

Comptes rendus

Judith Schlanger, *L'Humeur indocile*, Paris, Les Belles Lettres, 2009, 152 p.

L'Humeur indocile nous conduit à travers des vies singulièrement inventives. La philosophe Judith Schlanger y réfléchit à la façon dont des individus avancent dans les choses l'énergie d'une émancipation, l'élan d'un engagement, la force de désirs inédits. Elle observe tour à tour la photographe Tina Modotti, l'ethnologue Gertrude DUBY-Blom, l'aventurière Alexandra David-Néel, l'historien de l'art Bernard Berenson, Goethe, Joséphine Baker, Mae West et plusieurs autres... Elle décèle en eux, souvent en elles, une force de décision et de choix audacieux d'un *soi* ; elle comprend ces vies en suivant la piste que chacune d'elles a tracée dans le monde, et en éclairant la proposition d'une manière d'être complète qui, à chaque fois, s'y est essayée et mise à l'épreuve. Ces subjectivités patiemment observées ouvrent les unes sur les autres comme autant de fenêtres sur une même pensée, et s'étagent comme les lignes inégales, croisées ou divergentes, d'une partition musicale. En cela, le livre tient autant de l'essai que du roman ; de l'essai, il a la vigilance, la qualité d'attention mais aussi le goût du général, la foi dans la valeur vitale de la pensée, la composition libre et associative, sans notes ni préjugé théorique ; du roman, la vertu singularisante, le sens de l'aventure, la passion du sensible et la conscience du temps – de la puissance qu'a celui-ci de faire émerger aussi bien que d'altérer de véritables formes de vie.

Judith Schlanger poursuit ici une réflexion sur les formes existentielles entamée dans *La Vocation* (1996) et déployée dans *Fragment épique* (2000) ; comment vivre et que faire de sa vie ? demandaient ces deux livres ; l'auteur montrait dans le premier que la figure laïcisée de la « vocation » est la réponse que reçoit cette question dans toute la modernité démocratique, lorsque la vie se réalise à travers une activité à laquelle l'individu s'identifie entièrement. La vocation, pour elle, avait été celle de la vie en pensée ; « tous les romans parlent d'adolescence ; mais les romans d'idées devraient en parler aussi », prévenait-elle dans l'autobiographie intellectuelle qui élucidait son propre parcours vers les livres. *L'Humeur indocile* recharge cette réflexion et la

colore singulièrement en se penchant sur des individualités risquées, tout occupées de leur liberté intérieure, de leur désir ou de leur protestation. Mais l'ouvrage poursuit aussi une vaste méditation sur le temps, la mémoire et l'oubli, qui s'est exercée au sujet des objets culturels, de leur transmission, de leur décantation ou de leur perte dans *La Mémoire des œuvres* (1992, récemment réédité), et à propos des mécanismes et des enjeux de l'invention intellectuelle dans *Les Métaphores de l'organisme* (1971) ou *Les Concepts scientifiques* (avec Isabelle Stengers, 1988). Subjectivations, temporalisations : ce croisement s'impose et se déploie tout au long de l'ouvrage.

Voici en effet des sujets saisis *dans le temps*, un temps qui est moins un ordre de déploiement ou de synthèse (à la façon de Ricœur et de sa pensée des identités narratives) qu'une puissance d'émergence, de corrosion et de figement ; le foyer de *L'Humeur indocile* réside certes dans des destins inventifs où une liberté se risque et où une vocation singulière s'affirme, mais surtout dans l'étirement de ces destins dans la durée, et parfois dans l'égarement de leur liberté. Ici, c'est la façon dont chacun habite durablement son existence et, si je puis dire, parvient ou non à *tenir sa note*, qui est au cœur du propos. Si le moteur qui les associe est l'indocilité, le « baromètre » de ces âmes est leur façon de maintenir, de confirmer, d'élonger cette indocilité ; Judith Schlanger observe donc, dans chacun de ces cas, un visage particulier de la vieillesse, la façon dont le vieillissement constitue une stase, un plateau, un effritement ou un égarement de la liberté et de la capacité d'invention de telle ou telle existence. La qualité de cette attention à « l'œuvre des jours », aux pratiques quotidiennes et aux transformations lentes d'une énergie intérieure, révèle ainsi des maintiens, des répétitions, mais aussi des effondrements ou des déformations. Toute une pensée de la subjectivation et des formes du temps s'y élabore, solidaire d'autres anthropologies littéraires actuelles, en particulier de la pensée de Pierre Pachet qui s'est lui aussi penché sur les enjeux et les modalités de l'émergence individuelle (*Un à un*, 1993) et sur ce que c'est qu'être vieux – ce que cela signifie, obscurcit ou révèle de la généralité d'être-homme (*Le Grand Âge*, 1993).

Durée

Judith Schlanger ne construit pas exactement des biographies, c'est-à-dire des récits synthétiques d'une vie, mais capte en chacune de ces vies l'émergence d'une idée, le moment où la docilité quitte un individu pour laisser place en lui à une invention, à la détermination de *régimes* de vie indissociables de *contenus* (occupations, obligations pratiques, objets), d'enjeux et de *sens*. Elle en perçoit surtout la déformation dans la durée, et parfois la chute, car elle saisit ces désirs d'être à un point de retournement ou d'affaiblissement, elle regarde ses personnages vieillir, tenir, s'endurcir ou se fragiliser dans leur propre stase : « À travers leurs attitudes différentes et leurs parti-pris différents, je les regarde répondre à l'étirement du temps » (p. 9). L'usure, la durée, le maintien (de soi ou parfois d'un peuple) sont en

effet les mots clés de ces destinées qui s'étendent, continuent leur ligne et leur projet, parviennent ou ne parviennent pas à prolonger leur poussée.

Souvent donc, empathique et vigilante, Judith Schlanger perçoit des replis, dans des existences enfermées dans « la durée figée et usée » de leur scène (p. 79), comme celle du vieux Tolstoï. Goethe aussi est immobilisé dans le temps interminable de Weimar ; et Bernard Berenson, qui voulait être Goethe, est figé dans sa réputation d'esthète érudit, princier et prisonnier dans son palais toscan. Au cœur même de l'héroïsme ou de l'engagement, l'auteur saisit des obstinations, des altérations, des déformations. Voilà un grand courage de pensée, qui repose sur une qualité d'attention au singulier et aux forces subtiles du temps ; cette vigilance (une autre bonté) et cette puissance de différenciation sont la marque constante de l'écriture de Judith Schlanger. Visitant par exemple la propriété muséifiée de Gertrude Duby-Blom, une ethnologue à la défense des Lacandons du Mexique, elle décèle dans la présence affaiblie de la vieille dame une théâtralité furtive, l'agressivité d'un besoin d'être vue, les requêtes d'un idéalisme finissant. Cette reine qui finit d'user ses passions, son acharnement à agir sur un coin du monde, à « préserver ce que le temps altère et adapte toujours » (p. 24), à vouloir retenir l'organisation sociale d'une poignée de personnes dans un État qui n'est déjà plus vraiment le leur, c'est l'image du siècle. Au lieu de saluer sa force, tout attristé Judith Schlanger dans cette femme trop âgée, « y compris le courage de la durée ».

Le rôle était né d'une passion, d'une idée de soi et d'une vocation active, mais il est devenu spectacle autant que projet. C'est tout le péril de la durée, « qu'il faut soutenir chaque jour sur sa scène et recommencer encore, tantôt comme un rôle familial qui peut vous porter dans l'aisance usée de l'habitude, et tantôt comme une vieille contrainte chronique endolorie » (p. 30). Dans la jovialité de May West, Judith Schlanger sait ainsi voir une vitalité qui se félicite agressivement d'être invincible, « l'indifférence qui donne bonne mine », bref une « idée » qui s'abîme.

