1980) ; à la fin de *Lust*, la mère tue son enfant (1989). D'une œuvre à l'autre, Jelinek questionne l'impossibilité du lien à l'autre se concluant sur sa destruction. L'écrivaine insiste sur le fait que la destruction de l'autre au sein même de la famille est déterminée par les liens codés par le patriarcat entre les sujets, de l'après-guerre (*Les Exclus*) jusqu'au consumérisme (*Lust*). On peut lire aussi dans l'assassinat de l'enfant qui conclut *Lust* le refus du rôle de la mère et une tentative de sortir du modèle patriarcal.

Dans *Pastorale américaine*, l'inceste revient de manière plus incertaine que dans le roman de Jelinek par les rapports étranges de Seymour Levov avec sa fille Merry. Le spectre de l'inceste⁷⁰ dans *Pastorale américaine*⁷¹ fait partie des hypothèses envisagées par le narrateur

⁶⁸ Comme le souligne Susanne Böhmisch, « "Ein Bild die Frau. Her Natur. Fort Frau." À propos de l'écriture féminine/féministe d'Elfriede Jelinek », in Gérard Thiériot, *Elfriede Jelinek et le devenir du drame*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, p. 180 : « Dans [...] *Bambiland* et *Babel* (2004), qu'elle écrit simultanément à la guerre en Irak, elle établit un rapport entre la guerre, la violence, la torture et l'inceste. »

⁶⁹ *Ibid.*, pp. 178-179 : « Un dernier aspect pour comprendre la rage et la radicalité dans l'écriture féministe d'E. Jelinek concerne les femmes phalliques, mères possessives et incestueuses qui s'approprient leur enfant, l'empêchent de se construire en tant que sujet. La mère est selon E. Jelinek le seul rôle socialement reconnu et cautionné où les femmes puissent exercer du pouvoir. Et c'est [...] ce pouvoir qui l'intéresse, qu'elle sonde par son regard radiographique, que soit la mère qui se venge sur ceux encore plus faibles : les enfants et les étrangers (mère raciste), ou la mère qui investit phalliquement son enfant. »

⁷⁰ En ce qui concerne l'inceste et la culture Wasp, on peut penser à un film comme *Twin Peaks : Fire Walk with Me* [1992] de David Lynch. En ce qui concerne plus particulièrement la série *Twin Peaks*, nous renvoyons à : Jason Graham Bainbridge et Elizabeth Delaney, « "Murder, Incest and Damn Fine Coffee": *Twin Peaks* as new incest narrative 20 years on », in *Continuum*, 08/2012, Vol. 26, n°4, pp.637-651.

⁷¹ Cf. les pages dans lesquelles est évoqué le baiser du père à sa fille, ainsi que le jeu de dupe qui se met en place entre les deux acteurs de cette scène, Roth, PA, 101-104 ; AP, pp. 84-88. La petite Merry tente de remplacer sa

pour expliquer le geste de Merry. Le narrateur, Nathan Zuckerman ne cesse de se demander quelle a bien pu être la faute commise par Swede Levov pour que sa fille devienne une terroriste. Parmi les explications suggérées, celle d'un baiser incestueux donné par le père à sa fille alors que celle-ci a onze ans :

Elle était tordue ! Fêlée ! Mais par quoi ? Des petits bègues, il y en a des milliers ; ils ne posent quand même pas tous des bombes en grandissant ! Qu'est-ce qui avait mal tourné chez leur fille ? Qu'est-ce qu'il lui avait fait de si répréhensible ? Le baiser ? Ce baiser-là ? C'était si ignoble ? Comment un baiser pousserait-il au crime ? Les retombées du baiser ? La façon dont il s'était ressaisi ? C'était ça, l'ignominie ? Encore, s'il ne l'avait jamais reprise dans ses bras, ni touchée, ni embrassée depuis... Mais pas du tout, il l'*adorait*. Elle le savait bien⁷².

La relation de Swede Levov avec Rita sera hantée par le spectre de l'inceste, comme image de l'impuissance du père⁷³. Elle sera une répétition en plus poussée du rapport du père avec sa fille. On peut voir là-dedans aussi une segmentarité de la domination masculine. Roth ne donne pas d'explication définitive sur les raisons qui ont fait de Merry Levov une terroriste,

mère auprès de son père (PA, p. 101 : « Cet été-là, un soir qu'ils rentraient de la plage en voiture, [...] elle avait levé les yeux vers lui et lui avait demandé avec un mélange d'innocence et d'audace, en jouant à la grande avant l'heure : "Papa, embbbbrasse-moi comme tu embrasses mmmman." » AP, p. 85 : « Driving alone with him back from the beach one that summer, [...] she had turned up her face and, half innocently, half audacious, precociously playing the grown-up girl, said, "Daddy, kiss me the way you k-k-kiss umumumother." »). Ce baiser est considéré – parmi d'autres pistes – comme l'instant qui a préparé le passage à l'acte de Merry (PA, p. 103 : « Le baiser n'avait aucune gravité, n'imitait rien, ne s'était jamais répété, il n'avait duré que cinq secondes... dix tout au plus... Mais après le désastre, lorsqu'il inventoriait avec un zèle maniaque les origines possibles de leur souffrance, ce fut ce dérapage d'un instant qu'il se rappela, ce jour où elle avait onze ans et lui trente-six et que, mis en émoi par la mer et la chaleur du soleil, ils rentraient gaiement de la plage en duo. » AP, p. 87 : « The kiss bore no resemblance to anything serious, was not an imitation of anything, had never been repeated, had itself lasted five seconds... ten at most... but after the disaster, when he went obsessively searching for the origins of their suffering, it was that anomalous moment – when she was eleven and he was thirty-six and the two of them, all stirred up by the strong sea and the hot sun, were heading happily home alone from the beach – that he remembered. » Dans ces conditions, le dépassement – aussi infime soit-il – de « la barrière de l'inceste » (*Inzestschranke*), pour reprendre les mots de Freud, serait à l'origine du « désastre », du passage à l'acte de Merry quelques années plus tard : la petite Merry tente de conquérir son père en cherchant à prendre la place de sa mère, et le père ne parvient à jouer son rôle de père en refusant ce que lui demande sa fille.

⁷² Roth, PA 104. AM, p. 88 : « Twisted ! Crazy ! By what ? Thousands upon thousands of young people stuttered – they didn't all grow up to set off bombs ! What went wrong with Merry ? What did he do to her that was so wrong ? The kiss ? That kiss ? So beastly ? How could a kiss make someone into a criminal ? The aftermath of the kiss ? The withdrawal ? Was that the beastliness ? But it wasn't as though he'd never held her or touched her or kissed her again – he *loved* her. She *knew* that. »

⁷³ Cf. les pages de la deuxième partie (« La chute » ; « The Fall ») de *Pastorale américaine* dans lesquelles Rita Cohen tente de séduire de manière agressive Seymour Levov, PA pp. 152-157 ; AP, pp. 134-139. Rita imite le bégaiement de Merry et tente dans ces pages à séduire Seymour en tant que père : « Allez, viens, on bbbbaie, pppapa » (PA, p. 152 ; AP, p. 135 : « "Let's f-f-f-fuck, D-d-d-dad." »), ou plus loin, « "Tu sais quel goût ça a ? Tu veux que je te le dise ? Ça a le goût de ta ffffille." » (PA, p. 157 ; AP, p. 139 : « "You know what it tastes like ? Want me to tell you ? It tastes like your d-d-d-daughter." »). Rita joue le rôle de la fille, mais elle agresse aussi le père. Philip Roth représente de manière précise l'ambivalence des pulsions en jeu dans les rapports entre Rita et Seymour, Rita renverse les rôles et Seymour se révèle impuissant, PA, p. 157 : « Ce qui l'avait fait fuir, ce n'était pas la cruauté et la méchanceté infantiles de cette fille, pas même sa provocation perverse, c'était quelque chose à quoi il ne trouvait plus de nom. » AP, p. 139 : « He'd bolted not from the childlike cruelty and meanness, not even from the vicious provocation, but from something that he could no longer name. »

mais l'on peut tout de même retenir que l'adolescente a reçu une éducation trop stricte et répressive, représentative de l'éducation américaine des années 50, et peut-être même d'une manière générale représentative de l'éducation occidentale d'avant 68. On peut voir en Seymour Levov un personnage qui cherche à tout prix à adhérer à la culture dominante américaine, il est en ce sens représentatif de sa génération, comme Merry est représentative en son point extrême des enfants de cette génération qui s'opposent à la culture qui a formé les pères. À travers le personnage de Jerry, le frère de Seymour, Roth représente aussi un certain refus de la contestation : quand bien même Merry la porte à un point extrême, forcément condamnable sur le plan moral, tout ce qui précède l'événement est aussi rejeté. Jerry et la classe sociale conservatrice qu'il représente refusent de prendre en considération les dysfonctionnements du modèle américain auquel il adhère sans réserve. Ainsi, le personnage de Merry et son destin illustre le refus complet du communisme aux USA : le simple fait que l'adolescente s'intéresse à une autre pensée politique que celle proposée par le modèle dominant est considéré comme une forme de dérive avant même qu'elle commette un attentat⁷⁴. Dans l'écriture même de *Pastorale américaine*, Philip Roth est rattrapé par l'héritage puritain des États-Unis dans la mesure où il n'est question à aucun moment du désir de Merry, comme les parents nient le désir de leur enfant. Roth nie le désir de son personnage féminin⁷⁵, alors qu'en d'autres endroits son œuvre peut être très riche en détail sur cette question.

Dans *Le Week-end*, le retour de Jörg est aussi l'occasion pour Christiane de voir des amis qu'elle n'avait pas vus depuis les années de plomb. Et parmi eux, Henner, avec qui elle avait eu une relation⁷⁶. Quand ils couchent ensemble, Jörg les surprend, elle part en courant, Henner n'avait pas vu Jörg et Henner demande des années plus tard, lors des retrouvailles, ce qui s'était passé ce soir-là⁷⁷. Mais c'est surtout pour elle le moment de faire revenir ce que lui disait son frère, Jörg, et qui rendait impossible toute relation avec un homme : « Je savais que

⁷⁴ Nous renvoyons ici en particulier aux conversations entre Merry et Seymour Levov qui closent la première partie du roman de Philip Roth (cf. PA, pp. 115-114 ; AP, pp. 99-107). Le fait que Merry tente de s'émanciper à la fois de ses parents, mais aussi de la pensée dominante qui lui est proposée est reçu comme un signe de dysfonctionnement.

⁷⁵ Merry est obèse, elle cultive sa laideur, elle est aux prises avec des adultes sadiques, elle bégaye. Roth est particulièrement attentif à l'écriture des symptômes de son personnage, peut-être renouvelle-t-il ainsi la recherche de la vraisemblance par une forme de précision clinique dans la description des dysfonctionnements de son personnage.

⁷⁶ Schlink, WE, 76. DW, p. 77.

⁷⁷ Schlink, WE, 77: « "C'était chez nous, tu te rappelles ? Dans ma chambre, dans mon lit. Je pensais que Jörg était parti pour le week-end, mais il est rentré le samedi, et tout d'un coup il était debout à la porte de la chambre – tu ne t'en es pas rendu compte, mais moi je l'ai vu, j'ai vu son visage lorsqu'il a compris, qu'il a reculé d'un pas et qu'il a refermé la porte." » DW, 77-78 : « >Es war bei uns zu Hause, erinnerst du dich ? In meinem Zimmer, meinem Bett. Ich dachte, Jörg sei übers Wochenende weg, aber es kam am Samstag nach Hause und stand auf einmal in der Tür – du hast es nicht mitgekriegt, aber ich sah ihn und sah sein Gesicht, als er begriff und einem Schritt zurückging und die Tür wieder zumachte.< »

tu ne comprendrais pas. Je ne peux pas t'aider non plus en te disant que Jörg et moi... Il fut un temps où il aimait bien provoquer en lançant une blague idiote : “*Alors, chère petite sœur, que dirais-tu d'un petit inceste ?*” – il n’y a jamais rien eu. Pourtant, je l’ai trahi lorsque toi et moi⁷⁸... ». Christiane devait remplacer la mère disparue des deux enfants devenant une mère pour Jörg. Peut-on alors considérer que tout acte terroriste, dans la mesure où il se conçoit comme transgression des limites établies, de tous les tabous, est à la fois le retour des deux tabous identifiés par Freud comme primordiaux, le meurtre *et* l’inceste ? En ce sens, le terrorisme en raison de la culpabilité du retour de l’inceste est structuré par la mise en échec du sujet agissant, et constitue une forme de sabotage radical. Nous pouvons rapprocher cette hypothèse de la théorie formulée par Hans Magnus Enzensberger dans *Le perdant radical* : « [...] le but du perdant radical est justement de faire du plus grand nombre possible des perdants⁷⁹ ». On notera la proximité de l’idée de perdant telle qu’elle est conceptualisée par Avital Ronell⁸⁰ et Hans Magnus Enzensberger : Ronell pense la figure du « fils perdant » (*looser son*), Enzensberger celle du « perdant radical » (*radikalen verlierer*). Tout geste contre l’autorité relève donc du paradoxe : il est à la fois une tentative d’y mettre fin qui encoure le risque de la renforcer. Ainsi, le fils qui attaque le père, tente à la fois de le tuer (symboliquement ou réellement), mais dans son échec sauve l’autorité du père, ainsi le « fils perdant » autant que le « perdant radical », perdent afin de sauver inconsciemment l’autorité et de rester à la place qu’il s’assigne à lui-même : celle du fils dominé par le père⁸¹. Il s’agit ainsi autant pour le « fils

⁷⁸ Schlink WE, 77. DW, 78 : « Ich wußte, daß du nichts verstehen würdest. Ich kann dir auch nicht damit helfen, daß Jörg und ich... Eine Zeitlang provozierte er gerne mit dem dummen Spruch „*Und nun, mein liebes Schwesterchen, wie wär’s mit ’nem Inzesterchen*“, aber da war nie was. Trotzdem habe ich ihn verraten, als ich mit dir... »

⁷⁹ Hans Magnus Enzensberger, *Le perdant radical. Essai sur les hommes de la terreur*, traduit de l’allemand par Daniel Mirsky, Paris, Gallimard, 2006, p. 54. Voir aussi p. 26.

⁸⁰ Nous renvoyons ici à Avital Ronell, *Losers*. Et en particulier aux pp. 40-45 : « [N]ous casquons pour les inscriptions historico-mondiales, les fonds en fidéicommiss négatifs montés par ceux que j’appelle “les fils perdants”, c’est-à-dire ceux qui, lorsque tout est dit, prennent leur pied dans *la défaite* [...]. [...] [N]ous voilà confrontés au calvaire d’un héritage troublé, une sorte de legs contrefait qui signe et scelle une portion de l’histoire de l’Occident. À dire vrai, le fils perdant ne se réduit pas à un concept ni à une identité civile, mais il marque le point de rencontre entre l’Occident et ses autres, au moins du point de vue de l’histoire récente, mais il embrasse également des thématiques bibliques et mythologiques. C’est comme si, après s’être fait rembarrier puis sortir du terrain, Isaac s’était relevé un beau jour, humilié, et qu’il avait décidé de réagir (de réagir de cette interruption de jeu, à la réaffirmation de sa médiocrité). Ou bien comme si Caïn avait décidé de revenir dans le jeu. [...] Les fils perdants que je convoque ici demeurent des perdants même lorsqu’ils sont victorieux, même lorsqu’ils finissent par réussir ; ils font alors pencher la balance de la justice et pervertissent les terrains de jeu politiques sur lesquels se déterminent les actions décisives. [...] À un certain niveau de rigueur interprétative, si vous avez lu votre Freud, la plupart des fils sont des perdants. Jusqu’à ce qu’ils aient assumé leur castration. Alors, comme Œdipe, ils peuvent se promener, aveugles, dans les champs enchevauchés de la vérité et de la privation, “subjectivisés” dans la mesure où ils mènent sciemment une existence en défaut. Croyez-le si vous voulez, il subsiste de ces pleurnicheurs qui se croient autorisés et refusent l’idée d’une existence passée derrière les barreaux. »

⁸¹ Voir sur le sujet comment Kafka sauve le père dans sa lettre, Avital Ronell, *Losers*, pp. 62-64. Pour Avital Ronell, « En s’assurant que son ne père ne recevra *pas* la lettre [...], Kafka se débrouille aussi pour récupérer et *sauver*

perdant » que pour le « perdant radical » de continuer à jouir de la domination du père en cultivant l'échec. Pour le dire avec Spinoza, dans une telle configuration, le perdant cultive ses passions tristes⁸² (qu'il s'agisse du perdant analysé par Ronell ou Enzensberger). On notera enfin que l'on peut lier ces figures du « perdant radical » et du « fils perdant » aux figures « d'hommes infâmes » étudiées plus tôt⁸³. Les personnages des fictions de Roth, Jelinek et Vasta sont tous des perdants : Merry se met en échec, mais son acte illustre aussi la volonté de faire de ses parents des « perdants », Anna et Rainer dans *Les Exclus* sont aussi dangereux pour eux-mêmes que pour leur entourage, il en va de même pour les enfants de Palerme du *Temps matériel*. Dans *Le week-end*, les liens qui unissent Christiane et Jörg mènent à leur perte la relation de Christiane avec Margarete, son amante⁸⁴. Tous les personnages que nous évoquons ici sont incapables de devenir père ou mère, ils s'enferment définitivement dans leur rôle de fils ou de fille. Plus encore, on peut dire que dans les romans dans lesquels revient le spectre de l'inceste, c'est une filiation impossible qui est mise en scène : dans *Pastorale américaine*, la transmission du métier qui passe de père en fils depuis trois générations est brisée avec Merry. L'inceste devient une autre façon d'écrire la violence des pères envers les fils, elle devient une autre façon d'écrire la faute des pères.

9.2. La violence de « la jeunesse malheureuse » : tout contre le père

La mort du Père enlèvera à la littérature beaucoup de ses plaisirs. S'il n'y a plus de Père, à quoi bon raconter des histoires ? Tout récit ne se ramène-t-il pas à l'Œdipe ? Raconter, n'est-ce pas toujours chercher son origine, dire ses démêlés avec la Loi, entrer dans la dialectique de l'attendrissement et de la haine ? Aujourd'hui on balance d'un même coup l'Œdipe et le récit : on n'aime plus, on ne craint plus, on

son père » (*Losers*, p. 62). Ainsi, la lettre de Kafka constitue-t-elle à la fois une attaque contre le père et une tentative de réaffirmer et de conserver son rôle d'homme dominant, de cette manière Kafka réaffirme son propre rôle. Dans son attaque contre le père, c'est aussi lui-même *en tant que fils* que Kafka tente de sauver : « Dans un sens, toute adresse au père, à un père qui s'enfuit de manière inéluctable, formule forcément la question suivante : "Père, pourquoi m'as-tu abandonné ?" Que la lettre soit conçue comme une missive ou un missile, elle prend son essor depuis le site même qu'elle vise, où, le père, en défaut, est un père invisible ou bien un père mort » (*Losers*, p. 63).

⁸² Deleuze, SPP, p. 37 : « Spinoza dans toute son œuvre ne cesse de dénoncer trois sortes de personnages : l'homme aux passions tristes ; l'homme qui exploite ces passions tristes, qui a besoin d'elles pour asseoir son pouvoir ; enfin, l'homme qui s'attriste sur la condition humaine et les passions de l'homme en général (il peut railler autant que s'indigner, cette raillerie même est un mauvais rire). L'esclave, le tyran et le prêtre... trinité moraliste. [...] Le tyran a besoin de la tristesse des âmes pour réussir, tout comme les âmes tristes ont besoin d'un tyran pour subvenir et propager. Ce qui les unit de toute manière, c'est la haine de la vie, le ressentiment contre la vie. »

⁸³ Nous renvoyons ici au chapitre IV de notre réflexion.

⁸⁴ Schlink, WE, p. 84 : « Je sais, c'est mon frère et non mon amour, mais je pensais alors que je ne pourrais être franche avec toi qu'une fois que j'aurais tiré au clair mes rapports avec lui. Or je n'y suis jamais arrivée. Je ne lui ai pas dit que toi et moi nous étions ensemble, et je ne t'ai pas dit qu'il existait. C'est idiot, n'est-ce pas? » DW, p. 85 : « >Ich weiß, er ist mein Bruder und nicht mein Lover, aber ich dachte damals, ich kann zu dir erst offen sein, wenn ich mit ihm nicht gesagt, daß du und ich zusammen sind, und dir nicht, daß es ihn gibt. Blöd, nicht war ?< »

ne raconte plus. Comme fiction l'Œdipe servait au moins à quelque chose : à faire de bons romans, à bien raconter (ceci est écrit après avoir vu *City Girl* de Murnau⁸⁵).

En 1973, Roland Barthes remarquait dans *Le plaisir du texte* que le retour du schéma œdipien est inhérent à la création littéraire, l'écriture apparaît alors comme un moyen de sublimer le meurtre du père. Les fantasmes qui reviennent dans tous les romans peuvent être lus comme des récits de réactualisation du meurtre du Père : chacun des récits – selon des modalités différentes – tente de régler ses comptes avec l'autorité. Dans le roman de Philip Roth, l'attentat est dirigé contre le père : « En fait, il était dirigé contre lui, cet attentat⁸⁶ ». Ainsi, *Pastorale américaine* est un grand roman de déconstruction de la figure du père, avec le personnage de Seymour Levov⁸⁷, à la fois figuration et défiguration du père. Roth construit l'enquête d'un écrivain sur les relations entre un père et sa fille. Au même titre que d'autres romans de Roth, *Pastorale américaine* est un roman sur la filiation. Ici, la configuration est la suivante : le grand-père Lou Levov ; ses fils, Seymour et Jerry ; la fille de Seymour, Merry. Seymour est le dernier des fils de sa famille à reprendre le métier du père : il succède à la place de son père à la tête d'une usine de gants à Newark. Il est celui qui accepte, comme nous allons le voir, de reprendre la parole du père, autant que sa place. Jerry, lui, devient chirurgien et s'éloigne de sa famille, il est celui qui ose affirmer : « Mon père était un salaud fini [...]. Tyrannique, omniprésent⁸⁸. » La fille de Seymour, Merry, sera celle au contraire de son père qui refuse la parole du père. D'ailleurs, il ne sera pas sans importance de nous attarder sur le bégaiement de Merry (elle est celle qui ne parvient pas à parler) et sur le fait que ce soit une femme qui mette fin au système patriarcal mis en place par Lou Levov. Nous pourrions déjà avancer l'hypothèse suivante : le bégaiement de Merry serait le symbole de la parole des femmes impossible dans tout système patriarcal. La violence de son acte est donc directement liée à la violence du langage, en particulier la parole du Père. *Pastorale américaine* est donc un roman sur la figure du père, sur une société patriarcale : les États-Unis. C'est en tout cas la lecture que nous voudrions en proposer : comment, dans son roman, Philip Roth déconstruit-il la figure du Père ? Le Père serait donc celui dont il faut reprendre la parole (au sens d'une

⁸⁵ Roland Barthes, *Le plaisir du texte* [1973], in *Œuvres complètes*, IV, 1972-1976, Paris, Seuil, 2002, p. 248

⁸⁶ Roth, PA, p. 81. AP, p. 67 : « It was him they were really out to get. »

⁸⁷ Comme le souligne Timothy Parrish, « Roth and ethnic identity », in *op.cit.*, p. 138 : « Merry's rage, though seemingly political, is also cultural. Her fury is directed not only at the US government but the idealized American success that her father represents. To Merry, Swede's assimilation embodies the mixture of American exceptionalism and cultural imperialism that justified the war against Vietnam. » Nous traduisons : « Si la rage de Merry est apparemment politique, elle est aussi culturelle. Sa fureur est non seulement dirigée contre le gouvernement américain, mais aussi contre le succès américain idéalisé que son père représente. Pour Merry, l'assimilation du Suédois incarne le mélange de l'exceptionnalisme américain et de l'impérialisme culturel qui a justifié la guerre contre Vietnam. »

⁸⁸ Roth, PA, p. 78. AP, p. 64 : « My father [...] was one impossible bastard. Overbearing. Omnipresent »

obligation, d'un impératif qui ne laisse aucun choix), au risque, en la refusant, de ne pouvoir parler (le bégaiement de Merry) :

Cette putain de gosse. Elle bégayait, tu vois. Alors pour le faire payer à tout le monde, elle déclenche une bombe. Il l'avait emmenée voir des orthophonistes. Il l'avait emmenée dans des cliniques, voir des psychiatres. Il savait pas quoi faire pour elle. Et qu'est-ce qu'il récolte, comme remerciement ? Boum ! Pourquoi est-ce que cette fille déteste son père, ce père formidable, ce père vraiment formidable ? Il est beau, il est gentil, il les fait vivre, il ne pense à rien d'autre qu'à sa famille – pourquoi elle s'en prend à lui⁸⁹ ?

Seymour Levov, au-delà d'être celui qui incarne le Rêve américain est une figure de Père, *par excellence*. Il accepte la filiation, ne la remet jamais en question ; pas un instant, il ne remet en question l'autorité, quand bien même elle est abusive, du Père. Il y a sans doute dans cet agencement même, ou du moins dans la formulation que nous en proposons, un premier constat à formuler : pas de Rêve américain sans Père. Le Rêve américain en lui-même est entièrement basé sur la toute-puissance de la figure du Père. C'est ce contre quoi Merry va se révolter. La scène de la visite de l'usine est exemplaire pour comprendre comment Seymour accepte de reprendre, sans la remettre en question, la parole de son père, Lou Levov. Seymour fait visiter son usine de Newark à Rita Cohen, qui se fait passer pour une étudiante, qui se révélera en réalité appartenir au « réseau » terroriste de Merry :

À lui parler ainsi, il entendait son père. À sa connaissance, chaque phrase, chaque mot qu'il venait de prononcer, il les avait entendus de la bouche de son père avant d'avoir fini l'école primaire, et environ deux ou trois mille fois au cours des décennies où ils avaient géré l'usine ensemble⁹⁰.

Au-delà de la figure du Père, c'est aussi celle du Patron qui est ici mise en avant :

Depuis l'âge de cinq ans jusqu'à sa maturité, le Suédois avait tenu son père pour une autorité incontestée. Il avait accepté son autorité tout comme il avait tiré de lui le savoir qui faisait de Newark Maid le fabricant des meilleurs gants pour dames du pays. Très vite, il se mit à aimer les choses mêmes que son père aimait, et avec le même enthousiasme, et, une fois à l'usine, à penser à peu près comme lui. À parler comme lui, aussi, sinon sur tous les sujets, du moins chaque fois que la conversation venait sur le cuir, sur Newark ou sur les gants⁹¹.

⁸⁹ Roth, PA, pp. 85-86. AP, p. 70 : « That fucking kid! She stuttered, you know. So to pay everybody back for her stuttering, she set off the bomb. He took her to speech therapists. He took her to clinics, to psychiatrists. There wasn't enough he could do for her. And the reward? Boom! Why does this girl hate her father? This great father, this truly great father. Good-looking, kind, providing, thinks about nothing really but them, his family – why does she take off after him? »

⁹⁰ Roth, PA, p. 131. AP, p. 114 : « It could have been his father talking to her. For all he knew, every word of every sentence uttered by him he had heard from his father's mouth before he'd finished grade school, and the two or three thousand times again during the decades they'd run the business together ».

⁹¹ Roth, PA, p. 131. AP, pp. 114-115 : « Beginning when he was a kid of five and extending into his maturity, the father as the authority was unopposed: accepting his authority was one and the same with extracting from him the wisdom that had made Newark Maid manufacturer of the country's best ladies' glove. The Swede quickly came to love in the same wholehearted way the very things his father did and, at the factory, to think more or

Seymour Levov est donc l'incarnation même du Père *et* du Patron. Comme le dit Jerry, « [e]n fait, il était dirigé contre lui, cet attentat⁹² » : l'attentat de Merry était donc avant tout une tentative de *tuer* le père et le patron, Seymour. Seymour est le *Padre/Padrone* par excellence. Par une déconstruction de la figure du Père, en faisant ressortir ses liens avec celle du Patron, Roth tente de déconstruire le capitalisme en tant que système basé sur la figure du Père, en tant que système patriarcal qui écrase, par exemple, la parole des femmes. C'est aussi le spectre de l'inceste qui revient aussi dans cette scène. La parole du Père tente de séduire la Fille que Seymour reconnaît en Rita Cohen : « [...] c'étaient les mots de son père, qu'avait fait resurgir cette fille minuscule qui les prenait scrupuleusement en note⁹³ ». En réalité, Seymour Levov prend la place de son père, mais, comme il n'était pas conscient de ce qu'était son père, il n'est pas conscient de ce qu'il représente lui-même. L'exemple du colonialisme est à ce titre éclairant. On retrouve en effet dans *American Pastoral* le spectre du colonialisme ; Seymour déclare à Rita Cohen : « J'ai même un bon de cargaison dans un coin, je peux vous le trouver si vous voulez le voir ; c'est la copie d'un bon de 1790 ; on voit que les peaux arrivaient à Boston dans les mêmes conditions que celles que nous avons importées l'an dernier. Et depuis les mêmes ports d'Afrique⁹⁴ ». Levov reprend la place de son père sans se rendre compte de ce qu'il fait, de même qu'il ne se rend pas compte qu'il incarne le père/patron : de même qu'il reprend la place de son père sans comprendre le sens de cette reprise (ou répétition), il ne comprend pas ce qu'être « patron » veut dire, en l'occurrence, aux États-Unis, s'inscrire dans un schéma hégémonique et colonialiste. Seymour Levov ne semble pas comprendre de quoi il est le continuateur, il n'en est pas conscient, par l'éducation même qu'il a reçue, ce sur quoi revient longuement le narrateur, Zuckerman, dans le premier chapitre. Et c'est ce que sa fille vient briser :

Or survient la fille perdue, la fille en cavale, cette Américaine de la quatrième génération censée reproduire en plus parfaite encore l'image de son père, lui-même image de son père en plus parfait et ainsi de suite... survient la fille en colère, la malgracieuse, qui crache sur son monde et se fiche éperdument de prendre sa place dans la lignée Levov en pleine ascension sociale, sa fille, enfin, qui le débusque comme fugitif, qui le pousse la première dans la transhumance d'une tout autre Amérique⁹⁵ [...].

less as he did. And to sound as he did – if not on every las subject, the whenever a conversation came around to leather or Newark or gloves ».

⁹² Roth, PA, p. 81. AP, pp. 67 : « It was him they were really out to get ».

⁹³ Roth, PA, 131. AP, p. 115 : « [...] [H]is *father's* words released by the sight of this tiny girl studiously taking them down ».

⁹⁴ Roth, PA, p. 130. AP, p. 114 : « I actually have s ship's manifest – it's somewhere here, I can find it for you if you want to see it – a copy of a ship's manifest from 1790, in which skins were landed in Boston similar to what we were bringing in up to last year. And from the same ports in Africa ».

⁹⁵ Roth, PA, p. 98. AP, p. 82 : « And then the loss of the daughter, the fourth American generation, a daughter on

Par son attentat, de même que par son bégaiement, Merry est celle qui vient remettre en question la parole du Père : on peut dire qu'elle la fait bégayer, elle la désarticule et la rend impossible. Merry est la figure de la non-dupe : elle fait bégayer un système de reproduction et d'assimilation, de normalisation, qui refuse la différence ; elle rend le mensonge impossible. Comme le dira Jerry : « Or subitement tout change, et ça devient impossible. Plus rien ne sourit à personne. Et alors qui peut s'adapter⁹⁶ ? » Elle fait apparaître la vie de Seymour en tant que mensonge. Elle le fait sortir du déni dans lequel il vivait, par l'explosion, c'est le réel qui le rattrape. Sa fille semble vouloir signifier à son père qu'il n'est pas un Wasp et qu'il est vain de rejeter son propre héritage culturel afin de chercher à se conformer à un modèle. On peut donc lire le roman de Roth comme une remise en question du système américain d'assimilation. Seymour Levov, enfant d'immigrants Juifs, qui devient à son tour exploiteur, en réalité c'est cela le soi-disant « Rêve américain⁹⁷ ».

Par son discours Merry, oblige Seymour Levov à comprendre *qui* il est. À ce titre, il nous faudra en passer par les « conversations » entre Merry et Seymour qui occupent les dernières pages de la première partie, dans lesquelles Merry tente d'expliquer à son père la nature de son « engagement » politique. À travers ces conversations, il apparaît clair que « l'engagement » politique de Merry est tourné *contre* son père, que c'est un moyen pour elle de remettre en question la parole du Père : pas seulement celle de Seymour, mais le discours capitaliste en tant que parole du Père. Merry, dans l'une de ces conversations, dira à son Père : « Tu n'y penses jamais, hein, Levov Seymour qui rime avec amour ! » Entendant par là : tu n'y penses jamais que tu es un Père et un Patron. Comme nous le verrons, tout le problème de Merry tourne autour du Nom-du-Père, qu'elle associe avec amour (Love/Levov). On comprend alors que revient le spectre de l'inceste : c'est-à-dire de la prise de pouvoir du corps de la femme par « l'amour ». Aussi, par cette prise de pouvoir, c'est la parole de Merry qui est ravie, comme le souligne Béatrice Pire :

[...] Merry incarne [...] selon la terminologie de Lacan, la “non-dupe” et la figure de l'errance. Cette errance de cinq années débute en 1968 lorsqu'elle pose sa première

the run who was to have been the perfected image of himself as he had been the perfected image of his father, and his father the perfected image of his father's father... the angry, rebarbative spitting-out daughter with no interest whatever in being the next successful Levov, flushing him out of hiding as if he were a fugitive – initiating the Swede into displacement of another America entirely [...]. »

⁹⁶ Roth, PA, p. 98. AP, p. 82 : « And then everything changes and it becomes impossible. Nothing is smiling down on anybody. And who can adjust then? »

⁹⁷ Timothy Parrish, « Roth and ethnic identity », in *op.cit.*, p. 138 : « Not only the Swede is an example of an American Dream that promises greater success for each new generation, but also as the owner of glove factories in Newark and Puerto Rico his success derives from exploiting [non-white, non-mainstream Americans –] African-Americans and Puerto Ricans. » Nous traduisons : « Non seulement le Suédois est un exemple du Rêve américain qui promet un succès plus grand à chaque génération, mais en tant que propriétaire d'usines de gants à Newark et Puerto Rico, son succès dérive aussi de l'exploitation [...] d'afro-américains et de portoricains. »

bombe et se clôt en 1973, dans un taudis de Newark où son père la retrouve voilée, clochardisée et adepte du Jaïnisme [...]. [...] la folie du personnage, la définissant comme celle qui ne reconnaît pas la loi paternelle, représentant, comme Rita Cohen, la faillite du Symbolique, le Réel insoutenable, le sujet du trauma ou de l'abjection. Elle est celle qui ne se laisse pas duper par le savoir circonscrit et limité du père, qui "se refuse à la capture de l'espace de l'être parlant", qui n'est pas "dupe de l'inconscient" et souffre de ne pas accéder à la métaphore paternelle qui elle-même tient d'un jeu de dupes. Elle est le "viator" lacanien, la voyageuse, l'étrangère dans le monde, l'"enfermée dehors" (Rabinovitch) n'obéissant pas aux lois du langage qui permettrait d'arrimer la jouissance dans le monde des symboles et de s'en départir du fait de parler⁹⁸.

Pastorale américaine est un récit dialectique dans la mesure où il représente à la fois l'Amérique vécue par Seymour Levov, racontée par son frère Jerry, et l'Amérique vécue par Merry, la fille révolutionnaire. Roth représente donc deux visions antagonistes des États-Unis qui apportent deux sens radicalement opposés et irréconciliables aux événements historiques. Ainsi le récit de Zuckerman intervient alors comme l'élément de résolution. Le récit de Zuckerman montre que l'Amérique est la rencontre de discours qui s'opposent.

Dans *Les Exclus*, Jelinek représente à travers les jumeaux Rainer et Anna le rejet de la norme dominante, selon une configuration plus radicale que celle représentée par Philip Roth dans *Pastorale américaine*. Anna et Rainer rejettent la norme par leur rapport incestueux⁹⁹, mais aussi en se plaçant à la marge dans un isolement narcissique. Ainsi tentent-ils de repousser les limites¹⁰⁰ et de renverser tous les tabous. Malgré tout, les jumeaux entretiennent un rapport ambigu avec la norme : « Nous avons besoin de la norme universelle pour jouir de notre propre

⁹⁸ Béatrice Pire, « Méprise, Errance et Métaphore Paternelle dans *American Pastoral* de Philip Roth », *E-rea*, 12.1, 2014, p. 10.