Demeures

Cette usure est l'autre face de l'élan, elle déploie et segmente la même ligne, elle dépend de la manière précise dont s'est façonnée, détournée, resserrée « la passion radicale et universelle » de la jeunesse. Car « il faut émerger pour être soi ». Et cette émergence doit être regardée partout – pas seulement dans les opinions ou les choix de vie, mais aussi dans les manies, les préférences furtives, les objets dont on s'entoure, qui sont encore de la pensée, qui sont une création exercée sur la vie. Ici encore, il faut se confier à la littérature, à sa capacité descriptive, à sa parole singulière, à son éthique de l'attention. La lecture des descriptions vigilantes de Judith Schlanger nous aide donc à méditer sur le cadre que chacun construit ou rêve pour son existence, dans le détail des demeures ou des bibelots, elle visite les maisons

et, comme Pierre Pachet ou Raymond Depardon, elle ne méconnaît pas la charge d'expérience qu'il y a dans le tourisme. Elle s'intéresse par exemple à la demeure constituée par Bernard Berenson, historien de l'art et érudit près de Florence, « I Tatti » ; l'individu et la maison ici se referment l'un sur l'autre comme les deux coques de la même idée, et le kitsch lui-même, à force d'excès, arrive « au féérique ». Dans un décor on comprend en effet la tenue d'une ligne de vie, la façon dont la pensée du soi se déploie, se disperse, se continue dans les objets, et surtout s'y *encourage*, se « reconforte » de gestes, de règles et de goûts. « Comment ose-t-on parler de la pacotille avec dédain ? » (p. 25), demande l'essayiste. « Il y a une vraie joie dans un nouvel ornement, une bricole inattendue, le futile, le frivole, la nouveauté superflue, la réjouissance inutile », qui s'empare « avec éclat d'une âme de fête en chacun de nous ». Le livre présente d'ailleurs une très belle jaquette : un divan, un riche tissu – les traits d'un intérieur choisi, où l'on rêve sa vie en forme ou en style ; et sur ce divan un métronome en marche, posé en léger déséquilibre, le battement du temps qui scande cette avancée d'un sujet et de sa figuration obscure de lui-même dans son propre décor.

Comment tel ou tel habite-t-il donc sa maison ? C'est une belle question, et ici les attitudes « séparent autant que les pensées ». Voilà une identité décidément moins narrative qu'étho-poétique, pour reprendre le mot de Foucault, qui se joue dans la façon dont chacun configure un lieu à soi – *a room of one's own*, disait Virginia Woolf. Pour certains, c'est un travail ou un jeu qui aboutit à un nid (pensons à la chambre de Marcel, au lit de tante Léonie, aux espaces proxémiques de Barthes) ; pour d'autres une terreur, la construction d'un espace qui empêcherait de bondir ailleurs (Sartre, évidemment). D'un côté il est question de se définir « par la coque visible, par le langage esthétique de son habitat », en chargeant le décor « de vous représenter et de parler à votre place » (p. 90), en se distribuant au dehors comme si ce cadre était une réponse de vie à lui seul ; de l'autre d'un refus d'habiter, en croyant s'empêcher d'être dès que l'on a un *milieu* ; dans les deux cas, c'est un même rapport trop chargé à l'espace matériel. D'où le bel éloge que Judith Schlanger fait d'Edmond de Goncourt qui en requérant la dispersion de ce qu'il laissait en héritage, a su lâcher prise sur son idée de lui-même, « ouvrir la main refermée sur ses possessions » (p. 94) et sur sa subjectivité, désirer « l'éparpillement qui renouvelle l'identité de chaque objet en offrant une richesse neuve et libre ».

Façonnements

À chaque vie, donc, son façonnement et sa formalité particulière, son invention de la logique formelle à l'aune de laquelle elle se cherche et peut accepter d'être jugée. Je crois à une solidarité profonde entre cette réalité des subjectivations et la spécificité expressive de la littérature : la multiplicité des formes d'être requiert en effet une attention littéraire et une expression,

car seule la littérature sait saisir et décrire *une à une* des singularités, et s'assimiler leur puissance de pensée.

Ainsi Judith Schlanger ne se contente pas d'identifier un héroïsme, mais *telle* couleur d'héroïsme, ni une peur de l'identité, mais *telle* façon d'échapper aux identifications. Chez B. Traven, un romancier qui a fui dans le vertige des pseudonymes, elle admire par exemple une *certaine* forme d'anonymat, une forme compliquée, la torsion et la tournure qu'a su prendre (qu'a su former) une résistance farouche à l'identité : « L'énigme de son identité m'importait peu, mais son attitude, ou ce que je croyais comprendre de sa manière d'être, me plaisait bien ». Elle y décèle un cas, « non pas comme Artaud est un cas, c'est-à-dire un moi très singulier, mystérieux bien au-delà de sa biographie » (p. 133), mais l'invention particulière d'un vivre sans traces qui s'est retournée comme un gant, car Traven a joué son rôle d'une façon « étrangement voyante et plus coûteuse que d'autres » : « cet homme qui cultivait l'évanescence laisse debout derrière lui la sculpture informe de sa vie, plus épaisse, plus anguleuse et plus encombrante que s'il avait su se retirer » (p. 141).

Judith Schlanger saisit encore la qualité particulière d'énergie, la « volupté un peu sauvage », le goût de jouer un rôle actif, qui tient le cours de vie d'une Florence Nightingale ou d'une Alexandra David-Néel. Dans un récent numéro de *Po&sie*, elle observe d'ailleurs avec autant d'acuité le désir d'être de Théodor Dreiser, ce jeune homme « d'une crudité étincelante »... Mais dans la destinée sans autonomie de Mlle Peyronnet, l'obscur secrétaire d'Alexandra David-Néel, elle perçoit aussi une modalité d'invention, elle reconnaît « la certitude d'être englobée dans une entreprise plus forte, plus vaste et plus intéressante que ce qu'elle aurait pu concevoir par elle-même ou qui aurait pu lui échoir par ailleurs » (p. 59), une vie plus libérée qu'on ne le croit à première vue, une aspiration qui est *personnelle* bien qu'elle ne soit pas autonome, là où la morale moderne ne voit l'idée de servir que sous le mode du sacrifice. La philosophe proteste d'ailleurs contre les plaintes de Bernard Berenson, qui se reprochait d'avoir mal dirigé sa vie, d'avoir joué sa partie en expert érudit et non en créateur, qui croyait ne pas être devenu ce qu'il était en lui de devenir : « Souffrir de n'être pas un esprit de premier plan – alors que la merveille est de pouvoir un peu penser et faire quelque chose » (p. 113)! Il faut en effet se représenter la vie de l'esprit d'une façon bien plus démocratique, sans prendre pour mesure « les cas les plus éblouissants », car l'émergence et l'invention sont heureusement plus répandues qu'on ne croit.

Partout donc l'élan de la subjectivation est donné comme une forme particulière de création et de pratique de la pensée. Voilà une proposition qui peut immédiatement se continuer en une pratique. Après avoir lu *L'Humour indocile*, on n'est pas conduit à se raconter craintivement sa propre histoire ou à s'inquiéter de bien la composer, mais plutôt à méditer et à sentir les enjeux de sa propre poussée. Refermer un livre de Judith Schlanger en effet,

c'est toujours poursuivre l'exercice d'une liberté pensante à l'intérieur de soi-même, en éprouver la forme et les failles.

Marielle Macé
CRAL, CNRS-EHESS

Régine Robin, *Mégapolis. Les derniers pas du flâneur*, Paris, Stock, coll. « Un ordre d'idées », 2009, 397 p.

Née à Paris de parents juifs-polonais et ayant immigré à Montréal au milieu des années soixante-dix, Régine Robin poursuit à travers des essais, des romans et des ouvrages de théorie une réflexion sur l'identité et la parole « migrantes » (*La Québécoise*, 1983, *Cybermigrances*, 2004), sur la mémoire (*Le Roman mémoriel*, 1989), ou encore sur le devenir des grandes villes à l'heure de leur transformation accélérée (*Berlin Chantiers*, 2001). Dans son dernier ouvrage intitulé *Mégapolis. Les derniers pas du flâneur*, elle s'intéresse au flâneur, cette figure de la modernité avec laquelle nous a familiarisé Walter Benjamin (à travers l'œuvre de Baudelaire surtout, mais aussi par sa propre expérience de citadin), et se demande si celui-ci a encore une place dans les mégapoles, ces villes monstrueuses qui, si elles n'interdisent pas la flânerie, la rendent cependant de plus en plus périlleuse.

Du flâneur traditionnel aux « nouvelles postures »

Car, écrit Régine Robin, « ce n'est pas seulement le tissu urbain qui a changé, mais les conditions de possibilité de la flânerie et de sa mémoire » (p. 89). Le flâneur se tenait au « seuil de deux mondes [...], seuil de la rue dans les passages qui étaient son monde, seuil de la société reconnue et de la bohème, seuil de deux époques, de deux cultures » (p. 84). Or, les deux conflits mondiaux, la chute des grandes idéologies et le développement croissant des villes au xx^e siècle nous ont considérablement éloignés du monde dont, même en son temps, le flâneur baudelairien se sentait à peine contemporain. Rappelons-nous ces vers du *Cygne* de Baudelaire :

Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville
Change plus vite, hélas ! que le cœur d'un mortel)¹

De là, deux avenues possibles pour le flâneur d'aujourd'hui : persister dans la voie de Baudelaire et de Benjamin, c'est-à-dire flâner « à l'ancienne », dans le souvenir de ce Paris idéalisé où, en dépit de l'étrangeté de la foule et des dangers inhérents à la ville, le flâneur pouvait se sentir partout chez

1. Charles Baudelaire, « Le Cygne », *Les Fleurs du mal*, Paris, Librairie Générale Française, 1999, p. 136.

lui²; ou bien voir s'il n'y aurait pas « une nouvelle posture à trouver » (p. 88), comme le fait Régine Robin en soupçonnant que c'est le mot même de flâneur qui ne s'accorde pas à la réalité des mégapoles. L'auteure de *Mégapolis* présente ainsi une série de portraits d'artistes – écrivains, photographes, cinéastes et performeurs – qui, chacun à leur façon, ont tenté de « réinventer la déambulation, la traversée des métropoles, pour transformer notre regard, notre rapport à la ville, pour piéger nos habitudes, nos horaires, nos parcours obligés, pour faire que nous puissions simplement y trouver une place sans nous y installer » (p. 89).

Qu'il s'agisse du groupe italien Stalker s'aventurant dans les terrains vagues et les zones les plus désaffectées de Rome, ou de Laurent Malone et Dennis Adams effectuant en ligne droite la distance qui sépare le métro Delancey, situé dans le Lower East Side de Manhattan, de l'aéroport JFK, ces artistes rompent bel et bien avec le modèle du flâneur tel qu'il perdura de Baudelaire aux situationnistes, en passant par les surréalistes, dont les dérives « [étaient] des résistances à la normalisation, à l'uniformisation consécutives aux refontes urbanistiques ». Qui plus est, d'ajouter Régine Robin, ces dérives se situaient toutes, « sauf exception, au cœur de Paris, d'un Paris à l'abri de ces gigantesques remaniements » (p. 103). On comprend dès lors pourquoi Paris ne peut figurer parmi les mégapoles choisies par Régine Robin pour ses traversées. Outre le fait qu'il s'agit de sa ville d'origine, qu'elle y a « des souvenirs à chaque carrefour, à chaque station de métro, à chaque arrêt d'autobus » (p. 23), celle-ci n'apparaît pas comme le terrain le plus propice pour expérimenter ces « nouvelles postures » de la flânerie que sont par exemple le nomade, l'automobiliste ou le « cruiser³ ».

Or si, dans ses pérégrinations urbaines, Régine Robin n'hésite pas à adopter ces nouvelles postures de la flânerie, elle demeure néanmoins attachée à la figure traditionnelle du flâneur ; elle ne veut pas renoncer non plus à ce terme, se qualifiant elle-même de « dernière flâneuse » (p. 150), de « flâneur sociologique » (p. 21). De même, on pourrait dire qu'elle demeure prise entre les deux attitudes qui caractérisent le flâneur, attitudes opposées, mais qui se chevauchent à l'intérieur de lui : soit le désir de mobilité incessante, celui qui fait du flâneur un être en état de portance continu et, simultanément

2. En effet, nous dit Walter Benjamin, le flâneur se promenait dans la ville-lumière comme au sein d'un domicile bourgeois, d'un « intérieur » entièrement meublé : « Les murs avec "Défense d'afficher" lui servent de pupitre pour écrire ; les kiosques à journaux sont ses bibliothèques, les boîtes aux lettres ses bronzes, les bancs son mobilier de chambre à coucher et la terrasse de café la fenêtre en encorbellement d'où il peut surveiller son ménage. » Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le Livre des Passages*, trad. de l'allemand par Jean Lacoste, Paris, Cerf, 1989, p. 442.

3. Régine Robin emprunte cette expression, de même que son concept, le « cruising », à Bruce Bégout qui s'en sert pour parler de l'errance en automobile, de la déambulation propre à celui qui fréquente inlassablement les autoroutes et les motels américains. Voir l'ouvrage de Bégout intitulé *L'Éblouissement des bords de route*, Paris, Verticales, 2004.

et paradoxalement, le désir de se fixer quelque part, de faire de la rue un endroit où élire domicile. Car, nous rappelle Régine Robin, c'est un fait que le flâneur, loin de se sentir désorienté, d'être en mal de repères dans la ville, est, au contraire, celui qui est aux prises avec un environnement trop familier : « La rue est son lieu d'élection. Il est chez lui quoi qu'il en dise. Ce qu'il cherche dans la ville où il a ses repères, c'est précisément à leur échapper, à se sentir autre, à s'altérer. Il est en quête de l'incongru, de ce qui est en marge, de ce qui vient rompre la familiarité des lieux » (p. 101). Tout à l'opposé est le nomade ou le « cruiser », qui est par nature désorienté, sans cesse occupé à déchiffrer la signalisation, à tenter de se repérer dans des espaces infiniment redondants – les autoroutes, les motels, les stationnements –, des espaces qui sont certes toujours les mêmes, mais qu'il lui faut néanmoins toujours réapprivoiser. Le nomade est un « analphabète urbain » (p. 102), « il doit en permanence transformer l'inconnu en quelque chose de familier. C'est lui qui est en état d'hypnose, jamais le flâneur » (p. 102). En ce sens, ajoute Robin, « [le nomade] est plongé dans une opération que le flâneur pourrait lui envier » (p. 101).

Revenir au principe fondamental de la flânerie, à l'errance pure et simple, tel est donc le programme que se propose Régine Robin dans ses traversées urbaines qui, effectivement, ne comportent presque pas de rencontres et où peu de haltes sont effectuées. Ce sont, à proprement parler, des traversées. D'ailleurs, la plupart des films et des romans évoqués par Robin dans son ouvrage ne le sont pas tant en raison de leur sujet ou de leur valeur esthétique, mais parce qu'ils mettent en scène la traversée de la ville. Il en est ainsi de *Collateral* de Michael Mann, ou des romans policiers de Michael Connelly par exemple. Or, malgré sa volonté de s'en tenir à la traversée brute, à la déambulation vécue pour elle-même, la flâneuse postmoderne ne peut lutter contre le magnétisme des choses qui nous invitent à nous attacher à elles. Car comment résister à la tentation de s'ancrer au sein des mégapoles, quand on y a vécu au quotidien et après en avoir épousé le rythme ? C'est ainsi qu'à la veille de quitter New York, Robin en a déjà la nostalgie : « Néanmoins, la panique à l'heure de quitter New York. Cette ville allait continuer sans moi » (p. 114). Ce n'est donc pas contre l'inquiétante étrangeté que la flâneuse des mégapoles se trouve à lutter, mais contre l'inquiétante familiarité qui, dans l'ouvrage de Régine Robin, s'incarne dans une figure bien singulière : la petite femme de Michael Snow. De quoi s'agit-il ? D'une silhouette de femme d'un mètre cinquante-deux de haut que l'artiste canadien Michael Snow a découpée dans du carton et qu'il a placée à divers endroits dans le monde, des bouches de métro new-yorkaises jusque dans la forêt amazonienne⁴. Cette silhouette de femme qui va toujours, qui est sereine dans son mouvement et dans son anonymat, accompagne Régine Robin tout au long de son odyssee à travers les mégapoles.