⁹⁹ Jelinek, LE, p. 47 : « À l'insu de la masse, les mains du frère et de la sœur se glissent l'une dans l'autre, les dents de lait se découvrent *en un rictus vampirique*, attends un peu que nous soyons grands, maman, nous te revaudrons ça et en mieux... » DA, p. 48 : « Unbeobachtet von der Masse stehen sich die Geschwisterhände ineinander, vampirisch blecken die Milchzähne, war nur, Mami, bis wir größer sind, dann Machen wir dasselbe mit dir und noch ärger. »

¹⁰⁰ Jelinek, LE, p. 38 : « De fades paysages s'étendent au loin sous la pluie, on ne voit pas de limites, pourtant elles sont là, dans les têtes des habitants. De l'étroitesse d'esprit, les jumeaux en ont aussi découvert dans la grande ville, et de jubiler car *ils ont pour leur part dépassé ce genre de limites depuis déjà pas mal de temps*. Avec leurs dents pointues ils se sont rués sur le cordon ombilical aux reflets bleuâtres les reliant aux liens qui leur furent assignés par avance et l'ont cisailé. Un ruisseau de sang dégoutte de leurs mentons. Deux langues pâles, la langue de Rainer et la langue d'Anna lèchent. Bientôt de la limite naturelle qu'est la naissance ne subsistera plus un pouce de peau. De lointains infinis s'entrouvrent, sous un soleil froid, jaune d'œuf non crevé dans le lait. S'il y a des casseurs, ce sont Rainer et Anna. » DA, 39 : « Fade Landschaften erstrecken sich in den Regen hinein, man sieht ihre Grenzen nicht, die Grenzen sind jedoch da, sie befinden sich in den Köpfen der Bewohner. Engstirnigkeit haben die Geschwister auch in der Großstadt entdeckt, jubeln sie, weil *sie diese Grenzen schon vor einiger Zeit überwunden haben*. Sie haben sich mit ihren spitzen Zähnen auf die bläulich schimmernde Nabelschnur ihrer vorherbestimmten Aufenthaltsräume gestürzt und sie durchgebissen. Das blutige Rinnsal träufelt ihnen vom Kinn. Blasse zwei Zungen, die Zunge Rainers und die Zunge Annas, lecken darüber. Bald wird kein Hautrest von der natürlichen Grenze der Geburt mehr übrig sein. Unendliche Weiten tun sich auf, mit einer kalten Sonne wie unverletztes Eigelb in der Milch. / Wenn hier wer verletzt, dann sind es Anna und Rainer, die verletzen. » Nous soulignons en italique.

déméure¹⁰¹ ». Rainer se rêve comme un être hors-norme¹⁰², alors même que sa manière de formuler les choses est typique d'une révolte adolescente. Rainer tente de s'opposer à la Loi dans son conflit avec son père, toutefois, son père représente une loi injuste et pervertie dans la mesure où Otto Witkowski a été nazi. Ainsi le père incarne-t-il une loi négative et une falsification de la figure du père. Dans ces conditions, la transgression de Rainer est faussée. Les agressions sont une manière pour Rainer de se détacher de sa famille¹⁰³, donc de la norme, de ce qu'il est attendu d'un adolescent dans la norme : alors même que par ses actes violents, Rainer répète les violences de son père, faisant de son agir une parodie de la transgression, continuant en ce sens les pratiques nazies malgré lui. Dans *Danube (Danubio)* [1986], très exactement dans le quinzième fragment de la deuxième partie, dans un texte intitulé « Le kitsch du mal¹⁰⁴ », Claudio Magris évoque la transgression comme une forme radicale du mal, mais surtout de stupidité à travers la figure de Josef Mengele. Tel qu'il est décrit dans les pages de Claudio Magris, Josef Mengele permet peut-être de comprendre la transgression entendue par Rainer dans *Les Exclus* : elle constitue en réalité le contraire de la transgression. En ce sens, Rainer hérite plus qu'il ne le croit de son père, ancien nazi, que de Bataille qu'il cite mais ne comprend pas. L'impuissance¹⁰⁵ du père joue un rôle déterminant la construction de ce que Rainer prend pour la transgression¹⁰⁶. Les enfants reçoivent directement la violence de l'histoire dans leur corps¹⁰⁷ : les violences au sein de la famille sont la répétition des crimes du père

¹⁰¹ Jelinek, LE, p. 53. DA, 54 : « Wir brauchen die allgemein gültige Norm, um uns an unserer eigenen Maßlosigkeit aufzugeilen. »

¹⁰² Jelinek, LE, p. 126 : « Rainer dit qu'il n'a d'ambition qu'en art, mais ô combien, dans la vie il en a fini avec tout, vie d'ailleurs fichue, parce qu'il se situe en dehors de la société et de ses normes ». DA, 127 : « Rainer sagt, daß er nur in der Kunst einen Ehrgeiz hat, dort aber sehr, im Leben aber mit allem abgeschlossen hat, dieses Leben ist deswegen verpfuscht, weil er außerhalb der Gesellschaft und ihrer Normen steht. »

¹⁰³ Jelinek, LE, p. 164 : « Intérieurement Rainer s'est déjà complètement détaché de cette famille, extérieurement il s'en détachera en agressant des personnes innocentes ». DA, p. 164 : « Innerlich hat sich Rainer schon ganz von dieser Familie gelöst, äußerlich wird er sich in Form von Raubüberfällen auf unschuldige Personen von ihr lösen. »

¹⁰⁴ Cf. Claudio Magris, *Danube*, traduit de l'italien par Jean et Marie-Noëlle Pastureau, Paris, Gallimard, « L'Arpenteur », 1988, pp. 110-115. *Danubio* [1986], in *Opere*, I, édition d'Ernestina Pellegrini, Milan, Mondadori, « I Meridiani », 2012, pp. 976-981.

¹⁰⁵ Jelinek, LE, p. 31 : « Les rossées commencèrent, paraît-il, le jour même où la guerre fut perdue, car si auparavant le père rossait des étrangers de corps et de formes divers, à présent il ne dispose plus que des corps de sa femme et de ses enfants ». Da, p. 32 : « Die Prügelei begann angeblich auf den Tag genau, als der Weltkrieg verloren war, denn vorher prügelte der Vater fremde Menschen in wechselnder Gestalt und Form, jetzt hat er dafür nur immer die Gestalten von Mutter und Kindern. »

¹⁰⁶ Parmi les nombreux points communs entre *Le temps matériel* de Giorgio Vasta et *Les Exclus* d'Elfriede Jelinek, on retrouve d'un côté un père absent, la Pierre, et de l'autre un père impuissant

¹⁰⁷ Jelinek, LE, p. 32 : « Souvent le père pense aux sombres squelettes des gens qu'il tuait jusqu'à ce que la neige de Pologne de vierge et blanche qu'elle était, devienne souillée et sanglante. Mais la neige retombe régulièrement et entre-temps elle ne porte plus trace des disparus ». DA, p. 33 : « Oft denkt der Vater an die dunklen Skelette der Menschen, die er tötete, bis der Schnee Polens nicht mehr unberührt und weiß, sondern berührt und blutig war. Doch der Schnee kommt immer wieder, und mittlerweile trägt er keine Spur der Verschwundenen mehr. »

pendant la guerre, mais cela Rainer l'ignore. Le père est un ancien SS, impuissant, jaloux, qui bat sa femme. Sans aucun doute, le père est le personnage le plus ridicule et ridiculisé¹⁰⁸ du roman de Jelinek : l'insistance de l'écrivaine à détruire le père *par* son texte relève de la sublimation du meurtre du père par l'écriture¹⁰⁹. On peut dire aussi que Rainer est incité à dépasser les limites parce que son père n'est pas un modèle à suivre, Otto Witkowski est un père-infâme qui ne parvient pas sur le plan symbolique à jouer le rôle du père. C'est en voulant ne pas être comme son père que Rainer répète précisément malgré lui des gestes comparables à ceux de son père – et qu'il devient comme son père. Le meurtre du père par Rainer est l'événement sur lequel se clôt le roman de Jelinek. Le meurtre du père qui est réalisé par Rainer mais Jelinek va plus loin. Comme le décrit Freud dans *Totem et tabou*, l'enjeu du meurtre du père par la horde sauvage est de *prendre la place* du père, et il insiste dans *L'homme Moïse et la religion monothéiste* : « [...] ce n'était pas seulement qu'ils [les frères] haïssaient et craignaient le père ; ils le vénéraient aussi comme un modèle et chacun voulait en réalité prendre sa place. L'acte cannibale devient alors compréhensible en tant que tentative d'identification avec lui par incorporation d'un morceau de lui¹¹⁰ ». Or, dans le geste de Rainer, on ne retrouve rien de tel, Rainer ne peut s'identifier à son père et il ne peut le vénérer en tant que modèle pour le dire avec Freud. En outre, le meurtre du père est étendu dans *Les Exclus* à l'ensemble de sa famille : il tue non seulement son père, mais aussi sa mère et Anna sa sœur. La pulsion cannibale est remplacée par la mise en pièce (*diasparagmos*) des corps des membres de sa famille. Ainsi, on peut voir là non seulement le meurtre du père, mais surtout la destruction du patriarcat à travers la destruction de la famille entière. L'idée alors ne serait plus de prendre la place du père, mais de laisser la place vide. Il ne s'agit plus pour Rainer de s'incorporer « un morceau du père », mais de détruire totalement sa famille. Dans cet anéantissement radical et complet

¹⁰⁸ Jelinek, LE, p. 34 : « Ainsi certaines valeurs s'effondrent-elles comme on le voit clairement : les valeurs de l'autorité et de la puissance paternelle. » DA, p. 35 : « So können Werte verfallen, was man deutlich sieht: die Werte der Autorität und der väterlichen Gewalt. » Le fantasme de toute puissance du père des jumeaux apparaît alors comme un fantasme d'impuissant, dans la mesure où Otto Witkowski autant par son passé que par ses actes envers sa famille est incapable d'incarner cette « puissance paternelle » (väterlichen Gewalt) : on sera attentif d'ailleurs qu'en allemand le syntagme est particulièrement ambigu, on peut autant l'entendre dans le sens de la « puissance paternelle » que dans le sens de la *violence paternelle*. Il ne fait aucun doute que Jelinek joue dans son texte sur l'ambiguïté du mot « Gewalt ». On retrouve dans cette phrase toute l'ironie de l'écrivaine autrichienne qui retranscrit les propos d'un monstrueux et ridicule.

¹⁰⁹ De même, le roman posthume de Goffredo Parise, *L'odeur du sang* [*L'odore del sangue*] est à ce titre exemplaire dans la mesure où il s'agit du récit d'une obsession : pour évoquer les années de plomb, Parise fait le choix de construire l'histoire d'un psychanalyste obsédé par un fantasme : sa femme faisant une fellation à son amant, un « militant » d'extrême droite (précisément proche d'Ordine Nuovo). À travers ce fantasme, c'est la fascination pour le phallus (au centre de toute forme de fascisme) qui est réactualisée par Parise, c'est aussi la fin d'un monde qui est évoqué dans le roman de Parise.

¹¹⁰ Sigmund Freud, *L'homme Moïse et la religion monothéiste* [1939], traduit de l'allemand par Cornélius Heim, Paris, « Folio Essais », Gallimard, 1993, p. 172.

de l'autre, Jelinek conclut son roman sur un acte criminel qui devient l'image du crime nazi. Quand bien même Rainer pense se différencier de son père en transgressant la Loi, il ne répète qu'une transgression falsifiée par rapport à une loi pervertie¹¹¹.

Ce n'est pas seulement la mort du Père qui revient dans chaque attentat¹¹², mais c'est la mort de Dieu. Ainsi, si le fantasme de « tuer le père » se transforme en celui de « tuer Dieu », alors la tentative de transgression qu'est le meurtre du père se transforme en une quête de l'absolu. Sur le plan symbolique, la mort de Dieu redouble le fantasme du meurtre du Père, et constitue un défi lancé à Loi : « La mort de Dieu n'a pas été seulement l' "événement" qui a suscité sous la forme que nous lui connaissons l'expérience contemporaine : elle en dessine indéfiniment la grande nervure squelettique¹¹³ ». S'il y a donc bien un fantasme qui revient dans chaque fantasme de meurtre du Père – ou meurtre effectif – c'est bien celui-là, la mort de Dieu, ce qui veut dire à chaque fois se confronter à une *impossibilité* : « Que veut dire en effet la mort de Dieu, sinon une étrange solidarité entre son inexistence qui éclate et le geste qui le tue ? Mais que veut dire tuer Dieu s'il n'existe pas, tuer Dieu *qui n'existe pas* ? Peut-être à la fois tuer Dieu parce qu'il n'existe pas et pour qu'il n'existe pas¹¹⁴ [...] ». Les fantasmes bouleversent les

¹¹¹ Jelinek, LE, p. 128 : « Le crime ne naît que de l'abondance des lois (Rainer). Ces lois et d'autres ne valent pas pour moi, mais pour ceux qui ont besoin d'être guidés. *Moi je suis plutôt un guide* et je te guiderai toi aussi à l'avenir, mon amour. J'ai en moi une telle *haine* qu'elle suffit pour deux. » DA, p. 129 : « Erst die Menge der Gesetze bewirkt das Verbrechen (Rainer). Diese und ähnliche Gesetze gelten alle nicht für mich, sondern nur für solche, die der Führung bedürfen. Ich bin eher so ein Führer und will zum Beispiel auch dich in Zukunft führen, mein Liebes. Ich hab so einen Haß in mir, der für zwei reicht. » Il est évident que cette idée de « guide », *führer*, renvoie directement à Hitler. L'idée de la transgression de Rainer est faussée dans la mesure où elle est structurée par la haine (Haß) et par l'idée de devenir un « guide », donc un chef, tandis que la transgression conceptualisée par Bataille – que Rainer cite pourtant – repose sur de l'homme acéphale. Sur ce point, nous renvoyons à Jacques Nassif, *Pour Bataille*, Paris, éditions du crépuscule, 2019, et en particulier au chapitre VI, « Qu'est-ce que devenir acéphale ? », pp. 161-184.

¹¹² La mort d'Aldo Moro en serait le point culminant en Italie. Il en va de même pour la mort de Hanns Martin Schleyer en Allemagne. Ce n'est d'ailleurs pas pour rien que l'on enlève le « patron des patrons » en ce qui concerne Schleyer (est-il besoin de rappeler que « patron » dérive du latin *pater* ?). On sera d'ailleurs attentif à la similarité des deux événements. Sur la mort de Schleyer, nous renvoyons à Lefranc, SBSF, pp. 172-178 : « 5 septembre 1977 : Hans Martin Schleyer, soixante-deux ans, président du patronat allemand, ancien haut dignitaire SS, responsable de la purification ethnique de l'économie bohémienne et morave en 1943, et de la fourniture des travailleurs forcés pour le Reich, étiqueté en 1947 "émule à responsabilité innocente" (*Mitläufer ohne Sühnemassnahmen*), entré chez Daimler-Benz en 1951, devenu président du conseil d'administration en 1967, était kidnappé sur le trajet du retour à son domicile, son chauffeur et les trois policiers chargés de sa sécurité tués dans la fusillade. [...] / Le 19 octobre 1977, *Libération* publiait un communiqué des ravisseurs de Scheleyer : *Après quarante-trois jours, nous avons mis fin à l'existence misérable et corrompue de Hans Martin Scheleyer. Monsieur Schmidt, qui dans le rapport de force engagé a spéculé dès le début sur la mort Schleyer, peut aller le chercher rue Charles Péguy, à Mulhouse, dans une Audi 100 de couleur verte, immatriculée à Bad Homburg. Dans notre douleur et notre colère après les massacres de Mogadiscio et de Stammheim, nous n'accordons aucune importance à sa mort. Andreas, Gudrun, Jan, Irmgard et nous, ne sommes pas surpris par la dramaturgie fasciste des impérialistes pour anéantir le mouvement de libération.* » La mort de Schleyer est aussi évoquée par Lefranc dans *Fassbinder, la mort en fanfare*. Ajoutons enfin que ce sont les images des funérailles de Schleyer qui ouvrent *Deutschland im Herbst*.

¹¹³ Foucault, PT, p. 753.

¹¹⁴ *Ibid.*

limites entre l'intérieur et l'extérieur, le dedans et le dehors, et parmi tous les fantasmes, celui de tuer Dieu est bien celui qui traduit la volonté de repousser toute limite :

Tuer Dieu pour affranchir l'existence de cette existence qui la limite, mais aussi pour la ramener aux limites qu'efface cette existence illimitée (le sacrifice). Tuer Dieu pour le ramener à ce néant qu'il est et pour manifester son existence au cœur d'une lumière qui la fait flamboyer comme une présence (c'est l'extase). Tuer Dieu pour perdre le langage dans une nuit assourdissante, et parce que cette blessure doit le faire saigner jusqu'à ce que jaillisse un 'immense alléluia perdu dans le silence sans fin' (c'est la communication¹¹⁵).

Tuer Dieu apparaît alors comme une forme de quête de l'absolu. « La mort de Dieu ne nous restitue pas à un monde limité et positif mais à un monde qui se dénoue dans l'expérience de la limite, se fait et se défait dans l'excès qui la transgresse¹¹⁶ ». Quand bien même cette tentative de « tuer Dieu » à travers la figure du Père est une forme de transgression n'est-elle pas une transgression qui « opère une glorification de ce qu'[elle] exclut¹¹⁷ » ? Chercher à tuer le Père – ou Dieu à travers lui – revient, comme sans le vouloir, à le destituer et reconnaître son pouvoir en même temps : « [...] en ce moment de pure violence, vers quoi la transgression se déchaîne-t-elle, sinon vers ce qui l'enchaîne, vers la limite et ce qui s'y trouve enclos¹¹⁸ ? ». À vouloir tuer Dieu, les personnages de nos fictions se brûlent et se consomment (au sens de Bataille). Après la tentative du meurtre, il y a dans ce destin un retour à Dieu plus violent encore. C'est l'exemple de Merry Levov qui devient Jaïn. Même les attentats commis au nom de Dieu sont une tentative de le tuer. Même les attentats commis pour une idéologie politique, les Brigades rouges, sont une tentative de tuer Dieu. C'est l'exemple des enfants dans *Le temps matériel*, ils font de Morana un nouveau Christ. Un Christ dont ils ne comprennent pas le sens. Julia Kristeva remarque à propos des *Démons* de Dostoïevski :

L'abject est pour Dostoïevski, l' "objet" des *Démons* : il est le but et le mobile d'une existence dont le sens se perd dans la dégradation absolue pour avoir absolument rejeté la *limite* (morale, sociale, religieuse, familiale, individuelle) comme absolu, Dieu. L'abjection évolue entre l'*évanouissement* de *tout sens* et de toute humanité, brûlés comme dans les flammes d'un incendie, et l'*extase* d'un moi qui, ayant perdu son Autre et ses objets touche, au moment précis de ce suicide, le comble de l'harmonie avec la terre promise¹¹⁹.

Rappelons que les *Démons* sont considérés¹²⁰ comme l'un des premiers romans sur ce

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ *Ibid.*, pp. 753-54

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 755

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 755

¹¹⁹ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, p. 25.

¹²⁰ Nous renvoyons sur ce point à Margaret Scanlan, *Plotting Terror: Novelists and Terrorists in Contemporary Fiction*, Charlottesville, University of Virginia Press, 2001, et surtout à John P. Moran, *The Solution of the Fist: Dostoevsky and the Roots of Modern Terrorism*, Lanham, Lexington books, 2009.

que l'on appellera le terrorisme. Ainsi, il faut voir dans le roman de Dostoïevski la matrice des romans à venir sur le terrorisme et la transgression. En ce qui concerne la révolution contre le père, la matrice du roman moderne est sans nul doute *Les Frères Karamazov*¹²¹. On peut aussi reconnaître là les personnages de Jelinek dans *Les Exclus*, mais aussi la Merry Levov de *Pastorale américaine* et les enfants du *Temps matériel*. On notera une fois encore que pour ces trois œuvres, Jelinek, Roth et Vasta ont choisi le point de vue d'enfants ou d'adolescents¹²², soit le moment où se forment de tels fantasmes. C'est le point de vue de l'enfance ou de l'adolescence qui représente un choix esthétique et éthique et qui est important pour la littérature des quarante dernières années. Sans doute dans ce choix faut-il lire la tentative de réparer quelque chose : les événements violents sont du fait d'adultes dont pâtissent les enfants, de toutes les victimes les enfants sont les plus vulnérables des victimes.

¹²¹ Dans son texte sur *Les Frères Karamazov*, Freud analyse l'évolution du meurtre du père à travers trois étapes, *Œdipe Roi*, *Hamlet* et enfin le roman de Dostoïevski, cf. « Dostoïevski et le parricide », in *op.cit.*, p. 22 : « Ce n'est guère un hasard si trois des chefs-d'œuvre de la littérature de tous les temps, l'*Œdipe Roi* de Sophocle, le *Hamlet* de Shakespeare et *Les Frères Karamazov* de Dostoïevski, traitent tous du même thème, le meurtre du père. Dans les trois œuvres, le motif de l'acte – la rivalité sexuelle pour une femme – est aussi révélé. La représentation la plus franche est certainement celle du drame, qui suit la légende grecque. Là, c'est encore le héros lui-même qui accomplit l'acte. Mais l'élaboration poétique est impossible sans adoucissement et sans voiles. L'aveu sans détour de l'intention de parricide, à quoi nous parvenons dans l'analyse, paraît intolérable en l'absence de préparation analytique. » « Dostojewski und die Vätertötung », GW, XIV, p. 412 : « Es ist kaum ein Zufall, daß drei Meisterwerke der Literatur aller Zeiten das gleiche Thema, das der Vätertötung, behandeln: Der *König Ödipus* des Sophokles, der *Hamlet* Shakespeares und Dostojewskis *Brüder Karamasoff*. In allen dreien ist auch das Motiv der Tat, die sexuelle Rivalität um das Weib, bloßgelegt. Am aufrichtigsten ist gewiß die Darstellung im Drama, das sich der griechischen Sage anschließt. Hier hat der Held noch selbst die Tat vollbracht. Aber ohne Milderung und Verhüllung ist die poetische Bearbeitung nicht möglich. Das nackte Geständnis der Absicht zur Vätertötung, wie wir es in der Analyse erzielen, scheint ohne analytische Vorbereitung unerträglich. » Et pourtant, la représentation « sans adoucissement et sans voiles » (« ohne Milderung und Verhüllung ») du parricide – et non seulement de son intention – est bien ce que réalise Elfriede Jelinek dans *Les Exclus*. Nous renvoyons à la suite du texte de Freud sur la représentation du meurtre du père dans les œuvres de Sophocle, Shakespeare, Dostoïevski (« Dostoïevski et le parricide », in *op.cit.*, pp. 22-24 ; « Dostojewski und die Vätertötung », GW, XIV, pp. 412-414).

¹²² De même, le point de vue des adolescents est déterminant dans la première partie des *Détectives sauvages*, autour du personnage de la fille d'Amalfitano (« La partie d'Amalfitano ») ou encore l'enfance et la jeunesse du futur Archimboldi (« La partie d'Archimboldi ») dans *2666*.

CONCLUSION

La littérature contre la violence : une expérience de l'irremplaçabilité.

« [W]ords stick even as lives fly apart. »
« [L]es mots restent même quand les vies éclatent. »
Don DeLillo

La littérature apporte quelque chose qu'elle seule peut apporter : « Ce qui attire le lecteur vers le roman, c'est l'espoir de réchauffer sa vie grelottante en lisant une mort¹ ». Le récit nous fait prendre conscience de notre irremplaçabilité². D'autres formes peuvent apporter des « récits », plus ou moins riches dans leur degré de formalisation, comme les médias ou encore le cinéma. Néanmoins la lecture d'un roman ne peut se faire que dans la solitude, comme le note Benjamin dans « Le conteur ». Et c'est cela qui fait du roman un instrument contre la violence : parce que toute lecture d'un roman ne peut se faire que dans la solitude, toute lecture est unique – irremplaçable – et elle demeure une expérience de la *solitude*³ (au sens que Hannah Arendt donne à ce mot, en l'opposant à la *désolation*) propre à chaque lecture. Si la terreur est ce qui m'isole, parce que je ne peux le lire que dans la solitude, le roman me permet de faire l'*expérience* de mon irremplaçabilité :

Celui qui écoute une histoire est en compagnie du conteur ; même celui qui lit fait partie de cette compagnie. Le lecteur d'un roman, en revanche est seul. Il l'est plus que tout autre lecteur. [...] Dans cette solitude qui est la sienne, le lecteur du roman s'empare de sa matière plus jalousement que tout autre lecteur. Il est prêt à se l'approprier sans laisser le moindre reste, à l'engloutir pour ainsi dire. En effet, il anéantit, il avale sa matière comme le feu dévore un tas de bois dans la cheminée. La tension qui traverse le roman est très semblable au courant d'air qui réveille la flamme dans la cheminée et anime son mouvement⁴.

¹ Walter Benjamin, « Le conteur », p. 90. « Der Erzähler », GS, II (2), p. 457 : « Das was den Leser zum Roman zieht, ist die Hoffnung, sein fröstelndes Leben an einem Tod, von dem er liest, zu wärmen. »

² Nous empruntons le concept d'irremplaçabilité à Cynthia Fleury dans *Les irremplaçables*, Paris, Gallimard, 2015. Sur ce point, nous renvoyons au Chapitre V de notre réflexion.

³ Arendt, IT, p. 119 : « Dans la solitude, je ne suis jamais seul ; je suis avec moi-même, et ce moi-même qui ne peut jamais être physiquement interchangeable avec tel autre est également tout un chacun. Une pensée solitaire est précisément une pensée dialogique, et en communauté avec tout le monde. »

⁴ Walter Benjamin, « Le conteur », p. 88. « Der Erzähler », GS, II (2), p. 456 : « Wer einer Geschichte zuhört, der ist in der Gesellschaft des Erzählers; selbst wer liest, hat an dieser Gesellschaft teil. Der Leser eines Romans ist aber einsam. Er ist es mehr als jeder andere Leser. (Denn selbst wer ein Gedicht liest, ist bereit, den Worten,

Dans ce passage du « Conteur », Walter Benjamin remarque que la lecture d'un roman, en tant qu'expérience de la solitude, réveille la vie. Et cela tient à la matière même du roman : comme nous le disions plus tôt, ce qui compte, ce n'est pas l'accident, mais le sens donné à ce qui a eu lieu, comme l'écrit Deleuze dans *Logique du sens*, « [...] l'événement, c'est le sens lui-même⁵ ». Ainsi, la lecture d'un roman permet de faire l'expérience du sens donné à ce qui a eu lieu, afin de trouver une réponse toujours renouvelée à la question⁶ que posait Butler : « Comment mener une vie bonne dans une vie mauvaise⁷ ? » Ou comme l'écrit Deleuze dans *Logique du sens* : « comment ne pas être indigne de ce qui nous arrive⁸ ? » Seule la lecture d'un roman peut permettre de faire cette expérience : « [...] le sens de [l]a vie ne s'ouvre qu'à partir de [l]a mort. Le lecteur du roman cherche donc vraiment des êtres humains auprès desquels il puisse recueillir ce "sens de la vie". Il doit pour cela être sûr à l'avance, d'une manière ou d'une autre, qu'il va assister à leur mort⁹ ». Il s'agit bien d'événements dans le roman : « Telle est la question qui nourrit l'intérêt dévorant du lecteur pour les événements racontés dans le roman¹⁰ ». Ainsi la lecture d'un roman en tant qu'expérience de l'irremplaçabilité est-elle elle-même un événement. Dans *Pastorale américaine*, Nathan Zuckerman raconte la vie de Seymour Levov depuis sa mort, ce n'est que rétrospectivement qu'il cherche le « sens de sa vie », autour de l'histoire de sa fille devenue terroriste. Dans *Mao II*, la mort de Bill Gray devient alors une hypostase de la mort de l'auteur, dont la vie serait devenue impossible dans un monde violent. La lecture du roman oblige le lecteur à prendre conscience de la dimension impersonnelle de toute mort : parce que toute lecture est une expérience de la mort, la littérature permet de rendre possible la *suture*. Le sens donné à l'événement permet de contre-effectuer¹¹, c'est-à-dire de renverser la violence de l'événement et de ne pas se laisser détruire par elle.

für den Hörenden, Stimme zu leihen.) In dieser seiner Einsamkeit bemächtigt der Leser des Romans sich seines Stoffes eifersüchtiger als jeder andere. Er ist bereit, ihn restlos sich zu eigen zu machen, ihn gewissermaßen zu verschlingen. Ja, er vernichtet, er verschlingt den Stoff wie Feuer Scheiter im Kamin. Die Spannung, welche den Roman durchzieht, gleicht sehr dem Luftzug, der die Flamme im Kamin ermuntert und ihr Spiel belebt. »

⁵ Deleuze, LS, p. 34.

⁶ Et en même temps, tout récit réactualise à chaque fois cette question.

⁷ Judith Butler, *Qu'est-ce qu'une vie bonne ?*, traduit de l'anglais par Martin Rueff, Paris, Payot & Rivages, 2014, p. 56 (désormais cité VB). « Can one lead a good life in a bad life? », in *Radical Philosophy*, n°176 (November/December 2012), p. 9 (désormais cité GL) : « [...] how does one lead a good life in a bad life? »

⁸ Deleuze, LS, p. 174.

⁹ Walter Benjamin, « Le conteur », p. 89. « Der Erzähler », GS, II (2), p. 456 : « [...] der „Sinn“ von [das] Leben nur erst von [die Tod] her erschließt. Nun aber sucht der Leser des Romans wirklich Menschen, an denen er den „Sinn des Lebens“ abliest. Er muß daher, so oder so, im voraus gewiß sein, daß er ihren Tod miterlebt. »

¹⁰ Walter Benjamin, « Le conteur », p. 89. « Der Erzähler », GS, II (2), p. 456 : « Das ist die Frage, welche das verzehrende Interesse des Lesers am Romangeschehen nährt. »

¹¹ Pour comprendre la notion de contre-effectuation de l'événement, nous pouvons prendre, à la suite de Deleuze dans *Logique du sens*, l'exemple de « The Crack-Up » de Francis Scott Fitzgerald : Fitzgerald n'est plus capable d'écrire, mais à partir du moment où il écrit sur son incapacité à écrire, il a toujours déjà contre-effectué l'événement qui l'avait rendu incapable d'écrire et l'incapacité même à écrire qui s'était imposée en tant qu'événement.

Arrivé au terme de notre réflexion, il nous semble important de répondre à cette question que Judith Butler formule à la suite d'Adorno : « [...] comment peut-on mener une vie bonne dans une vie mauvaise¹² ? » Comme le rappelle Judith Butler, « Adorno a [...] écrit dans ses *Minima Moralia* “qu'on ne peut mener une vie bonne dans une vie mauvaise” (“*Es gibt keine richtigen Leben im falschen*”), cela ne l'a pas conduit à désespérer de la possibilité de la moralité¹³ ». Adorno écrit ces lignes en 1944, la Seconde Guerre mondiale n'est pas encore finie. Judith Butler reformule la question d'Adorno en 2012, les attentats de septembre 2001 ont exactement onze ans (le prix Adorno lui est d'ailleurs remis le 11 septembre). Aussi est-il important de remettre cette question d'une possibilité d'une vie bonne dans une vie mauvaise dans un contexte marqué par des violences politiques qu'il s'agisse de la fin de la Seconde Guerre mondiale et des attaques terroristes avec lesquelles commence le XXI^e siècle. « Adorno a souligné la difficulté qu'il y a de trouver une voie pour suivre une vie bonne pour soi et en tant que soi, écrit Butler, dans le contexte d'un monde plus vaste et structuré tout entier par l'inégalité, l'exploitation et les diverses formes d'effacement¹⁴ ». Il faudrait ajouter à cette liste la présence des violences politiques et les conséquences de la terreur, telle que nous l'avons définie à la suite de Hannah Arendt comme « destruction de la pluralité¹⁵ ». En effet, si la terreur vise à séparer les individus, à rendre impossible la politique, à faire de l'homme un être *désolé* et *défiguré*, selon quelles conditions est-il encore possible, *au contraire*, de mener « une vie bonne *pour soi et en tant que soi* », dans la mesure où toute utilisation de la terreur vise avant tout à détruire cette conscience de soi ? Chacun des romans que nous avons étudiés est la représentation d'une « vie mauvaise », la vie de tous les personnages a été « mutilée » (pour reprendre le sous-titre de *Minima Moralia* : « la vie mutilée ») : celle de Merry Levov, enfant gâtée qui devient terroriste puis Jaïn et finit sa vie comme une clocharde, dans une image d'autopunition, et son choix même de devenir Jaïn, qui constitue une dissolution totale de soi – voire même une destruction de soi. Les enfants-terroristes dans *Le temps matériel* mènent une vie radicalement mauvaise : Vasta s'attarde longuement pour décrire la misère du Palerme de la fin des années 70 (la drogue) et sur la création de l'alphamuet, une non-langue qui actualise la coupure autour de laquelle est construite la vie de Nimbe, Rayon et Envol. Dans *Mao II*, Bill Gray ne parvient plus à écrire, et lorsqu'il y parvient à nouveau, ce sera pour mourir en laissant

¹² Judith Butler, VB, p. 56. GL, p. 9 : « [...] how does one lead a good life in a bad life? ».

¹³ VB, pp. 55-56. GL, p. 9 : « Adorno [...] told us in *Minima Moralia* that “Es gibt kein richtiges Leben im falschen” (“Wrong life cannot be lived rightly”, in Jephcott's translation), and yet this did not lead him to despair of the possibility of morality ».

¹⁴ VB, p. 56. GL, p. 9 : « He underscored the difficulty of finding a way to pursue a good life for oneself, as oneself, in the context of a broader world that is structured by inequality, exploitation and forms of effacement ».

¹⁵ Arendt, IT, p. 113.

ses textes inachevés. D'une manière plus générale encore que l'écriture de soi, peut-être est-ce la narration elle-même en tant que pratique scripturale qui permet de se sauver des violences politiques. Peut-être est-ce l'art, en tant que forme de résistance, qui permet de lutter contre le chaos – entendu comme résultat des violences politiques : « L'art n'est pas le chaos, mais une composition du chaos qui donne la vision ou sensation, si bien qu'il constitue un chaosmos, comme dit Joyce, un chaos composé – non pas prévu ni préconçu¹⁶ ». La littérature ne refuse pas la violence, elle n'a rien à voir avec une forme de déni, mais elle compose avec elle en la représentant, la littérature intègre la violence à son système de représentation : elle est à la fois distanciation et reconnaissance de la violence. Dans *Pastorale américaine*, la narration même prise en charge par Nathan Zuckerman est une forme de *contre-effectuation* de l'événement et de composition *avec* le chaos. Peut-être l'art constitue-t-il un acte de résistance par le choix d'une *forme* particulière : « L'art ne consiste pas à mettre en avant des alternatives, mais à résister, *par la forme* et rien d'autre, contre le cours du monde qui continue de menacer les hommes comme un pistolet appuyé contre leur poitrine¹⁷ ». Pour Adorno, la création prend son sens en réaction contre la violence du monde. En ce sens, l'itinéraire de *Mao II* est une illustration exemplaire de cette proposition. Vasta construit un dispositif similaire dans *Le temps matériel* : il s'agit du récit d'une destruction de soi, mais à la première personne : dans le groupe d'enfants est opéré un effacement du *self*, mais au moment où Nimbe raconte il dit « Je ». L'acte même de narrer est une *réparation*¹⁸, qui permet d'effectuer une suture par les mots. Si « la violence est ce qui ne parle pas¹⁹ », alors la narration, la parole, les mots sont ce qui permet de « mener une vie bonne dans une vie mauvaise ». Les personnages se tournent vers la destruction parce qu'ils ne parviennent pas à parler en leur nom et parce qu'ils sont dépossédés de leur voix : Merry ne parle plus et devient violente, de même les enfants dans *Le temps matériel* ne parlent pas avec leurs parents.

L'écriture apparaît alors comme une manière de contre-effectuer l'événement pour le dire avec Deleuze dans *Logique du sens*. Ainsi Deleuze construit-il la définition suivante de l'éthique : « Ne pas être indigne de ce qui nous arrive ». Dans *Logique du sens*, Deleuze formule une question proche de celle posée par Butler dans *Qu'est-ce qu'une vie bonne ?* Il s'agit de celle-ci : comment être à la hauteur de l'événement ? « Ou bien la morale n'a aucun sens, écrit Deleuze, ou bien c'est cela qu'elle veut dire, elle n'a rien d'autre à dire : ne pas être indigne de

¹⁶ Deleuze et Guattari, QP, p. 19.

¹⁷ Theodor Adorno, *Minima Moralia*, op.cit., p. 289.

¹⁸ Nous pensons ici particulièrement à *Réparer le monde La littérature française face au XXI^e siècle* (Paris, José Corti, 2017) d'Alexandre Gefen.

¹⁹ Deleuze, PSM, p. 16.

ce qui nous arrive²⁰ ». Sans doute l'événement n'est-il pas dans ce qui arrive, mais bien dans *le sens* qui va être donné à ce qui a eu lieu, à la transformation qui a lieu :

Que veut dire [...] vouloir l'événement ? Est-ce accepter la guerre quand elle arrive, la blessure et la mort quand elles arrivent ? [...] vouloir l'événement, c'est d'abord en dégager l'éternelle vérité, comme le feu auquel il s'alimente, ce vouloir atteint au point où la guerre est menée contre la guerre, la blessure, tracée vivante comme la cicatrice de toutes les blessures, la mort retournée voulue contre toutes les morts. [...] l'*Amor fati* ne fait qu'un avec le combat des hommes libres. Qu'il y ait dans tout événement mon malheur, mais aussi une splendeur et un éclat qui sèche le malheur, et qui fait que, voulu, l'événement s'effectue sur sa pointe la plus serrée, au tranchant d'une opération [...]. L'éclat, la splendeur de l'événement, c'est le sens. L'événement n'est pas ce qui arrive (accident), il est dans ce qui arrive le pur exprimé qui nous fait signe et nous attend. [...] il est ce qui doit être compris, ce qui doit être voulu, ce qui doit être représenté dans ce qui arrive. Bousquet dit encore : "Deviens l'homme de tes malheurs, apprends à en incarner la perfection et l'éclat." On ne peut rien dire de plus, jamais on n'a rien dit de plus : devenir digne de ce qui nous arrive, donc en vouloir et en dégager l'événement, devenir le fils de ses propres événements, et par la renâitre, se refaire une naissance, rompre avec sa naissance de chair. Fils de ses événements, et non pas de ses œuvres, car l'œuvre n'est elle-même produite que par le fils de l'événement²¹.