4. Voir Michael Snow, *Biography of the Walking Woman. Biographie de la femme qui marche*, Bruxelles, La Lettre volée, 2004.

La petite femme de Michael Snow

La première apparition de cette silhouette énigmatique a lieu au moment où, arpentant Broadway de haut en bas, la flâneuse se plaît à imaginer la vie des gens qu'elle observe :

Je faisais collection d'histoires de vie dépareillées. J'imaginai une biographie pour chaque femme, chaque homme que je rencontrais dans le métro, dans la rue, sur le terre-plein au milieu de Broadway, au cinéma. J'en avais des milliers, petits fragments de vie, éclats fugitifs d'existence, milliers d'itinéraires, de parcours de vies blessées et dépenaillées, à commencer par la mienne, qui tissaient autour de moi un immense et douloureux patchwork. (p. 118)

Ce phénomène qui consiste pour le flâneur à disposer de son individualité comme d'un rien, à s'identifier au sein de la foule à une multitude d'existences, et ce, dans une relation qui s'apparente à celle qui existe entre le consommateur et la marchandise – d'où le fait, dit Benjamin, que « l'homme-sandwich est la dernière incarnation du flâneur⁵ » ; c'est l'homme devenu la marchandise qu'il vend –, Walter Benjamin l'appelle « l'ivresse de l'identification⁶ ». En vraie flâneuse, Régine Robin est prise de cette ivresse, la mégapole étant pour elle le lieu où inventer l'existence des autres, mais également et surtout le lieu où réinventer sa propre existence, se rêver autre, se démultiplier en autant de petites femmes de Michael Snow. Car c'est bien l'ivresse de l'identification que cette dernière incarne : elle est une silhouette vacante sur laquelle la flâneuse est libre de coller n'importe quel visage. Toutefois, la démultiplication de soi dissimule un danger : celui de se retrouver à un moment englouti par la foule, de succomber sous le poids des identités multiples au point de perdre la sienne propre. C'est ainsi qu'en proie aux apparitions de la silhouette, Régine Robin se demande : « [...] étais-je démultipliée, sans ancrage, sans assise ? Un mécanisme me faisait-il apparaître parce qu'en réalité j'avais disparu ? » (p. 118-119).

À mesure que nous avançons dans l'ouvrage de Régine Robin, cette silhouette de femme prend de plus en plus de consistance. Celle qui ne faisait qu'apparaître fugitivement à New York et à Los Angeles donne ainsi un rendez-vous à l'auteure à Tokyo (rendez-vous auquel cette dernière se garde bien de se rendre d'ailleurs). Mais c'est dans la partie sur Buenos Aires que la silhouette va prendre le plus d'ampleur, en s'incarnant sous les traits d'un inconnu qui, par courrier électronique, écrit à l'auteure pour lui dire qu'il souhaite lui remettre des informations sur un grand-oncle dont elle aurait oublié l'existence. Dès lors, un petit récit commence ; une histoire dans laquelle nous n'avons plus tant affaire à Régine Robin auteure de *Mégapolis* qu'à son homologue fictif. L'alter ego de notre auteure repart donc à Buenos Aires sur les traces de ce grand-oncle au lourd passé. En effet, durant les

5. Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 468.

6. *Ibid.* p. 466.

années 1930, celui-ci se serait commis au sein d'un réseau de prostitution, réseau basé à Buenos Aires et alimenté par des filles de Pologne et de Russie, avant de s'en retourner en Pologne pour connaître le sort réservé aux juifs : « Et puis, comme tous les autres de Mi□sk Mazowiecki, il a fini à Treblinka. Les nazis ne différenciaient pas les criminels des autres » (p. 315), explique à l'auteure une femme qui se prétend être la petite-fille de Jaime Tiempo. Cette recherche se solde donc par un échec, l'inconnu entré en contact avec Robin sur Internet s'étant volatilisé et la tombe de ce prétendu grand-oncle proxénète et inventeur de tangos célèbres demeurant introuvable. « Si ce grand oncle n'avait jamais existé ? », se demande alors Robin. « À force de flâner sur l'écran, de m'inventer de nombreuses identités, j'avais peut-être fini par m'inventer un passé, un roman familial dans une ville qui était le sosie de Buenos Aires, mais qui était irréaliste » (p. 316). Au terme de cette partie, nous ne savons plus qui, de la silhouette de Michael Snow ou de notre flâneuse, est la poursuivante et la poursuivie. Les deux se donnent la chasse dans un parcours où le réel et l'imaginaire se confondent.

C'est généralement à la fin de chacune des parties de l'ouvrage que la petite femme de Michael Snow refait surface, c'est-à-dire au moment où, après avoir percé le mystère d'une mégapole et surmonté ses clichés, la flâneuse s'y sent pour ainsi dire chez-elle, complètement acclimatée. À Los Angeles par exemple, alors qu'elle est coincée dans un bouchon de circulation, presque contente de l'immobilité confortable que lui procure cette situation, l'auteure voit resurgir la silhouette dont les traits se confondent désormais avec les siens :

[...] je m'aperçois avec stupeur que toutes les conductrices ont ma tête. Il en est de même de la file de gauche et encore au-delà. C'est sans doute la raison pour laquelle nous sommes ainsi bloquées. C'est comme un virus informatique. La petite femme de Michael Snow me souffle à l'oreille, sans que je sache d'où provient sa voix : « On n'échappe pas à LA, on s'y perd, on s'y répand, on s'y démultiplie. C'est comme quand on se regarde dans certains miroirs, on se voit à l'infini ». (p. 217-218)

Voilà que l'ivresse de l'identification atteint son point limite, au moment où la flâneuse ne voit plus autour d'elle que des copies d'elle-même. La voix de la petite femme de Snow sonne alors comme un avertissement ; elle vient dire à la flâneuse qu'il est temps de continuer ses pérégrinations ailleurs, si elle veut échapper une nouvelle fois à l'installation et à l'identité fixée une fois pour toutes.

Les non-lieux, l'entre-deux

Demeurer dans le flottement, trouver un compromis entre l'identité fixée une fois pour toutes et la démultiplication de soi, tel est le dessein que se propose Régine Robin dans ses pérégrinations urbaines. À cet égard,

il faut voir comment les « non-lieux » s'avèrent servir admirablement ce dessein. Marc Augé décrit ceux-ci comme étant « aussi bien les installations nécessaires à la circulation accélérée des personnes et des biens (voies rapides, échangeurs, aéroports) que les moyens de transport eux-mêmes ou les grands centres commerciaux [...] ⁷ ». Parce qu'ils ont été conçus pour qu'on y entre et qu'on en sorte, autrement dit, pour qu'on n'y fasse que circuler, les non-lieux ne permettraient la formation d'aucune identité, par opposition au « lieu » qui renvoie à un endroit aux références sociales et culturelles stables, c'est-à-dire déjà fixées par une histoire et des traditions (telle la place publique, le marché ou le parvis d'église par exemple). Or, Régine Robin est loin de s'en tenir à cet usage des non-lieux, c'est-à-dire de les considérer simplement comme des espaces de transit. C'est ainsi que les moyens de transport, les gares et les centres commerciaux jouent un rôle prépondérant dans le dessein qu'elle se propose au début de son ouvrage : traquer « la poésie des mégapoles » (p. 19). Elle les investit de fond en comble et non sans un certain plaisir. Du « Bluewater », gigantesque centre commercial situé en bordure de Londres, Robin écrit :

J'ai monté et descendu cent fois les escalators. Je dois figurer mille fois sur les caméras de surveillance. Je suis entrée dans les librairies, les maroquinerie, les boutiques de dessous féminins. [...] Mais cela ne m'a pas attristée. [...] J'incarne peut-être, à ma façon, ce nouveau flâneur des gigantesques centres commerciaux et des cafés qu'on retrouve partout à la surface du globe : Starbucks, Second cup, Neos, etc. (p. 346)

De même, à propos de la nouvelle gare de Kyoto, sommet d'architecture technologique, Robin dira :

Je ne pouvais détacher mon regard de cette gare, je m'y sentais bien, j'aurais pu y rester éternellement. D'ailleurs, constatant qu'un hôtel y avait été construit, le Granvia, j'ai immédiatement déménagé à cet endroit pour les quatre nuits que je devais passer à Kyoto, colonisant l'établissement, la gare, ses plis et replis, ses carrefours et bifurcations à toute heure du jour et de la nuit. (p. 225)

Qu'il s'agisse des couloirs du métro de Tokyo ou du centre commercial de Londres, Robin montre que les non-lieux sont bel et bien propices à la flânerie et, plus encore, que ce sont des lieux habitables. À la fois espaces de transit et espaces habitables, les non-lieux réalisent ainsi peut-être le compromis souhaité par Régine Robin entre l'identité fixée une fois pour toutes et la démultiplication de soi.

Les mégapoles que Régine Robin affectionne par-dessus tout dans son parcours sont celles qui, à l'instar des non-lieux, la laissent libre de

7. Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, p. 48.

s'installer tout autant que de se perdre, bref, des mégapoles où l'identité est libre de flotter :

Dans les villes patchworks, dites sans cachet comme Los Angeles, comme Montréal, dans ces juxtapositions de « villages » faits de bric et de broc, je m'épanouis, je m'insinue dans les interstices, je crée mon espace. Ce sont des villes « entre ». Elles ne me terrorisent pas par leur passé, leur monumentalité, leur patrimoine à préserver, leur urbanisme harmonieux. Je suis à l'unisson des villes déglinguées, des friches où le sens est en déroute, espaces nomades où je peux tailler ma place. (p. 224)

Telle est également Londres qui, si elle représente l'exemple-type de la ville que ses transformations successives ont rendue monstrueuse, de la ville dont les contours se sont désagrégés dans l'étalement urbain, avec l'explosion de la banlieue, est en même temps la « ville ouverte » par excellence, celle où l'identité est libre de se réinventer à tout moment. Ainsi, Régine Robin de conclure son ouvrage en disant :

N'est-ce pas le destin des mégapoles de permettre aux identités semidé-tachées, diasporiques, fluides, déterritorialisées, de se développer ? Londres ne le préfigure-t-il pas depuis toujours ? Être ou ne pas être chez soi, avoir ou ne pas avoir la nationalité du lieu, maîtriser ou ne pas maîtriser la langue de la mégapole, repartir dans son pays d'origine pour s'apercevoir qu'il faut revenir à Londres [...], rester dans l'entre-deux, cultiver la *messthetics* dont parle Suhdev Sandhu, habiter l'interstice. (p. 369)

« Et pourquoi pas Montréal ? » (p. 372), se demande Régine Robin en terminant. Entre le désir d'être toujours ailleurs et celui de se fixer quelque part, entre les mégapoles qu'elle a visitées hier et celles qu'elle se garde pour demain, Régine Robin alias la petite femme de Michael Snow est une flâneuse qui ne nous semble pas arrivée à ses derniers pas.

François Masse
Université McGill, Montréal

Isabelle Daunais, *Les Grandes Disparitions. Essai sur la mémoire du roman*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « L'Imaginaire du texte », 2008, 136 p. ; *Des ponts dans la brume*, Montréal (Québec), Les Éditions du Boréal, coll. « Papiers collés », 2008, 182 p.

En 2008, Isabelle Daunais a fait paraître deux livres, l'un aux Presses universitaires de Vincennes, l'autre aux Éditions du Boréal, qu'il est extrêmement instructif de lire conjointement, ce que très peu de lecteurs sans doute ont eu l'occasion de faire, étant donné l'obstination que mettent les milieux

éditoriaux français et québécois à s'ignorer mutuellement. Le premier est un essai qui énonce et déploie en trois chapitres d'une quarantaine de pages chacun, dans une prose tendue, riche en formules amies de la mémoire, une proposition très forte, exposée avec la grande clarté qui seule convient au déploiement fécond des hypothèses paradoxales : le roman serait moins un art du présent, « l'histoire du présent » ainsi qu'il a été souvent défini¹, qu'un art de la mémoire ; ou, pour le dire autrement, et défroisser quelque peu le paradoxe, c'est parce que le roman est un art *mémorieux*, soucieux d'affronter le présent depuis le souvenir des mondes disparus, qu'il est apte à prendre acte du surgissement du nouveau en le mettant en perspective, en l'inscrivant dans un espace complexe de comparaisons – « Le roman, écrit Isabelle Daunais, est fondamentalement l'espace de la comparaison » (*GD*, p. 17). L'autre ouvrage est un recueil d'une vingtaine d'« essais » écrits au fil des jours, au hasard des lectures ou des rêveries, des sollicitations de l'actualité ou de l'existence : textes relativement brefs, de sept à dix pages, originellement publiés dans des revues littéraires : *L'Inconvénient* et *L'Atelier du roman* ; ce sont autant de méditations sur des sujets petits ou grands – mises en parallèle de Tolstoï et de Dostoïevski, de Cervantès et de Montaigne, réflexions sur une campagne promotionnelle de la Ville de Montréal intitulée *100 jours de bonheur*, ou sur une « bibliothèque idéale » composée par les auditeurs de Radio-Canada ou encore sur la commercialisation d'un cercueil écologique entièrement biodégradable, propositions pour déplacer l'idée proprement impensable de la fin du monde ou rêveries sur une réplique d'*Oncle Vanja* –, autant de méditations, illuminées par un humour discret, un pessimisme souriant et tonique, qui questionnent la place menacée de la littérature dans « notre monde pacifié » (*PB*, p. 7) en jouant subtilement du pouvoir de dessillement du paradoxe.

Isabelle Daunais entend par « monde pacifié » un monde perçu comme « la disparition d'un monde, son prolongement étrange et un peu comique en dehors de l'histoire et du temps » (*ibid.*). C'est précisément, selon elle, ce que le roman moderne expose : la genèse et le déploiement progressif, à compter, à tout le moins, des premières années du XIX^e siècle, de ce monde qui est désormais le nôtre, un monde où le temps et la mémoire eux-mêmes sont menacés de disparition, un monde sans destin et sans héroïsme, sans tragédie et sans épopée, « accueillant, ouvert, plein de sollicitude » (*PB*, p. 7). C'est un séjour qu'il est tout à la fois très aisé et très ardu d'habiter parce que « si nous ne croyons plus au destin depuis longtemps, si nous chérissons notre liberté, l'idée que notre condition non tragique est une condition dérisoire qui ne nous sauve de rien nous est insoutenable » (*GD*, p. 24). Le confort de vivre et la liberté ont pour contrepartie l'insignifiance et l'indétermination, l'effacement, la marche à l'oubli des œuvres et des

1. Par Georges Duhamel, par exemple, dans son *Essai sur le roman*, Paris, Marcelle Lesage, 1925.

existences ; c'est au roman qu'il revient, pour ainsi dire par nature, d'explorer « cette condition dont il prend l'infinie mesure » (*ibid.*).