Peut-être y a-t-il *a priori* quelque chose qui pourrait sembler « immoral » dans les pages de Deleuze sur le fait de « vouloir l'événement ». Comment pourrait-on vouloir la guerre, vouloir un attentat, vouloir une mort ? Vouloir l'événement ne veut pas dire vouloir ce qui a lieu, l'accident, mais vouloir *le sens* de ce qui a eu lieu. Peut-être pas comprendre ce qui a eu lieu, mais donner un *sens* – que l'on peut entendre comme une direction autant que comme une signification – à ce qui a eu lieu. C'est alors que le sens – en tant qu'événement – apparaît comme un moyen de *suturer*, de recoudre ensemble les éléments que l'accident a fait voler en éclat, quand bien même le résultat obtenu n'a plus rien de commun avec la configuration de départ et qu'une « redistribution²² » a eu lieu, qu'un *devenir-autre* a eu lieu. Le sens est ce qui permet de rassembler les éléments brisés. Ainsi en est-il de la narration. Dans *Pastorale américaine*, l'événement n'est peut-être pas tant l'attentat de Merry que le récit de Zuckerman, précisément parce qu'il apporte du sens, il apporte un sens à ce qui a eu lieu, à l'accident. Le récit reste sans conclusion(s), les choses vont plus mal encore à la fin pour Seymour Levov qui s'enfonce dans un quotidien de plus en plus sombre, mais la narration de Zuckerman vient dégager un sens. Peut-être la possibilité de donner un sens à l'accident est ce qui permet à l'homme de ne pas rester *désolé* ou *défiguré*. Si l'événement fait éclater le temps, la narration reconfigure le temps. Par le récit, par le sens donné, par le temps reconfiguré, alors l'homme

²⁰ Deleuze, LS, p. 174.

²¹ Deleuze, LS, pp. 175-176.

²² David Lapoujade, *op.cit.*, p. 64.

n'est plus désolé. Et c'est peut-être ce qui rend la littérature si importante : en tant que porteuse de sens, plus encore que de vérité. Parce que d'un côté il y a le chaos, et de l'autre le *chaosmos* : « L'art lutte effectivement avec le chaos, mais pour y faire surgir une vision qui l'illumine un instant²³ [...] ». Par les mots, un réagencement qui sauve a lieu : la littérature. Peut-être est-ce le récit qui permet de ne pas être indigne de ce qui arrive (écrire pour témoigner, pour lutter contre la « honte d'être un homme », pour ce qui arrive aux autres et pour ce qui m'arrive). Si « la violence est ce qui ne parle pas²⁴ », alors parler – et plus encore écrire – peut permettre de sortir de la violence : les mots sauvent. Dans *L'homme qui tombe*, Martin dit à Lianne : « Il y a l'événement, il y a l'individu. Mesure-les. Laisse-les t'enseigner quelque chose. Regarde bien. Mets-toi à niveau²⁵. » Alors que Lianne vient de lui parler de « gens qu'[elle] connaî[t] [qui] [...] lisent de la poésie pour adoucir le choc et la souffrance²⁶ », ou encore qu'elle « enfonce sa tête entre les pages [des journaux] et [...] devien[t] folle et enragée²⁷ ». Les médias, ici les journaux ne permettent pas de *penser* l'événement, en l'occurrence, le surgissement de la violence. Il en est de même pour le type de lecture évoqué qui constitue une forme de déni. Le personnage de DeLillo ajoute toutefois : « Il est probable que je ne sais pas de quoi je parle²⁸ [...] ». La contre-effectuation de l'événement par l'écriture de soi correspond avant tout à l'œuvre de Mathieu Riboulet mais aussi en un certain sens avec celle de Jelinek et Bolaño, dans la mesure où dans *Les Exclus*, Anna est le premier personnage autobiographique de Jelinek et dans la mesure où l'on retrouve dans l'œuvre de Bolaño le personnage d'Arturo Belano²⁹, l'alter ego de l'écrivain chilien, et Nathan Zuckerman dans l'œuvre de Philip Roth, l'alter ego de l'écrivain américain. La configuration de la contre-effectuation est peut-être plus directe dans les œuvres de Riboulet – du moins pouvons-nous en émettre l'hypothèse, comme si le plus important était de partir de soi, du plus connu *a priori* pour arriver à une connaissance de soi et de son temps – donc des autres³⁰.

²³ Deleuze et Guattari, QP, 192.

²⁴ Deleuze, PSM, p. 16.

²⁵ DeLillo, HT, p. 54. FM, p. 42 : « “There’s the event, there’s the individual. Measure it. Let it teach you something. See it. Make yourself equal to it.” »

²⁶ DeLillo, HT, p. 53 : « “Les gens lisent de la poésie. Des gens que je connais, ils lisent de la poésie pour adoucir le choc et la souffrance, cela leur procure une sorte d’espace, quelque chose de beau dans le langage dit-elle, qui leur apporte du réconfort ou de la sérénité. Je ne lis pas de poésie. Je lis les journaux. » FM p. 42 : « “People read poems. People I know, they read poetry to ease the shock and pain, give them a kind of space, something beautiful in language”, she said, “to bring comfort or composure. I don’t read poems. I read newspapers. »

²⁷ DeLillo, HT, p. 53. « [She] put[s] [her] head in the pages [of the newspapers] and get angry and crazy. »

²⁸ DeLillo, HT, p. 54. « “Probably I don’t know what I’m talking about” [...]. »

²⁹ Vouloir conserver par la littérature une image déformée de soi, Arturo Belano pour Roberto Bolaño, Nathan Zuckerman pour Philip Roth, l'écrivain comme sa première création [Queneau].

³⁰ Il s'agit d'une pratique de l'écriture que l'on peut rapprocher en France de celle de Serge Doubrovsky, et donc de la pratique analytique.

Ainsi, nous considérons notre recherche comme le début d'une réflexion qui pourrait être continuée de trois manières. Premièrement, en explorant plus avant la représentation des violences politiques, en remontant plus précisément au-delà de la ligne que nous nous sommes impartis de textes écrits à partir de 1980. Deuxièmement, il s'agirait aussi d'analyser de manière plus précise les textes italiens, allemands et français sur cette période dite des années de plomb, en continuant ainsi l'étude des représentations contemporaines des violences politiques. Troisièmement, en élargissant notre analyse, que nous avons voulue avant tout littéraire, au cinéma – avec les films³¹ des années 1970 et 1980 sur le terrorisme ainsi que des films plus récents³². D'autres points pourraient être développés : la question du fantasme et de la littérature, comme celle de l'événement. Nous avons voulu penser les liens entre Histoire et Littérature de la manière la plus originale possible bien que la tâche n'ait pas été aisée étant donnée l'importance des travaux qui ont précédé le nôtre. Notre pensée de l'histoire en tant que symptomatologie constitue l'apport le plus original de notre travail. Les dysfonctionnements des personnages sont autant de manières d'écrire à travers eux la vérité de l'histoire. Nous n'avons pas voulu étudier dans leur ensemble les œuvres de nos auteurs (*tout* Bolaño, *tout* Philip Roth, etc.), nous n'avons pas choisi l'exhaustivité comme critère scientifique, d'écriture et de lecture, nous avons plutôt fait de *l'association* notre critère principal, choisissant ainsi d'étudier une (voire deux œuvres) d'un nombre important d'auteurs de manière à pouvoir comparer différentes écritures de la violence. Dans notre recherche elle-même, nous avons refusé l'idée de totalité ou de totalisation. Nous avons voulu mettre ensemble des textes qui pouvaient dresser un panorama éclectique de l'écriture et de la représentation des violences politiques. En contrepartie, lorsque nous avons choisi un texte dans notre corpus, nous avons cherché à en donner la lecture la plus précise possible. Le risque dans notre choix était donc l'ouverture de notre corpus, comme un corpus interminable qui pouvait s'élargir au fur et à mesure des découvertes et justement des associations que suggère toujours la découverte d'auteurs nouveaux et de leurs œuvres.

Nous avons commencé notre réflexion avec Pasolini, c'est avec lui que nous voulons la

³¹ Nous pensons ici, par exemple à *Deutschland im Herbst* [1978] dont nous avons déjà parlé dans le cours de notre réflexion, mais aussi à *Die Dritte Generation (La troisième génération)* [1979] de Fassbinder, ou encore *Die Bleierne Zeit (Les années de plomb)* [1981] de Margarethe von Trotta, *La messa è finita (La messe est finie)* [1985] de Nanni Moretti, *Il caso Moro (L'affaire Moro)* [1986] de Giuseppe Ferrara, *Stammheim* [1986] de Reinard Hauff.

³² Nous pouvons citer, par exemple, *Die Stille nach dem Schuß (Les Trois Vies de Rita Vogt)*, [2000] de Volker Schlöndorff, *La meglio gioventù (Nos meilleures années)* [2003] de Marco Tullio Giordana, *Buongiorno, notte* [2003] de Marco Bellocchio, *Mio fratello è figlio unico (Mon frère est fils unique)* [2007] de Daniele Luchetti, *Der Baader Meinhof Komplex (La bande à Baader)* [2008] de Uli Edel, *Romanzo di una strage (Piazza Fontana)* [2012] de Marco Tullio Giordana, *Dopo la guerra (Après la guerre)* [2016] d'Annarita Zambrano.

conclure – provisoirement – afin de voir comment la littérature permet d'établir ce que Pasolini nomme un « rapport dialectique avec les pères ». Dans un article du 7 janvier 1973, « Contre les cheveux longs », paru dans le *Corriere della Sera*, Pasolini revient sur la relation entre les jeunes « chevelus » (*capelli*) de son temps et leurs pères :

[...] [L]a condamnation radicale et sans discernement qu'ils ont prononcée contre leurs pères, en dressant devant eux une barrière infranchissable, a fini par les isoler et les empêcher de développer avec leurs pères un rapport dialectique. Mais ce n'est qu'à travers un tel rapport dialectique – même dramatique et passionné – qu'ils auraient pu avoir une réelle conscience historique d'eux-mêmes et aller de l'avant, 'dépasser' leurs pères. Au contraire, l'isolement dans lequel ils se sont enfermés – comme dans un monde à part, un ghetto réservé à la jeunesse – les a rivés à leur réalité historique ; ce qui a impliqué – fatalement – une régression. Car, en vérité, ils sont allés plus loin en arrière que leurs pères, en ressuscitant dans leurs âmes des terreurs et des conformismes et, dans leur aspect physique, des conventions et des misères qui semblaient à jamais dépassés³³.

Dans la première partie de l'article, Pasolini évoque son dégoût face aux premiers « chevelus » qu'il rencontre, à Prague, puis il comprend qu'il s'agit d'une forme de protestation – il dit même se rapprocher des Beats, on peut penser à son amitié avec Allen Ginsberg. Ce signe de protestation, les cheveux longs, est ensuite récupéré par la société de consommation contre laquelle il luttait et devient au contraire une forme de conformisme, comme l'écrit Pasolini. Il est question dans ces lignes qui nous intéressent plus que tout le reste de l'article, d'un héritage brisé, d'une impossibilité de dialogue des « fils » avec les « pères ». En conséquence de quoi la question que pose Pasolini est la suivante : comment sortir du fascisme des pères³⁴ alors même que les fils répètent l'erreur des pères à leur insu en refusant tout dialogue ? Ce qui compte pour Pasolini, même – et surtout – dans la contestation, c'est de pouvoir se positionner *contre* les pères, ce qu'il appelle un « rapport dialectique », et non d'évacuer la question d'entrée de jeu. C'est en ce sens que, s'il est bien question de la faute des pères (*colpa dei padri*), il est aussi question de celle des fils qui se laissent enfermer dans les codes culturels de la société de consommation (que Pasolini évoque et décrit dans ce même article sur les « chevelus »). On pourrait être tenté de dire qu'il y a quelque chose de

³³ Pasolini, *Écrits corsaires, op.cit.*, pp. 45-46. « Il "discorso" dei capelli », in *Scritti corsari, in Scritti sulla politica e sulla società*, pp. 276-277 : « [...] la condanna radicale e indiscriminata che essi hanno pronunciato contro i loro padri – che sono la storia in evoluzione e la cultura precedente – alzando contro di essi una barriera insormontabile, ha finito con l'isolarli, impedendo loro, coi loro padri, un rapporto dialettico. Ora, solo attraverso tale rapporto dialettico – sia pur drammatico ed estremizzato – essi avrebbero potuto avere reale coscienza storica di sé, e andare avanti, 'superare' i padri. Invece l'isolamento in cui si sono chiusi – come in un mondo a parte, in un ghetto riservato alla gioventù – li ha tenuti fermi alla loro insopprimibile realtà storica: e ciò ha implicato – fatalmente – un regresso. Essi sono in realtà andati più indietro dei loro padri, risuscitando nella loro anima terrori e conformismi, e, nel loro aspetto fisico, convenzionalità e miserie che parevano superate per sempre. »

³⁴ Si l'on comprend l'article « Contre les cheveux longs » à la lumière de la « jeunesse malheureuse » qui ouvre les *Lettres luthériennes*.

réactionnaire dans la façon dont Pasolini parle de la jeunesse, mais il parle surtout d'une certaine jeunesse, celle qui renonce et qui n'est plus que l'ombre de la jeunesse. Les personnages des fictions que nous avons questionnées appartiennent à cette génération de « chevelus » décrite par Pasolini. En premier Merry Levov, et puis même s'ils sont plus jeunes, les enfants de Palerme dans *Le temps matériel*. Dans *Acide, Arc-en-ciel*, les personnages appartiennent eux aussi à cette génération, celle de 68, dont il est question autant dans l'article de Pasolini que dans le texte de De Luca. Le capitalisme coupe les fils des pères et empêche la transmission autant que l'héritage : même une transmission dialectique, comme la suggère Pasolini, devient impossible. Comme les décrit Pasolini, les « capelli », sont « isolés », mais surtout « *tenuti fermi* », à l'arrêt, *enfermés dans leur présent*. Ainsi, coupés du passé et enfermés dans le présent, ce n'est pas seulement le passé qui est impossible, mais aussi l'avenir³⁵, si l'on pense à un autre rapport dialectique, celui de Walter Benjamin. Les attentats, qu'il s'agisse de ceux des années de plomb ou ceux qui ont suivi depuis, marquent cet arrêt de la transmission, l'échec de tout « rapport dialectique » avec les pères. Ce « rapport dialectique » avec les pères peut être opéré par les textes littéraires et par leur étude : c'est à la fois hériter des pères, puisque « naître, c'est naître après³⁶ », lire et écrire revient à lire et à écrire *forcément* après. De même que nous avons pensé le dessaisissement comme un mouvement double, le « rapport dialectique » l'est nécessairement : cela ne signifie pas souscrire au dit du père, mais peut-être, continuer par la lecture et l'écriture à forger une *résistance* à son endroit.

³⁵ On peut penser au cas de Luc Jardie dans *L'homme qui brûle*. Le présent n'a plus d'autre sens que lui-même.

³⁶ Nadine Fresco et Martine Leibovici, « Une vie à l'œuvre », en introduction de l'ouvrage d'Anne-Lise Stern, *Le savoir-déporté*, *op.cit.*, p. 7. Nous renvoyons aussi au *Savoir-déporté*, *op.cit.*, p. 128 : « L'enfant, trace par excellence que le sujet laisse derrière lui dans le monde, serait ainsi le signifiant par excellence qui le représenterait. »

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS

Corpus premier (Présenté dans l'ordre chronologique)

- [1980] JELINEK, Elfriede, *Die Ausgesperrten*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1980 [Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, « Rororo », 2017 pour l'édition citée].
- JELINEK, Elfriede, *Les Exclus*, traduit de l'allemand par Yasmine Hoffman et Maryvonne Litaize, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1989 [Paris, « Points », Le Seuil, 2004 pour l'édition citée].
- [1986] BERNHARD, Thomas, *Auslöschung. Ein Zerfall*, Francfort, Suhrkamp, 1986 [Francfort, « Suhrkamp Taschenbuch », 1988 pour l'édition citée] ;
- BERNHARD, Thomas, *Extinction. Un effondrement*, traduit de l'allemand par Gilberte Lambrichs, Paris, « Du Monde Entier », Gallimard, 1990.
- [1991] DELILLO, Don, *Mao II*, New York, Scribner, 1991 [Londres, Picador, 2016 pour l'édition citée].
- DELILLO, Don, *Mao II*, traduit de l'anglais par Marianne Véron, Arles, Actes Sud, 1992 [Arles, « Babel », Actes Sud, 2001 pour l'édition citée].
- [1996] BOLAÑO, Roberto, *Estrella distante*, Barcelone, Anagrama, 1996 [Barcelone, Delbolsillo, 2017].
- BOLAÑO, Roberto, *Étoile distante*, traduit de l'espagnol par Robert Amutio, Paris, Christian Bourgois, 2002 [*Étoile distante*, traduit de l'espagnol par Robert Amutio, in *Œuvres complètes*, I, Paris, Éditions de l'Olivier, 2019, pp. 1093-1223, pour l'édition citée].
- [1997] ROTH, Philip, *American Pastoral*, Boston, Houghton Mifflin, 1997 ; *The American Trilogy. American Pastoral, I Married a Communist, The Human Stain*, édition de Ross Miller, New York, The Library of America, 2011 pour l'édition citée.
- ROTH, Philip, *Pastorale américaine*, traduit de l'anglais par Josée Kamoun, Paris, « Du Monde Entier », Gallimard, 1999.
- [1999] BOLAÑO, Roberto, *Amuleto*, Barcelone, Anagrama, 1999 [Barcelone, Delbolsillo, 2017 pour l'édition citée].

BOLAÑO, Roberto, *Amuleto*, traduit de l'espagnol par Émile et Nicole Martel, Paris, Christian Bourgois, 2002, pour la première traduction en français ; *Amuleto*, traduit de l'espagnol par Robert Amutio, in *Œuvres complètes*, I, Paris, Éditions de l'Olivier, 2019, pp. 643-767, pour l'édition citée.

[2005] KAPLAN, Leslie, *Fever*, Paris, POL, 2005.

[2008] VASTA, Giorgio, *Il tempo materiale*, Rome, minimum fax, 2008.

VASTA, Giorgio, *Le temps matériel*, traduit de l'italien par Vincent Raynaud, Paris, « Du monde entier », Gallimard, 2010.

[2012] LEFRANC, Alban, *Fassbinder, la mort en fanfare*, Paris, Payot & Rivages, 2012 [2019 pour l'édition citée, poche]

[2012] RIBOULET, Mathieu, *Les Œuvres de miséricorde*, Lagrasse, Verdier, 2012.

[2014] LEFRANC, Alban, *Si les bouches se ferment*, Paris, verticales, 2014.

[2015] RIBOULET, Mathieu, *Entre les deux il n'y a rien*, Lagrasse, Verdier, 2015.

Autres œuvres des auteurs du corpus principale citées

BERNHARD, Thomas, *Die Ursache. Eine Andeutung*, Residenz Verlag, Salzburg, 1975 [*L'origine. Simple indication*, traduit de l'allemand par Albert Kohn, Paris, « Du Monde Entier », Gallimard, 1981].

BERNHARD, Thomas, *Der Keller. Eine Entziehung*, Residenz Verlag, Salzburg, 1976 [*La cave. Un retrait*, traduit de l'allemand par Albert Kohn, Paris, « Du Monde Entier », Gallimard, 1982].

BERNHARD, Thomas, *Der Atem. Eine Entscheidung*, Residenz Verlag, Salzburg, 1978 [*Le souffle. Une décision*, traduit de l'allemand par Albert Kohn, Paris, « Du Monde Entier », Gallimard, 1983].

BERNHARD, Thomas, (*Die Kälte. Eine Isolation*) Residenz Verlag, Salzburg, 1981 [*Le Froid. Une mise en quarantaine*, traduit de l'allemand par Albert Kohn, Paris, « Du Monde Entier », Gallimard, 1984].

BERNHARD, Thomas, *Ein Kind*, Residenz Verlag, Salzburg, 1982 [*Un enfant*, traduit de l'allemand par Albert Kohn, Paris, « Du Monde Entier », Gallimard, 1984].

BERNHARD, Thomas, *Alte Meister. Komödie*, Francfort, Suhrkamp, 1985 [*Maîtres anciens. Comédie*, traduit de l'allemand par Gilberte Lambrichs, Paris, « Du Monde Entier », Gallimard, 1988].

BERNHARD, Thomas, *Heldenplatz*, Suhrkamp, 1988 [*Place des héros*, traduit de l'allemand par Claude Porcell, Paris, L'Arche, 1990].

- BOLAÑO, Roberto, *Los detectives salvajes* Barcelone, Anagramma, 1998, [*Les détectives sauvages, traduit de l'espagnol par Robert Amutio, Paris, Christian Bourgois, 2006*].
- BOLAÑO, Roberto, *Nocturno de Chile*, Barcelone, Anagramma, 2000 [*Nocturne du Chili, traduit de l'espagnol par Robert Amutio, Paris, Christian Bourgois, 2002*].
- BOLAÑO, Roberto, « Un paseo por la literatura », *Tres*, Barcelone, El Acantilado, 2000, pp. 75-105. [« Un tour dans la littérature », traduit de l'espagnol par Robert Amutio, Paris, Éditions de l'Olivier, 2019, pp. 607-617].
- BOLAÑO, Roberto, « Literatura + Enfermedad = Enfermedad », *El gaucho insufrible*, Barcelone, Anagrama, 2003, pp. 135-158 [« Littérature + Maladie = Maladie », in *Le gaucho insupportable*, traduit de l'espagnol par Robert Amutio, Paris, Christian Bourgois]
- BOLAÑO, Roberto, *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos 1998-2003*, Barcelone, Anagrama, 2004 [*Entre parenthèses. Essais, articles et discours, 1998-2003, traduit de l'espagnol, par Robert Amutio, Paris, Christian Bourgois, 2011*].
- BOLAÑO, Roberto, *2666*, Barcelone, Anagramma, 2004 [*2666, Paris, Christian Bourgois, 2008, traduit de l'espagnol par Robert Amutio ; Paris « Folio », Gallimard, 2011 pour l'édition citée*].
- BOLAÑO, Roberto, *El Tercer Reich*, Barcelone, Anagramma, 2010 [*Le Troisième Reich, traduit de l'espagnol par Robert Amutio, Paris, Christian Bourgois, 2010*].
- DELILLO, *The Names*, New York, Alfred A. Knopf, 1982 [*Les Noms, traduit de l'américain par Marianne Véron, Arles, Actes Sud, 1990*].
- DELILLO, Don, *Libra*, New York, Viking Press, 1988 [Paris, Stock, traduit de l'américain par Michel Courtois-Fourcy, 1989].
- DELILLO, Don, *Underworld*, New York, Scribner, 1997 [*Outremonde, traduit de l'américain par Marianne Véron en collaboration avec Isabelle Reinharez, Arles, Actes Sud, 1999*].
- DELILLO, Don, « Baader-Meinhof », in *New Yorker*, 1/04/2002 [repris en volume dans *The Angel Esmeralda*, New York, Scribner, 2011 ; *L'ange Esmeralda*, traduit de l'américain par Marianne Véron, Arles, Actes Sud, 2013].
- DELILLO, Don, *Falling Man*, New York, Scribner, 2007 [*L'Homme qui tombe, traduit de l'américain par Marianne Véron, Arles, Actes Sud, 2008 ; Arles, « Babel », Actes Sud, 2010 pour l'édition citée*].
- DELILLO, Don, *Point Omega*, New York, Scribner, 2010 ; *Point Oméga*, traduit de l'anglais par Marianne Véron, Arles, Actes Sud, 2011 [Arles, « Babel », Actes Sud, 2013 pour l'édition citée].

- JELINEK, Elfriede, *Die Klavierspielerin*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1983 [traduit de l'allemand par Yasmine Hoffmann et Maryvonne Litaize, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1988].
- JELINEK, Elfriede, *Lust*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1989 [traduit de l'allemand par Yasmine Hoffmann et Maryvonne Litaize, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1991].
- JELINEK, Elfriede, *Gier. Ein Unterhaltungsroman*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 2000, [*Avidité*, traduit de l'allemand par Claire de Oliveira, Paris, Seuil, 2003].
- JELINEK, Elfriede, *Die Kinder der Toten*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1995, [*Enfants des morts*, traduit de l'allemand par Olivier Le Lay, Paris, Seuil, 2007].
- JELINEK, Elfriede, *Bambiland* Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 2004 [*Bambiland*, traduit de l'allemand par Patrick Démerin, Éditions Jacqueline Chambon, Paris 2006].
- JELINEK, Elfriede et LECERF, Christine, *L'Entretien*, Paris, Seuil, France Culture, 2007.
- KAPLAN, Leslie, *Miss Nobody Knows*, Paris, POL, 1996.
- KAPLAN, Leslie, *Les prostituées philosophes*, Paris, POL, 1997.
- KAPLAN, Leslie, *Le psychanalyste* Paris, POL, 1999.
- KAPLAN, Leslie, *Les Outils*, Paris, POL, 2003.
- KAPLAN, Leslie, *Mon Amérique commence en Pologne*, Paris, POL, 2009.
- KAPLAN, Leslie, *Mai 68, le chaos peut être un chantier*, Paris, POL, 2018.
- LEFRANC, Alban, *Des foules, des bouches, des armes*, Paris, Melville, 2006.
- LEFRANC, Alban, *Vous n'étiez pas là*, Paris, verticales, 2008.
- LEFRANC, Alban, *Le ring invisible*, Paris, verticales, 2013.
- LEFRANC, Alban, *L'homme qui brûle*, Paris, Payot & Rivages, 2019
- RIBOULET, Mathieu, *L'amant des morts*, Lagrasse, Verdier, 2008.
- RIBOULET, Mathieu, *Les portes de Thèbes. Éclats de l'année deux mille quinze*, Lagrasse, Verdier, 2020.
- RIBOULET, Mathieu, « À contretemps, décidément », in *Compagnies de Mathieu Riboulet*, Paris, Verdier, 2020, pp. 102-123 [initialement paru dans *La revue monstre*, n°2, juin 2010].
- ROTH, Philip, *Portnoy's Complaint*, New York, Random House, 1969 [*Portnoy et son complexe*, traduit de l'anglais par Henri Robillot, Paris, Gallimard, 1970].
- ROTH, Philip, *The Ghost Writer*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1979 [*L'écrivain des ombres*, traduit de l'anglais par Henri Robillot, Paris, Gallimard, 1981].
- ROTH, Philip, *Zuckerman Unbound*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1981 [*Zuckerman délivré*, traduit de l'anglais par Henri Robillot, Paris, Gallimard, 1982].

- ROTH, Philip, *The Anatomy Lesson*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1983 [*La Leçon d'anatomie*, traduit de l'anglais par Jean-Pierre Carasso, Paris, Gallimard, 1985].
- ROTH, Philip, *The Prague Orgy*, Londres, Jonathan Cape, 1985 [*L'orgie de Prague*, in *Zuckerman délivré*, traduit de l'anglais par Henri Robillot et Jean-Pierre Carasso, Paris, Gallimard, 1987].
- ROTH, Philip, *The Counterlife*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1986 [*La Contrevie*, traduit de l'anglais par Michel Waldberg, Paris, Gallimard, 1989].
- ROTH, Philip, *Patrimony. A True Story*, New York, Simon & Schuster, 1991 [*Patrimoine. Une histoire vraie*, traduit de l'anglais par Mirèse Akar Maurice Rambaud, Paris, Gallimard, 1992].
- ROTH, Philip, *Operation Shylock. A Confession*, New York, Simon & Schuster, 1993 [*Opération Shylock. Une confession*, traduit de l'anglais par Lazare Bitoun, Paris, Gallimard, 1995].
- ROTH, Philip, *I Married a Communist*, Boston, Houghton Mifflin, 1998 [*J'ai épousé un communiste*, traduit de l'anglais par Josée Kamoun, Paris, Gallimard, 2001].
- ROTH, Philip, *The Human Stain*, Boston, Houghton Mifflin, 2000 [*La Tache*, traduit de l'anglais par Josée Kamoun, Paris, Gallimard, 2002].
- ROTH, Philip, *The Plot Against America*, Boston, Houghton Mifflin, 2004 [*Le complot contre l'Amérique*, traduit de l'anglais par Josée Kamoun, Paris, Gallimard, 2006].
- ROTH, Philip, *Exit Ghost*, Boston, Houghton Mifflin, 2007 [*Exit le fantôme*, traduit de l'anglais par Marie-Claire Pasquier, Paris, Gallimard, 2009].
- ROTH, Philip, *Indignation*, Boston, Houghton Mifflin, 2008 [*Indignation*, traduit de l'anglais par Marie-Claire Pasquier, Paris, Gallimard, 2010].
- ROTH, Philip, *Why write ? Collected nonfiction, 1960-2013*, New York, The Library of America, 2017 [*Pourquoi écrire ?*, traduit de l'anglais par Michel et Philippe Jaworski, José Kamoun et Lazare Bitoun, Paris « Folio », Gallimard, 2019].
- VASTA, Giorgio, *Spaesamento*, Roma, Laterza, 2010 [*Dépaysement*, traduit de l'italien par Vincent Raynaud, Paris, Gallimard, 2012].

Autres œuvres citées

- ARPAIA, Bruno, *Il passato davanti a noi*, Parme, Guanda, 2006.
- ARTAUD, Antonin, *Héliogabale ou l'anarchiste couronné*, Paris, "L'Imaginaire", Gallimard, 1979.
- BALESTRINI, Nanni, *La grande rivolta*, édition d' Aldo Nove, Milan, Bompiani, 1999.
- BLISSET, Luther, *Q*, Turin, Einaudi, 1999 [*L'Œil de Carafa*, traduit de l'italien par Nathalie

- Bauer, Paris, Seuil, 2001].
- BRECHT, Bertolt, *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui*, Franfort, Suhrkamp, 1958 [*La résistible ascension d'Arturo Ui*, traduit de l'allemand par Armand Jacob, Paris, L'Arche, 1959].
- CERCAS, Javier, *Soldados de Salamina*, Barcelona : Tusquets Editores, 2001 [*Les soldats de Salamine*, traduit de l'espagnol par Élisabeth Beyer et Aleksandar Grujić, 2002].
- CHAR, René, *Feuillets d'Hypnos*, in *Œuvres Complètes*, Paris, « Bibliothèque de la pléiade », 1983, pp. 171-233.
- DE LUCA, Erri, *Acide, arcobaleno*, Milan, Feltrinelli, 1992 ; Milan, « Universale Economica », Feltrinelli, 2014, pour l'édition citée [*Acide, arc-en-ciel*, traduit de l'italien par Danièle Valin, Paris, Payot & Rivages, 1994 ; Paris, « Rivages poches », Payot & Rivages, 1996, pour l'édition citée].
- DE LUCA, Erri, *Ora prima*, Magnano, Qiqajon, 1997 [*Première heure*, traduit de l'italien par Danièle Valin, Paris, Payot & Rivages, 2000].
- DE LUCA, Erri, *Tu, mio*, Milan, Feltrinelli, 1998 [*Tu mio*, traduit de l'italien par Danièle Valin, Paris, Payot & Rivages, 1998].
- DE LUCA, Erri, *Altre prove di risposta*, Naples, Dante & Descartes, 2002 [*Essais de réponse*, traduit de l'italien par Danièle Valin, Paris, « Arcades », Gallimard, 2005].
- DE LUCA, Erri, *Il giorno prima della felicità*, Milan, Feltrinelli, 2009 [*Le jour avant le bonheur*, traduit de l'italien par Danièle Valin, Paris, Gallimard, 2010].
- DE LUCA, Erri, *Il peso della farfalla*, Milan, Feltrinelli, 2009 [*Le poids du papillon*, traduit de l'italien par Danièle Valin, Paris, Gallimard, 2011].
- DE LUCA, Erri, *Il torto del soldato*, Milan, Feltrinelli, 2012 [*Le tort du soldat*, traduit de l'italien par Danièle Valin, Paris, Gallimard, 2014].
- DEL GIUDICE, Daniele, *Mania*, Turin, Einaudi, 1997 [*L'oreille absolue*, trad. de l'italien par Jean-Paul Manganaro, Paris, Seuil, 1998].
- DÖBLIN, Alfred, *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf*, Berlin, G. Fischer, 1929 [*Berlin Alexanderplatz*, suivi d'un texte de Rainer Werner Fassbinder, traduit de l'allemand par Olivier Le Lay, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 2009].
- DOSTOÏEVSKI, Fiodor, *Crime et Châtiment* [*Преступление и наказание – 1866*], 2 volumes, traduit du russe par André Markowicz, Arles, Actes Sud, 1996.
- DOSTOÏEVSKI, Fiodor, *Les Démons* [*Бесы – 1872*], 3 volumes, traduit du russe par André Markowicz, Arles, Actes Sud, 1995.

- DOSTOÏEVSKI, Fiodor, *Les Frères Karamazov* [Братья Карамазовы – 1880], 2 volumes, traduit du russe par André Markowicz, Arles, Actes Sud, 2002.
- FITZGERALD, Francis Scott, « The Crack-Up », *Esquire*, février 1936, repris en volume in *The Crack-Up*, New York, New Directions, 1945 [*La Fêlure et autres nouvelles*, traduit de l'américain par Suzanne Mayoux et Dominique Aury, Paris, Folio Bilingue, Gallimard, 2004].
- GADDA, Carlo Emilio, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, Milan, Garzanti, 1957 [*L'affreuse embrouille de via Merulana*, traduit de l'italien par Jean-Paul Manganaro, Paris, Seuil, 2016].
- GEIGER, Arno, *Es geht uns gut*, Munich, Carl Hansen Verlag, 2005 (*Tout va bien*, traduit de l'allemand par Olivier Le Lay, Paris, Gallimard, 2008).
- HAENEL, Yannick, *Introduction à la mort française*, Paris, « L'Infini », Gallimard, [2001].
- HAENEL, Yannick, *Évoluer parmi les avalanches*, Paris, Gallimard, 2003.
- HAENEL, Yannick, *Cercle*, Paris, « L'Infini », Gallimard, 2007.
- HAENEL, Yannick, *Les Renards pâles*, Paris, « L'Infini », Gallimard, 2013 [Paris, « Folio », Gallimard, 2015 pour l'édition citée].
- HAENEL, Yannick, *Je cherche l'Italie*, Paris, Gallimard, 2015 [Paris, « Folio, Gallimard, 2016 pour l'édition citée].
- HAENEL, Yannick, *Tiens ferme ta couronne*, Paris, « L'Infini », Gallimard, 2017.
- HEMINGWAY, Ernest, *For Whom the Bell Tolls*, New York, Scribner, 1940 [*Pour qui sonne le glas*, traduit de l'anglais par Denise Van Moppès, Paris, Gallimard, 1973].
- HUGO, Victor, *Les misérables* [1862], édition établie par Henri Scepi, avec la collaboration de Dominique Moncond'huy, Paris, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 2018.
- JONIGK, Thomas, *Jupiter*, Vienne, Residenz Verlag, 1999 [*Jupiter*, traduit de l'allemand par trad. de l'allemand par Georges-Arthur Goldschmidt, Lagrasse, Verdier, 2004].
- KAFKA, Franz, « Das Urteil » [1913], in *Drucke zu Lebzeiten*, I, édition de Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch et Gerhard Neuman, Francfort, S. Fischer, 1994, pp. 41-61 [« La sentence », traduit de l'allemand par Jean-Pierre Lefebvre, in *Œuvres complètes*, I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2018, pp. 45-57].
- KAFKA, Franz, « In der Strafkolonie » [1919], *Drucke zu Lebzeiten*, I, édition de Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch et Gerhard Neuman, Francfort, S. Fischer, 1994, pp. 201-248 [nous citons deux traductions du texte de Kafka : « A la colonie pénitentiaire », in *Un artiste de la faim. À la colonie pénitentiaire et autres récits*, traduit de l'allemand par Claude David, Paris, « Folio », Gallimard, 1990, pp. 65-107 ; « Dans la colonie pénitentiaire »,

- traduit de l'allemand par Jean-Pierre Lefebvre, in *Œuvres complètes*, I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2018, pp. 121-151].
- LEVI, Primo, *Il sistema periodico*, Turin, Einaudi, 1975 [*Le système périodique*, traduit de l'italien par André Maugé, Paris, Albin Michel, 1987].
- MAGRIS, Claudio, *Danubio* [1986], in *Opere*, I, édition d'Ernestina Pellegrini, Milan, Mondadori, « I Meridiani », 2012, pp. 885-1333 [*Danube*, traduit de l'italien par Jean et Marie-Noëlle Pastureau, Paris, Gallimard, coll. « L'Arpenteur », 1988].
- MANDELSTAM Ossip, « Le siècle » [1923], in *Œuvres poétiques*, édition bilingue établie et présentée par Jean-Claude Schneider, traduit de russe par Jean-Claude Schneider, Le bruit du temps / La Dogana, 2018, pp. 236-238
- MARIAS, Javier, *Corazón tan blanco*, Barcelone, Anagrama, 1992 [*Un cœur si blanc*, traduit de l'espagnol par Anne-Marie Geninet et Alain Keruzoré, Paris, « Folio », Gallimard, 2008].
- PARDINI, Vincenzo, *Lettera a Dio*, Ancône, Pequod, 2004.
- PARISE, Goffredo, *L'odore del sangue*, édition de Cesare Garboli et Giacomo Magrini, Milan, Rizzoli, 1997 [*L'odeur du sang*, traduit de l'italien par Philippe Di Meo, Paris, Albin Michel, 2000].
- PASOLINI, Pier Paolo, *Ragazzi di Vita*, Milan, Garzanti, 1955 [*Les Ragazzi*, traduit de l'italien par Jean-Paul Manganaro, Paris, Buchet-Chastel, 2016].
- PASOLINI, Pier Paolo, *Una vita violenta*, Milan, Garzanti, 1959 [*Une vie violente*, traduit de l'italien par Jean-Paul Manganaro, Paris, Buchet-Chastel, 2019].
- PEREC, Georges, *W ou le souvenir d'enfance* [1975], Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 1993.
- REZNIKOFF, Charles, *Testimony. The United-States (1885-1915). Recitative*, 2 volumes, Santa Barbara, Black Sparrow Press, 1978-1979 [*Témoignage. Les États-Unis (1885-1915). Récitatif*, traduit de l'anglais par Marc Cholodenko, Paris, POL, 2012].
- SCIASCIA, Leonardo, *L'affaire Moro* [1978], Palerme, Sellerio Editore, 1998 [*L'affaire Moro*, traduit de l'italien par Jean-Noël Schifano, Paris, Grasset, 2018].
- SCHLINK, Bernhard, *Le week-end* [2008], traduit de l'allemand par Bernard Lortholary, Paris, « Du Monde Entier » Gallimard, 2008 [*Das Wochenende*, Zurich, Diogenes, 2008].
- SCHILLER, Friedrich, *La conjuration de Fiesco à Gênes. Une tragédie républicaine*, [*Die Verschwörung des Fiesco zu Genua. Ein Republikanisches Trauerspiel – 1783*], traduit de l'allemand par Gilles Darras, Paris, L'Arche, 2001.
- SHAKESPEARE, *Hamlet*, Londres, 1603 ; pour une édition critique cf. *The Oxford Shakespeare : Hamlet*, édition de Stanley Wells, Oxford, Oxford University Press, 1987 ; *Hamlet*,

traduit de l'anglais par Yves Bonnefoy, Paris, Mercure de France, 1962.