Une ontologie du personnage romanesque

Isabelle Daunais ne cesse de revenir sur le personnage de don Quichotte. Il est au cœur de trois des essais réunis dans *Des ponts dans la brume* (« Le monde peuplé de Cervantès », « La course et la lutte », « Le “moyen étage” ») et il reparaît encore, simple silhouette mais insistante, dans d'autres textes du recueil². Quant aux *Grandes Disparitions*, le personnage de Cervantès lui offre son point de départ, son lieu d'origine, le point de départ de l'histoire qu'Isabelle Daunais se propose de raconter. « Depuis que don Quichotte s'est élancé sur les routes de Castille » le roman n'a cessé de se poser la question suivante : « [...] que se passe-t-il lorsque le monde dont on est issu et que l'on reconnaît seul pour sien est un monde disparu » (*GD*, p. 9) ? Le roman se définit, depuis Cervantès, comme une réflexion sur « la perte de mondes dont on a conservé la mémoire mais que l'on a cessé d'habiter » (*ibid.*) ou, pour le dire autrement, « de tous les arts [...] le roman est celui où s'exprime au plus haut point la conscience de ce qui n'est plus » (*GD*, p. 12). La force extrême du roman de Cervantès est d'inventer un personnage qui voit son destin se dérober devant lui : comment être un chevalier dans un monde sans héroïsme, c'est-à-dire, plus radicalement encore, comment habiter un monde où non seulement la chevalerie n'a plus sa place mais où rien n'est susceptible de déterminer la forme d'une vie sinon ce que l'on en fait soi-même :

[...] que peut-on faire lorsqu'on est tenu d'avancer dans un monde qui *exclut* tout ce à quoi l'on croit, et que dans un surcroît de dévastation cette exclusion n'est le résultat d'aucune punition, ni même, à proprement parler, d'aucune *erreur* ? (*Ibid.*, p. 19)

Le premier chapitre des *Grandes Disparitions* retrace l'émergence historique de la conscience d'*être sans destin*, depuis la réaction de déni de don Quichotte jusqu'à l'avènement des héros « invisibles » de Dostoïevski (*ibid.*, p. 31), en passant par les derniers flamboiements de l'héroïsme dans *La Comédie humaine* (la technique du retour des personnages étant interprétée par Isabelle Daunais comme un « contrepoids » ou une « riposte » à « la pression montante du nombre » et à l'effacement des singularités dans *le grand désert d'hommes* [*ibid.*, p. 30]). La théorie du roman que l'essayiste élabore, de livre en livre, d'article en article, est avant tout une ontologie du personnage romanesque³. Dans « Hériter du roman », l'un des essais recueillis dans

2. Ainsi que sur la couverture du livre où est reproduit un beau tableau d'Amélie Desjardins, *Légèreté du temps 2*, représentant deux silhouettes de cavaliers, dans lesquelles on ne peut que reconnaître les figures familières de don Quichotte et de Sancho Pança, engagées sur un pont fragile léché d'ombres et de brumes.

3. On citera ici *Flaubert et la scénographie romanesque* (Paris, Nizet, 1993) et, surtout,

Des ponts dans la brume, elle propose de distinguer entre deux types de romanciers, les « rénovateurs » et les « héritiers » : les premiers ne sont pas sans nourrir une certaine prévention vis-à-vis d'un genre incessamment soupçonné d'obsolescence et qu'il convient en conséquence, et perpétuellement, de refonder ; les seconds habitent le roman pour ainsi dire naturellement et l'éprouvent comme un séjour ou comme un domaine si vaste que l'idée même d'un ailleurs est non seulement hors de propos mais incompréhensible ; chez les premiers la « figure dominante du roman » est le romancier lui-même ; chez les seconds, le personnage requiert l'entière attention du lecteur. Comme on le devine sans peine, la préférence d'Isabelle Daunais va à ces derniers. Le roman s'enroule tout entier, en effet, à ses yeux, dans la figure à la fois « concrète » et « énigmatique » du personnage :

Car le personnage apporte à notre connaissance ce qu'aucun d'entre nous ne saurait apporter ; ce qu'il nous fait voir du monde procède d'une manière différente de penser, une manière qui ne cherche ni à découper, ni à classer, ni à historiciser quoi que ce soit, mais à révéler, et cela de telle sorte que nous ne le perdions plus jamais de vue, un aspect du monde resté jusque-là inaperçu. (*PB*, p. 48)

On ne rencontre guère que des « héritiers » dans les essais d'Isabelle Daunais. Les écrivains qu'elle cite pour définir ce qu'elle entend par là, Balzac, Flaubert, Dostoïevski, Tolstoï, Proust ou Kafka, sont ceux-là mêmes que l'on croise et recroise dans *Des ponts dans la brume* et dans *Les Grandes Disparitions*. Le personnage, qui « habite le présent en étranger étonné, venu d'un autre monde, dont le souvenir éclaire de sa puissance inquiète et moqueuse tout ce qu'il touche et tout ce qu'il voit » (*GD*, p. 25), concentre en lui-même toute la puissance de révélation du roman, son pouvoir d'« entailler le monde » (*PB*, p. 107) ou, selon une autre métaphore qui donne son titre au recueil, sa capacité de « jeter des ponts dans la brume » (*ibid.*, p. 141). Ce sont les personnages qui habitent nos mémoires, qui nous accompagnent une fois le livre refermé, une fois que nous voilà coupés, et pour ainsi dire sevrés, de sa présence textuelle ; c'est eux qui nous aident à vivre, à habiter un présent que nos lectures, le souvenir que nous en avons, aère de possibles en le projetant dans l'espace ouvert des comparaisons.

La résistance et la traversée

Si, de don Quichotte à Balzac, « le héros peut compter sur la mémoire de sa communauté pour le soutenir dans son rêve d'une *vie destinée* » (*GD*, p. 35), les personnages de Flaubert ou de Dostoïevski ont perdu ce soutien

Frontière du roman. Le Personnage réaliste et ses fictions (Montréal-Saint-Denis, Presses universitaires de Montréal, Presses universitaires de Vincennes, 2002), sans oublier *Le personnage de roman*, numéro coordonné par Isabelle Daunais, *Études françaises*, Presses universitaires de Montréal, vol. 41, n° 1, 2005.

mais ils ont conservé en eux-mêmes la faculté de se reconnaître comme des héros. Un personnage comme Anna Karénine n'est déjà plus tout à fait capable d'ordonner sa vie autour de conquêtes et de réchauffer son existence au soleil de l'héroïsme. Le mouvement de dessaisissement ne s'arrête pas là :

Qu'arrive-t-il, se demande Isabelle Daunais, lorsque le héros ne peut plus compter sur aucune mémoire autre que la sienne, non seulement pour agir dans le monde, mais pour ordonner et baliser le temps au sein duquel il peut entreprendre quêtes et conquêtes? Et quelle est l'aventure du personnage lorsque ses *propres souvenirs* se mettent à vaciller, deviennent eux-mêmes une source d'étrangeté? (*Ibid.*)

Pour Isabelle Daunais, c'est la grande découverte, proprement vertigineuse, que font, parmi d'autres mais de façon éminente, les œuvres de Proust et de Kafka, « celle d'un monde où la mémoire et donc le temps, dans tout ce qu'ils conservaient jusqu'ici de l'identité des êtres et donc de leur "vérité" [...] sont à leur tour menacés de disparition » (*ibid.*, p. 36). Les exemples de Proust et de Kafka permettent à Isabelle Daunais d'explorer, c'est l'objet des deuxième (« La résistance ») et troisième chapitres (« La traversée »), les deux « grandes "voies" d'exploration », « position » ou « étape dans le temps de la disparition », que le roman oppose à la menace, au vertige, de l'universelle indistinction. La « résistance » est la réponse proustienne, une lutte minutieuse, patiente, contre l'effacement des signes et de la mémoire partagée. La « traversée » est la réponse kafkaïenne qui fait de la disparition non pas « ce qui nous attend, mais cela même au cœur de quoi nous vivons » (*ibid.*). Il ne faudrait pas déduire de ce dispositif que l'œuvre de Kafka est plus « moderne » que celle de Proust, plus radicale ou plus avancée dans l'exploration du temps des « grandes disparitions » : la « résistance » et la « traversée » sont deux « positions » instables, que les deux romanciers sont susceptibles d'échanger ou d'entremêler⁴. Pour les personnages de Proust, ou, avant ceux-ci, de Tolstoï, auquel Isabelle Daunais donne une grande place et dont elle fait l'autre grande figure de la « résistance », une question se pose de façon insistante : « [...] que se passe-t-il lorsque nous ne comprenons pas ce qui nous arrive, lorsque nos actions se heurtent, autour de nous mais aussi en nous, à une mémoire disparue? » (*ibid.*, p. 47). La théoricienne propose, en effet, de voir dans la *Recherche* l'avènement d'« un monde sans mémoire », sans comparaison possible, hypothèse qui traverse toute l'œuvre de Proust et lui donne sa tension, celle d'un temps, au sens propre, *perdu* (*ibid.*, p. 55). Un personnage incarne cette déprise contre laquelle se construit l'œuvre proustienne; il s'agit de la marquise de Citri, qui s'enlise lentement dans un ennui, un universel dégoût, qui contamine toute chose et l'enferme peu à peu dans un monde sans décalage,