SIMON, Claude, *La route des Flandres*, Paris, Minuit, 1960.

SIMON, Claude, *Le jardin des plantes*, Paris, Minuit, 1997.

STARNONE, Domenico, *Prima esecuzione*, Milan, Feltrinelli, 2007.

TABUCCHI, Antonio, *Sostiene Pereira* [1994], Milan, Feltrinelli, 2014 [*Pereira prétend*, traduit de l'italien par Bernard Comment, Paris, 10/18, 1998].

TREVISAN, Vitaliano, *Il Pont. Un Crollo*, Turin, Einaudi, 2007 ; *Le pont, un effondrement*, traduit de l'italien par Vincent Raynaud, Paris, « Du Monde Entier », Gallimard, 2009.

VOLPONI, Paolo, *Il sipario ducale*, Turin, Einaudi, 1975 [*Le Duc et l'anarchiste*, traduit de l'italien par Michel Sager, Paris, Robert Lafont, 1978].

VUILLARD, Éric, *La guerre des pauvres*, Arles, Actes Sud, 2019.

WITZEL, Frank, *Die Erfindung der Roten Armee Fraktion durch einen manisch-depressiven Teenager im Sommer 1969*, Berlin, Matthes und Seitz, 2015 [*Comment un adolescent maniaco-dépressif inventa la Fraction armée Rouge au cours de l'été 1969*, traduit de l'allemand par Olivier Mannoni, Paris, Grasset, 2018].

Films cités

BELLOCCHIO, Marco, *Buongiorno, notte* [2003], Paris, Paradis Distribution, 2004.

BUÑUEL, Luis, *Cet obscur objet du désir* [1977], Issy-les-Moulineaux, StudioCanal, 2013.

CARRACEDO, Almudena et Bahar, Robert, *El silencio de otros* [2018], Paris, Blaq out, 2019.

CIMINO, Michael, *The Deer Hunter (Voyage au bout de l'enfer)* [1978], Issy-les-Moulineaux, StudioCanal, 2008.

CIMINO, Michael, *Heaven's Gate (La porte du paradis)* [1980], Paris, Carlotta Films, 2013.

FASSBINDER, Rainer Werner (et Brustellin, Cloos, Kluge, Mainka, Reitz, Rupé, Schlöndorff, Schubert, Sinkel), *Deutschland im Herbst (L'Allemagne en automne)* [1978], Leipzig, ArtHaus, 2017 [seul le fragment de Fassbinder est disponible dans l'édition française, *Rainer Werner Fassbinder*, vol. 2, Paris, Carlotta Films, 2018].

HERZOG, Werner, *Aguirre, der Zorn Gottes (Aguirre, la colère de Dieu)* [1972], Paris, Potemkine Films, Agnès B DVD, 2014.

HERZOG, Werner, *Fitzcarraldo* [1982], Paris, Potemkine Films, Agnès B DVD, 2015.

LYNCH, David, *The Elephant Man* [1980], Issy-les-Moulineaux, StudioCanal, 2008.

LYNCH, David, *Twin Peaks: Fire Walk with Me* [1992], Paris, MK2, 2004.

LYNCH, David, *Mulholland Drive* [2000], Issy-les-Moulineaux, StudioCanal, 2017.

PASOLINI, Pier Paolo, *Accattone* [1961], Paris, Neuilly-sur-Seine, SNC, 2011.

- PASOLINI, Pier Paolo, *Mamma Roma* [1962], Paris, Carlotta Films, 2006.
- PASOLINI, Pier Paolo, *La Ricotta* [1963], Paris, Carlotta Films, 2006 [en supplément de *Mamma Roma*].
- PASOLINI, Pier Paolo, *Théorème (Teorema)* [1968], Paris, Calysta Films, 2008.
- PASOLINI, Pier Paolo, *Salò o le centoventi giornate di Sodoma (Salò ou les 120 journées de Sodome)* [1975], Paris, Carlotta Films, 2002.
- RIVETTE, Jacques, *Céline et Julie vont en bateau* [1971], Paris, Potemkine Films, 2018.
- ROSSELLINI, Roberto, *Germania, anno zero (Allemagne, année zéro)* [1948], Paris, Films sans frontières, 1999.
- ROSSELLINI, Roberto, *Stromboli, terra di Dio (Stromboli)* [1950], Paris, Films sans frontières, 1999.

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

Sources primaires – Ouvrages et articles cités

- ADORNO, Theodor W., *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben* [1951], *Gesammelte Schriften*, IV, édition de Gretel Adorno et Rolf Tiedemann, Francfort, Suhrkamp, 1980.
- ADORNO, Theodor W., *Minima Moralia. Réflexions sur la vie mutilée*, traduit de l'allemand par Éliane Kaufholz et Jean-René Ladmira, Paris, « Petite Bibliothèque Payot », Payot & Rivages, 2003.
- ADORNO, Theodor W., *Ästhetische Theorie* [1970], *Gesammelte Schriften*, VII, édition de Gretel Adorno et Rolf Tiedemann, Francfort, Suhrkamp, 1970.
- ADORNO, Theodor W., *Théorie esthétique*, édité par Rolf Tiedemann, traduit de l'allemand par Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 2011.
- ADORNO, Theodor W., *Noten zur Literatur, Gesammelte Schriften*, XI, édition de Gretel Adorno et Rolf Tiedemann, Francfort, Suhrkamp, 1974.
- ADORNO, Theodor W., *Notes sur la littérature*, traduit de l'allemand par Sybille Muller, Paris, Flammarion, 1984.
- ADORNO, Theodor W., « Les fameuses années vingt », in *Modèles critiques, Theodor W. Adorno*, traduction de l'allemand par Marc Jimenez et Éliane Kaufholz, Paris, Payot, 1984, pp. 51-59 [« Jene zwanziger Jahre », publié in *Merkur*, janvier 1962, puis repris in *Lyrik nach Auschwitz, Adorno und die Dichter*, sous la direction de Hans-Edwin Friedrich et Barbara Potthast, Stuttgart, Reclam, 1995].

- AGAMBEN, Giorgio, *Moyens sans fins. Notes sur la politique*, traduit de l'italien par Danièle Valin, Paris, Payot & Rivages, 1995.
- AGAMBEN, Giorgio, *Création et anarchie*, traduit de l'italien par Joël Gayraud, Paris, Payot & Rivages, 2019.
- AGAMBEN, Giorgio, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, traduit de l'italien par Maxime Rovere, Payot & Rivages, 2008 [*Che cos'è il contemporaneo ?*, Rome, notttempo, 2008].
- ANDERS, Günther, *Nous, fils d'Eichmann. Lettre ouverte à Klaus Eichmann*, traduit de l'allemand par Sabine Cornille et Philippe Ivernel, Paris, Payot & Rivages, 2003 [*Wir Eichmannsöhne. Offener Brief an Klaus Eichmann*, Munich, C.H. Beck, 1988].
- ANDERS, Günther, *La violence, oui ou non. Une discussion nécessaire*, traduit de l'allemand par Christophe David avec les contributions d'Elsa Petit et de Guillaume Plas, Paris, Éditions Fario, 2014, p. 28. Texte original, *Gewalt, Ja oder Nein. Eine notwendige Diskussion*, Munich, Knauer, 1987].
- ANDERS, Günther, *L'homme sans monde. Écrits sur l'art et la littérature*, traduit de l'allemand par Christophe David, Paris, Éditions Fario, 2015 [*Mensch ohne Welt. Schriften zur Kunst und Literatur*, Munich, C. H. Beck, 1984].
- ANDERS, Günther, *La haine à l'état d'antiquité*, traduit de l'allemand par Philippe Ivernel, Paris, Payot & Rivages, 2007 [« Die Antiquiertheit des Hassens », in *Haß. Die Macht eines unerwünschten Gefühls*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1985].
- ARENDT, Hannah, *Condition de l'homme moderne* [1958], traduit de l'anglais par Georges Fradier, Presses Pocket, 1993.
- ARENDT, Hannah, *La crise de la culture*, traduit de l'anglais sous la direction de Patrick Lévy, Paris, Gallimard, « Folio », 1992.
- ARENDT, Hannah, *Idéologie et terreur*, traduit de l'allemand par Marc de Launay, Paris, Hermann, 2008.
- ARENDT, Hannah, *Responsabilité et Jugement*, traduit de l'anglais par Jean-Luc Fidel, Paris, Payot, 2005.
- ARENDT, Hannah, *La nature du totalitarisme*, traduit de l'anglais par Michelle-Irène Brudny, Payot, 2018 [« On the Nature of Totalitarianism : An Essay in Understanding », in *Essays in Understanding, 1930-1954. Formation, Exile and Totalitarianism*, New York, Schocken Books, 1994, pp. 328-361].
- ARENDT, Hannah, *Du mensonge à la violence*, traduit de l'anglais par Guy Durand, Paris, Pocket, 1994.
- ARENDT, Hannah, *Eichmann à Jérusalem. Un rapport sur la banalité du mal* [1963], traduit de

- l'anglais par Anne Guérin, Paris, Gallimard, « Folio », 1991 [*Eichmann in Jerusalem. A Report on the Banality of Evil* (revised and enlarged edition) New York, The Viking Press, 1964].
- ARISTOTE, *La poétique*, traduit du grec par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, 2011.
- ARISTOTE, *La politique*, traduit du grec par Jean Aubonnet, Paris, Belles Lettres, 1989.
- ARTAUD, Antonin, *Van Gogh le suicidé de la société* [1947], Paris, « L'Imaginaire », Gallimard, 1990 [avant-propos d'Évelyne Grossman].
- ARTAUD, Antonin, *Héliogabale ou l'Anarchiste couronné* [1934], Paris, « L'Imaginaire », Gallimard, 1979.
- ASSOUN, Paul-Laurent, « L'inconscient théâtral : Freud et le théâtre », *Insistance*, vol. 2, no. 1, 2006, pp. 27-37.
- AUERBACH, Erich, *Mimésis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale* [*Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* - 1946], traduit de l'allemand par Cornélius Heim, Paris, Gallimard, 1969.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, traduit par Alfreda Aucouturier, Gallimard, « Bibliothèque des Idées », 1984,
- BARBISAN, Léa, « Les métamorphoses de l'utopie. Walter Benjamin, d'une esthétique à l'autre », *Nouvelle revue d'esthétique*, vol. 17, no. 1, 2016, pp. 29-41.
- BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, [*Le Degré Zéro de l'écriture*, in *Œuvres complètes*, I, Paris, Seuil, 1993, pour l'édition citée]
- BARTHES, Roland, « L'effet de réel », in *Communication*, 11, 1968, pp. 84-89, repris in *Œuvres complètes*, III, Paris, Seuil, 2002, pp. 25-32.
- BARTHES, Roland, *Le Plaisir du texte* [1973], in *Œuvres complètes*, IV, Paris, Seuil, 2002, pp. 217-264.
- BARTHES, Roland, *Leçon* [1978], in *Œuvres complètes*, V, Paris, Seuil, 2002, pp. 427-446.
- BATAILLE, Georges, *Œuvres*, VII, Paris, Gallimard, 1976 [L'Économie à la mesure de l'univers, La Part maudite, La Limite de l'utile (fragments), Théorie de la religion, Conférences (1947-1948)].
- BATAILLE, Georges, *Œuvres*, IX, Paris, Gallimard, 1979 [Lascaux ou la naissance de l'Art, Manet, La Littérature et le mal].
- BATAILLE, Georges, *Œuvres*, X, [*L'érotisme, Le procès de Gilles de Rais, Les larmes d'Éros*], Paris, Gallimard, 1987.
- BENJAMIN, Walter, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, traduit de l'allemand

- par Jean Lacoste (d'après l'édition originale établie par Rolf Tiedemann), Paris, Cerf, 1989 [*Gesammelte Schriften*, V, deux volumes, édition de Rolf Tiedemann, Francfort, Suhrkamp, 1982].
- BENJAMIN, Walter, *Écrits français*, Paris, « Folio Essais », Gallimard, 2003.
- BENJAMIN, Walter, *Critique de la violence*, traduit de l'allemand par Nicole Casanova, Paris, Payot, 2018 [« Zur Kritik der Gewalt », in *Gesammelte Schriften*, II (1), édition de Rolf Tiedemann et Hermann Schweppenhäuser, Francfort, Suhrkamp, 1977 [1991], pp. 179-203].
- BENJAMIN, Walter, « Le conteur », in *Expérience et pauvreté*, traduit de l'allemand par Cédric Cohen Skalli, Paris, Payot, 2018, pp. 51-106.
- BENJAMIN, Walter, « Der Erzähler », in *Gesammelte Schriften*, II (2), édition de Rolf Tiedemann et Hermann Schweppenhäuser, Francfort, Suhrkamp, 1977 [1991], pp. 438-465.
- BENJAMIN, Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, traduit de l'allemand par Frédéric Joly, Paris, Payot, 2013 [« Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit [Dritte Fassung] », in *Gesammelte Schriften*, I (2), édition de Rolf Tiedemann et Hermann Schweppenhäuser, Francfort, Suhrkamp, 1974 [1991], pp. 471-508].
- BENJAMIN, Walter, *Sur le concept d'Histoire*, traduit de l'allemand par Olivier Mannoni, Paris, Payot, 2017 [« Über den den Begriff der Geschichte », in *Gesammelte Schriften*, I (2), édition de Rolf Tiedemann et Hermann Schweppenhäuser, Francfort, Suhrkamp, 1974 [1991], pp. 691-704.
- BENJAMIN, Walter, *Images de pensée*, traduit de l'allemand par Jean-François Poirier et Jean Lacoste, Paris, Christian Bourgois, 1998.
- BENJAMIN, Walter, « Destin et caractère », traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, revue par Pierre Rusch, in *Œuvres*, I, Paris, « Folio Essais », Gallimard, 2000, pp. 209 [« Schicksal und Charakter », in *Gesammelte Schriften*, II (1), Francfort, Suhrkamp, 1977 [1991], pp. 171-179].
- BENJAMIN, Walter, « L'image proustienne », traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, revue par Rainer Rochlitz, in *Œuvres*, II, pp. 135-155 [« Zum Bilde Prousts », in *Gesammelte Schriften*, II (1), édition de Rolf Tiedemann et Hermann Schweppenhäuser, Francfort, Suhrkamp, 1977 [1991], pp. 310-324.
- BENSAÏD, Daniel, *Walter Benjamin. Sentinelle messianique*, Les prairies ordinaires, Paris, 2010.
- BELPOLITI, Marco, *Settanta*, Turin, Einaudi, 2001,
- BERADT, Charlotte, *Rêver sous le III^e Reich*, traduit de l'allemand par Pierre Saint-Germain,

- Paris, Payot & Rivages, 2002.
- BERGOUNIOUX, Pierre, *Jusqu'à Faulkner*, Paris, Gallimard, 2002
- BERNHARD, Thomas, « Je ne suis pas un auteur à scandale », in *Sur les traces de la vérité. Discours, lettres, entretiens, articles*, sous la direction de Wolfram Bayer, Raimund Fellingner et Martin Huber ; traduit de l'allemand par Daniel Mirsky, Paris, « Arcades », Gallimard, 2013, pp. 280-282 [« Ich bin kein Skandalautor », in *Werke*, XXII (2), *Journalistisches, Reden, Interviews*, Francfort, Suhrkamp, 2015, p. 274-276].
- BERSANI, Leo, « Le naturalisme et la peur du désir », in *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, « Points Essais », 1982.
- BIRNBAUM, Jean, sous la direction de, *Hériter, et après ?*, Paris, « Folio Essais », Gallimard, 2017.
- BLANCHOT, Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.
- BLANCHOT, Maurice, *De Kafka à Kafka* [1981], Paris, « Folio Essais », Gallimard, 1995.
- BLANCHOT, Maurice, *La communauté inavouable*, Paris, Minuit, 1990.
- BLANCHOT, Maurice, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1988.
- BONNET, Nicolas, « Erri De Luca, en mal de la foi », in *Cahiers d'études italiennes*, no. 9, 2009, pp. 133-144.
- BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, traduit de l'anglais par Cynthia Kraus, La Découverte, 2006 [*Gender in trouble. Feminism and the subversion of identity*, New York, Londres, Routledge, 1990].
- BUTLER, Judith, *Vie précaire. Les pouvoirs du deuil et de la violence*, traduit de l'anglais par Jérôme Rosanvallon et Jérôme Vidal, Paris, Éditions Amsterdam, 2005.
- BUTLER, Judith, *Qu'est-ce qu'une vie bonne ?*, traduit de l'anglais par Martin Rueff, Paris, Payot & Rivages, 2014 [« Can one lead a good life in a bad life? », in *Radical Philosophy*, no. 176, novembre-décembre 2012, pp. 9-18].
- BÖHMISCH, Susanne, « "Ein Bild die Frau. Her Natur. Fort Frau." À propos de l'écriture féminine/féministe d'Elfriede Jelinek », in Gérard Thiériot, *Elfriede Jelinek et le devenir du drame*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, pp. 155-181.
- BOOTH, Wayne C., *The Rhetoric of Fiction* [1961], Chicago, University of Chicago Press, 1983.
- BOUCHERON, Patrick, *Faire profession d'historien*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2010.
- BOUCHERON, Patrick, *L'entretiens. Conversations sur l'histoire*, Lagrasse, Verdier, 2012.
- BOUCHERON, Patrick, *Au banquet du savoir. Éloge dantesque de la transmission* (Bordeaux, Pau, Presses Universitaires de Bordeaux, Presses de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2015.

- BOUCHERON, Patrick, *Ce que peut l'histoire*, Paris, Collège de France/Fayard, 2016.
- BOUJU, Emmanuel, *La transcription de l'histoire. Essai sur le roman européen de la fin du XX^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006.
- BOUJU, Emmanuel, GEFEN Alexandre, HAUTCŒUR, Guiomar et MACÉ Marielle, sous la direction de, *Littérature & exemplarité*, Rennes, PUR, 2007
- BOUJU, Emmanuel, « Exercice des mémoires possibles et littérature “à-présent”. La transcription de l'histoire dans le roman contemporain », in *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2010/2 65^e année, pp. 417-438.
- BOUTON, Christophe, « La tragédie de l'histoire. Hegel et l'histoire mondiale », *Romantisme*, no. 104, 1999-2, pp. 7-17.
- CALVINO, Italo, *Leçons américaines*, traduit de l'italien par Yves Hersant, Paris, Gallimard, 1989.
- CALVINO, Italo, *Saggi 1945-1985*, I et II, édition de Mario Barenghi, Milan, “I Meridiani”, 1995 [cité S, I et II, à partir de maintenant dans la bibliographie].
- CALVINO, Italo, *Défis aux labyrinthes*, I et II, traduit de l'italien par Michel Orcel, Jean-Paul Manganaro, Paris, Seuil, 2003 [cité DL, I et II, à partir de maintenant dans la bibliographie].
- CALVINO, Italo, « Pasternak e la rivoluzione » [1958], S, I, pp. 1361-1382 [« Pasternak et la révolution », traduit de l'italien par Jean-Paul Manganaro, in DL, pp. 311-329].
- CALVINO, Italo, « Risposte a 9 domande sul romanzo » [1959], in S, I, pp. 1521-1529/
- CALVINO, Italo, « La sfida al labirinto » [1962], in DL, I, pp. 105-123. [« Le défi au labyrinthe », in DL, I, traduit de l'italien par Jean-Paul Manganaro, pp. 101-116].
- CALVINO, Italo, « Usi politici giusti e sbagliati della letteratura », in DL, I, pp. 351-360 [« Des bons et des mauvais usages de la politique en littérature » [1976], traduit de l'italien par Michel Orcel, in DL, I, pp. 312-320].
- CALVINO, Italo, « La “Einaudi Biblioteca Giovani” » [1974], S, II, pp. 1721-1723.
- Italo Calvino, « I livelli della realtà in letteratura » [1978], in S, I, pp. 381-398 [Les niveaux de réalité en littérature », traduit de l'italien par Michel Orcel, in DL, I, pp. 337-351].
- CALVINO, Italo, *Io sono nato in America. Interviste 1951-1985*, Milan, Mondadori, 2012.
- CASALINO, Leonardo, CEDOLA, Andrea et PEROLINO, Ugo, sous la direction de *Il caso Moro. Memorie e narrazioni*, Massa, Transeuropa, 2016.
- CHAPOUTOT, Johann, « Le *Corpus sanum* de l'homme nouveau – de la pierre à la chair : esthétique et eugénique du corps aryen », in *Le national-socialisme et l'Antiquité*, Paris, PUF, 2010, pp. 191-236

- CHAPOUTOT, Johann, « La Grèce et la guerre : corps et sport sous le III^e Reich », *Sport, corps et sociétés de masse. Le projet d'un homme nouveau*, sous la direction de Georges Bensoussan, Paul Dietschy, Caroline François et Hubert Strouk, Paris, Armand Colin, 2012, pp. 105-116.
- CHAPOUTOT, Johann, *Le nazisme et l'Antiquité*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012.
- CHAPOUTOT, Johann, *La loi du sang. Penser et agir en nazi*, Paris, Gallimard, 2014.
- CHAPOUTOT, Johann, « “Pour la liberté de mon sang et de ma race.” » Le cas Eichmann revisité », in *La révolution culturelle nazie*, Paris, Gallimard, 2016, pp. 215-228.
- CHAPOUTOT, Johann, *Libres d'obéir. Le management, du nazisme à aujourd'hui*, Paris, Gallimard, 2020.
- COMOLLI, Jean-Louis, *Daech, le cinéma et la mort*, Lagrasse, Verdier, 2016
- DAGERMAN, Stig, *Automne allemand*, traduit du suédois par Philippe Bouquet, Arles, « Babel », Actes Sud, 1980.
- DARRIEUSSECQ, Marie, *Rapport de police. Accusations de plagiat et autres modes de surveillance de la fiction*, Paris, POL, 2009.
- DAROS, Philippe, « Quel récit possible, à présent ? », in *Les mémoires de la violence - Littérature, peinture, photographie, cinéma*, sous la direction de Michel Gironde, Paris, L'Harmattan, 2009, pp. 229-235.
- DAROS, Philippe, *L'art comme action. Pour une approche anthropologique du fait littéraire*, Paris, Champion, 2012.
- DAROS, Philippe, « Figurations du crime, figurations du lieu commun de la littérature moderne », *Amérique. Cahiers du CRICCAL*, no. 43, 2013, *Le crime. Figures et figurations du crime dans les mondes hispaniques*, pp. 15-26.
- DAROS, Philippe, *Fictions de Reconnaissance. L'art de raconter après la fin des « mythologies de l'écriture »*. Essai sur l'œuvre de Daniele Del Giudice, Paris, Hermann, 2016.
- DE LUCA, *La parole contraire*, traduit de l'italien par Danièle Valin, Paris, Gallimard, 2014.
- DELEUZE, Gilles *Présentation de Sacher-Masoch. Le froid et le cruel*, Paris, Minuit, 1967 [Paris, « Reprise », Minuit, 2007, pour l'édition citée].
- DELEUZE, Gilles, *Spinoza. Philosophie pratique* [1981], Paris, Minuit, 1981 [Paris, « Reprise », Minuit, 2013, pour l'édition citée].
- DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*, Paris PUF, 1968.
- DELEUZE, Gilles, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969.
- DELEUZE, Gilles, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1977
- DELEUZE, Gilles, *Logique de la sensation* [1981], Paris, Seuil, 2002.

- DELEUZE, Gilles, *Cinéma 2, L'image-temps*, Minuit, 1985
- DELEUZE, Gilles, *Foucault*, Paris, Minuit, 1986.
- DELEUZE, Gilles, *Pourparlers, 1972-1990*, Paris, Minuit, 1990 [Paris, « Reprise », Minuit, 2003].
- DELEUZE, Gilles, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993.
- DELEUZE, Gilles, « A comme Animal », *L'abécédaire de Gilles Deleuze*. Avec Claire Parnet, réalisé par Pierre-André Boutang, Editions Montparnasse, 2004
- DELEUZE, Gilles, et GUATTARI, Félix, *L'Anti-Œdipe*, Paris, Minuit, 1972.
- DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Kafka*, Paris, Minuit, 1976.
- DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980.
- DELEUZE, Gilles, et GUATTARI, Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, 1991.
- DERRIDA, Jacques, *Le « concept » du 11 septembre*, Paris, Galilée, 2004.
- DESCOLA, Philippe, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005 [Paris, « Folio », Gallimard, 2015 pour l'édition citée].
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit, 2000.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Survivance des lucioles*, Paris, Minuit, 2009.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Quand les images prennent position*, Paris, Minuit, 2009.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Sortir du noir*, Paris, Minuit, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, « “La vie est à nous”. Hériter, espérer, sortir de soi », in *Hériter, et après ?*, sous la direction de Jean Birnbaum, Paris, « Folio Essais », Gallimard, 2017, pp. 11-27.
- DINER, Dan, *Das Jahrhundert verstehen. Eine universalhistorische Deutung*, Munich, Luchterhand, 1999
- DIENER, Yann, *Des espaces chiffonnés 1938-2018*, Paris, Gallimard, 2019
- DONNARUMMA, Raffaele, « *Il tempo materiale* », in *Allegoria*, no. 60, 2009, p. 222.
- DONNARUMMA, Raffaele, « *Storia, immaginario, letteratura: il terrorismo nella narrativa italiana (1969-2010)* », in P. Cataldi, sous la direction de, *Per Romano Luperini*, G.B. Palumbo & C. Editore, Palerme, 2011, pp. 439-465.
- DOSSE, François, *Renaissance de l'événement. Un défi pour l'historien : entre sphinx et phénix*, Paris, PUF, 2010.
- ECO, Umberto, *De Superman au Surhomme* [1978], traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Le Livre de Poche, 1995.
- ECO, Umberto, *Chroniques d'une société liquide*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher,

- Paris, Grasset, 2017.
- ECO, Umberto, *Construire l'ennemi et autres écrits occasionnels* [2011], traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Le livre de poche, 2016.
- ELSAESSER, Thomas, *Terrorisme, mythes et représentations. La RAF de Fassbinder aux T-shirts Prada-Meinhof*, La Madeleine, Tausend Augen, 2005.
- ENGELS, Friedrich, *L'anti-Dürhing* [1877], traduit de l'allemand par E. Bottigelli, Paris, Éditions Sociales, 1950
- ENZENSBERGER, Hans Magnus, *Politique et crime. Neuf études*, traduit de l'allemand par Lily Jumel, Paris, Gallimard, 1967.
- ENZENSBERGER, Hans Magnus, *Le perdant radical. Essai sur les hommes de la terreur*, traduit de l'allemand par Daniel Mirsky, Paris, Gallimard, 2006.
- ESPOSITO, Manuel, *La réception de l'Arioste par Italo Calvino. Pour une esthétique du détour*, Paris, L'Harmattan, 2019.
- FLEURY, Cynthia, *Les irremplaçables*, Paris, Gallimard, 2015.
- FOUCAULT, Michel, *Dits et Écrits 1954-1988*, I (1954-1969), II (1970-1975), III (1976-1979), IV (1980-1988) édition de Daniel Defert et François Ewald, Paris, Gallimard, 1994, [cité DE à partir de maintenant dans la bibliographie].
- FOUCAULT, Michel, « Préface à la transgression » [1963], in *Critique*, n°195-196, *Hommage à Georges Bataille*, août-septembre 1963, pp. 751-769 [repris in DE, I, texte n°13, pp. 233-250].
- FOUCAULT, Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » [1969], texte n°69 in DE, I, pp. 789-821.
- FOUCAULT, Michel, « Folie, littérature, société » [1970], texte n°82, in DE, II, pp. 104-128.
- FOUCAULT, Michel, « Nietzsche, la généalogie, l'histoire » [1971], texte n°84 in DE, II, pp. 136-156.
- FOUCAULT, Michel, « Pouvoir et corps » [1975], texte n°157, in DE, II, pp. 754-760.
- FOUCAULT, Michel, « Préface » [préface de Foucault pour la traduction de *L'Anti-Ceïpe* parue chez Viking Press en 1977], texte n°189, in DE, III, pp. 133-136.
- FOUCAULT, Michel, « La vie des hommes infâmes » [1977], texte n°198, in DE, III, pp. 237-253.
- FOUCAULT, Michel, « L'écriture de soi » [1983], texte n°329, in DE, IV, pp. 415-430.
- FOUCAULT, Michel, *Raymond Roussel*, Paris, Gallimard, 1963.
- FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.
- FOUCAULT, Michel, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.
- FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975.

- FOUCAULT, Michel, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971.
- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité*, I, *La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976 [Paris, « Tel », Gallimard, 1994 pour l'édition citée].
- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité*, II, *L'usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, 1984 [Paris, « Tel », Gallimard, 2004 pour l'édition citée].
- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité*, III, *Le souci de soi*, Paris, Gallimard, 1984 [Paris, « Tel », Gallimard, 2004 pour l'édition citée].
- FOUCAULT, Michel, « *Il faut défendre la société* », *Cours au Collège de France 1976*, Paris, Hauts Études, EHESS, Gallimard, Seuil, 1997.
- FOUCAULT, Michel, *Le Courage de la vérité*. Cours au collège de France 1983-1984, Paris, Gallimard, Le Seuil, « Hautes Études », 2009
- FREUD, Sigmund, *L'interprétation du rêve* [*Die Traumdeutung*] [1899], traduction de Jean-Pierre Lefebvre, Le Seuil, 2010.
- FREUD, Sigmund, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient* [*Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*] [1905], traduit de l'allemand par Denis Messier, Paris, « Folio », Gallimard, 1992.
- FREUD, Sigmund, *Cinq leçons sur la psychanalyse*, traduit de l'allemand par Serge Jankélévitch, Paris, Payot, 1978 [« Über psychoanalyse », in *Gesammelte Werke*, VIII, *Werke aus den Jahren 1909-1913*, Londres, Imago Publishing, 1945, pp. 1-60].
- FREUD, Sigmund, *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen* [1907], traduit de l'allemand par Paule Arbex et Rose-Marie Zeitlin, Paris, « Folio Essais », Gallimard, 1991 [« Der Wahn und die Träume in W. Jensens „Gradiva“ », in *Gesammelte Werke*, VII, *Werke aus den Jahren 1906-1909*, Londres, Imago Publishing, 1941, pp. 31-125].
- FREUD, Sigmund, « Pour introduire la discussion sur l'onanisme. Conclusion de la discussion sur l'onanisme » [1912], traduit de l'allemand par J. Altounian, A. Bourguignon, P. Colet, A. Rauzy, in *Résultats, Idées, Problèmes*, I, Paris, PUF, 1984, pp. 175-186 [« Zur Einleitung der Onanie-Diskussion. Schlusswort der Onanie-Diskussion », *GW*, VIII, pp. 331-345].
- FREUD, Sigmund, *Totem et tabou* [1913], traduit de l'allemand par Marielène Weber, Paris, « Folio Essais », Gallimard, 2010 [*Gesammelte Werke*, IX, *Totem und Tabu*, Londres, Imago Publishing, 1940].
- FREUD, Sigmund, « Pour introduire le narcissisme » [1914], in *Pour introduire le narcissisme*, traduit de l'allemand par Olivier Mannoni, Paris, Payot, 2013, pp. 35-82 [« Zur Einführung des Narzissmus », in *Gesammelte Werke*, X, *Werke aus den Jahren 1913-*

- 1917, Londres, Imago Publishing, 1946, pp. 138-170]
- FREUD, Sigmund, *Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort* [1915], in *Essais de psychanalyse*, traduit de l'allemand par P. Cotet, A. Bourguignon et A. Cherki, Payot, 1981.
- FREUD, Sigmund, « Une difficulté de la psychanalyse » [1917], in *Pour introduire le narcissisme*, traduit de l'allemand par Olivier Mannoni, Paris, Payot & Rivages, 2013, pp. 117-132 [« Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse » [1917], in *Gesammelte Werke*, XII, *Werke aus den Jahren 1917-1920*, Londres, Imago Publishing, 1947, pp. 1-12]
- FREUD, Sigmund, *L'avenir d'une illusion* [1927], traduit de l'allemand par Dorian Astor, Paris, « GF », Flammarion, 2011 [*Die Zukunft einer Illusion*, in *Gesammelte Werke*, XIV, *Werke aus den Jahren 1925-1931*, Londres, Imago Publishing, 1948, pp. 323-380].
- FREUD, Sigmund, « Dostoïevski et le parricide » [1928], traduit de l'allemand par J.-B. Pontalis, in Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, traduit du russe par Henri Mongault, Paris, « Folio classique », Gallimard, 1994, pp. 9-28 [« Dostojewski und die Vätertötung », in *GW*, XIV, pp. 397-418].
- FREUD, Sigmund, *L'homme Moïse et la religion monothéiste* [1939], traduit de l'allemand par Cornélius Heim, Paris, « Folio Essais », Gallimard, 1993 [*Der Mann Moses und die monotheistische Religion*, in *Gesammelte Werke*, XVI, *Werke aus den Jahren 1932-1939*, Londres, Imago Publishing, 1950, pp. 101-246].
- GEFEN, Alexandre, *Réparer le monde La littérature française face au XXI^e siècle*, Paris, José Corti, 2017.
- GEFEN, Alexandre, « Responsabilités de la forme. Voies et détours de l'engagement littéraire contemporain », in *L'engagement littéraire*, sous la direction d'Emmanuel Bouju, PUR, 2005, pp. 75-84.
- GINZBURG, Carlo, *Rapports de force. Histoire, rhétorique, preuve*, traduit de l'italien par Jean-Pierre Bardos, Paris, Hautes Études, Gallimard, Le Seuil, 2003 [*Rapport di forza. Storia, retorica, prova* [2000], Milan, Feltrinelli].
- GINZBURG, Carlo, *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Turin, Einaudi, 1986 [*Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, traduit de l'italien par Monique Aymard, Christian Paoloni, Elsa Bonan et Martine Sancini-Vignet Paris, Flammarion, 1989 ; nouvelle édition augmentée, revue par Martin Rueff, Verdier, 2010].
- GINZBURG, Carlo, *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Milan, Feltrinelli, 2006 [*Le Fil et les traces. Vrai faux fictif*, traduit par Martin Rueff, Verdier, 2010.]
- GIRONDE, Michel, sous la direction de, *Les mémoires de la violence - Littérature, peinture*,

- photographie, cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- GODARD, Henri, *Erri De Luca. Entre Naples et la Bible*, Paris, « Arcades », Gallimard, 2018.
- GONZALÉS-VANGELL, Béatrice, « L'œuvre d'Elfriede Jelinek est-elle scandaleuse ? », *Revue d'Histoire de la Shoah*, 2014/2 no. 201, pp. 319-339.
- GROSSMAN, Évelyne, *La défiguration. Artaud, Beckett, Michaux*, Paris, Minuit, 2004.
- GUATTARI, Félix, « Microphysique des pouvoirs et micropolitique des désirs », *Chimères. Revue des schizoanalyses*, 2004, no. 54-55, pp. 73-83 [initialement paru in Félix Guattari, *Les années d'hiver. 1980-1985*, Paris, Bernard Barrault, 1986].
- HAENEL, Yannick et MEYRONNIS, François, *Prélude à la délivrance*, Paris, Gallimard, 2009.
- HAENEL, Yannick, « La parole de Bacon », in Francis Bacon, *Conversations*, Paris, L'Atelier contemporain, 2019, pp. 25-33.
- HAMEL, Jean-François, *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, Paris, Minuit, 2006.
- HANSEN, Beatrice, « Elfriede Jelinek's Language of Violence », *New German Critique*, no. 68, Spring-Summer 1996, pp. 79-112.
- HARMON, Christopher, *Terrorism Today*, Londres, Routledge, 2008,
- HEGEL, G.-W., *Cours d'Esthétique*, I, traduit de l'allemand par Jean-Pierre Lefebvre et Veronika von Schenck, Paris, Aubier, 1995.
- HEGEL, G.-W., *Cours d'esthétique*, III, traduit de l'allemand par Jean-Pierre Lefebvre et Veronika von Schenck, Paris, Aubier, 1997 [*Werke*, XV, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Francfort, Suhrkamp, 1970].
- HENNETMAIR, Karl Ignaz, *Ein Jahr mit Thomas Bernhard. Das versiegelte Tagebuch 1972*, Residenz Verlag, Salzburg 2000.
- HILBRG, Raul, *La Destruction des Juifs d'Europe*, traduit par Marie-France Paloméra, André Charpentier et Pierre-Emmanuel Dauzat, Gallimard, « Folio Histoire », 3 vol., 2006.
- JAHRAUS, Oliver, *Die Wiederholung als werkkonstitutives Prinzip im Oeuvre Thomas Bernhards*, Peter Lang, 1991
- JOLY, Frédéric, *La langue confisquée*, Paris, Premier parallèle, 2019.
- KAFKA, Franz, *Journal*, traduit de l'allemand par Marthe Robert, Paris, Grasset, 1954 [Paris, Le livre de poche, 2002, pour l'édition citée].
- KAFKA, Franz, *Journaux*, traduit de l'allemand par Robert Kahn, Caen, Nous, 2020.
- KAFKA, Franz, *Tagebücher*, I, édition de Hans-Gerd, Michael Müller et Malcolm Pasley, Francfort, S. Fischer, 1990.
- KAMBAS, Chryssoula, « Esthétique et interprétation chez Walter Benjamin », *Revue germanique*

- internationale*, 8, 1997, pp. 71-84.
- KLEMPERER, Victor, *LTI. La langue du III^e Reich* [1947], traduit de l'allemand par Élisabeth Guillot, Paris, Pocket, 2003.
- KLOSSOWSKI, Pierre, *La Ressemblance*, Marseille, Ryôan-ji, 1984
- KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980.
- LACAN, Jacques, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966.
- LACAN, Jacques, « Conférence au MIT », le 2 décembre 1975, Scilicet, n°6-7, Seuil.
- LACAN, Jacques, *Les écrits techniques de Freud*, Le Séminaire, I, 1953-1954, Paris, Seuil, 1975.
- LACAN, Jacques, *Les psychoses*, Le Séminaire, III, 1955-1956, Paris, Seuil, 1981 [Paris, Seuil, « Points essais », 2018, pour l'édition citée].
- LACAN, Jacques *La logique du fantasme*, Le Séminaire, 1966-1967, Paris, Association lacanienne internationale, 2004.
- LACAN, Jacques, *Encore*, Le Séminaire, XX, 1972-1973, Paris, Seuil, 1975.
- LACAN, Jacques, *Les non-dupes errent*, Le Séminaire, 1973-1974, Paris, Association freudienne internationale, 2001
- LACAN, Jacques, *Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001.
- LACAN, Jacques, *Des-noms-du-père*, Paris, Seuil, 2005.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, *La poésie comme expérience* [1986], Paris, Christian Bourgois, 2004.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, *La Vraie semblance*, Paris, Galilée, 2008.
- LAPLANCHE, J, et PONTALIS, JB, *Fantasme originaire, fantasme des origines, origines du fantasme*, Hachette, 1985
- LAVOCAT, Françoise, « Le comparatisme comme herméneutique », *vox-poetica*, avril 2012, http://www.vox-poetica.org/t/articles/lavocat2012.html#_ftn1
- LEVI, Primo, *La Zone grise. Entretien avec Anna Bravo et Federico Cereja*, Paris, Payot & Rivages, 2014
- LEVINAS, Emmanuel, « Paix et proximité », in *Altérité et transcendance*, Paris, Fata Morgana, 1995,
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *La pensée sauvage* [1962], Paris, Pocket, 1985.
- LAPOUJADE, David, *Deleuze. Les mouvements aberrants*, Paris, Minuit, 2014.
- LOTMAN, Iouri, *La structure verbale du texte artistique*, traduit du russe par Anne Fournier, Bernard Kreise, Ève Malleret, Henri Meschonnic et Joëlle Yong, sous la direction d'Henri Meschonnic, Paris, Gallimard, 1973.
- MAGRIS, Claudio, *Secrets*, traduit de l'italien par Jean et Marie-Noëlle Pastureau, Payot &

- Rivages, 2015 [*Segreti e no*, Milan, Bompiani, 2014].
- MALEVAL, Jean-Claude, *La forclusion du nom-du-père. Le concept et sa clinique*, Paris, « Le Champ freudien », Seuil, 2000.
- PRAK-DERRINGTON, Emmanuelle, « Thomas Bernhard, la répétition impertinente ou le refus de reformulation : l'exemple du récit autobiographique *La cave* », in *La reformulation, marqueurs linguistiques, stratégies énonciatives*, sous la direction de, Marie-Claude Le Bot, Martine Schuwer et Elisabeth Richard, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, pp. 251-264.
- MILLER, Gérard, *Les pousse au jour du maréchal Pétain* [1975], Paris, « Points Essais », Seuil, 2004.
- NANCY, Jean-Luc, *La communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgois, 1990.
- NAPOLI, Gabriele, *Écritures de la responsabilité. Histoire et écrivains en fiction : Kertész et Tabucchi*, Paris, Classiques Garnier, 2013.
- NASIO, Juan-David, *Le fantasme. Le plaisir de lire Lacan*, Paris, Payot, 2005.
- NASSIF, Jacques, *Pour Bataille*, Paris, éditions du crépuscule, 2019.
- NOMINÉ, Bernard, « Le symptôme et la structure familiale », *Champ lacanien*, vol. 3, no. 1, 2006, pp. 51-60.
- NORA, Pierre, « L'événement monstre », *Communications*, no. 18, *L'événement*, 1972, pp. 162-172
- O'DWYER DE MACEDO, Heitor, « Écriture et inconscient », in *Leslie Kaplan*, sous la direction de Mireille Hilsum, Paris, Classiques Garnier, 2016, pp. 49-68.
- OLIVIER, Florence, *Sous le roman, la poésie. Le défi de Roberto Bolaño*, Paris, Hermann, 2016.
- PASOLINI, *Écrits corsaires* [1975], traduit de l'italien par Philippe Guilhon, « Champs arts », Flammarion, 2018.
- PASOLINI, Pier Paolo, *Lettres luthériennes. Petit traité pédagogique* [1976], traduit de l'italien par Anna Rocchi Pullberg, Paris, Seuil, 2002.
- PASOLINI, Pier Paolo, *Saggi su politica e società*, édition de Walter Siti et Silvia De Laude, Milan, "I Meridiani", Mondadori, 1999.
- PAYOT, Daniel, *Après l'harmonie*, Belfort, Circé, 2000.
- PAYOT, Daniel, *Constellation et utopie. Theodor W. Adorno, le singulier et l'espérance*, Paris, Klincksieck, 2018.
- PIRE, Béatrice, « Méprise, Errance et Métaphore Paternelle dans *American Pastoral* de Philip Roth », *E-rea* [En ligne], 12.1, 2014, mis en ligne le 15 décembre 2014, consulté le 16 août 2020. URL : <http://journals.openedition.org/erea/4018>

- PROUST, Françoise, *L'histoire à contretemps. Le temps historique chez Walter Benjamin*, Paris, Éditions du Cerf, 1994.
- QUINET, Antonio, « L'Inconscient structuré comme un théâtre », *Savoirs et clinique*, vol. 12, no. 1, 2010, pp. 188-195.
- RABAT, Justine et ESPOSITO, Manuel, « Amnésie, PCI et water-polo. La métaphore sportive dans *Palombella rossa* de Nanni Moretti », *Italies*, no. 23, 2019, pp. 217-228.
- RABOUIN, David, *Mathesis universalis. L'idée de « mathématique universelle » d'Aristote à Descartes*, Paris, PUF, 2009.
- RAINER, Ulrike, « The Grand Fraud "Made in Austria": The Economic Miracle, Existentialism, and Private Fascism in Elfriede Jelinek's *Die Ausgesperrten* », in *Elfriede Jelinek : Framed by language*, sous la direction de Jorun B. Johns et Katherine Arens, Riverside, Ariadne Press, 1994, pp. 176-193.
- RANCIÈRE, Jacques, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007.
- RICOEUR, Paul, *Temps et Récit*, I, *L'Intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, 1983.
- RICOEUR, Paul, *Temps et Récit*, II, *La Configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, 1984.
- RICOEUR, Paul, *Temps et Récit*, III, *Le Temps raconté*, Paris, Seuil, 1985.
- RICOEUR, Paul, *La critique et la conviction. Entretien avec François Azouvi et Marc de Launay*, Paris, Calmann-Levy, 1995,
- RONELL, Avital, *Losers. Les figures perdues de l'autorité*, traduit de l'anglais par Arnaud Regnaud, Paris, Bayard, 2015 [*Loser Sons. Politics and Authority*, Champaign, University of Illinois Press 2013].
- ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire, « Le tout contre la partie : une fêlure à réparer », in *Le temps d'une pensée. Du montage à l'esthétique plurielle*, sous la direction de Marie-Claire Ropars-Wuilleumier et et Sophie Charlin, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2009, pp. 331-345.
- SAPIR, Itay, « L'art, transmission d'un savoir ? Réflexions sur deux moments de transition », *Images Re-vues* [Online], 1, 2005,
URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/321>
- SARRAUTE, Nathalie, *L'ère du soupçon* [1956], Paris, « Idées », Gallimard, 1964.
- SAVIANO, Roberto, *Gomorra*, Milan, Mondadori, 2006 [*Gomorra. Dans l'empire de la camorra*, traduit de l'italien par Vincent Raynaud, Paris, Gallimard, 2007].
- SCHMITZ-BURGARD, Sylvia, « Body Language as Expression of Repression : Lethal Reverberations of Fascism in *Die Ausgesperrten* », in *Elfriede Jelinek : Framed by language*, sous la direction de Jorun B. Johns et Katherine Arens, Riverside, Ariadne

- Press, 1994, pp. 194-228.
- SFORZINI, Arianna, *Michel Foucault, une pensée du corps*, Paris, PUF, 2014.
- SLOTERDIJK, Peter, *Après nous le déluge. Les Temps modernes comme expérience antigénéalogique* [2014], traduit de l'allemand par Olivier Mannoni, Paris, « Petite bibliothèque Payot », Payot, 2018,
- STERN, Anne-Lise, *Le Savoir-Déporté : Camps, histoire, psychanalyse*, Avec une préface de Nadine Fresco et Martine Leibovici Paris, Seuil, « La Librairie du XXI^e siècle », 2004.
- SZITTYA, Emil, *82 rêves pendant la guerre, 1939-1945*, préface d'Emmanuel Carrère. Allary Éditions, 2019.
- TODOROV, Tzvetan, *Les Genres littéraires*, Paris, Seuil, 1978.
- TRAVERSO, Enzo, *L'histoire comme champ de Bataille. Interpréter les violences du XX^e siècle*, Paris, La Découverte, 2012.
- TRÉGUER, Florian, « “Goodbye America, hello real time” : de l'attentat figural à l'idéologie démystifiée », in *Lectures de Philip Roth, “American Pastoral”*, sous la direction de Paule Lévy, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011.
- VARVOLGI, Alik, « The inscription of terrorism: Philip Roth's *American Pastoral* », *Philip Roth Studies*, vol. 3, no. 2, 2007, pp.101-13.
- VITELLO, Gabriele, *L'album di famiglia. Gli anni di piombo nella narrativa italiana*, Massa, Transeuropa, 2013.
- WILLIAMS, James, *Gilles Deleuze's « Logic of sense ». A critical introduction and guide*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 2008.
- ZOBERMAN, Pierre, TOMICHE, Anne, et Spurlin, WILLIAM J., *Écritures du corps. Nouvelles perspectives*, Paris, Classiques Garnier, 2013.
- ZOLA, Émile, *Le roman naturaliste* [1880], édition de H. Mitterand, Paris, Le livre de poche, 1999.

SOURCES SECONDAIRES

Bibliographie critique par auteur

THOMAS BERNHARD

Ouvrages

- CLÉMENT, Sarah, *Écritures avides. Samuel Beckett, Louis-René des Forêts, Thomas Bernhard*, Paris, Classiques Garnier, 2017.
- DOWDEN, Stephen D., THUSWALDNER, Gregor, BERWALD, Olaf, sous la direction de, *Thomas Bernhard's Afterlives*, New York, Bloomsbury, 2020 [avec en particulier un texte de Juliane Werner sur la réception d'Extinction, « Thomas Bernhard's *Extinction: Variations/Variazioni/Variaciones* »]
- FEUST, Leonhard, „Kunstwahnsinn Irreparabler“. *Eine Studie zum Werk Thomas Bernhards*, Frankfurt/Main, Peter Lang, 2000.
- GARGANI, Aldo, *La frase infinita di Thomas Bernhard*, Rome-Bari, Laterza, 1990 [*La phrase infinie de Thomas Bernhard*, traduit par Jean-Pierre Cometti, Éditions de l'éclat, 1990].
- HAREL, Simon, *La respiration de Thomas Bernhard. Essai-dictée*, Montréal, Éditions Nota bene, 2019.
- HENNETMAIR, Karl Ignaz, *Ein Jahr mit Thomas Bernhard. Das notariell versiegelte Tagebuch 1972*, Salzburg, Vienne, Residenz Verlag, 2000.
- HÖLLER, Hans, *Thomas Bernhard*, Rowohlt, Reinbek, 1993 [*Thomas Bernhard. Une vie*, traduit de l'allemand Claude Porcell, Paris, L'Arche, 1994].
- HÖLLER, Hans, *Der unbekannte Thomas Bernhard*, Mattighofen, Korrektur Verlag, 2015.
- HONEGGER, Gitta, *Thomas Bernhard. The Making of an Austrian*, New Haven, Yale University Press, 2001.
- JUDEX, Bernhard, *Thomas Bernhard. Epoche—Werk—Wirkung*, Munich, C. H. Beck, 2010.
- LATINI, Micaela, *La pagina bianca. Thomas Bernhard e il paradosso della scrittura*, Milan, Mimesis, 2010.
- LATINI, Micaela, *Il museo degli errori Thomas Bernhard e gli antichi maestri*, Milan, AlboVersorio 2011.
- LATINI, Micaela, *Die Korrektur des Lebens. Studien zu Thomas Bernhard*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2017.

- LE RIDER, Jacques, « Thomas Bernhard, Arthur Schopenhauer pour en finir avec la peinture-mimésis », *Germanica*, no. 26, 2000, pp. 87-99.
- LONG, Jonathan James, *The Novels of Thomas Bernhard. Form and its Function*, New York, Camden House, 2001.
- MARQUARDT, Eva, *Gegenrichtung. Entwicklungstendenzen in der Erzählprosa Thomas Bernhards*, Tübingen, Niemeyer, 1990.
- SFORZIN, Martine, *L'art de l'irritation chez Thomas Bernhard. Ars moriendi, modus vivendi*, Arras, Artois Presses Université, Presses Universitaires de Valenciennes, 2002.
- THOMAS, Chantal, *Thomas Bernhard. Le briseur de silence*, Paris, Le Seuil, 2006.
- TUNNER, Erika, *Thomas Bernhard : un joyeux mélancolique*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- WEISS, Gernot, *Auslöschung der Philosophie. Philosophiekritik bei Thomas Bernhard*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1995.

Articles et chapitres d'ouvrages

- BOURRIT, Bernard. « Une solide formation sceptique », *Littérature*, vol. 171, no. 3, 2013, pp. 102-116.
- BRUN, Anne. « Approche psychanalytique de l'autobiographie de Thomas Bernhard », *Topique*, vol. 118, no. 1, 2012, pp. 59-72.
- FRANTZEN, Mikkel, « The Demonic Comedy of Thomas Bernhard », *Journal of Austrian studies*, 2017, vol. 50, no. 1, pp. 89-108.
- GOLDSCHMIDT, Georges-Arthur, « Heidegger, tel qu'en lui-même Thomas Bernhard le change », in Pierre Chabert et Barbara Hutt, sous la direction de, *Thomas Bernhard*, Paris, Minerve, 2002, pp. 281-285.
- GUBATZ, Thorsten, « Kultur als Scharlatanerie. Zum Spätwerk Thomas Bernhards », *Germanica*, 35, 2004, pp. 129-149 [avec des remarques sur *Extinction*].
- PRAK-DERRINGTON, Emmanuelle, « Thomas Bernhard, la répétition impertinente ou le refus de reformulation : l'exemple du récit autobiographique *La cave* », in *La reformulation, marqueurs linguistiques, stratégies énonciatives*, sous la direction de, Marie-Claude Le Bot, Martine Schuwer et Elisabeth Richard, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, pp. 251-264.
- THIESEN, Bianca, « The Art of Erasing Art. Thomas Bernhard », *MLN*, vol. 121, no. 3, avril 2006, pp. 551-562 [avec des remarques sur *Auslöschung*].
- WULF, Catharina, « La hantise de la question chez Thomas Bernhard », *Germanica*, no. 22, 1998, pp. 135-144.

WUILLÈME, Tanguy. « Lucidité sur la ville : l'irritation libertaire de Thomas Bernhard », *Lignes*, vol. 16, no. 1, 2005, pp. 170-186.

Numéros de revues

Europe : Thomas Bernhard, no. 959, mars 2009.

Auslöschung. Ein Zerfall [1986]

BARANOWSKI, Anne-Marie, « Antagonismes et polarités dans les romans de Thomas Bernhard, *Beton et Auslöschung* », *Germanica*, no. 10, 1992, pp. 169-180.

GLEBER, Anke, « *Auslöschung*, Gehen Thomas Bernhards Poetik der Destruktion und Reiteration », *Modern Austrian literature*, 1991, vol. 24, no. 3-4, pp. 85-97.

JANSEN, Georg, *Prinzip und Prozess Auslöschung. Intertextuelle Destruktion und Konstitution des Romans bei Thomas Bernhard*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2005.

KLUG, Christian, « Interaktion und Identität: Zum Motiv der Willensschwäche in Thomas Bernhards *Auslöschung* », *Modern Austrian Literature*, 1990, vol. 23, no. 3-4, pp. 16-38.

HOELL, Joachim, *Der „literarische Realitätenvermittler“: die „Liegenschaften“ in Thomas Bernhards Roman „Auslöschung“*, Berlin, VanBremen, 1995

HÖLLER, Hans, et HEIDELBERGER-LEONHARD, Irene, sous la direction de, *Anti-autobiographie. Zu Thomas Bernhards Auslöschung*, Suhrkamp, Francfort/Main, 1995.

KORTE, Hermann, « Dramaturgie der „Übertreibungskunst“. Thomas Bernhards Roman *Auslöschung. Ein Zerfall* », *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur, Thomas Bernhard*, no. 43, 1991, pp. 88–103.

LATINI, Micaela, « Immagini in Estinzione : memoria e fotografia in *Auslöschung* di Thomas Bernhard », *Links. Rivista di letteratura e cultura tedesca - Zeitschrift für deutsche Literatur und Kulturwissenschaft*, 2009, IX, pp. 43-54.

LONG, J. J., « „Die Teufelskunst unserer Zeit?“ Photographic Negotiations in Thomas Bernhard's *Auslöschung*, *Modern Austrian Literature*. 2002, vol. 35, no. 1/2, pp. 79-96.

MEYER, Thomas, *Die phantastische Gabe des Gegen-Gedächtnisses. Ethik und Ästhetik in Thomas Bernhards „Auslöschung“*, Bielefeld, Transcript, 2014.

PRICE, David W., « Thoughts of Destruction and Annihilation in Thomas Bernhard », *The Journal of English and Germanic Philology*, vol. 102, no. 2, avril 2003, pp. 188-210.

THORPE, Kathleen, « Reading the Photographs in Thomas Bernhard's Novel *Auslöschung* »,

- Modern Austrian literature*, 1988, vol. 21, no. 3/4, pp. 39-50.
- SNYDER HOOK, Elizabeth, « Heredity, Heimat, and Hatred: Thomas Bernhard's *Auslöschung* », *Family Secrets, and the Contemporary German Novel. Literary Explorations in the Aftermath of the Third Reich*, Rochester (NY), Camden House, 2001, pp. 46-68.
- WEINZIERL, Ulrich, « Bernhard als Erzieher: Thomas Bernhards *Auslöschung* », *The German quarterly*, 1990, vol. 63, no. 3/4, pp. 455-461.
- VOGT, Steffen, *Ortsbegehungen. Topographische Erinnerungsverfahren und politisches Gedächtnis in Thomas Bernhards „Der Italiener“ und „Auslöschung“*, Berlin, Erich Schmidt, 2002
- VOSSKAMP, Wilhelm, « *Extinction. À propos de l'autoréflexion du roman d'éducation au XX^e siècle chez Thomas Bernhard* », *Revue Germanique Internationale*, no. 12, 1999, pp. 257-269.

ROBERTO BOLAÑO

Ouvrages

- BEL, Jacqueline, sous la direction de, *Mémoire et désenchantement chez Juan Gelman et Roberto Bolaño*, Boulogne-sur-mer, Centre d'études et de recherche sur les civilisations et les littératures européennes, 2007.
- BENMILOUD, Karim et ESTÈVE, Raphaël, *Les astres noirs de Roberto Bolaño*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2007.
- BOLOGNESE, Chiara, *Pistas de un naufragio : cartografía de Roberto Bolaño*, Margen editores, 2009.
- BRODSKY, Roberto, Manzoni, Celina et Gras, Dunia, *Jornadas homenaje Roberto Bolaño (1953- 2003) : simposio internacional*, Barcelona, ICCI Casa Amèrica a Catalunya, 2005.
- CANDIA CÁCERES, Alexis, *El "paraíso infernal" en la narrativa de Roberto Bolaño*, Providencia (Santiago), Cuarto Propio, 2011.
- ESPINOSA, Patricia H, sous la direction de, *Territorios en fuga, Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, Santiago du Chili, Frasis editores, 2003.
- GRAS MIRAVET, Dunia et Meyer-Krentler, Léonie, *El viaje imposible. En México con Roberto Bolaño*, Zaragoza, Tropo editores, 2010.
- GONZÁLEZ, Daniuska, *La escritura bárbara. La narrativa de Roberto Bolaño*, Lima, Fondo

- Editorial Cultura Peruana, 2010.
- HERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Josué, *Roberto Bolaño. El cine y la memoria*, Valencia, Aduana Vieja, 2011.
- HERRALDE, Jorge, *Para Roberto Bolaño*, Barcelona, Acantilado, 2005.
- INSUA, Juan, *Arxiu Bolaño: 1977-2003*, Barcelone, Centre de cultura contemporània, 2013.
- MANZONI, Celina, prólogo y edición, *Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia*, Buenos Aires, Corregidor, 2002.
- MARISTAIN, Mónica, *El hijo de mister playa: una semblanza de Roberto Bolaño*, Oaxaca, México, Almadía, 2012.
- MADARIAGA CARO, Montserrat, *Bolaño Infra : 1975-1977. Los años que inspiraron "Los detectives salvajes"*, Santiago de Chile, RIL, 2010.
- MORENO, Fernando, *Roberto Bolaño: una literatura infinita*, Poitiers, Centre de Recherches Latino-Américaines - Archivos, Université de Poitiers-CNRS, 2005.
- MORENO, Fernando, Sous la direction de, *La memoria de la dictadura: "Nocturno de Chile" de Roberto Bolaño, "Interrupciones 2" de Juan Gelman*, Paris, Ellipses, 2006.
- OLIVIER, Florence, *Sous le roman, la poésie. Le défi de Roberto Bolaño*, Paris, Hermann, 2016.
- PAZ SOLDÁN, Edmundo y FAVERÓN PATRIAU, Gustavo, sous la direction de, *Bolaño salvaje*, Canet de Mar, Candaya, 2008.
- QUEZADA, Jaime, *Bolaño antes de Bolaño. Diario de una residencia en México, 1971-1972*, Santiago de Chile, Catalonia, 2007.
- SOLOTOREVSKY, Myrna, *El espesor escritural en novelas de Roberto Bolaño*, Ediciones Hispamérica, Rockville, 2009.
- VÁSQUEZ, Carmen, MÄCHLER TOBAR, Ernesto, et MAMANI-MACEDO, Porfirio, *Écritures des dictatures, écriture de la mémoire : Roberto Bolaño et Juan Gelman* (actes des journées d'études, Amiens, 2006, organisées par l'équipe de recherche du CEHA), Paris, Indigo & Côté-femmes, Amiens, Université de Picardie Jules Verne, 2007.
- VÁZQUEZ Recio, Nieves, *Borges es inagotable. Una lectura borgeana de Roberto Bolaño*, Madrid, Del Centro Editores, 2012.

***Estrella distante* [1996]**

- FISHER, María Luisa, « La memoria de las historias en *Estrella distante* de Roberto Bolaño », in Edmundo PAZ SOLDÁN y Gustavo FAVERÓN PATRIAU, sous la direction de, *Bolaño salvaje*, Barcelone, Candaya, 2008, p. 145-162.
- GAMBOA CÁRDENAS, Jeremías, « ¿Siameses o dobles? vanguardia y postmodernismo en

- Estrella distante de Roberto Bolaño », in Edmundo PAZ SOLDÁN y Gustavo FAVERÓN PATRIAU, sous la direction de, *Bolaño salvaje*, Barcelone, Candaya, 2008, pp. 211-236.
- GONZÁLEZ, Nicolás Román, « La misión de Antígona: violencia de género en dos novelas de Roberto Bolaño, *Estrella distante* y *2666* », *Taller de letras*, 2020, no. 66, pp. 61-80.
- GERARDI, Guadalupe, « En retrospectiva: *Estrella distante* de Roberto Bolaño », *Caravelle*, no. 110, 2018, pp. 163-180.
- MANZI, Joaquín, « Mirando caer otra *Estrella distante* », *Caravelle*, no. 82, 2004, pp. 125-141.
- MANZONI, Celina, « Narrar lo inefable. El juego del doble y los desplazamientos en *Estrella distante* », in Celina MANZONI, sous la direction de, *La Escritura como Tauromaquia*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 2002, pp. 39-50.
- MARINESCU, Andreea, « Fascism and Culture in Roberto Bolaño's *Estrella distante* and *Nocturno de Chile* », *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 2015, vol. 39, no. 2, pp. 341-365.
- MAIER, Gonzalo, « Fuera de foco: ironía y fotografía en *Estrella distante*, de Roberto Bolaño », *Neophilologus*, 2016, vol. 100, no. 2, pp. 213-227.
- MONTES, Cristian, « La seducción del mal en *Estrella Distante* de Roberto Bolaño », *Mitologías hoy*, 2013, vol. 7, no. 1, pp. 85-99.
- LÓPEZ VICUÑA, Ignacio, « Malestar en la literatura: escritura y barbarie en *Estrella distante* y *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño », *Revista Chilena de Literatura*, no. 75, 2009, pp. 199-215.
- O' BRYEN, Rory, « Writing with the ghost of Pierre Menard: authorship, responsibility, and justice in Roberto Bolaño's *Distant star* », in Ignacio López Calvo, sous la direction de, *Roberto Bolaño, a Less Distant Star: Critical Essays*, New York, Palgrave Macmillan, 2015, pp. 17-34,
- PAZ OLIVER, María, « Digresión y subversión del género policial en *Estrella distante* de Roberto Bolaño », *Acta literaria*, 2012, vol. 44, no. 44, pp. 35-51.
- PIÉROLA, José de, « El envés de la historia. (Re)construcción de la historia en *Estrella distante* de Roberto Bolaño y *Soldados de Salamina* de Javier Cercas », *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 2007, vol. 33, no. 65, pp. 241-258.
- QUINTERO, Santiago, « Post-dictadura chilena en “el planeta de los monstruos”: una lectura desde Raúl Zurita y *Estrella distante* de Roberto Bolaño », in Valeria WAGNER, Silvia SPITTA, y Adriana LÓPEZ-LABOURDETTE, sous la direction de, *Des/memorias*, Barcelone, Linkgua, 2016, pp. 156-176.
- RAMÍREZ, Susana Florinda, « The memory unsatisfied in *Estrella distante* of Roberto Bolaño »,

- Estudios de Teoría Literaria*, 2015, vol. 4, no. 8, pp. 101-113.
- RODRÍGUEZ, Franklin, « Unsettledness and Doublings in Roberto Bolaño's *Estrella distante* », *Revista Hispánica Moderna*, 2010, vol. 63, no. 2, pp. 203-218.
- SELLAMI, Samir, « Zur Politik der Intertextualität in Roberto Bolaños *Estrella Distante* », *Romanische Studien*, 2014, vol. 1, no. 1, pp.111-134.
- SIMUNOVIC DÍAZ, Horacio, « *Estrella distante*: crimen y poesía », *Acta literaria*, no. 33, 2006, pp. 9-25.
- VELÁZQUEZ SOTO, Armando, « El personaje aniquilado en *Estrella distante* de Roberto Bolaño », *Cuadernos Americanos*, vol. 4, n° 150, 2014, p. 133-153.
- WALKER, Carlos, « La reflexión visual en Roberto Bolaño. Narración, dictadura y vanguardias en *Estrella distante* », *Ciencia política*, 11, 2016, pp. 189-212.

***Amuleto* [1999]**

- ÁLVAREZ, Moira, « La voz de Auxilio en *Amuleto* de Roberto Bolaño », *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 1 January 2012, Vol.38(75), pp.419-440.
- DOMINGO AMESTOY, Susana, « "We are taking you to attend the birth of history": Tlatelolco in Carlos Fuentes' *Los 68*: París, Praga, México and Roberto Bolaño's *Amuleto* », *Perífrasis: Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, 01 December 2012, Vol.3(6), pp.42-54.
- LONG, Ryan, « Traumatic Time in Roberto Bolaño's *Amuleto* and the Archive of 1968 », *Bulletin of Latin American Research*, 03/2010, Vol.29, supplement, pp.128-143.
- MANZONI, Celina, « Reescritura como desplazamiento y anagnórisis en "El amuleto" de Roberto Bolaño », *Hispanamérica*, 1 April 2003, Vol.32(94), pp.25-32.
- MARINESCU, Andreea, « "Testimonio" in the Lettered City: Literature and Witnessing in Roberto Bolaño's *Amuleto* », *Chasqui*, 1 November 2013, Vol.42(2), pp.134-146.
- O'BRYEN, Rory, « Memory, Melancholia and Political Transition in *Amuleto* and *Nocturno de Chile* by Roberto Bolaño », *Bulletin of Latin American Research*, 10/2011, Vol.30(4), pp.473-487.
- ROJAS, Margarita, « Darkness, Silence and Emptiness », *Letras*, 01 February 2017, Vol.2(60), pp.131-149.
- SCHMUKLER, Enrique, « Abrir la historia: Roberto Bolaño, el "Principio-Atlas" y los modos ficcionales de re-presentar la historia literaria », *Mitologías Hoy*, 01 July 2013, Vol.7(1), pp.113-123
- SOLOTOREVSKY, Myrna, « Pseudo-Real Referents and Their Function in Santa María de las

flores negras by Hernán Rivera Letelier and Amuleto by Roberto Bolaño », *Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas*, 2006, Vol.4(2), pp.249-256

DON DELILLO

Ouvrages

- APITZSCH, Julia, “Whoever Controls your Eyeballs Runs the World”: *Visualisierung von Kunst und Gewalt im Werk von Don DeLillo*, Göttingen, V&R Unipress, 2012.
- BOXALL, Peter, *Don DeLillo: The Possibility of Fiction*, Londres, Routledge, 2006.
- COWART, David, *Don DeLillo: The Physics of Language*, Athens, University of Georgia Press, 2002.
- DA CUNHA LEWIN, Katherine, et WARD, Kiron, *Don DeLillo: Contemporary Critical Perspectives*, Londres, New York, Bloomsbury, 2019.
- DEPIETRO, Thomas, sous la direction de, *Conversations with Don DeLillo*, Jackson (Miss.), University Press of Mississippi, 2005.
- DEWEY, Joseph, *Beyond grief and nothing: A Reading of Don DeLillo*, Columbia, The University of South Carolina Press, 2006.
- DUVALL, John N., sous la direction de, *The Cambridge Companion to Don DeLillo*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.
- GIAIMO, Paul, *Appreciating Don DeLillo: The Moral Force of a Writer's Work*, Santa Barbara, Praeger, 2011.
- GOURLEY, James, *Terrorism and temporality in the works of Thomas Pynchon and Don DeLillo*, New York, London, Bloomsbury, 2013.
- HAPPE, François, *Don DeLillo. La fiction contre les systèmes*, Paris, Belin, 2000.
- KAVADLO, Jesse, *Don DeLillo: Balance at the Edge of Belief*, New York, Peter Lang, 2004.
- KEESEY, Douglas, *Don DeLillo*, New York, Twayne, 1993.
- KESSEL, Tyler H., *Reading Landscape in American literature: The Outside in the Fiction of Don DeLillo*, Amherst, Cambria Press, 2011.
- LECLAIR, Tom, *In the Loop: Don DeLillo and the Systems Novel*, Chicago, University of Illinois Press, 1987.
- LENTRICCIA, Frank, sous la direction, *Introducing Don DeLillo*, Durham, Duke University Press, 1991.
- MARTUCCI, Elise A., *The environmental unconscious in the fiction of Don DeLillo*, New York,

Routledge, 2007.

OLSTER, Stacey, sous la direction de, *Don DeLillo: Mao II, Underworld, Falling Man*, Londres, New York, Continuum, 2001.

OSTEEN, Mark, *American Magic and Dread*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2000.

ROCHLITZ, Rainer, *L'art au banc d'essai. Esthétique et critique*, Paris, Gallimard, 1998 [propose une lecture originale de l'œuvre de DeLillo, croisée avec les œuvres de Gerhard Richter, Jeff Wall et Jean Echenoz].

SCHNECK, Peter, et SCHWEIGHAUSER, Philipp, *Terrorism, media, and the ethics of fiction: transatlantic perspectives on Don DeLillo*, New York, Londres, Bloomsbury, 2010.

SCHUSTER, Marc, *Don DeLillo, Jean Baudrillard, and the consumer conundrum*, New York, Cambria Press, 2008.

VEGGIAN, Henry, *Understanding Don DeLillo*, Columbia (SC), The University of South Carolina press, 2015.

***Mao II* [1991]**

BAKER, Peter, « The Terrorist as Interpreter: *Mao II* in Postmodern Context », *Postmodern Culture*, 1994, vol. 4, no. 2.

BARRETT, Laura, « “Here But Also There”: Subjectivity and Postmodern Space in *Mao II* », *Modern Fiction Studies*, 1999, vol.45, no. 3, pp.788-810.

BIZZINI, Silvia Caporale, « Can the Intellectual Still Speak? The Example of Don DeLillo's *Mao II* », *Critical Quarterly*, 1995, vol. 37, no. 2, pp. 104-18.

BOXALL, Peter, « Since Beckett », *Textual Practice*, 2006, vol. 20, no. 2, pp. 301-317.

BULL, Jeffrey S., « What about a problem that doesn't have a solution? Stone's *A flag for Sunrise*, DeLillo's *Mao II*, and the Politics of Political Fiction », *Critique*, 1999, vol. 40, no. 3, pp. 215-230.

HAPPE, François, « L'image ironique : figures de la répétition dans *Mao II* de Don DeLillo », *Revue Française d'Études Américaines*, 1997, no. 73, pp.66-77.

HUNGERFORD, Amy, « Don DeLillo's Latin Mass », *Contemporary Literature*, 2006, vol. 47, no. 3, pp.343-380.

HUTCHINSON, Colin, « Cult Fiction: “Good” and “Bad” Communities in the Contemporary American Novel », *Journal of American Studies*, 2008, vol. 42, no. 1, pp.35-50.

KARNICKY, Jeffrey, « Wallpaper Mao: Don DeLillo, Andy Warhol, and Seriality », *Critique. Studies in Contemporary Fiction*, 2001, vol. 42, no. 4, pp. 339-56.