4. « [...] sur la question de la jeunesse, l'œuvre de Proust n'est pas une œuvre de résistance, mais une œuvre de la traversée » (*GD*, p. 100).

sans mémoire : « Finalement, écrit Proust, ce fut la vie elle-même qu'elle nous déclara chose rasante sans qu'on sût bien où elle trouvait son terme de comparaison » (*ibid.*, 56). La comparaison, le sens des nuances, dont Ernst Robert Curtius⁵ a montré qu'il informait la dynamique propre de la *Recherche*, « est ce par quoi le monde existe, ce par quoi il est habitable » (*ibid.*, p. 57), ce qui donne sens à nos vies, ou, pour le dire autrement, ce qui leur donne la liberté de s'éprouver multiples, identités portées autant que ballottées par le temps. Contre l'idéologie avant-gardiste de la table rase, le roman qui n'est pas « un art de rupture » oppose « la mémoire faible et variable » qui est la sienne, une mémoire qui est devenue, « en regard de l'enchantement de l'oubli, une mémoire forte, chargée, certes toujours faillible et parodique, mais aussi extraordinairement puissante » (*ibid.*, p. 82).

La disparition de la mémoire a plusieurs corollaires que le troisième chapitre explore, notamment « l'impossibilité de vieillir » (*ibid.*, p. 102), d'éprouver sa vie comme une succession vectorisée⁶. Chez Kafka, les durées s'allongent, les repères temporels deviennent illisibles, trompeurs, le roman s'installe dans le temps cotonneux des rêves, dans l'impossibilité où sont les personnages de déterminer quand « cela a commencé », de poser un commencement et une fin :

le monde qu'affrontent les personnages kafkaïens n'est pas celui du destin ou de la fatalité mais son exact *contraire*, la forme et le mode qui en sont le plus éloignés : un monde dont le commencement et la fin échappent à tout sens et à toute direction et soumis au seul temps des erreurs et de l'oubli. (*Ibid.*, p. 94)

Nos vies épisodiques

Le personnage de roman s'éprouve, dans le monde des « grandes disparitions », comme « épisodique », à la façon de l'Éléna d'*Oncle Vania* à laquelle Isabelle Daunais consacre l'un des plus beaux essais de *Des ponts dans la brume*.

Quant à moi, explique Éléna, avec les mots que lui prête la traduction d'Adamov, je suis ennuyeuse, une figure épisodique... Comme musicienne,

5. Ernst Robert Curtius, *Marcel Proust* [1925], trad. de l'allemand par Armand Pierhal, Paris, Les Éditions de la Revue Nouvelle, 1928.

6. Un essai recueilli dans *Des ponts dans la brume*, « L'éternelle vieillesse », est consacré aux enjeux du déplacement tectonique des âges de la vie dans la conscience moderne d'être soi : « À présent que la jeunesse, du fait même du vieillissement de la population (une population qui ne s'est jamais définie autrement que par sa jeunesse), s'étend jusqu'à un âge très avancé, en fait jusqu'à la vieillesse elle-même, ce repos n'est plus possible et les vieux doivent eux aussi être dynamiques, en santé, optimistes et pleins d'entrain » (*PB*, p. 173).

comme maîtresse de maison, comme personnage de roman, partout, en un mot, je n'ai jamais été qu'une figure épisodique. À proprement parler, Sonia, si on y réfléchit bien, je suis très, très malheureuse! (*PB*, p. 51)

Ce devenir épisodique, ce devenir *personnage de roman* d'un personnage de théâtre, c'est celui de l'individu vivant dans le confort et dans l'indistinction des « mondes pacifiés ». C'est le nôtre, c'est aussi bien celui de la littérature elle-même, à en croire Isabelle Daunais. L'actuelle *pax literaria*, l'immense capacité du monde littéraire à tout accueillir d'un même mouvement, sans querelle, ni croisade, ni bataille, a pour corollaire l'indifférence et l'oubli et une mise en danger de l'idée même de littérature, de sa capacité à se donner pour « l'ordre de ce qui dure⁷ ». La littérature est prise dans un processus d'indifférenciation ; elle « se perd dans une multitude de paroles, d'images et d'opinions toutes aussi légitimes les unes que les autres – et donc toutes aussi rapidement oubliées les unes que les autres –, dont elle n'est plus qu'un aspect ou un dérivé » (*ibid.*, p. 101). Elle prétend « “témoigner” de l'événement » alors qu'il s'agirait d'« opposer » quelque chose à l'événement, au malheur qui nous frappe (*ibid.*, p. 100), de dresser « quelque chose d'admirable et d'immense [...] comme un obstacle et un défi » (*ibid.*, p. 103) capable de susciter chez ceux qui viendront après nous l'envie de lire et d'entretenir en eux la longue patience d'écrire. Lorsqu'elle examine, dans un essai intitulé « La durée des humanités », la marginalisation progressive de la place de la littérature dans le système éducatif québécois, l'hypothèse de la disparition de ces « immenses réservoirs de perplexité » que la pensée critique oppose à l'« optimisme » de la science (*ibid.*, p. 139-140), Isabelle Daunais s'impose irrésistiblement à nous sous les traits volontaires de don Quichotte, silhouette fragile mais obstinée, bien décidée à continuer vaille que vaille à tracer sa route, à avancer sur les ponts volants que l'attention suscite à travers la brume enveloppante de l'indistinction. Il faut saluer la patience et le courage avec lesquels Isabelle Daunais explore, avec le roman pour lanterne, cet « univers rempli d'énigmes et de drôlerie où nous vivons » (*ibid.*, p. 8).

Christophe Pradeau
Université Paris IV-Sorbonne

Béatrice Jongy, Yves Chevrel et Véronique Léonard-Roques (dir.), *Le Fils prodigue et les siens, XX^e-XXI^e siècles*, Paris, Le Cerf, 2009, 308 p.

Béatrice Jongy s'interroge sur la parabole du Fils prodigue, figure biblique prégnante de la littérature et de l'art contemporains, en compagnie de deux

7. C'est la définition que Thibaudet propose de la littérature (*Histoire de la littérature française*, Paris, Stock, 1936, p. 564).

spécialistes des relations entre Bible et littérature, Véronique Léonard-Roques et Yves Chevrel – qui codirigent le recueil – mais également de douze autres chercheurs. Elle part de l’hypothèse que le Fils prodigue s’est transfiguré après être tombé dans l’oubli au XIX^e siècle, pour resurgir en tant que reflet du monde contemporain.

L’ouverture de l’ouvrage collectif rappelle le schéma originel de l’épisode biblique ainsi que son évolution historique, tant sur le plan exégétique que sur le plan littéraire ou psychanalytique. Yves Chevrel, dans son article, « Solitaire parmi les siens », souligne la simplicité de cette parabole orientale à trois personnages rapportée par Luc (15, 11-32). Celle-ci soulève néanmoins beaucoup de questions. C’est le fils cadet qui a retenu de manière presque exclusive l’attention de ceux qui ont traité cette figure en Europe à partir du Moyen Âge, période où commence à se mettre en place une « mythisation » avant tout religieuse. Mais dès le XIX^e siècle, à partir du poème de Mallarmé, et surtout au XX^e, avec Gide (*Le Retour de l’enfant prodigue*), Rilke (*Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*) et Kafka (*Heimkehr*), les Fils prodiges deviennent les représentants de la Modernité. Aujourd’hui, il est difficile de les identifier car ils ne sont plus ni fils ni prodiges et renvoient, dans une famille étouffante, à une grave crise de l’identité personnelle. À ce panorama de l’histoire littéraire, Elian Cuvillier ajoute, dans « La parabole d’un père et de ses deux fils, une exégèse de Luc (15, 11-32) », un historique des interprétations (exégétiques ou psychanalytiques) de la parabole. Il souligne tout d’abord un premier niveau d’interprétation par les évangiles qui perdent le contexte originel : la parabole du Fils prodigue est « une métaphore étendue en récit » (p. 37) qui joue sur la surprise. Cuvillier retrace ensuite l’évolution exégétique à partir du texte de Luc : jusqu’au XIX^e siècle, c’est la lecture allégorique qui domine. Au début du XIX^e siècle cependant, Adolf Jülicher ouvre de nouvelles voies interprétatives. Deux courants se détachent depuis bientôt deux mille ans : le premier fait de la parabole une mise en scène de l’histoire du salut de l’individu ou du groupe. Le second l’interprète comme une proclamation de la miséricorde et de l’amour de Dieu pour les pécheurs. Mais depuis une quarantaine d’années, les lectures psychanalytiques se multiplient également, interrogeant les relations entre le père et ses deux fils indépendamment des valeurs théologiques habituelles.