- KUBIAK, Anthony, « Spelling It Out: Narrative Typologies of Terror », *Studies in the Novel*, 2004, vol. 36, no. 3, pp.294-301.
- LEPS, Marie-Christine, « Terror-Time in Network-Centric Battlespace: DeLillo's Later Fiction », *Canadian Review of American Studies*, 2015, vol. 45, no. 3, pp. 400-429.
- LEVESQUE, Richard, « Telling Postmodern Tales: Absent Authorities in Didion's *Democracy* and DeLillo's *Mao II* », *Arizona Quarterly. A Journal of American Literature, Culture, and Theory*, 1998, vol. 54, no. 3, pp. 69-87.
- MOORE, L., « Look for a writer and find a terrorist », *New York Times Book Review*, 6/9/1991, pp. 7-8.
- MORAN, Joe, « Don DeLillo and the Myth of the Author-Recluse », *Journal of American Studies*, 2000, vol. 34, no. 1, pp. 137-52.
- MORARU, Christian, « Consuming Narratives: Don DeLillo and the “Lethal” Reading », *The Journal of Narrative Technique*, 1997, vol. 27, no. 2, pp. 190-206.
- NOLAND, William, « The Image World of *Mao II* », *The South Atlantic Quarterly*, 2004, vol. 103, no. 1, pp. 5-19.
- OSTEEN, Mark, « Becoming Incorporated: Spectacular Authorship and DeLillo's *Mao II* », *Modern Fiction Studies*, 1999, vol. 45, no. 3, pp. 643-674.
- ROWE, John Carlos, « *Mao II* and the War on Terrorism », *The South Atlantic Quarterly*, 2004, vol. 103, no. 1, pp. 21-43.
- PAULA Martín Salván, « “The Writer at the Far Margin” », *European journal of American studies* [Online], 2-1, 2007, document 3, Online since 04 April 2007, connection on 04 October 2018. URL : <http://journals.openedition.org/ejas/1147> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ejas.1147>
- SCANLAN, Margaret, « Writers Among Terrorists: Don DeLillo's *Mao II* and the Rushdie Affair », *Modern Fiction Studies*, 1994, vol. 40, no. 2, pp.229-252.
- SIMMONS, Ryan, « What is a Terrorist? Contemporary Authorship, the Unabomber, and *Mao II* », *Modern Fiction Studies*, 1999, vol. 45, no. 3, pp.675-695.
- TREGUER Florian, « Absence et attentat : l'écriture de la défiguration dans *Mao II* de Don DeLillo », *Polysèmes*, no. 7, 2005, pp. 137-163.
- TRÉGUER, Florian, « L'Événement et l'éventualité : les Formes du sublime dans l'œuvre de Don DeLillo », *Revue Française d'Études Américaines*, 2004, vol. 99, pp.54-71.
- VELCIC, Vlatka, « Reshaping ideologies: Leftists as terrorists/terrorists as leftists in DeLillo's novels », *Studies in The Novel*, 2004, vol. 36, no. 3, pp. 405-418.
- WALKER, Joseph S., « A Kink in the System: Terrorism and the Comic Mystery Novel », *Studies*

in the Novel, 2004, vol. 36, no. 3, pp. 336-351 [principalement sur *Mao II*, mais aussi sur *Operation Shylock* de Philip Roth et *Leviathan* de Paul Auster].

WILCOX, Leonard, « Terrorism and art: Don DeLillo's *Mao II* and Jean Baudrillard's *The Spirit of Terrorism* », *Mosaic-A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*, 2006, vol. 39, no. 2, pp.89-105.

***Falling Man* [2007]**

ABEL, Marco, « Don DeLillo's "In the Ruins of the Future" : Literature, Images, and the Rhetoric of Seeing 9/11 », *PMLA*, vol. 118, no. 5, 2003, pp. 1236-50.

ADELMAN, Gary, « Dark Hope : The Novels of Don DeLillo », in *Sorrow's Rigging. The Novels of Cormac McCarthy, Don DeLillo, and Robert Stone*, Montréal & Kingston, McGill-Queen's UP, 2012, pp. 73 – 118.

AMFREVILLE, Marc, « Commotions et télescopes », in *Écrits en souffrance. Figure du trauma dans la littérature nord-américaine*, Paris, Michel Houdiard Éditeur, 2009, pp. 130-138.

AMFREVILLE, Marc, « The Paradoxical Foregrounding of the Intimate in the Representation of a National Trauma : 9/11, According to Don DeLillo », in D. Herrero & S. Baaelo, sous la direction de, *Between the Urge to Know and the Need to Deny. Trauma and Ethics in Contemporary British and American Literature*, Heidelberg, Winter, 2011, pp. 236-248.

ANKER, E. S., « Allegories of Falling and the 9/11 Novel », *American Literary History*, vol. 23, no. 3, 2011, pp. 463-482.

APITZSCH, Julia, « The Art of Terror – the Terror of Art : DeLillo's Still Life of 9/11, Giorgio Morandi, Gerhard Richter, and Performance Art », in Peter Schneck et Philip Schweighauser, sous la direction de, *Terrorism, Media and the Ethics of Fiction. Transatlantic Perspectives on Don DeLillo*, New York, Continuum Press, 2010, pp. 93-108.

BANITA, G., « Falling Man Fiction : DeLillo, Spiegelman, Schulman, and the Spectatorial Condition », *Plotting Justice : Narrative Ethics and Literary Culture after 9/11*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2012, pp. 59- 108.

BATCHELOR, B., « Literary Lions Tackle 9/11 : Updike and DeLillo Depicting History through Novel », *Radical History Review*, no. 111, 2011, pp. 175-83.

BAELO-ALLUE, S., « 9/11 and the Psychic Trauma Novel Don DeLillo's *Falling Man* », *Atlantis. Journal of the Spanish Association of Anglo-American Studies*, vol. 34, no. 1, 2012, pp. 63-79.

GRAVEL, J.-P., « Temps Ground Zero. Don DeLillo et la "contre narration" du 11 septembre dans

Falling Man », *Fictions et images du 11 septembre 2001*, *Figura*, no. 24, sous la direction de Bertrand Gervais et Patrick Tillard, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2010, pp. 87-100.

ROGER, P., « Don DeLillo : la terreur et la pitié », *Critique*, 2003/8, no. 675-76, Minuit, 2003, pp. 554-70.

***Point Omega* [2010]**

BIEGER, Laura, « Say the Words: Reading for Cohesion in Don DeLillo's Novel *Point Omega* », *Narrative*, vol. 26, no. 1, 2018, pp.1-16.

BONTILĂ, Ruxandra, « Vivisection au ralenti: Don DeLillo's *Point Omega* », *Cultural Intertexts*, vol. 1, no. 2, 2014, pp.107-114.

CHAPPELL, Brian, « Death and Metafiction: On the "Ingenious Architecture" of *Point Omega* », *Orbit: Writing Around Pynchon*, 2016, vol. 4, no. 2.

COWART, David, « The Lady Vanishes: Don DeLillo's *Point Omega* », *Contemporary Literature*, vol. 53, no. 1, 2012, pp. 31-50.

DAANOUNE, Karim, « *Point Omega*, un récit post-11septembre », in *Don DeLillo. Falling Man*, Atlande, 2015, pp. 199-223.

ESPOSITO, Manuel, « L'espace lisse : la représentation du désert dans *Point Oméga* de Don DeLillo », *Babel*, no. 39, 2019, pp. 189-207.

EVE, Martin Paul, « "Too many goddamn echoes": Historicizing the Iraq War in Don DeLillo's *Point Omega* », *Journal of American Studies*, 2015, vol. 49, no. 3, pp. 575-592.

NAYDAN, Liliana M., « Media Violence, Catholic Mystery, and Counter-fundamentalism: A Post-9/11 Rhetoric of Flexibility in Don DeLillo's *Point Omega* », *Critique. Studies in Contemporary Fiction*, 2015, vol. 56, no. 1, pp. 94-107.

OSTEEN, Mark, « Extraordinary Renditions: DeLillo's *Point Omega* and Hitchcock's *Psycho* », in Mark Osteen, sous la direction de, *Hitchcock and Adaptation. On the Page and Screen*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2014, pp. 261-278.

SHIPE, Matthew, « War as Haiku: The Politics of Don DeLillo's Late Style », *Orbit: Writing Around Pynchon*, 2016, vol. 4, 2.

VERMEULEN, Pieter, « Don DeLillo's *Point Omega*, the Anthropocene, and the Scales of Literature », *Studia Neophilologica. A Journal of Germanic and Romance Languages and Literature*, 2015, vol. 87, no. 1, pp. 68-81.

YEGANE, Faeze et PARVANEH, Farid, « Don DeLillo's *Point Omega*; Ecstasy and Inertia in a Hyperreal World: A Baudrillardian Reading », *International Journal of Applied*

ELFRIEDE JELINEK

Ouvrages

- BANCAUD, Florence, *Elfriede Jelinek*, Paris, Belin, 2010.
- BARTSCH, Kurt, et HÖFLER, Günther A., sous la direction de, *Elfriede Jelinek*, Graz, Literaturverlag Droschl, 1991.
- BARTENS, Daniela, et Pechmann, Paul, sous la direction de, *Elfriede Jelinek. Die internationale Rezeption*, Graz, Vienne, Literaturverlag Droschl, 1997.
- BETHMAN, Brenda, "Obscene fantasies." *Elfriede Jelinek's Generic Perversions*, New York, Peter Lang, 2011.
- BÖHMISCH, Susanne, *Le jeu de l'abjection : étude sur Elfriede Jelinek et Elfriede Czurda*, Paris, L'Harmattan, 2011.
- FIDDLER, Allyson, *Rewriting Reality: an introduction to Elfriede Jelinek*, Berghahn Books, Oxford, Providence, Berg, 1994.
- FIDDLER, Allyson et JÜRS-MUNBY, Karen, *Elfriede Jelinek in the Arena. Sport, Cultural Understanding and Translation to Page and Stage, Austrian Studies*, vol. 22, Cambridge, Modern Humanities Research Association, 2014.
- GUILLOIN, Bénédicte, « *Les amantes* » d'Elfriede Jelinek : lecture d'un roman controversé, Paris, L'Harmattan, 2006.
- HOFFMANN, Yasmine, *Elfriede Jelinek. Une biographie*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2005.
- JANKE, Pia, sous la direction de, *Die Nestbeschmutzerin. Jelinek & Österreich*, Salzburg, Vienne, Jung & Jung, 2002
- JANKE, Pia, sous la direction de, *Werkverzeichnis Elfriede Jelinek*, Vienne, Praesens, 2004 [bibliographie de l'œuvre de Jelinek ainsi que des textes critiques consacrés à l'écrivaine].
- JANKE, Pia, sous la direction de, *Literaturnobelpreis Elfriede Jelinek*, Vienne, Praesens, 2005.
- JANKE, Pia, sous la direction de, *Elfriede Jelinek. Werk und Rezeption*, 2 vol., Vienne, Praesens, 2014 [constitue une nouvelle édition mise à jour de *Werkverzeichnis Elfriede Jelinek*].
- JANKE, Pia, sous la direction de, *Jelinek-Handbuch*, Stuttgart, Metzler, 2013 [présentation raisonnée et exhaustive de l'œuvre de Jelinek, comporte notamment une courte présentation des *Exclus* par Dagmar C. G. Lorenz, pp. 89-94].

- JANZ, Marlies, *Elfriede Jelinek*, Stuttgart, Weimar, Metzler, 1995.
- JOHNS, Jorun B., et ARENS, Katherine, sous la direction de, *Elfriede Jelinek. Framed by language*, Riverside, Ariadne Press, 1994.
- JOURDAN, Magali et SOBOTTKE, Mathilde, *Qui a peur d'Elfriede Jelinek ?*, Paris, Danger public, 2006.
- LECERF, Christine et JELINEK, Elfriede, *L'Entretien*, Paris, Seuil, France Culture, 2007.
- MAYER, Verena et Koberg, Roland, *Elfriede Jelinek. Un portrait*, traduit de l'allemand par Laurent Cassagnau, Paris, Seuil, 2009 [*Elfriede Jelinek. Ein Porträt*, Reinbek, Rowohlt, 2006].
- NEELSEN, Sarah, *Les essais d'Elfriede Jelinek. Genre, relation, singularité*, Paris, Honoré Champion, 2016.
- OBERGER, Birgit, *Elfriede Jelinek als Übersetzerin. Eine Einführung*, Frankfurt/Main, Peter Lang, 2008.
- PAULISCHIN-HOVDAR, Sylvia, *Der Opfermythos bei Elfriede Jelinek. Eine historiografische Untersuchung*, Vienne, Böhlau Verlag, 2017 [principalement sur *Burgtheater*, *Die Kinder der Toten*, et *Das Lebewohl*].
- SPANLANG, Elisabeth, *Elfriede Jelinek. Studien zum Frühwerk*, Vienne, VWGÖ, 1992.
- THIÉRIOT, Gérard, *Elfriede Jelinek et le devenir du drame*, sous la direction de, Presses Universitaires du Mirail, 2006.
- WEIRAUCH, Sebastian, „Gegen Ironie sind sie machtlos.“ *Eine medienkritische Untersuchung von Elfriede Jelineks subversiver Rhetorik*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2018.

Articles

- BEARD, Rebecca: « Sticks and stones may break my bones... » The aesthetic enactment of violence in the work of Elfriede Jelinek », in Helen CHAMBERS, sous la direction de, *Violence, culture and identity, Essays on German and Austrian Literature, Politics and Society*, Bern 2006, pp. 343-358.
- CRITCHFIELD, Anne L, « Dominant dyads, Father-son and mother-daughter, A comparison of Franz Kafka and Elfriede Jelinek », in Frank PILIPP, sous la direction de, *The Legacy of Kafka in Contemporary Austrian Literature*, Riverside, Ariadne Press, 1997, pp. 171-192.
- FIDDLER, Allyson, « Reading Elfriede Jelinek », in Chris WEEDON, sous la direction de, *Post-War Women's Writing in Germany, Feminist Critical Approaches*, Oxford 1997, pp. 292-

- FINNEY, Gail, « Komödie und Obszönität, Der sexuelle Witz bei Jelinek und Freud », in *The German Quarterly*, 1997, vol. 70, no. 1, pp. 27-38.
- GONZALÉS-VANGELL, Béatrice. « L'œuvre d'Elfriede Jelinek est-elle scandaleuse ? », *Revue d'Histoire de la Shoah*, vol. 201, no. 2, 2014, pp. 319-339.
- HANSEN, Beatrice, « Elfriede Jelinek's Language of Violence », *New German Critique*, no. 68, 1996, pp. 79-112.

***Die Ausgesperrten* [1980]**

- DIONEI, Mathias, « O princípio da racionalidade na configuração literária do amor », *FronteiraZ*, 2016, no. 16, pp. 217-230.
- FIDDLER, Allyson, « *Die Ausgesperrten*. Intermediale Blickpunkte und Hörweisen », in Pia JANKE, sous la direction de, *Elfriede Jelinek: „Ich will kein Theater“*. *Mediale Überschreitungen*, Vienne, Praesens, 2007, pp. 307-319.
- GÓMEZ-MONTERO, Karina, « Elfriede Jelinek: *Die Ausgesperrten* – Sinnlosigkeit und Gewalt, Nihilismus-Darstellung als Gesellschaftskritik », in Karina GÓMEZ-MONTERO, *Sinnverlust und Sinnsuche. Literarischer Nihilismus im deutschsprachigen Roman nach 1945*, Cologne, Böhlau, 1998, pp. 146-167.
- GUILLAUME, Isabelle, « Enjeux esthétiques et idéologiques de la nature et des paysages autrichiens dans *Die Ausgesperrten* (*Les Exclus*), *Die Klavierspielerin* (*La pianiste*) et *Lust* d'Elfriede Jelinek », in Régine BATTISTON-ZULIANI, sous la direction de, *Nature et paysages : un enjeu autrichien / Funktion von Natur und Landschaft in der österreichischen Literatur*, Bern, Peter Lang, 2004, pp. 187-201.
- HELDUSER, Urte, « „Dabei ist der Jugend ansonsten Frische eigen“. Jugend als Trivialmythos in Elfriede Jelineks Roman *Die Ausgesperrten* », in *Der Deutschunterricht*, no. 6, 2008, pp. 52-59.
- HINK, Walter, « Elfriede Jelineks *Die Ausgesperrten* (1980) », in Walter Hink, *Romanchronik des 20. Jahrhunderts. Eine bewegte Zeit im Spiegel der Literatur*, Cologne, DuMont, 2006, pp. 217-224.
- JANDL, Paul, « Mythen. Schmutz. Existenzialismus. Film. Zu Elfriede Jelineks *Die Ausgesperrten* », in Michaela FINDEIS et Paul JANDL, sous la direction de, *Landnahme. Der österreichische Roman nach 1980*, Vienne, Cologne, Böhlau, 1989, pp. 17-30.
- JANZ, Marlies, « Mythendestruktion und „Wissen“. Aspekte der Intertextualität in Elfriede Jelineks Roman *Die Ausgesperrten* », in *Text & Kritik*, no. 117, 1993, pp. 38-50.

- LEGEMBLE, Benoît, « D'une prison l'autre. Crime famille et société dans l'œuvre d'Elfriede Jelinek », in *Europe*, no. 933-934, 2007, pp. 329-344
- LORENZ, Dagmar C. G. « Elfriede Jelinek's Political Feminism: *Die Ausgesperrten* », *Modern Austrian Literature*, vol. 23, no. 3-4, 1990, pp. 111-119.
- Lorenz, Dagmar C. G., *Verfolgung bis zum Massenmord. Holocaust-Diskurse in deutscher Sprache aus der Sicht der Verfolgten*, New York, Peter Lang, 1992 [Cf. les pp. 242-244 sur *Die Ausgesperrten*].
- LORENZ, Dagmar C. G., « Ideology and Criticism in the Novel and the Film *Die Ausgesperrten* », in Margarete Lamb-Faffelberger et Matthias P. Konzett, sous la direction de, *Elfriede Jelinek. Writing Woman, Nation, and Identity. A Critical Anthology*, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 2007, pp. 55-75.
- MAHLER-BUNGERS, Annegret, « Die Wiederkehr des Verdrängten im Krieg der Generationen, Zu den *Ausgesperrten* von Elfriede Jelinek », in *Fragmente* no. 27/28, 1988, pp. 111-124.
- MATT, Peter von, *Verkommene Söhne, Missratene Töchter. Familiendesaster in der Literatur*, Munich, Vienne, 1995 [Cf. les pp. 336-344 sur *Die Ausgesperrten*].
- NADUDVARI, Gabriella, « Jelinek. Auf der Spur einer kanonisierten Autorin. Überlegungen zur Textstruktur des Romans von Elfriede Jelinek *Die Ausgesperrten* », in Attila BOMBITZ, sous la direction, *Brüchige Welten. Von Doderer bis Kehlmann. Einzelinterpretationen*, Vienne, Praesens, 2009, pp. 163-177.
- NEUMANN, Christian, « Wer erzählt den modernen Roman? Eine Betrachtung zu den Verwandlungen der Erzählfigur in Alfred Böblins *Berlin Alexanderplatz* und Elfriede Jelinek's *Die Ausgesperrten* », *Literatur für Leser*, vol. 23, no. 3, 2000, pp 141-158.
- NICKENIG, Annika, « Versehrte Körper: Sexualität und Zeugenschaft in Elfriede Jelineks *Die Ausgesperrten* und *Die Kinder der Toten* », in Clemens Ruthner et Raleigh Whiting, sous la direction de, *Contested Passions. Sexuality, Eroticism, and Gender in Modern Austrian Literature and Culture*, New York, Peter Lang, 2011, pp. 375-388.
- RAINER, Ulrike, « The Grand Fraud "Made in Austria": The Economic Miracle, Existentialism, and Private Fascism in Elfriede Jelinek's *Die Ausgesperrten* », in *Elfriede Jelinek. Framed by language*, sous la direction de Jorun B. Johns et Katherine Arens, Riverside, Ariadne Press, 1994, pp. 176-193.
- SCHMITZ-BURGARD, Sylvia, « Body Language as Expression of Repression: Lethal Reverberations of Fascism in *Die Ausgesperrten* », in *Elfriede Jelinek. Framed by language*, sous la direction de Jorun B. Johns et Katherine Arens, Riverside, Ariadne

Press, 1994, pp. 194-228.

SNYDER HOOK, Elizabeth, « At Home with Fascism: Elfriede Jelinek's *Die Ausgesperrten* », in *Family secrets and the contemporary German novel. Literary explorations in the aftermath of the Third Reich*, Rochester, Camden House, 2001, pp. 102-134.

STANGEL, Johann, « *Die Ausgesperrten* – Autoritätsverlust und soziale Integrationsproblematik im Kleinbürgertum », in Johann Stangel, *Das annullierte Individuum. Sozialisationskritik als Gesellschaftsanalyse in der aktuellen Frauenliteratur*, Frankfurt/Main, Peter Lang, 1988, 135-148.

STROBEL, Heidi, *Gewalt von Jugendlichen als Symptom gesellschaftlicher Krisen: literarische Gewaltdarstellungen in Elfriede Jelineks "Die Ausgesperrten" und in ausgewählten Jugendromanen der neunziger Jahre*, Frankfurt/Main, Peter Lang, 1998.

Worotnikowa, Anna, E., « Eine Kontroverse: Materialismus gegen Idealismus im Roman von Elfriede Jelinek *Die Ausgesperrten* », in *Jahrbuch der Österreich-Bibliothek in St. Petersburg*, no. 8, 2007-2008, pp. 19-26.

Elfriede Jelinek et Thomas Bernhard (ouvrages et articles)

KONZETT, Matthias, *The Rhetoric of National Dissent in Thomas Bernhard, Peter Handke and Elfriede Jelinek*, Rochester (NY), Camden House, 2000.

PASCHILLER, Doris, « Das entstellte Gewissen, Thomas Bernhard und Elfriede Jelinek », in *die horen*, no. 43, 1998, pp. 47-52.

PASCHILLER, Doris, « Plädoyer für eine düstere Weltsicht, Thomas Bernhard und Elfriede Jelinek », in Joachim Hoell et Kai Luehrs-Kaiser, sous la direction de, *Thomas Bernhard, Traditionen und Trabanten*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1999, pp. 111-115.

ORTNER, Jessica, « Führungen durchs „Denkhäuschen“: Räumliches Schreiben, Autofiktion und Gesellschaftskritik bei Jelinek und Bernhard », *Orbis litterarum*, 2018, vol. 73, no. 6, pp. 487-505 [compare l'écriture autofictionnelle dans *Neid (Mein Abfall von allem)* [2007-2008] de Jelinek et *Auslöschung*].

REINERT, Bastian, et GÖTZE, Clemens, sous la direction de, *Elfriede Jelinek und Thomas Bernhard. Intertextualität - Korrelationen - Korrespondenzen*, Berlin, De Gruyter, 2019.

SNYDER HOOK, Elizabeth, *Family Secrets, and the Contemporary German Novel. Literary Explorations in the Aftermath of the Third Reich*, Rochester (NY), Camden House, 2001 [en particulier pour les chapitres sur *Les Exclus* de Jelinek et sur *Extinction* de Bernhard].

ZEYRINGER, Klaus, « Contre nature : Jelinek et Handke, Bernhard, Jandl dans le paysage autrichien », in *Austriaca*, 2004, no. 59, pp. 123-135.

LESLIE KAPLAN

Ouvrages

HILSUM, Mireille, sous la direction de, *Leslie Kaplan*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

Ouvrages en en partie sur Leslie Kaplan

RONGIER, Sébastien, *Littérature d'aujourd'hui, cinq essais, études sur Leslie Kaplan, Jean et Olivier Rolin, Tanguy Viel et Marguerite Duras*, Collection « Critique & essai », Publie.net, 13/10/2008.

Articles et chapitres d'ouvrages

BLANCHOT, Maurice, « L'Excès-l'usine ou l'infini morcelé » [1986], *Écrits politiques (1958-1993). Guerre d'Algérie, Mai 68, etc.*, Paris, Lignes, Éditions Leo Scheer, 2003, pp. 175-178.

MALAPRADE, Anne, « Poétiques de l'excès, excès poétiques », *L'excès, signe ou poncif de la modernité ?*, Gilles Bonnet et Lionel Vernier, sous la direction de, *Les Cahiers de Marge*, no. 6, Kimé, 2009, pp. 265-278.

LASSERRE, Audrey, « *Les Prostituées philosophes* de Leslie Kaplan ou les pratiques transgressives d'une pensée nomade » in Audrey Lasserre et Anne Simon, sous la direction de, *Nomadismes des romancières contemporaines de langue française*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008, pp. 121-135.

LEFORT-FAVREAU, Julien, « Les communautés littéraires de Leslie Kaplan. De l'usine à l'atelier d'écriture, l'égalité des intelligences », *Tangence*, no. 107, 2015, pp. 55-72.

TORTI-ALCAYAGA, Agathe, « Techniques du saut : présentation de Leslie Kaplan », *Itinéraires* [En ligne], 2014-2 | 2015, mis en ligne le 17 juillet 2015, consulté le 04 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/2524>.

Numéros de revue sur Leslie Kaplan

« Dossier Leslie Kaplan », *Gare Maritime* n°3, Revue écrite et sonore de poésie contemporaine, Nantes, septembre 1996.

Les Carnets du Loir n°5, mai 2009, publiés par l'association Les Filles du Loir, dossier critique [en ligne].

MATHIEU RIBOULET

Essais de Mathieu Riboulet

AUBOUY, Véronique, et RIBOULET, Mathieu, *À la lecture*, Paris, Grasset, 2014.

RIBOULET, Mathieu, « À contretemps, décidément », in *Compagnies de Mathieu Riboulet*, Lagrasse, Verdier, 2020, pp. 103-123 [paru dans la revue *Le monstre*, n°2, juin 2010].

Articles de Mathieu Riboulet

« Un entretemps », *Vertigo*, 2012/3, no. 44, pp. 4-12.

« L'office du silence. Les films de Jean-Claude Biette », *Vertigo*, 2006/1, no. 28, pp. 27-30.

« L'iguane et le chardonneret », *En attendant Nadeau*, 17 janvier 2017, no. 24, <https://www.en-attendant-nadeau.fr/2017/01/17/ortese-compassion/>

Entretiens avec Mathieu Riboulet

LE DEM, Gilda, « Mathieu Riboulet au corps à corps », *Têtu*, septembre 2012 [repris sur le site des éditions Verdier, <https://editions-verdier.fr/2014/04/23/tetu-septembre-2012-par-gildas-le-dem/>].

ZRIBI, Isabelle, « Avec Mathieu Riboulet », entretien avec, *Cahiers du cinéma*, décembre 2010, p. 60.

TESSÉ, Jean-Philippe, « À partir du cinéma politique des années 70 : entretien avec Alban Lefranc et Mathieu Riboulet », *Cahiers du cinéma*, décembre 2015, pp. 29-31.

Textes sur Mathieu Riboulet

AHL, Nils C., « Ceci est le corps », *Le Monde des livres*, 12 septembre 2012 [repris sur le site des éditions Verdier <https://editions-verdier.fr/2014/04/23/le-monde-des-livres-12-octobre-2012-par-nils-c-ahl/>].

BRANTIGNY, Ludivine, « Mathieu Riboulet au fil des années de plomb », *Libération*, 30 octobre 2015.

CECATTY, René de, « Les corps aimés et suppliciés de Riboulet », *Les Lettres françaises*, 4 octobre 2012 [repris sur le site des éditions Verdier <https://editions->

- verdier.fr/2014/04/23/les-lettres-francaises-4-octobre-2012-par-rene-de-ceccatty/].
- CECATTY, René de, « La mort de l'écrivain Mathieu Riboulet », *Le Monde*, 7 février 2018.
- COLLECTIF, *Compagnies de Mathieu Riboulet*, Paris, Verdier, 2020 [avec des textes de Gwenaëlle Aubry, Paul Audi, Patrick Boucheron, Jean-Louis Comolli, Maylis de Kerangal, Martin Hervé, Michel Jullien, Marie-Hélène Lafon, Marielle Macé, Jean-Claude Milner, Simone Perez, Christophe Pradeau, Olivier Séguret].
- GODARD, Roger, dans *Itinéraires du roman contemporain*, Armand Colin, 2006 [contient un chapitre sur Mathieu Riboulet].
- GRIS, Fabien, « Bal des arts, des corps et des histoires : incarnation et figuration dans Les Œuvres de miséricorde de Mathieu Riboulet », Elisa Bricco, sous la direction de, *Le bal des arts. Le sujet et l'image : écrire avec l'art*, Macerata, Quodlibet, 2015, pp. 65-77.
- HERVÉ, Martin, « La chair et le signe », *Spirale*, été 2013 [repris sur le site des éditions Verdier, <https://editions-verdier.fr/2014/04/23/spirale-n245-ete-2013-par-martin-herve/>].
- LAFON, Marie-Hélène, un texte sur *Le corps des anges*, dans *La femelle du requin*, n°50, juin 2019.
- MICHAUD, Ginette, « Prendre dates. Paris, 6 janvier – 14 janvier 2015 de Patrick Boucheron et Mathieu Riboulet », *Spirale*, printemps 2016, pp. 38-40.
- PRADELLE, Hugo, « La miséricorde corporelle », *La Quinzaine littéraire*, no. 1069, 01 octobre 2012 [sur *Les Œuvres de miséricorde*].
- PRADELLE, Hugo, « La littérature est encore politique » [sur *Les Portes de Thèbes et Compagnies de Mathieu Riboulet*], *En attendant Nadeau*, 28 janvier 2020, <https://www.en-attendant-nadeau.fr/2020/01/28/litterature-encore-politique-riboulet/>.
- ZRIBI, Isabelle, « Sorties livres : Les Œuvres de miséricorde », *Cahiers du cinéma*, 682, octobre 2012, p. 73.
- GUERIN, Marie-Anne, « Espions sur la Creuse », *Cahiers du cinéma*, septembre 2002, pp. 36-37.
- VAQUIN, Agnès, « Mathieu Riboulet *Le regarde la source* », *La Quinzaine littéraire*, no. 863, 16 octobre 10, 2003.

PHILIP ROTH

Ouvrages

- BLEIKASTEN, André, *Philip Roth. Les ruses de la fiction*, Paris, Belin, 2001.
- BRÜHWILER, Claudia Franziska et Trepanier, Lee, ed., *A political companion to Philip Roth*,

- Lexington, University Press of Kentucky, 2017.
- DE FIORE, Luciano, *Philip Roth. Fantasmî del desiderio*, Rome, Editori Internazionali Riuniti, 2012.
- HAYES, Patrick, *Philip Roth. Fiction and Power*, New York, Oxford University Press, 2014.
- LEE, Hermione, *Philip Roth*, Oxon, Routledge, 2010.
- MASIERO, Pia, *Philip Roth and the Zuckerman Books*, Amherst, N.Y., Cambria Press, 2011.
- PARRISH, Timothy, *The Cambridge Companion to Philip Roth*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.
- POSNOCK, Ross, *Philip Roth's Rude Truth. The Art of Immaturity*, Princeton, Princeton UP, 2006.
- POZORSKI, Aimee, *Roth and Trauma. The Problem of History in the Later Works (1995-2010)*, Londres, New York, Continuum, 2011.
- ROTH PIERPONT, Claudia, *Roth Unbound. A Writer and his Books*, Londres, J. Cape, 2014.
- SAFER, Elaine B., *Mocking the Age. The Later Novels of Philip Roth*, Albany, State University of New York Press, 2006.
- SAMPSON, Steven, *Corpus Rothi II. Le Philip Roth tardif, de "Pastorale américaine" à "Némésis"*, Léo Scheer, 2012.

***American Pastoral* [1997]**

- ABBOT, Philip, « "Bryan, Bryan, Bryan, Bryan": Democratic Theory, Populism, and Philip Roth's *American Trilogy* », *Canadian Review of American Studies*, 2008, vol. 37, no. 3, pp. 431-452.
- ANSU, Louis, « Philip Roth's Quarrel with Realism in *American Pastoral* », *Notes on Contemporary Literature*, vol. 38, no. 2, 2008, pp. 4-6.
- BADONNEL, Patrick, ROYAL, Derek Parker et ROYOT, Daniel, *Philip Roth. "American Pastoral"*, Neuilly, Atlande, 2011.
- BYLUND, Sarah, « Merry Levov's BLT Crusade: Food-Fueled Revolt in Roth's *American Pastoral* and *The Human Stain* », *Studies in American Jewish Literature*, no. 23, 2004, pp. 67-76.
- CONNOLLY, Andy, « Literary Labor and Physical Toil: Contesting Notions of Work and Origins in *American Pastoral* », in *Philip Roth Studies*, 2014, vol. 10, no. 2, pp. 61-77.
- DARDA, Joseph, « The Visual Apologetics of Philip Roth's Pastoral America », in *Philip Roth Studies*, 2015, vol. 11, no. 2, pp. 77-94.
- EAGLE, Christopher, « "Angry Because She Stutters": Stuttering, Violence, and the Politics of

- Voice in *American Pastoral* and *Sorry* », in *Philip Roth Studies*, 2012, vol.8, no. 1, pp.17-30.
- JOHNSON, Gary, « The presence of allegory: the case of Philip Roth's *American pastoral* », in *Narrative*, 2004, vol. 12, no. 3, pp. 233-248.
- GENTRY, Marshall Bruce, « Newark Maid Feminism in Philip Roth's *American Pastoral* », *Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies*, 2000, vol. 19, no. 1, pp.74-83.
- GOLDBLATT, Roy, « The Whitening of the Jews and the Changing Face of Newark », in *Philip Roth Studies*, 2006, vol. 2, no. 2, pp.86-101.
- GORDON, Andrew, « The Critique of Utopia in Philip Roth's *The Couterlife* and *American Pastoral*, in Jay L. Halio et Ben Siegel, sous la direction de, *Playful and Serious: Philip Roth as Comic Writer*, Newark, University of Delaware Press, 2010, pp. 151-159.
- HOBBS, Alex, « Reading the Body in Philip Roth's *American Pastoral* », in *Philip Roth Studies*, vol. 6, no. 1, 2010, pp. 69-83.
- HOGAN, Monika, « “Something so Visceral in with the Rhetorical”: Race, Hypochondria, and the Un-Assimilated Body in *American Pastoral* », *Studies in Jewish Literature*, no. 23, 2004, pp. 1-14.
- HOUSTON, David, « Counterpastoral », in *Philip Roth Studies*, 2014, vol. 10, no. 1, pp.125-139.
- IVANOVA, Velichka D., *Architecture d'un rêve. « American Pastoral » de Philip Roth, une étude narrative*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2012.
- IVANOVA, Velichka D., sous la direction de, *Reading Philip Roth's “American Pastoral”*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2011.
- JOHNSON, Gary, « The Presence of Allegory: The Case of Philip Roth's *American Pastoral*, *Narrative*, vol. 12, no. 3, 2004, pp. 233-248.
- KING, Meg, « Father Knows Best: Manhood in David Bradley and Philip Roth », *Philip Roth Studies*, 2013, vol. 9, no. 2, pp. 23-43.
- LEVY, Paule, sous la direction de, *Lectures de Philip Roth, « American Pastoral »*, Rennes, PUR, 2011.
- LEVY, Paule, « *American Pastoral* », *la vie réinventée*, Paris, CNED, PUF, 2012.
- LYONS, Bonnie, « Philip Roth's American Tragedies », in Jay L. Halio et Ben Siegler, sous la direction de, *Playful and Serious: Philip Roth as Comic Writer*, Newark, University of Delaware Press, 2010.
- MASIERO, Pia, « The Difference in One Word: The Italian Translation of Philip Roth's *American Pastoral* », *Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas*, 2013, vol. 11, no. 2, pp.305-319.

- PARRISH, Timothy, « The End of Identity: Philip Roth's *American Pastoral* », *Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies*, 2000, vol. 19, no. 1, pp.84-99.
- PIRE, Béatrice, « Méprise, Errance et Métaphore Paternelle dans *American Pastoral* de Philip Roth », *E-rea*, 12.1, 2014, mis en ligne le 15 décembre 2014, consulté le 04 octobre 2018. URL : <http://journals.openedition.org/erea/4018> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/erea.4018>
- RUBINSTEIN, Rachel, « Roth's daughters », in *Studies in American Jewish Literature*, 2013, vol. 32, no. 2, pp .201-205.
- SCHUR, Richard, « Dream or Nightmare? Roth, Morrison, and America », in *Philip Roth Studies*, 2005, vol. 1, no. 1, pp. 19-36.
- SHOASTAK, Debra, ed., *Philip Roth, American pastoral, The human stain, The Plot Against America*, Londres, Continuum, 2011.
- STANLEY, Sandra Kumamoto, « Mourning the “greatest generation”: myth and history in Philip Roth's *American Pastoral* », *Twentieth Century Literature*, 2005, vol. 51, no. 1, pp.1-24.
- VARVOLGI, Alik, « The inscription of terrorism: Philip Roth's *American Pastoral* », *Philip Roth Studies*, 2007, vol. 3, no. 2, pp.101-13.

GIORGIO VASTA

***Il tempo materiale* [2008]**

- BELPOLTI, Marco, « Piccoli eroi di piombo », *L'Espresso*, 19 mars 2009, p. 117.
- BIONDILLO, Gianni, « *Il tempo materiale* », *Cooperazione*, n° 51, 16 décembre 2008.
- CEDOLA, Andrea, « “Il linguaggio è la nostra colpa”. *Il tempo materiale* di Giorgio Vasta », *Il Caso Moro. Memorie e narrazioni*, sous la direction de Leonardo Casalino, Andrea Cedola, Ugo Perolino, Massa, Transeuropa, 2016, pp. 69-112.
- DAROS, Philippe, « *Il tempo Materiale*. Au-delà du roman du crime, le roman de la cruauté », in *Du roman noir aux fictions de l'impunité*, sous la direction de Florence Olivier et Philippe Daros, L'Harmattan, 2014.
- DONNARUMMA, Raffaele, « Storia, immaginario, letteratura: il terrorismo nella narrativa italiana (1969-2010) », in P. Cataldi, sous la direction de, *Per Romano Luperini*, G.B. Palumbo & C. Editore, Palerme, 2011, pp. 439-465.
- DONNARUMMA, Raffaele, « *Il tempo materiale* », in *Allegoria*, n°60, 2009, p. 222.

- GAMBARO, F., « *Le Temps Matériel* de Giorgio Vasta : les jeux de l'innocence et de la cruauté », *Le Monde*, 9 septembre 2010.
- GHIDOTTI, Cecilia, « “Giace sul fondo del mio piatto”. Deformazioni e riuso di Aldo Moro in *Il tempo materiale* di Giorgio Vasta », in Leonardo Casalino, Andrea Cedola, Ugo Perolino, sous la direction de, *Il caso Moro. Memorie e narrazioni*, pp. 181-202.
- MARTELLI, Matteo, « Memorie sensibili di fronte alla storia : i bambini ideologici di Giorgio Vasta », in *Le nuove forme dell'impegno letterario in Italia*, sous la direction de Federica Lorenzi et de Lia Perrone, Giorgio Pozzi Editore, Ravenna, 2015, pp. 95-107.
- RACCIS, Giacomo, « Giorgio Vasta : la militanza del linguaggio », in *Orlando Esplorazioni*, n° 2, mars, 2013.
- RACCIS, Giacomo, « Appunti per uno studio sul *Tempo materiale* / 1 », 13 novembre 2013, *La Balena Bianca*, <http://www.labalenabianca.com/2013/11/13/appunti-per-uno-studio-del-tempo-materiale1/>
- RACCIS, Giacomo, « Appunti per uno studio sul *Tempo materiale* / 2 », 15 novembre 2013, *La Balena Bianca*, <http://www.labalenabianca.com/2013/11/15/appunti-per-uno-studio-del-tempo-materiale2/>
- RACCIS, Giacomo, « Changer la réalité en changeant son langage : l'engagement de Giorgio Vasta », in Federica Lorenzi et Lia Perrone, sous la direction de, *Le nuove forme dell'impegno letterario in Italia*, Ravenna, G. Pozzi, 2015 pp. 81-93.
- VIZMULLAR-ZOCCO, Jana, « The Tragic Limits of Adolescent Creativity in Giorgio Vasta's *Il tempo materiale* », *Quaderni del '900*, 2011, vol. 11, p.101-112.

AUTRES SOURCES

Sur le régime de Vichy, Maurice Papon et la préfecture de Bordeaux et l'après-guerre en France.

- BARUCH, Marc-Olivier, *Servir l'État français. La haute fonction publique sous Vichy*, Fayard, 1997.
- BOULANGER, Gérard, *Maurice Papon. Un technocrate français dans la collaboration*, Paris, Seuil, 1994.
- BOULANGER, Gérard, *Papon. Un intrus dans la République*, Paris, Seuil, 1997.
- BURRIN, Philippe, *La France à l'heure allemande : 1940-1944*, Paris, « Points Histoire », Seuil, 1997.

- GUICHETEAU, Maurice, *Papon Maurice ou La continuité de l'État*, « Les Petits Libres », Les Mille et Une Nuits, 1998.
- MILLER, Gérard, *Les pousse au jouir du maréchal Pétain* [1975], Paris, « Points Essais », Seuil, 2004.
- PAXTON, Robert O., *La France de Vichy (1940-1944)*, Paris, Seuil, 1997.
- SLITINSKY, Michel, *Le Pouvoir préfectoral lavaliste à Bordeaux. Stratégie de la déportation au pays des droits de l'Homme*, Bordeaux, Wallada, 1998.
- SLITINSKY, Michel, *Procès Papon, le devoir de justice*, Éditions de l'Aube, 1997.
- TERRISSE, René, *Bordeaux : 1940-1944*, Perrin, 1993.
- VIOLET, Bernard, *Le Dossier Papon*, Flammarion, 1997.
- ROUSSO, Henry, *Le Syndrome de Vichy. De 1944 à nos jours*, Paris, « Points Histoire », Seuil, 1990.
- WOLF, Nelly, sous la direction de, *Amnésies françaises à l'époque gaullienne (1958-1981). Littérature, cinéma, presse, politique*, Paris, Classiques Garnier, 2011.

Sur le terrorisme (et en particulier les années de plomb en Italie et en Allemagne)

- AGAMBEN, Giorgio, « État et terrorisme », in *de(s)générations*, n°24, janvier 2016, pp. 7-12.
- AMERI-SIEMENS, Anne, *Ein Tag im Herbst. Die RAF, der Staat und der Fall Schleyer*, Bonn, Bundeszentrale für politische Bildung, 2017.
- BLIN, Arnaud et Chaliand, Gérard, sous la direction de, *Histoire du Terrorisme. De l'Antiquité à Daech*, Fayard, 2015.
- BONELLI, Laurent et CARRIÉ, Fabien, *La fabrique de la radicalité – Une sociologie des jeunes djihadistes français*, Paris, Le Seuil, 2018.
- BUGNON, Fanny, « Des “enfants monstrueux de 68” ? À propos des mouvements politiques violents et des médias (France-Allemagne, 1968-1998) », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, no. 94, avril-juin 2009, pp. 47-52.
- BUGNON, Fanny, *Les amazones de la terreur. Sur la violence politique des femmes, de la Fraction armée rouge à Action directe*, Paris, Payot, 2015.
- BUGNON, Fanny, « Le sexisme au bout du stylo. Regards médiatiques sur les militantes de groupes révolutionnaires armés en France et RFA (1970-1989) », in Martial POIRSON, sous la direction de, *Combattantes. Une histoire de la violence féminine en Occident*, Paris, Seuil, 2020, pp. 182-195.
- BUTLER, Judith, *Precarious Life – The Powers of Mourning and Violence*, New York, Londres, Verso, 2004 [*Vie précaire - Les pouvoirs du deuil et de la violence après le 11 septembre*]

- 2001, traduit de l'anglais par Jérôme Rosanvallon et Jérôme Vidal, Paris, Amsterdam, 2005].
- CHAUVET, Évelyne et DANON-BOILEAU, Laurent, *Psychanalyse et terrorisme. L'effroi peut-il s'élaborer*, PUF, Paris, 2017.
- DERRIDA, Jacques, HABERMANS, Jürgen, BORRADORI, Giovanna, *Le "concept" de 11 septembre : dialogues à New York, octobre-décembre 2011 avec Giovanna Borradori*, traduit de l'allemand par Christian Bouchindhomme, traduit de l'anglais par Sylvette Gleize, Paris, Galilée, 2004.
- DERRIDA, Jacques, « Qu'est-ce que le terrorisme ? », entretien avec Giovanna Borradori, *Le Monde Diplomatique*, février 2004, p. 16.
- ELTER, Andrea, *Propaganda der Tat. Die RAF und die Medien*, Francfort, Suhrkamp, 2008.
- FERRAGU, Gilles, *Histoire du terrorisme*, Perrin, 2014.
- FLANET, Véronique, *La RAF. Vie quotidienne d'un groupe terroriste dans l'Allemagne des années 1970*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- GARGIULO, Gius, et SEUL, Otmar, textes réunis par, *Terrorismes : l'Italie et l'Allemagne à l'épreuve des années de plomb, 1970-1980 : réalités et représentations du terrorisme*, Paris, M. Houdiard, 2008.
- GÄTJE, Olaf, *Der Gruppenstil der RAF im „Info“-System. Eine soziostilistische Analyse aus systemtheoretischer Perspektive*, Berlin, De Gruyter, 2008.
- GRISPIGNI, Marco, *La violence politique en Italie dans les années 68*, traduit de l'italien par Rossana Vaccaro, Paris, L'Harmattan, 2018.
- GUZZO, Domenico, *Rome dans les années de plomb. L'inscription des violences politiques, 1966-1982*, préface de Marie-Anne, Matard-Bonucci, Bayonne, Institut franchophone pour la justice et la démocratie, 2019.
- HANSHEW, Karrin, *Terror and Democracy in West Germany*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012.
- KRAUSHAAR, Wolfgang, *Die blinden Flecken der RAF*, Bonn, Bundeszentrale für politische Bildung, 2018.
- LAURENS, Henry et Delmas-Marty, Mireille, *Terrorismes - Histoire et droit*, CNRS Éditions, 2010.
- LAZAR, Marc et MATARD-BONUCCI, sous la direction de, *L'Italie des années de plomb. Le terrorisme entre histoire et mémoire*, Paris, « Mémoires/Histoire », Autrement, 2010.
- MANCONI, Luigi, *Terroristi italiani. Le Brigate rosse e la guerra totale, 1970-2008*, Milan, Rizzoli, 2008.

- MÉGIE, Antoine, « La “scène terroriste” : réflexions théoriques autour de l’“ancien” et du “nouveau” terrorisme », in *Canadian Journal of Political Science / Revue canadienne de science politique*, 2010, vol. 43, no. 4, pp. 983-1003.
- MILESCHI, Christophe et SANTALENA, Elisa, sous la direction de, *Repenser les années 1970. Le cas italien*, Paris, Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2019.
- MORANTE, Elsa, *Petit manifeste des communistes, sans classes ni parti*, suivi d’*Une lettre aux Brigades Rouges*, traduit de l’italien par Martin Rueff, Paris, Payot & Rivages, 2005.
- NEGRI, Antonio, *Italie rouge et noire : journal février 1983-novembre 1983*, Paris, Hachette, 1985.
- PANVINI, Guido, *Ordine nero, guerriglia rossa. La violenza politica nell’Italia degli anni Sessanta e Settanta (1966-1975)*, Turin, Einaudi, 2009.
- PASSMORE, Leith, *Ulrike Meinhof and the Red Army Faction. Performing Terrorism*, New York, Palgrave Macmillan, 2011.
- RAFLIK, Jenny, *Terrorisme et mondialisation*, Gallimard, 2016.
- SATTA, Vladimiro, *I nemici della Repubblica. Storia degli anni di piombo*, Milan, Rizzoli, 2016.
- SCHMID, Alex P., ed., *The Routledge Handbook of Terrorism Research*, Routledge, 2011.
- SLOTERDIJK, *Luftbeben. An den Quellen des Terrors*, Berlin, Suhrkamp, 2002 [*Terror from the Air*, traduit de l’allemand par Amy Patton and Steve Corcoran, MIT Press, 2009].
- SOMMIER, Isabelle, *La violence politique et son deuil. L’après 68 en France et en Italie*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty, « Terror: A Speech After 9-11 », in *Boundary 2*, vol. 31, no. 2, 2004, pp. 81-111.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty, « Globalcities: Terror and Its Consequences », *CR: The New Centennial Review*, vol. 4, no. 1, 2004, pp.73-94.
- STEINER, Anne, et DEBRAY, Loïc, *La Fraction Armée rouge. Guérilla urbaine en Europe occidentale*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1987 [réédition : Paris, L’échappée, 2006].
- TRUC, Gêrôme, *Sidérations. Une sociologie des attentats*, PUF, Paris, 2016.
- VENTURA, Angelo, *Per una storia del terrorismo italiano*, Rome, Donzelli, 2010.

Littérature et Terrorisme

- AROUIMI, Michel, *Anticipations littéraires du terrorisme*, Paris, Hermann, 2018.
- FRANK, Michael C. et Gruber, Eva, ed., *Literature and Terrorism. Comparative Perspectives*, Amsterdam, Rodopi, 2012.
- GOURLEY, James, *Terrorism and Temporality in the Works of Thomas Pynchon and Don*

- DeLillo, New York, Londres, Bloomsbury, 2013.
- HECKEN, Thomas, *Avantgarde und Terrorismus. Rhetorik der Intensität und Programme der Revolte von den Futuristen bis zur RAF*, Bielefeld, Transcript, 2006.
- HOUEN, Alex, *Terrorism and Modern Literature. From Joseph Conrad to Ciaran Carson*, Oxford, Oxford university press, 2002.
- KLOECKNER, Christian, *The Writing of Terrorism. Contemporary American Fiction and Maurice Blanchot*, Peter Lang, 2017.
- NEWMAN, Judie, *Utopia and Terror in Contemporary American Fiction*, New York, Routledge, 2013.
- SCANLAN, Margaret, *Plotting Terror. Novelists and Terrorists in Contemporary Fiction*, University of Virginia Press, 2001.
- WISNICKI, Adrian S., *Conspiracy, Revolution, and Terrorism from Victorian fiction to the Modern Novel*, New York, Routledge, 2008.

Représentations du terrorisme en Italie et en Allemagne

- ÄCHTLER, Norman, et GANSEL, Carsten, sous la direction de, *Ikönographie des Terrors ? Formen ästhetischer Erinnerung an den Terrorismus in der Bundesrepublik 1978-2008*, Heidelberg, Winter, 2010.
- BAUMANN, Cordia, *Mythos RAF. Literarische und filmische Mythenradierung von Bölls „Katharina Blum“ bis zum „Baader Meinhof Komplex“*, Paderborn, Ferdinand Schöningh, 2012.
- BERENDSE, Gerrit-Jan, et CORNILS, Ingo, sous la direction de, *Baader-Meinhof returns. History and cultural memory of German left-wing terrorism*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2008.
- BRÄUNERT, Svea, *Gespensstergeschichten. Der linke Terrorismus der RAF und die Künste*, Berlin, Kulturverlag Kadmos, 2015.
- CASALINO, Leonardo, Cedola, Andrea, Perolino, Ugo, *Il Caso Moro. Memorie e narrazioni*, Massa, Transeuropa, 2016.
- COLIN, Nicole, DE GRAAF, Beatrice, PEKELDER, Jacco, et UMLAUF, Joachim, sous la direction de, *Der „Deutsche Herbst“ und die RAF in Politik, Medien und Kunst. Nationale und internationale Perspektiven*, Bielefeld, Transcript, 2008.
- CONTI, Ermanno, *Gli « anni di piombo » nella letteratura italiana*, Ravenna, Longo, 2013.
- DONNARUMMA, Raffaele, « Nuovi realismi e persistenze postmoderne : narratori italiani di oggi », in *Allegoria*, XIX, 57, 2008.

- ERK, Corina, *De-/Konstruktionen der RAF im Post-2000-Kino. Filmische Erinnerungsarbeit an einem Mythos*, Paderborn, Leiden, Boston, Wilhelm Fink, 2017.
- PAOLIN, Demetrio, *Una tragedia negata: il racconto degli anni di piombo nella narrativa italiana*, Nuoro, il Maestrale, 2008.
- SIMONETTI, Gianluigi, « Nostalgie dell'azione. La fortuna della lotta armata nella narrativa degli anni Zero », *Allegoria*, XXIII, 64, 2011, pp. 97-124.
- SIMONETTI, Gianluigi, « La geste terroriste : relecture des années de plomb dans le roman italien contemporain », in *Du roman noir aux fictions de l'impunité*, sous la direction de Florence Olivier et Philippe Daros, L'Harmattan, 2014, pp. 113-142.
- TABACCO, Giuliano, *Libri di piombo. Memorialistica e narrativa della lotta armata in Italia*, Milano, Bietti, 2010.
- VITELLO, Gabriele, *L'album di famiglia. Gli anni di piombo nella narrativa italiana*, Massa, Transeuropa, 2013.
- WARD, David, *Contemporary Italian Narrative and 1970s Terrorism. Stranger than Fact*, Cham, Palgrave Macmillan, 2017.

Événement et littérature

- ACQUIER, Marie-Laure et MERLO, Philippe, sous la direction de, *La relation de la littérature à l'événement*, Paris, L'Harmattan, 2012.
- COLLECTIF (Laboratoire littérature et histoire des pays de langues européennes, Besançon), *Événement et prose narrative*, I, Paris, Les Belles Lettres, 1991.
- COLIN, Claire, *L'événement dans la nouvelle contemporaine*, Paris, Classiques Garnier, 2018.
- COURTIEU, Marc, *Événement et roman. Une relation critique*, Amsterdam, New-York, Rodopi, 2012.
- GLAUDES, Pierre et METER, Helmut, sous la direction de, *Le sens de l'événement dans la littérature française des XIX^e et XX^e siècles*, actes du colloque international de Klagenfurt, 1-3 juin 2005, Bern, Berlin, Bruxelles, Peter Lang, 2008.
- GUÉGO RIVALAN, Christine et RODRIGUES, Denis, *L'écho de l'événement. Du Moyen-Âge à l'époque contemporaine*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes
- PARENT, Sabrina, *Poétiques de l'événement. Claude Simon, Jean Rouaud, Eugène Savitzkaya, Jean Follain, Jacques Réda*, Paris, Classiques Garnier, 2011.
- RABATÉ, Dominique, « Événement et traumatisme. Modalités de l'après coup dans le roman du XX^e siècle », dans Helmut Meter et Pierre Glaudes, sous la direction de, *Le Sens de l'événement dans la littérature française des XIX^e et XX^e siècles. Actes du colloque*

international de Klagenfurt, 1-3 juin 2005, Bern, Peter Lang, 2008, pp. 169-178.

XANTHOS, Nicolas et PARENT, Anne Martine, sous la direction de, *Poétiques et imaginaires de l'événement*, Montréal, « Figura », Presses de l'Université du Québec, 2012.

ANNEXE

Terrorisme, autour de l'ambivalence d'un mot.

Nous voulons considérer notre lecture des textes de notre corpus dans lesquels il est question du terrorisme comme une tentative d'explorer les sens du mot « terrorisme » : « Le sens étroit, trop étroit, le sens prédominant qu'on donne au "terrorisme" aujourd'hui passe par toutes les formes de sa mise en œuvre dans le discours qui domine l'espace public, en premier lieu par la puissance techno-scientifique des médias¹ ». Comme l'écrit Derrida, le sens du mot est devenu « trop étroit ». Au contraire, nous voudrions montrer comment les textes de nos auteurs peuvent permettre de multiplier les sens donnés à ce mot. Nous pensons ici particulièrement à *Mao II* (1991) de Don DeLillo, *Pastorale américaine* (1997) de Philip Roth et *Le temps matériel* (2008) de Giorgio Vasta, mais aussi Mathieu Riboulet dans son autofiction *Entre les deux il n'y a rien* (2015) et Alban Lefranc dans ses biofictions, *Fassbinder, la mort en fanfare* (2012) et *Si les bouches se ferment* (2014) représentent le terrorisme – défini en tant qu'usage de la terreur – mais aussi la terreur elle-même – définie en tant que « destruction de la pluralité² ».

Dans *Mao II* (1991), la question centrale du roman de DeLillo est celle de l'écrivain confronté au surgissement de la violence. Dans *Pastorale américaine* (1997), une adolescente, Merry Levov, fait exploser une bombe en signe de protestation contre la guerre du Vietnam. Merry tue sans le vouloir un homme, le docteur Colon, brisant ainsi sa propre vie ainsi que celle de ses parents, Seymour et Dawn Levov, qui incarnent le « Rêve américain ». Dans *Le temps matériel* (2008), Giorgio Vasta revient sur les années de plomb à travers la vie d'un groupe d'enfants, à Palerme, qui tuent l'un de leurs camarades en voulant imiter les Brigades rouges. La violence des enfants passe d'abord par la création d'une non-langue, l'alphamuet, avant même de se concrétiser par un acte violent, la mort de Morana. À travers trois romans, *Mao II*, *Pastorale américaine* et *Le temps matériel* trois espaces sont liés pour penser la représentation de la violence politique : les États-Unis, l'Italie et le Moyen-Orient (le Liban, dans *Mao II*). En outre, ces trois romans permettent de lier trois temps : 1968 dans *Pastorale américaine*, 1978

¹ Jacques Derrida, *Le « concept » du 11 septembre*, Paris, Galilée, 2004, p. 163

² Arendt, IT, p. 113.

dans *Le temps matériel*, les tensions de la fin de années 80 et du début des années 90³ dans *Mao II*.

Si nous suivons Walter Benjamin dans sa « Critique de la violence », les romans de DeLillo, Roth et Vasta représentent au moins deux formes de violences politiques : celle « fondatrice de droit », la violence légitime⁴, et celle que Benjamin nomme la violence du « grand criminel », qui est quant à elle illégitime. Nous considérons que nous ne pouvons évoquer la violence du « grand criminel » sans évoquer celle qui est au contraire « fondatrice du droit » : l'une ne trouvant son caractère d'illégitimité qu'en raison de la légitimité de l'autre. Ainsi, dans les romans de DeLillo, Roth et Vasta la représentation d'une forme de violence n'existe pas sans que l'autre soit au moins évoquée – sinon représentée. L'évocation de la guerre du Vietnam d'un côté et de l'autre côté l'attentat de Merry Levov dans *Pastorale américaine* en fournit un premier exemple : Merry pose une bombe en réaction *contre* la guerre du Vietnam. La violence de ceux qui sont ordinairement nommés « terroristes » relève de ce que Benjamin nomme le « grand criminel⁵ » : « Chez le grand criminel, cette violence affronte le droit moderne en menaçant de fonder un nouveau droit, menace devant laquelle *le peuple*, bien qu'elle soit impuissante dans les cas importants, *frissonne d'effroi* aujourd'hui encore comme aux temps primitifs⁶ ». Tout l'enjeu est là : « [...] l'État redoute cette violence tout simplement comme fondatrice de droit⁷ [...] ». Et en un sens, elle l'est, parce que les actes terroristes sont suivis de mesures d'exception⁸ : le terrorisme fonde *malgré lui* le droit⁹. C'est la grande spécificité de la littérature d'être capable de prendre en charge de tels événements en prenant en compte les deux types de violence, sans avoir à prendre parti, précisément parce que le texte littéraire – contrairement aux discours médiatiques – ne cherche pas à « communiquer » et, par conséquent, à juger – ce que se refusent à faire nos auteurs. Toutefois, ces deux mots

³ Il n'est pas possible de situer avec précision sur le plan temporel le roman de DeLillo, aucune trace ne le permet, sauf, quelques-unes comme une référence faite à la Ligne Verte à Beyrouth (DeLillo, MII, p. 134. M, p. 110). Sans doute nous faudra-t-il commenter ce choix de DeLillo de ne pas ancrer avec précision sa fiction dans le temps, contrairement à Roth dans *Pastorale américaine* et Vasta dans *Le temps matériel*.

⁴ L'exercice du pouvoir se fonde sur la violence : Hannah Arendt ne dit pas autre chose que Benjamin dans sa « Critique de la violence » en ce qui concerne la violence qui fonde le droit lorsqu'elle affirme que « [l]e pouvoir, dans son acceptation politique concrète, est le pouvoir requis et incarné par la possession de moyens violents pour faire exécuter les lois » (Hanna Arendt, *La nature du totalitarisme*, *op.cit.*, 18).

⁵ Nous tenons à préciser que nous reprenons les termes utilisés par Benjamin de « grand criminel » mais nous ne limitons pas pour autant le terrorisme à une simple forme de criminalité, comme nous le montrons.

⁶ Benjamin, CV, p. 68. ZKG, GS, II (1), p. 186 : « Im großen Verbrecher tritt ihm diese Gewalt entgegen mit der Drohung: neues Recht zu setzen, vor der das Volk trotz ihrer Ohnmacht in bedeutenden Fällen noch heute wie in Urzeiten erschauert. »

⁷ Benjamin, CV, p. 68. ZKG, GS, II (1), p. 186 : « Der Staat [...] fürchtet diese Gewalt schlechterdings als rechtsetzend [...] »

⁸ Évoquées par Leonardo Sciascia dans *L'affaire Moro* et Mathieu Riboulet dans *Entre les deux il n'y a rien*.

⁹ Cela se vérifie avec l'après Moro en Italie, l'après 11 septembre aux États-Unis et en France avec l'après 7 et 9 janvier 2015 en France.

« terrorisme » et « terreur » ne sont pas sans poser problème. Le terrorisme en tant qu'usage politique de la terreur :

Le pouvoir dominant est celui qui parvient à imposer, donc à légitimer, voire à légaliser (car il y va toujours du droit), sur une scène nationale ou mondiale, dans une situation donnée, l'appellation et donc l'interprétation qui convient. C'est ainsi qu'au cours d'une histoire longue et compliquée, les États-Unis ont réussi à susciter un consensus intergouvernemental en Amérique du Sud pour appeler officiellement "terrorisme" toute résistance politique organisée au pouvoir en place, en vérité mis en place – et, du même coup, pour en appeler à une coalition armée contre ledit "terrorisme". Pour en déléguer confortablement la responsabilité aux gouvernements d'Amérique du Sud et éviter les accusations si justifiées d'interventionnisme violent¹⁰.

Derrida nous oblige à poser une question : ainsi, de *qui* parle-t-on, quand on parle de « terroristes » ? Et cette question en appelle une deuxième : surtout, de *quoi* parle-t-on quand on utilise le mot « terrorisme » ? Avant toute chose, sans doute nous faut-il nous arrêter sur le mot « terrorisme ». Quand bien même nous analysons une série d'œuvres littéraires représentant le terrorisme, il nous semble déterminant de questionner le mot lui-même, l'analyse des œuvres n'étant pas sans conséquence politiques. Nous voulons commencer par prendre en considération l'« [i]n stabilité sémantique¹¹ » qui entoure le mot « terrorisme ». Ne pas questionner le mot lui-même reviendrait à suivre aveuglément le sens donné au mot par le « pouvoir dominant¹² », ce qui aurait pour conséquence de fausser d'entrée de jeu toute possibilité d'analyse de l'écriture des violences politiques. Cela reviendrait – comme sans le faire exprès, naïvement – à se ranger derrière ce pouvoir avant même d'avoir tenté la moindre réflexion¹³. Il est *a priori* difficile de produire une définition unilatérale du terrorisme, comme le soulignent Sean K. Anderson et Stephen Sloan dans leur *Historical Dictionary of Terrorism* : « No consensus exists on the proper definition of terrorism¹⁴ ». Et cela tient sans doute aux fortes connotations morales attachées au mot lui-même :

[...] "terrorism" is not simply a denotative label but also a label of reprobation such that partisans of a given party or political tendency will hesitate to apply it to those groups whom they champion, while applying it quite freely to groups of whose politics they disapprove, even when the actions being committed by the two sets of groups are substantially comparable¹⁵.

¹⁰ Jacques Derrida, *Le « concept » du 11 septembre*, *op.cit.*, p. 159.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*

¹³ Ou peut-être encourir « le risque de passer pour l'instrument de la classe dominante », comme l'écrit Benjamin dans sa VI^e thèse sur l'histoire.

¹⁴ Sean K. Anderson et Stephen Sloan, *Historical Dictionary of Terrorism*, Londres, Scarecrow, 2002, p. 478. Notre traduction : « Il n'existe pas de consensus sur une définition exacte du terrorisme. »

¹⁵ *Ibid.* Notre traduction : « [...] "terrorisme" n'est pas simplement un mot neutre mais que le mot sert aussi de réprobation de telle sorte que les partisans d'un parti ou d'un courant politique vont hésiter à l'appliquer aux groupes qu'ils soutiennent, tout en l'appliquant assez librement à des groupes dont ils désapprouvent la

On peut dire, en quelque sorte, que dans de telles conditions, le « terroriste », ce sera toujours *l'autre*. Comme l'écrit Judith Butler au sujet de l'après-11 septembre aux États-Unis : « Nous ne considérons pas nos propres actes comme des actes terroristes¹⁶ ». Toutefois, si un consensus existe autour d'une définition du terrorisme cela pose problème, comme le note Derrida, nous insistons sur ce point : « les États-Unis ont réussi à susciter un consensus intergouvernemental en Amérique du Sud pour appeler officiellement “terrorisme” toute résistance politique¹⁷ », et toute critique – comme celle que nous mettons ici en place – vise avant tout à briser toute forme de consensus.

Dans *Vie précaire*, Judith Butler va dans ce sens : « [...] l'usage du qualificatif de “terroriste” introduit une ambiguïté toujours croissante qu'exploitent plusieurs puissances de guerre contre divers mouvements indépendantistes¹⁸ ». Judith Butler fournit plusieurs exemples : « L'État israélien qualifie ainsi de “terroriste” tout acte de résistance des Palestiniens, mais jamais aucune des formes de violence d'État qu'il exerce. C'est aussi le terme qu'utilise Poutine à l'encontre des Tchétchènes qui luttent pour l'indépendance ; la violence qu'il exerce dans cette province est alors mise au compte de la légitime défense de la nation¹⁹ ». Notre propos n'est pas de remettre en question la violence qui est effectivement commise par ceux qui sont appelés terroristes, mais de mettre en avant « l'ambiguïté » que peut revêtir le mot, parce que ce point est déterminant pour la compréhension des romans de DeLillo, Roth et Vasta. Le mot « terroriste » peut renvoyer à des formes de violences bien différentes les unes des autres, et certaines formes de violence qui pourraient – voire qui devraient ? – être qualifiées de terroristes ne le sont pas. Dans de telles conditions, on peut en conclure – au moins provisoirement – que le « terroriste », ce sera toujours *l'autre*. Nous verrons en quoi cette distinction est opératoire dans l'analyse des œuvres de notre corpus. Toutefois, en confrontant plusieurs définitions du mot « terrorisme » – ce que nous allons faire immédiatement – il est possible de s'accorder sur un point commun à toutes les définitions : le terrorisme vise à produire et utiliser la terreur à des fins politiques. La définition qui sera donnée du terrorisme aura avant tout des conséquences politiques. Il est indéniable que dans le cadre de l'analyse

politique, quand bien même les actions des deux ensembles de groupes sont en grande partie comparables ».

¹⁶ Butler, VP, pp. 30 – 31. Butler, PL, p. 6 : « Our own acts are not considered terrorist. »

¹⁷ Jacques Derrida, *op.cit.*, p. 159.

¹⁸ Butler, VP, p. 28. Butler, PL, p. 4 : « [...] there remains ever-increasing ambiguity introduced by the very use of the term “terrorist”, which is then exploited by various powers at war with independence movements of various kind. »

¹⁹ Butler, VP, p. 28. Butler, PL, p. 4 : « The term “terrorist” is used, for instance, by the Israeli state to describe any and all Palestinians acts of resistance, but none of its own practices of state violence. The term is also used by Putin to describe Chechen struggle for independence, which then casts its own acts of violence against this province as justified acts of national self-defense. »

d'œuvres littéraires le choix d'une définition du terrorisme n'est pas non plus sans conséquence.

Dans un texte intitulé « Patterns of Global Terrorism », le *U.S. State Department* définissait ainsi le terrorisme : « [...] premeditated, politically motivated violence perpetrated against non-combatant targets by subnational or clandestine agents, usually intended to influence audience²⁰ ». Comme le remarque Martin Paul Eve, « [...] this definition of terrorism guarantees that any acts committed by a state cannot be considered as acts of terror²¹ ». Toutefois, nous tenons à souligner que dans la définition du terrorisme fournie par le *U.S. State Department* apparaît une notion que nous allons retrouver dans les autres définitions que nous allons commenter : la violence du terrorisme vise à « influencer un public » (*to influence audience*). Ce point-là est déterminant : les auteurs des violences terroristes ont besoin d'un « public », de « spectateurs ». Un acte terroriste ne vise pas seulement quelqu'un, il s'adresse à un groupe de « spectateurs », qui sont tout autant les victimes – parce qu'ils sont témoins d'un acte de violence – que les cibles directes des attentats. Cette notion est d'ailleurs évoquée dans *Mao II* de Don DeLillo :

Il y a un curieux nœud qui lie les romanciers aux terroristes. En Occident, nous devenons des effigies célèbres à mesure que nos livres perdent le pouvoir de façonner et d'agir. [...] Il y a des années, je croyais qu'un romancier pouvait modifier la vie intérieure de la culture. Maintenant, les fabricants de bombes et les tueurs se sont emparés de ce territoire. *Ils effectuent des raids sur la conscience humaine*, ce que faisaient les écrivains avant d'être annexés.²²

On peut aussi citer l'analyse de l'usage du mot « terrorisme » proposé par Judith Butler dans l'analyse qu'elle propose de la rhétorique de l'administration Bush après le 11 septembre autour du *Patriot Act* :

En usant de ce terme, les États-Unis se placent en position de victime exclusive et incontestable d'une violence soudaine. Or, si l'on ne peut mettre en doute la violence subie par les États-Unis, il faut ajouter que c'est une chose de subir une violence et une autre d'utiliser la blessure qui en résulte pour construire un cadre autorisant une violence sans limites – une violence prenant pour cible tous ceux dont on suppose qu'ils sont liés à ce qui est à l'origine de la souffrance endurée.²³

²⁰ Cité par Glenn E. Schweitzer et Carole Dorsch Schweitzer, *A Faceless Enemy: The Origins of Modern Terrorism*, Cambridge, MA, Perseus, 2002, p. 31. Nous traduisons : « [...] une violence préméditée, déterminée politiquement et perpétrée contre des cibles non-combattantes par des nationaux ou des agents clandestins, habituellement utilisée pour influencer l'audience. »

²¹ Martin Paul Eve in « “Too many goddam echoes”: Historicizing the Iraq War in Don DeLillo's *Point Omega* », *Journal of American Studies*, XLIX, 3, 2015, p. 584. Nous traduisons : « [...] cette définition du terrorisme garantit qu'aucun acte commis par un État ne pourra être considéré comme un acte de terreur. »

²² DeLillo, MII, pp. 57-58. M, p. 41 : « There's a curious knot that binds novelists and terrorists. In the West we become famous effigies as our books lose the power to shape and influence. [...] Years ago I used to think it was possible for a novelist to alter the inner life of the culture. Now bomb-makers and gunmen have taken that territory. They make raids on human consciousness. What writers used to do before we were all incorporated. »

²³ Judith Butler, VP, p. 28. Judith Butler, PL, p. 4 : « The United States, by using the term, positions itself exclusively as the sudden and indisputable victim of violence, even though there is no doubt that it did suffer

Ainsi, au contraire de la définition fournie par le *U.S. State Department*, pour Christopher Harmon, « Terrorism is the deliberate and systematic murder, maiming, and menacing of the innocent to inspire fear for political ends²⁴ ». Il s'agit là d'un point déterminant que l'on peut retrouver dans d'autres définitions. Toutefois, il nous semble important de discuter un point : nous voudrions montrer que le terrorisme ne se définit pas seulement par le « meurtre » (*murder*) évoqué par Harmon, nous voulons dire par là, que le terrorisme ne se limite pas seulement à des violences physiques. Le terrorisme y recourt mais il ne s'y limite pas. Une telle définition du terrorisme – un usage politique de la terreur – permet d'inclure l'usage politique de la terreur non seulement par des groupes extra-parlementaires, sectaires, ou des personnes isolées, mais aussi tout ce qui dans les mesures prises par un gouvernement ou un État peut relever d'un usage politique de la terreur²⁵. C'est en ce sens qu'il est fonctionnel pour nous de revenir sur la part de *terreur* dont toute forme de terrorisme est constituée : le terrorisme en tant qu'usage politique de la terreur ne concerne pas seulement des groupes non étatiques, mais bien certaines pratiques reconnues pourtant comme appartenant à « la violence qui fonde le droit » (Benjamin), et en ce sens considérée comme « légitime ». Ainsi, parler de terreur²⁶ nous permet d'évoquer l'ensemble des usages politiques de la terreur et non seulement sur ce qui est *communément* nommé « terrorisme ». En ce sens, ce type de violence revient aussi dans les romans sous d'autres formes. La pauvreté à Palerme dans le roman de Vasta peut être lue comme une forme de violence politique. Le geste de Merry est à replacer dans le contexte de la guerre du Vietnam. En ce sens, Anderson et Sloan proposent une définition plus précise du terrorisme qui s'accorde avec celle de Harmon :

To distinguish terrorism from mere criminal violence, is it not sufficient to define it as “political motivated violence,” since other forms of nonterrorist violence, such as insurgencies and mob violence, can also be politically inspired. The specific quality defining terrorism is that it *seeks deliberately to create terror in its victims for a political purpose*, whereas, other forms of political violence have their primary object inflicting harm on objects or persons with terror being only a by-product. Terrorists cultivate fear in their victims and audiences not as an end in itself nor merely to torment their direct victims but rather to create terror in others who are “spectators” of the terrorist event. Terrorists seek to force this “audience” to pay them

violence. But it is one matter to suffer violence and quite another to use that fact to ground a framework in which one's injury authorizes limitless aggression against targets that may or may be not related to the sources of one's own suffering. »

²⁴ Christopher Harmon, *Terrorism Today*, Londres, Routledge, 2008, p. 7. Notre traduction : « Le terrorisme est le meurtre systématique et délibéré, en blessant et en menaçant des innocents afin d'inspirer la peur à des fins politiques. »

²⁵ Nous renvoyons sur ce point à Giorgio Agamben, *État d'exception*, traduit de l'italien par Joël Gayraud, Paris, Seuil, 2003.

²⁶ Comme nous le faisons dans le Chapitre V de notre réflexion.

attention and to respond in some manner²⁷.

Ainsi, nous définissons le terrorisme comme étant un usage politique de la terreur. Tant par des formes de violences physiques que par tout autre moyen qui peut permettre de susciter la terreur sur une personne ou un groupe de personnes : « L'action "terroriste" cherche à produire des effets psychiques (conscients et inconscients !) et des réactions symboliques ou symptomatiques qui peuvent passer par des détours nombreux, incalculables en vérité²⁸ ». Il serait possible de parler d'une dimension "spectaculaire" de l'action terroriste, comme le soulignent Sloan et Anderson : « *Terrorists seek to force this "audience" to pay them attention and to respond in some manner*²⁹ ». Dans *Mao II*, les terroristes cherchent à « [t]erroriser les innocents. Plus ils [les terroristes] se montrent impitoyables, mieux nous voyons leur colère³⁰ ». En quelque sorte il y a un jeu pervers qui se développe dans le terrorisme : si le terrorisme n'existe pas sans spectateurs, il fait de chacun des "spectateurs" qu'il utilise, ses complices. Et si le terrorisme fait reposer son fonctionnement sur l'usage d'une audience, le rôle des médias est alors à repenser entièrement. Et c'est là un point déterminant dans chacune des œuvres que nous étudions : l'influence des médias sur les "terroristes", et inversement, l'usage par les terroristes des médias (dans *Mao II*, le chef des terroristes, Abu Rashid). Cette dynamique est aussi présente dans *Le temps matériel* : les enfants attendent que les journaux rendent compte de leurs actions. La situation est différente dans *Pastorale américaine*. Le geste de Merry est presque naïf, le personnage de Philip Roth fait figure d'adolescente manipulée³¹.

En définissant le terrorisme comme étant un usage politique de la terreur nous en restons

²⁷ Sean K. Anderson et Stephen Sloan, *op.cit.*, p. 479. Notre traduction : « Afin de distinguer le terrorisme de la simple violence criminelle, il n'est pas suffisant de le définir comme une forme de "violence politiquement motivée", dans la mesure où d'autres formes de violence non-terroristes, telles que les insurrections ou la violence collective, peuvent être inspirées par la politique. La qualité spécifique qui définit le terrorisme réside dans le fait qu'il cherche délibérément à susciter la terreur chez ses victimes à des fins politiques, alors que l'objectif premier d'autres formes de violences politiques réside dans le fait d'infliger des dégâts matériels ou humains, la terreur n'étant alors qu'un sous-produit. Les terroristes cultivent la peur de leurs victimes et les témoins non pas comme une fin en soi, ni simplement pour tourmenter leurs victimes directes, mais bien plutôt pour créer la terreur chez les autres qui sont "spectateurs" des événements terroristes. Les terroristes cherchent à forcer leur "public" à leur accorder de l'attention et à répondre d'une façon ou d'une autre. » Nous soulignons en italique dans notre traduction et dans le texte original.

²⁸ Jacques Derrida, *op.cit.*, p. 162.

²⁹ Sean K. Anderson et Stephen Sloan, *op.cit.*, p. 479.

³⁰ DeLillo, *MII*, p. 156. *MII*, pp. 129-130 : « Terrorize the innocent. The more heartless they are, the better we see their rage. »

³¹ Deux romans allemands seraient particulièrement intéressants pour notre propos – à des titres différents : *Die verlorene Ehre der Katharina Blum (L'honneur perdu de Katarina Blum)* [1974] de Heinrich Böll et *Die Erfindung der Roten Armee Fraktion durch einen manisch-depressiven Teenager im Sommer 1969 (Comment un adolescent maniaco-dépressif inventa la Fraction armée rouge pendant l'été 1969)* [2015] de Frank Witzel. Ce qui est très intéressant avec le texte de Witzel, c'est que comme Vasta, il adopte le point de vue des enfants sur l'Histoire. Dispositif que l'on retrouve aussi dans *Pastorale américaine* avec le personnage de Merry, et dans *L'homme qui tombe* qui sont obsédés par Bill Lawton/Ben Laden.

à ce que nous pourrions appeler un niveau tautologique, qui est toutefois indispensable dans notre construction d'une définition plus précise du terrorisme dans la mesure où ce niveau tautologique nous permet de mettre en avant un mot : la *terreur*. Le fait de mettre en évidence le mot « terreur » dans notre définition du terrorisme, peut nous permettre d'arriver à une définition plus précise du terrorisme, afin que la dimension de « terreur » propre au terrorisme ne reste pas un impensé. Nous définissons, à la suite de Hannah Arendt, la terreur comme « [l]a destruction de la pluralité³² ». Et nous voulons démontrer comment dans les romans de Roth, DeLillo et Vasta est représentée cette « destruction de la pluralité », cette impossibilité à être un groupe, cette rupture de tout lien. Dans son étymologie même, ce que l'on nomme terrorisme dérive de la terreur. Et au-delà de l'origine étymologique du mot, le but premier du terrorisme – et peut-être son seul et unique but – reste celui d'instaurer la terreur. En ce sens, peut-être n'est-il pas de définition plus précise de la terreur que celle fournie par Hannah Arendt qui décrit en ces termes, dans *Idéologie et terreur*, les liens qui unissent terreur et pouvoir :

Le lien d'acier de la terreur constitue le corps politique pour en faire un instrument qui permette d'accélérer le processus de la nature ou de l'histoire. La terreur parvient à organiser les hommes de telle manière qu'ils n'existent plus au pluriel, mais seulement au singulier comme s'il n'y avait plus sur terre qu'un seul être humain gigantesque dont les mouvements coïncideraient, en toute certitude et de manière tout à fait prévisible, avec le déroulement d'un processus automatique et nécessaire de la nature de l'histoire. La terreur veut accélérer la vitesse de ces processus dont le déroulement est en lui-même nécessaire pour l'amener à un régime qu'elle ne pourrait atteindre sans l'aide d'une humanité organisée sous la forme d'un seul être³³.

Lorsque Hannah Arendt écrit ces lignes, il s'agit avant tout pour elle d'élaborer une définition du totalitarisme. Nous voulons justement montrer ce qu'il y a de totalitaire dans toute forme de terrorisme, quelle que soit l'idéologie sur laquelle il se base. En effet, en ce qui concerne le terrorisme, on peut parler avec Hannah Arendt de « [l]'existence [...] de mouvements totalitaires au sein d'un monde non totalitaire³⁴ » ainsi que de « l'attrait qu'exerce le totalitarisme sur des gens qui disposent de toutes les informations et entendent des mises en garde à longueur de temps³⁵ ». Le personnage de Merry Levov dans *Pastorale américaine* illustre ce cas. Tout comme les enfants-terroristes du *Temps matériel*. Dans *Mao II*, Mao Zedong

³² Arendt, IT, p. 113.

³³ Arendt, IT, p. 80.

³⁴ Hannah Arendt, *La nature du totalitarisme*, traduit de l'anglais par Michelle-Irène Brudny, Payot, 2018, p. 13. [« On the Nature of Totalitarianism: An Essay in Understanding », in *Essays in Understanding, 1930-1954. Formation, Exile and Totalitarianism*, New York, Schocken Books, 1994, p. 328 : « The [...] existence of totalitarian movements in the non-totalitarian world [...] »]

³⁵ *Ibid.* [« On the Nature of Totalitarianism: An Essay in Understanding » *op.cit.*, p. 328 : « [...] [T]he appeal totalitarianism exerts on those who have all the information before them and who are warned against it day in and day out [...] »]

sert de figure paradigmatique qui permet de lier terrorisme et totalitarisme : les terroristes de Beyrouth se réclament de l'héritage révolutionnaire de Mao Zedong³⁶. Le terrorisme et le totalitarisme ne laissent aucun choix à ceux à qui il s'impose : la terreur est un événement parce qu'elle marque une césure, une déchirure, contre laquelle rien n'est possible, puisqu'elle demeure imprévisible : les formes de violences politiques représentées dans les romans de Philip Roth, Giorgio Vasta et Don DeLillo – qu'il s'agisse de l'attentat terroriste ou de l'usage de la terreur – sont toujours des événements et marquent pour le sujet une césure :

Une césure qui témoigne d'un "temps hors de ses gonds", du surgissement d'un événement "trop grand" pour un personnage (significativement Deleuze va chercher ses exemples dans la littérature) qui, désormais ne peut plus raccorder "l'avant" et "l'après" de cet "événement formidable" et qui apparaît alors, irrémédiablement, comme image de ce sujet moderne "fêlé", au "moi divisé". Autant de constats de "césures" qui ne font que répéter ceux qui, à partir de Benjamin commentateur d'Hölderlin, placent l'art moderne dans son ensemble sous cette marque d'absolue discontinuité (et d'abord dans notre rapport au passé³⁷).

Les romans que nous étudions présentent tous des personnages « fêlés » (nous reprenons dans *Différence et répétition* l'image du « Je fêlé³⁸ » en l'associant à celle non moins fonctionnelle développée par Deleuze dans *Logique du sens* de « fêlure silencieuse »). Tous les membres de la famille Levov dans *Pastorale américaine* sont « fêlés » par l'événement, de la fille Merry – d'abord terroriste puis Jaïn – à la mère, Dawn Levov, qui tente de réparer l'événement par la chirurgie esthétique et surtout Seymour Levov dont la vie reste brisée par l'acte de sa fille Merry : « Mon frère n'a jamais pu s'en remettre. Cette bombe a fait sauter sa vie. Elle a marqué la fin de la perfection de sa vie. C'était exactement ce qu'elle voulait. [...] En fait, il était dirigé contre lui, cet attentat³⁹ ». Dans *Mao II*, l'écrivain lui-même, Bill Gray, est présenté comme sujet brisé. Il ne parvient plus à écrire, ou plutôt à finir son troisième roman. Dans *Le temps matériel*, ce sont les enfants de Palerme, « apprentis » terroristes, qui sont à ce point brisés qu'ils en viennent à se déverbaliser en construisant un non-langage, l'alphamuet, et tuer un autre enfant, Morana. Il est opératoire pour nous d'associer les définitions du terrorisme que nous avons données avec certains éléments de la pensée de Deleuze⁴⁰ afin de penser le terrorisme en tant que tentative « d'accélérer le processus de la nature et de l'histoire⁴¹ », comme l'écrit Hannah Arendt et d'étudier la représentation qu'en proposent DeLillo, Roth et Vasta dans

³⁶ Nous renvoyons ici à DeLillo, MII, pp. 272-273 et M, pp. 235-236.

³⁷ Philippe Daros, *L'art comme action*, *op.cit.*, pp. 33-34.

³⁸ Cf. Deleuze, DR, p. 120.

³⁹ Roth, PA, p. 81. AP, pp. 66-67 : « There was no way back for my brother from that bomb. That bomb detonated his life. His perfect life was over. Just what she had in mind. [...] It was him they were really out to get. »

⁴⁰ Comme nous le faisons au Chapitre V de notre réflexion.

⁴¹ Arendt, IT, p. 113.

leurs romans. Un attentat matérialise à chaque fois cette tentative « d'accélérer le processus de [...] l'histoire », ainsi Nathan Zuckerman se demande au sujet du Suédois dans *Pastorale américaine* :

[...] [C]omment avait-il pu devenir le jouet de l'histoire ? L'histoire, l'Histoire de l'Amérique, celle qu'on lit dans les livres, qu'on apprend à l'école, était parvenue au vieux village paisible d'Old Rimrock dans le New Jersey, dans une cambrousse où on ne l'avait jamais vue pointer le nez depuis que l'armée de Washington avait pris deux fois ses quartiers d'hiver sur les hauteurs de Morristown. L'histoire, qui n'avait pas mordu de façon radicale sur le quotidien du petit peuple depuis la Guerre d'Indépendance, avait retrouvé le chemin de ces collines, enclavées et, contre toute attente, avec son génie de l'imprévu, elle avait mis à sac la demeure bien rangée des Seymour Levov, n'y laissant que décombres. *On se représente toujours l'histoire comme un processus à long terme, mais, en réalité, c'est un agent très soudain*⁴².

Dans l'événement certains fantasmes reviennent : l'événement est alors à penser en tant que retour. La terreur véhicule aussi avec elle une série de fantasmes dont le plus important est sans doute celui infantile de toute-puissance. Ainsi, le recours au mot *terreur* est-il plus fonctionnel que d'en rester au mot terrorisme⁴³ : parce que *terroriser* relève du fantasme :

[...] [L]e phantasme représente [...] [l']aspect [...] d'après lequel l'événement est l'exprimable d'une proposition [...]. [...] il n'existe pas hors d'une proposition au moins possible, même si cette proposition a tous les caractères d'un paradoxe ou d'un non-sens ; et qu'il insiste dans un élément particulier de la proposition. Cet élément, c'est le *verbe*, et le verbe à l'infinitif. Le phantasme est inséparable du verbe infinitif, et témoigne par là de l'événement pur⁴⁴.

Si un acte terroriste est l'événement en lui-même (qu'il s'agisse d'événements historiques évoqués dans les romans comme l'assassinat d'Aldo Moro dans *Le temps matériel* ou d'événements fictionnels comme l'assassinat de Morana dans le roman de Vasta ou encore l'explosion de la bombe de Merry dans *Pastorale américaine*), le fantasme qui revient dans l'événement lui-même, c'est bien celui de *terroriser*. Peut-être aussi est-ce la terreur du « terroriste » lui-même qui fait retour dans l'événement : *terroriser* l'autre parce que l'on est soi-

⁴² Roth, PA, p. 99. AP, 83 : « [...] [H]ow had he become history's plaything ? History, American history, the stuff you read about in books and study in school, had made its way out to tranquil, untrafficked Old Rimrock, New Jersey, to countryside where it had not put in an appearance that was notable since Washington's army twice wintered in the highlands adjacent to Morristown. History, which had made no drastic impingement on the daily life of the local populace since the Revolutionary War, wended its way back out to these cloistered hills and, improbably, with all its predictable unforeseenness, broke helter-skelter into the orderly household of the Seymour Levovs and left the place in a shambles. People think of history in the long term, but history, in fact, is a very sudden thing. »

⁴³ Nous suivons en ce sens la proposition de Carlo Ginzburg formulée dans *Peur révérence terreur* : « Je parlerai de terreur et non de terrorisme. Je ne crois pas que le mot « terrorisme » puisse nous aider à comprendre les événements sanglants auxquels on l'applique aujourd'hui. La terreur n'est pas moins actuelle que le terrorisme, mais je ne parlerai pas de l'actualité. Il faut parfois tenter de se soustraire au bruit, au bruit incessant des nouvelles qui nous arrivent de tous côtés. » (Carlo Ginzburg cité par Jean-Louis Comolli, *Daech, le cinéma et la mort*, Lagrasse, Verdier, 2016.

⁴⁴ Gilles Deleuze, « Du phantasme », LS, p. 250.

même terrifié. Ainsi, penser le fantasme, la terreur et l'événement nous permet une chose : éviter toute séparation politique entre le « terroriste » et le « terrorisé ». C'est à partir de la définition de la terreur proposée par Hannah Arendt, en tant que « destruction de la pluralité⁴⁵ », que nous avons pensé la représentation du terrorisme dans les romans de Don DeLillo, de Philip Roth et de Giorgio Vasta. L'angle de la terreur nous permet de prendre deux mouvements en compte : à la fois l'action des terroristes, qui cherchent à instaurer la terreur par leurs attentats, mais aussi le jeu des médias, qui prolongent l'instauration de la terreur par la mise en place de leur discours. En outre, l'action des gouvernements qui peut être considérée par moments comme « terroriste⁴⁶ ». La terreur est ce qui rend la politique impossible et la brise en tant que pratique démocratique. La terreur est ce qui inscrit une *césure* dans la politique, entendue au sens aristotélicien du terme, comme prise en charge des affaires de la *polis* : « Une cité est la communauté des lignages et des villages menant une vie parfaite et autarcique. C'est cela, selon nous, mener une vie bienheureuse et belle⁴⁷ » (« Πόλις δὲ ἡ γενῶν καὶ κομῶν κοινωνία ζωῆς τελείας καὶ αὐτάρκους, τοῦτο δ' ἐστίν, ὡς φαμέν, τὸ ζῆν εὐδαιμόνως καὶ καλῶς⁴⁸ »). La terreur brise avant tout toute possibilité de former une communauté. La finalité du terrorisme est d'exercer une violence qui rende impossible l'accès aux conditions de possibilités du maintien de la démocratie. Tout acte antidémocratique peut ainsi être défini comme terroriste, dans la mesure où il relève de la définition donnée par Hannah Arendt de la terreur : « la destruction de la pluralité⁴⁹ ». Si les individus sont isolés, alors la politique n'est plus possible, ce qui est pratiqué à la place n'en est pas même le négatif mais la négation. Avec la disparition de la possibilité de faire groupe, de former une communauté alors la démocratie est impossible. Au contraire, le roman s'impose comme une réponse à la terreur, il en est le contraire : la terreur est « la destruction de la pluralité⁵⁰ », alors que le roman repose sur elle⁵¹. Ainsi, DeLillo avec *Mao II* conçoit la littérature comme un « cri démocratique » (*a democratic shout*). Pour Joseph M. Conte, DeLillo « issues a warning for democracy – in kind with Bill Gray's advocacy in *Mao II* of the novel as a “democratic shout” [...] that in its contradictions contains multitudes, against absolutist beliefs – to reclaim the essence of individual freedom in the twenty-first

⁴⁵ Hannah Arendt, IT, p. 113.

⁴⁶ Ce point concerne tout particulièrement les romans de Roberto Bolaño.

⁴⁷ Aristote, *Politique*, III, 9, 1281a1-2, traduit du grec par Jean Aubonnet, Paris, Belles Lettres, 1989, p. 73. Jean Tricot, propose la traduction suivante de ce passage de la *Politique*, Paris, Vrin, 1995, p. 210 : « [...] Un État est la communauté des familles et des villages dans une vie parfaite et indépendante, c'est-à-dire, selon nous, dans le fait de vivre conformément au bonheur et à la vertu. »

⁴⁸ *Ibid.*, p. 74.

⁴⁹ Hannah Arendt, IT, p. 113.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ Cf. Calvino et la « multiplicité » dans les *Leçons américaines*, Bakhtine et la polyphonie dans *Esthétique et théorie du roman*

century. This democratic shout must be heard above the imprecations of theocracy abroad or the impingement of personal liberties and speech at home⁵² ». Au contraire de la terreur, la littérature ne peut exister sans liberté : « Pour combattre le totalitarisme, il suffit de comprendre ceci : il est la négation la plus absolue de la liberté⁵³ ». Tout au contraire de la terreur, la littérature est l'affirmation de la liberté.

⁵² Joseph M. Conte, « Writing amid the ruins : 9/11 and *Cosmopolis* », in *The Cambridge Companion to Don DeLillo*, sous la direction de John N. Duvall, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, pp. 190-191.

⁵³ Hannah Arendt, *La nature du totalitarisme*, *op.cit.*, p. 13.

ICONOGRAPHIE



Paul Klee, *Angelus novus*, aquarelle, encre de chine, huile et papier, 31,8 x 24,2 cm, 1920, Musée d'Israël, Jérusalem.

« Es gibt ein Bild von Klee, das Angelus Novus heißt. Ein Engel ist darauf dargestellt, der aussieht, als wäre er im Begriff, sich von etwas zu entfernen, worauf er starrt. Seine Augen sind aufgerissen, sein Mund steht offen und seine Flügel sind ausgespannt. Der Engel der Geschichte muß so aussehen. »

Walter Benjamin, « Über den Begriff der Geschichte », in *GW, I (2)*, Frankfurt, Suhrkamp, 1991, pp. 697-698.



Caravaggio, *Sette opere di Misericordia*, huile sur toile, 390 x 260 cm, 1607, Pio Monte della Misericordia, Naples.

« D'où cet air de rébus qui traverse la toile, cette façon si fière, souveraine, de gagner ses œuvres en ayant l'air de jouer, alors qu'un mystère profond s'agite sous nos yeux et danse, un tourbillon qui perd quand il nous a happés et nous envoie au ciel entre les bras des anges, nous priant d'y rester maintenant que nous y sommes, nous à qui il a tant coûté d'y parvenir. »

Mathieu Riboulet, *Les Œuvres de miséricorde*, Lagrasse, Verdier, 2012, p. 143.



Rainer Werner Fassbinder et sa mère dans *Deutschland im Herbst*, 1978.

« Le gros homme interroge sa mère au coin d'une table étroite. Il parle dans la colère, dans la frénésie plus que dans la colère. [...] À sa façon friable et vieillie, la mère est aussi rude que son fils. »

Alban Lefranc, *Fassbinder, la mort en fanfare* [2012], Paris, Payot & Rivages, 2019, p. 14.

Lilo Pempeit dans *Deutschland im Herbst*, 1978 : « Ce sont les propos souriants de la vieille femme friable, sa mère, qui concluent le documentaire de Fassbinder. “Le mieux”, dit-elle à son fils, “ce serait une sorte de dirigeant autoritaire qui serait tout à fait bon et gentil, qui serait quelqu'un de bien.” »

Alban Lefranc, *Fassbinder, la mort en fanfare* [2012], Paris, Payot & Rivages, 2019, p. 32.



Saigon, 11 juin 1963, Malcolm Browne/AP/SIPA.

« Five years pass, five years searching for an explanation, going back over everything, over the circumstances that shaped her, the people and the events that influenced her, and none of it adequate to begin to explain the bombing until he remembers the Buddhist monks, the self-immolation of the Buddhist monks... Of course she was just ten then, maybe eleven years old, and in the years between then and now a million things had happened to her, to them, to the world. Though she had been terrified for weeks afterward, crying about what had appeared on television that night, talking about it, awakened from her sleep by dreaming about it, it hardly stopped her in her tracks. And yet when he remembers her sitting there and seeing that monk going up in flames – as unprepared as the rest of the country for what she was seeing, a kid half watching the news with her mother and father one night after dinner – he is sure he has unearthed the reason for what happened. »

Philip Roth, *American Pastoral*, New York, « Vintage International », Random House, 1998, p. 152



« The Falling Man », Richard Drew (AP), 11 septembre 2001.

« Le journal a glissé de ses genoux, elle l'a rattrapé – et *j'ai vu*. / J'ai vu que sur la photographie l'homme à la veste jaune ne tombait pas dans le vide. / Ou plutôt si : il tombait dans le vide, mais *en même temps* il montait. Car c'est à l'envers que je voyais la photographie. Sur les genoux de la jeune femme, orientée vers elle, aucun doute, la ligne formée par le corps de l'homme, le long de la façade gris métallisé de la tour nord, c'est vers le bas qu'elle se dirigeait : défenestration, chute et mort. Et moi-même, par habitude, l'image en la regardant, j'en avais rétabli le sens : je m'étais mis à la place de la jeune femme, moi aussi je voyais une chute. Mais si je ne rectifiais pas ma position, si on retournait la photographie, l'homme à la veste jaune ne tombait pas dans le vide ; il ne chutait pas le long des étages de la tour nord du World Trade Center : il prenait son envol et, propulsé, la jambe droite relevée, tête en l'air, il *bondissait vers le ciel*. »

Yannick Haenel, *Évoluer parmi les avalanches*, Paris, Gallimard, 2003, p. 22.



Francis Bacon - *Triptych Inspired by the Oresteia of Aeschylus* [1981]

Huile sur toile, chaque panneau 198 cm × 147.5 cm

« [C]omme si on pouvait passer la leçon de le *L'Orestie* par pertes et profits... »

Mathieu Riboulet, *Les Œuvres de miséricorde*, Lagrasse, Verdier, 2012, p. 127.



Benno Ohnesorg, Berlin, 2 juin 1967 © Jürgen Henschel

« Benno Ohnesorg à Berlin le 2 juin 1967, le pli impeccable du pantalon, la mince ceinture noir, la chemise repassée soigneusement, le cheveu court et la petite moustache, tout dans les photos de lui mort ou mourant dans la rue comme un chien, dans l'arrière-cour d'un immeuble précisément, a l'air d'une mise en scène, d'une reconstitution : l'homme à la casquette sur la gauche qui le saisit sous le bras, l'infirmière, lunettée, petit sac à main, blouse immaculée, qui lui tien le bras gauche, enfin à droite l'homme qui le prend par les genoux, chemise blanche et boutons de manchettes, rien de tout ça n'est débraillé, confus moins encore, on suppose qu'ils vont le déposer sur un brancard, l'emmener à l'hôpital, peut-être n'est-il pas tout à fait mort à cet instant-là. Car outre l'assassin, le fonctionnaire de police en civil Karl-Heinz Kurras qui vient de trouer la peau de Benno Ohnesorg et de mettre en marche un processus qui ne demandait qu'à s'ébranler, il y a un photographe, Jürgen Henschel, et les instants d'après l'assassinat sont donc documentés [...]. »

Mathieu Riboulet, *Entre les deux il n'y a rien*, Lagrasse, Verdier, 2015, pp. 22-23.

INDEX DES NOMS

- Adorno, Theodor W., 15, 17, 18, 22, 23, 35, 37, 38, 43, 45, 46, 68, 69, 80, 91, 107, 145, 287, 297, 306, 413, 414,
- Agamben, Giorgio, 46, 127, 138, 140, 187, 188, 207, 316, 385, 470
- Anders, Günther, 238, 367
- Arendt, Hannah, 37, 66, 125, 127, 137, 161, 175, 176, 178, 179, 182, 183, 190, 241, 242, 244, 245, 254, 273, 386, 411, 413, 477, 478, 484, 485, 487, 488
- Aristote, 70, 76, 89, 157, 274, 289, 487
- Artaud, Antonin, 35, 97, 128, 132, 169, 172, 173, 302
- Auerbach, Erich, 72, 73
- Bakhtine, Mikhaïl, 89, 112
- Barthes, Roland, 66, 105, 252, 334, 401
- Bataille, Georges, 16, 21, 30, 75, 81, 161, 168, 169, 173, 176, 192, 247, 261, 374, 382, 406, 408, 409
- Baudelaire, Charles, 98, 163, 164, 165, 274
- Beckett, Samuel, 302
- Benjamin, Walter, 10, 15, 30, 35, 43, 44, 60, 64, 73, 85, 89, 91, 94, 106, 126, 154, 161, 165, 168, 187, 205, 206, 207, 212, 214, 223, 235, 265, 266, 267, 269, 270, 271, 274, 286, 287, 288, 289, 295, 297, 298, 299, 307, 326, 331, 351, 352, 411, 412, 419
- Blanchot, Maurice, 173, 204, 315, 327
- Bouju, Emmanuel, 29, 35, 44, 47, 78, 93, 103, 104, 105, 127
- Brecht, Bertolt, 268, 274, 307, 355, 379
- Butler, Judith, 10, 170, 306, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 341, 342, 343, 412, 413, 414
- Calvino, Italo, 10, 31, 32, 33, 64, 102, 114, 121, 122, 132, 201, 217, 242, 273, 280, 281, 282, 284, 290, 292, 293, 319, 376, 381
- Caravage, Michelangelo Merisi da Caravaggio dit Le, 9, 58, 64, 168, 169, 196, 197, 198, 199, 200, 233
- Char, René, 125
- Daros, Philippe, 15, 28, 29, 30
- Del Giudice, Daniele, 188
- Deleuze, Gilles, 23, 33, 35, 45, 64, 67, 75, 76, 78, 79, 93, 94, 97, 98, 110, 112, 113, 138, 161, 174, 176, 202, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 214, 218, 219, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 230, 233, 234, 235, 239, 242, 251, 253, 255, 256, 260, 270, 271, 288, 289, 290, 293, 294, 295, 301, 303, 319, 321, 322, 323, 325, 327, 328, 335, 336, 337, 351, 355, 358, 359, 360, 364, 366, 369, 371, 374, 375, 381, 386, 387, 400, 412, 414, 415, 416
- Derrida, Jacques, 172, 477, 479, 480, 483
- Descola, Philippe, 88

Didi-Huberman, Georges, 37, 44, 119, 125,
 126, 196, 265, 266, 268, 269, 271, 272,
 273, 274, 351, 352, 372
 Döblin, Alfred, 66, 67, 170, 171
 Donnarumma, Raffaele, 55, 56, 57
 Dostoïevski, Fiodor, 99, 112, 127, 163, 177,
 203, 409, 410
 Enzensberger, Hans Magnus, 399
 Fassbinder, Rainer Werner, 19, 25, 59, 61,
 65, 66, 67, 68, 70, 78, 106, 107, 108, 118,
 119, 120, 164, 166, 170, 171, 180, 190,
 268, 276, 284, 285, 286, 339, 340, 377,
 388, 408, 417, 477
 Fitzgerald, Francis Scott, 223, 321, 325,
 412
 Flaubert, Gustave, 22, 38, 72, 73, 80, 94, 98
 Fleury, Cynthia, 240, 246, 253, 254, 257,
 309, 310, 411
 Olivier, Florence, 51, 80, 84, 201, 222, 243,
 275, 296
 Foucault, Michel, 16, 36, 90, 93, 94, 95, 98,
 99, 100, 101, 104, 110, 111, 112, 119,
 161, 163, 165, 166, 168, 169, 170, 171,
 172, 173, 174, 175, 176, 184, 189, 190,
 193, 201, 236, 237, 238, 239, 293, 332,
 334, 335, 338, 408
 Freud, Sigmund, 27, 37, 46, 73, 127, 144,
 230, 268, 296, 351, 354, 355, 360, 363,
 369, 370, 371, 381, 388, 397, 399, 407,
 410
 Grossman, Evelyne, 35, 128, 132, 169, 294,
 302, 353
 Guattari, Félix, 16, 33, 45, 64, 67, 78, 79,
 97, 110, 112, 113, 210, 219, 225, 230,
 233, 234, 235, 270, 290, 295, 351, 375,
 381, 414, 416
 Haenel, Yannick, 30, 70, 78, 98, 100, 104,
 115, 127, 131, 136, 166, 167, 168, 169,
 174, 175, 195, 196, 197, 199, 231, 232,
 233, 267, 270, 279, 281, 285, 286, 300,
 301, 302, 304, 305, 306, 315, 320, 323,
 328, 329, 330, 353, 381
 Hegel, G. W. F., 103, 144, 161, 163, 164,
 167, 168, 201, 204, 379
 Hölderlin, Friedrich, 97, 108, 164, 207, 208,
 379
 Kafka, Franz, 17, 18, 19, 23, 36, 37, 38, 73,
 79, 91, 127, 135, 169, 174, 177, 185, 204,
 265, 292, 293, 315, 319, 329, 333, 334,
 335, 381, 389, 392, 399
 Lacan, Jacques, 33, 127, 144, 148, 166, 174,
 274, 289, 291, 335, 339, 353, 360, 369,
 370, 371, 375, 385, 390, 392, 404
 Lévi-Strauss, Claude, 192, 194, 195
 Magris, Claudio, 230, 290, 291, 406
 Meyronnis, François, 195, 305
 Morandi, Giorgio, 289, 303
 Parise, Goffredo, 347, 348, 349, 407
 Pasolini, Pier Paolo, 24, 25, 26, 99, 108,
 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122,
 126, 136, 137, 141, 171, 196, 198, 201,
 265, 266, 268, 272, 281, 284, 319, 322,
 339, 372, 376, 385, 388, 391, 417, 418
 Perec, Georges, 31, 99, 232, 281, 347
 Ricoeur, Paul, 275
 Ronell, Avital, 27, 378, 389, 391, 399
 Rossellini, Roberto, 285, 371
 Sarraute, Nathalie, 298, 344

Schlink, Bernhard, 191, 390, 391, 398, 399,
400

Sciascia, Leonardo, 119, 219, 372, 385

Stern, Anne-Lise, 152, 153, 382, 419

Trevisan, Vitaliano, 77, 78, 99, 101, 116,
119, 134, 135, 136, 137, 171, 185, 321,
327, 384, 388

Zola, Emile, 16, 72, 94, 95, 215

TABLE DES MATIÈRES

Résumé.....	3
Remerciements	7
Table des abréviations	9
Sommaire	13
Introduction	15

PREMIÈRE PARTIE

L’histoire à rebrousse-poil : « brosse à contresens le poil trop luisant de l’histoire »

Quelles formes pour écrire l’histoire ?

Chapitre I – Introduire le chaos dans l’écriture de l’histoire	45
1. 1. Vers un chaos (re)composé : « Sortir de l’espace aristotélicien »	46
1. 2. Littérature, création et destruction : la violence de la représentation	80
Chapitre II – L’écrivain dans l’histoire : l’écrivain face à la violence du monde	93
2. 1. Rétablir la vérité	94
2. 2. L’engagement par la forme : ouvrir l’écriture aux possibles de l’histoire	103
Chapitre III – Héritage(s), silence(s) et imagination : la violence, pour mémoire	
Le lecteur face à la violence : hériter des sens de l’histoire par la littérature	125
3.1. Héritage(s) brisé(s)	128
3.2. On hérite aussi de silence(s) : écrire pour venger le passé ?	144

DEUXIÈME PARTIE

Distanciation, décentrement et défiguration

Depuis quel point de vue regarder la violence de l’histoire ?

Chapitre IV – Une « littérature de l’imprescriptibilité » : la littérature, l’histoire et le mal	163
4.1. La littérature et le mal pour penser les violences de l’histoire	165
4.2. Le geste. Gratuité et non-sens. Le meurtre comme acte manqué ? Le sans-retour : figures de l’irréparable.	185
Chapitre V – Le surgissement de la violence : représenter la violence	205

5.1. L'événement coupe le temps : raconter l'histoire depuis la césure.	206
5.2. Le rapport à soi et à l'autre détruit par la violence.	239
5.3. La violence : le refus de la vulnérabilité. Être sans visage : terreur, violence et défiguration.	252
Chapitre VI – Poétique et politique : pouvoir(s) de la littérature	
(Dé)figurer l'événement : penser la représentation de la violence	265
6.1. Confronter l'Autrefois et le Maintenant : l'image ouvre le temps.	266
6.2. Sortir du spectaculaire : la littérature. Du spectacle et de l'information à l'opacification du sens.	287
TROISIÈME PARTIE	
« Ogni narratore è storico del suo tempo »	
Fantômes, cauchemars et prophéties : Le sujet face à la violence de l'Histoire	
Chapitre VII - La fêlure et le corps	321
7.1. Représentations de « la vie mutilée » : écrire l'histoire depuis la fêlure	322
7.2. Écrire la vulnérabilité du corps.	333
Chapitre VIII - L'inconscient : l'envers de l'Histoire – Ouvrir le sens de l'Histoire	351
8. 1. Écrire les fantômes et leur lien avec l'Histoire : ce qui revient depuis la césure.	351
8.2. La représentation des fantômes comme exploration des possibles de l'Histoire.	369
Chapitre IX - La révolution contre le Père : Tuer le Père.....	381
9.1. La famille comme le centre qui permet de comprendre l'histoire : le meurtre et l'inceste ..	383
9.2. La violence de « la jeunesse malheureuse » : tout contre le père	400
Conclusion – La littérature contre la violence : une expérience de l'irremplaçabilité	411
Bibliographie	421
Annexe	477
Iconographie	491
Indes des noms	501

Résumé

Dans le fragment 143 de *Minima moralia*, Adorno écrit : « La mission actuelle de l'art est d'introduire le chaos dans l'ordre » (« *Aufgabe von Kunst heute ist es, Chaos in die Ordnung zu bringen* »). Si la représentation au sens aristotélicien du terme est à entendre en tant que mise en ordre du réel, alors le programme d'Adorno est à entendre comme une tentative de « [s]ortir de l'espace aristotélicien ». Dès lors que le chaos est introduit dans la fiction, le discours n'est plus organisé en fonction d'un *telos* et ce point est à lier à un refus de la causalité dans la fiction. Le chaos (ou l'introduction du chaos dans l'art) se fait alors image des cataclysmes du XX^e siècle : l'œuvre prend la forme de ce dont elle se fait mémoire. Ainsi, le projet d'Adorno peut-il être directement lié à la fictionnalisation de l'histoire. Si la mise en ordre vise une forme d'unité, elle consiste sur le plan formel à un effacement de la différence qui pourrait aller jusqu'à un effacement des *différends*. Afin de conserver la mémoire des violences politiques, la forme choisie doit consister en un refus d'une hypostase de l'identité (du Même) afin de s'ouvrir à l'Autre. Selon la formule d'Adorno, « introduire le chaos » dans l'art est une manière de rendre sensibles les déchirures qu'ont provoquées les violences politiques du XX^e siècle. À travers une série de textes d'écrivains autrichiens (Thomas Bernhard, Elfriede Jelinek), chiliens (Roberto Bolaño), français (Mathieu Riboulet, Leslie Kaplan, Alban Lefranc), américains (Philip Roth, Don DeLillo) et italiens (Giorgio Vasta), nous avons voulu construire une pensée de la représentation des violences politiques.

Mots-clés : Violence, Histoire, Mémoire, Événement, Fantasma, Années de plomb,

Abstract

In fragment 143 of *Minima moralia*, Adorno writes: « The task of art today is to bring chaos into order. » (« *Aufgabe von Kunst heute ist es, Chaos in die Ordnung zu bringen* »). If the representation in the Aristotelian sense of the term is to be understood as an attempt to put reality in order, then the program of Adorno is to be understood as an attempt to « find a way out of the Aristotelian space ». As soon as the chaos is introduced into fiction, the discourse is no longer organized according to a *telos* and this point is related to a refusal of causality in fiction. Chaos (or to bring chaos into art) is then made the image of the cataclysms of the 20th century: the work of art takes the form of what it tries to save the memory. Therefore, Adorno's project can be linked to the fictionalization of history. If the ordering aims toward a form of unity, it formally consists in an erasure of the difference which could go as far as an erasure of the conflicts. To preserve the memory of political violence, the chosen form must consist in a refusal of a hypostasis of identity (of the Same) in order to open up to the Other. According to Adorno's formula, "bringing chaos" into art is a way of including the tears caused by the political violence of the 20th century. Through a series of texts by Austrian (Thomas Bernhard, Elfriede Jelinek), Chilean (Roberto Bolaño), French (Mathieu Riboulet, Leslie Kaplan, Alban Lefranc), American (Philip Roth, Don DeLillo) and Italian (Giorgio Vasta) writers, we wanted to build a thought of the representation of political violence.

Keywords: Violence, History, Memory, Event, Fantasm, Years of Lead

UNIVERSITÉ SORBONNE-NOUVELLE PARIS 3

ED 120 - Littérature française et comparée – Centre d'Études et de Recherches Comparatistes (CERC)

UFR Littérature, linguistique, didactique (LLD)

4, rue des irlandais 75005 PARIS