La deuxième partie de l’ouvrage s’intéresse plus spécifiquement à la littérature des XX^e et XXI^e siècles, qui a repris la parabole biblique. Elle met en évidence les rapprochements du Fils prodigue avec d’autres figures mythiques et la spécificité des réécritures propres à des auteurs particuliers ou à différentes cultures. Ainsi, Tatiana Victoroff pointe l’originalité du traitement de la parabole par les écrivains russes : ceux-ci mettent l’accent sur l’amour du père envers son fils plus que sur la perversion du rapport père-fils privilégiée par la littérature occidentale. Ces écrivains y voient également « dans ce siècle de bouleversement, l’histoire de tout un peuple »

(p. 75). La littérature belge contemporaine, quant à elle, rejoint certaines interprétations de Gide et Rilke, ainsi que le remarque Katherine Rondou dans « Panorama de la parabole de l'enfant prodigue dans la littérature belge des ^{xx}^e et ^{xxi}^e siècles ». Mais la Flandre offre également une lecture spécifique : « une mise en garde moralisatrice » (p. 78).

Les deux articles suivants cernent plus précisément le motif du Fils prodigue par le rapprochement et la comparaison de deux écrivains. La réflexion sur l'enfant prodigue peut garder un ancrage liturgique. C'est ce que constate Dominique Millet-Gérard avec « Exégèse symbolique et poétique de l'enfant prodigue chez Bloy et Claudel ». Bloy s'inscrit en porte-à-faux contre les interprétations courantes en prenant le parti des aînés lésés. La parabole devient une sorte de compendium d'enseignement chrétien chez Claudel. À côté de ces passages grandioses, la verve des deux auteurs actualise la parabole par le mélange de styles élevés et bas. Les écrivains en dégagent ainsi une théorie esthétique et spirituelle : ils voient dans le genre même de la parabole le patron analogique d'un art qui combine un réalisme de la simplicité et une ambition spirituelle. Si Bloy et Claudel se rejoignent dans une visée commune – la réhabilitation de l'art chrétien – Hermann Hesse et José Pliya se rapprochent dans la mesure où ils croisent tous deux le thème du Fils prodigue avec le mythe de Caïn. Mais Véronique Leonard-Roques montre aussi, dans « Fils perdu et fils fidèle au miroir du mythe de Caïn », qu'au début du ^{xx}^e siècle, cette coalescence sert la quête et l'espoir d'un renouvellement socioculturel. À l'aube du ^{xxi}^e siècle, elle traduit les incertitudes et les doutes propres à la condition postmoderne.

Les articles suivants centrent leur propos sur la spécificité de certains écrivains qui ont repris la figure du Fils prodigue et l'ont fait entrer dans la Modernité. Au carrefour des enjeux intimes et des enjeux esthétiques, le poème « Der Auszug des verlorenen Sohnes » révèle la radicalité des refus de Rilke (son rejet du christianisme) autant que la conscience de la voie à suivre pour parvenir à la maîtrise de soi et de son art. Comme Jean-Yves Masson le constate dans son article, Rilke n'est pas absolument opposé au message évangélique mais il le neutralise en refusant toute condamnation morale de celui qui part. Il s'agit pour lui de clarifier sa position face à l'héritage : le chemin juste passe « à égale distance des stratégies de la rupture et des partis pris conservateurs » (p. 150). Le poète polonais Tadeusz Różewicz va plus loin en faisant éclater les structures de la parabole biblique pour la contester et traduire l'inquiétude métaphysique de l'homme au sortir de la guerre. Mais selon Danièle Chauvin, dans « Il ne faut pas revenir. *Le Fils prodigue* de Tadeusz Różewicz », cette parabole est aussi « celle d'un poète qui ne trouve plus sa place en un siècle barbare et ne peut exister qu'entre deux battements de porte » (p. 166). D'après l'écrivain autrichien Soma Morgenstern, il n'y a pas non plus de retour possible pour le Fils prodigue. Cependant, en acceptant de reconsidérer le réel sous un jour différent, Morgenstern suit à la fois le message de la parabole et celui de l'appel de la Teshuva. Christian

Mariotte montre ainsi que Morgenstern est confronté aux conflits meurtriers de son époque mais qu'il insiste en même temps sur la profondeur de sa foi « en insérant la parabole néo-testamentaire dans un contexte spécifiquement juif » (p. 174). À l'inverse, c'est au sein d'un univers désacralisé que se déroule le roman de Sinclair Lewis, réécriture américaine inversée de la parabole évangélique. Sylvie Parizet explique dans « La parabole inversée. Le cas des parents prodigues de Sinclair Lewis » que *The Prodigal Parents* exprime « la sourde violence que revêt l'accès à l'autonomie en un monde qui ne possède plus d'autres valeurs que l'argent » (p. 203), et que les pères ont déserté. Le motif de la fuite, qui ressortit du poids des liens familiaux, se retrouve de même associé à la négation de la singularité par la famille, pour le dramaturge français Jean-Luc Lagarce. Béatrice Jongy montre, dans « Le fils prodigue en écrivain : Jean-Luc Lagarce : *Juste la fin du monde* », que le Fils prodigue revient cette fois dans l'espoir de se faire connaître; mais il n'échappe pas à l'identité assignée par sa famille et meurt. Néanmoins il triomphe car il escamote sa chair pour se transformer en livre, « corps libre » (p. 224).

La dernière partie de l'ouvrage élargit le propos aux réécritures artistiques et médiatiques de la parabole. Le Fils prodigue semble plus sage, tout au moins dans les années 1950 et 1960, où la dimension morale et spirituelle prédomine. Le britannique Britten met d'emblée l'opéra sous le signe de la religion catholique, comme le remarque Élisabeth Rallo Ditche dans « *Le Fils prodigue* de Benjamin Britten ». Le cinéma hollywoodien, quant à lui, fait une lecture manichéenne de la parabole et exalte le monothéisme. Gaël Prigent considère dans son article, « *Le Fils prodigue* (*The Prodigal*, 1955) de Richard Thorpe : Un retour à la Bible ? » que le film s'apparente à une relecture de l'épisode à l'aune de la morale et des valeurs américaines de l'après Seconde Guerre mondiale. Cependant, un demi-siècle plus tard, le Fils prodigue se révolte : la dimension religieuse disparaît. Comme en littérature, la figure du père est remise en cause, ainsi que le constate Benjamin Thomas à propos d'une variation offerte au début du *xxi*^e siècle par un jeune cinéaste russe, *Le Retour* d'Andreï Zviaguintsev. Le Fils prodigue a opéré un retournement de situation car « c'est lui qui juge l'héritage qu'a à lui proposer le père » (p. 265). À la télévision, l'histoire du Fils prodigue finit mal. Pour Joseph Belletante, le Fils prodigue, dans la série américaine *Six feet under* d'Alan Ball, devient adulte et s'affranchit de l'autorité du père miséricordieux, « en évoluant vers son autonomie avec le réel pour seule contrainte » (p. 280).

L'ouvrage se clôt sur une postface de Béatrice Jongy qui dégage les lignes dominantes de l'interprétation contemporaine du Fils prodigue. Le thème, aux *xx*^e et *xxi*^e siècles, s'inscrit dans la crise du sujet. Les réécritures de la parabole, élargie à la relation parents-enfants, mettent en scène un amour qui assujettit à la fois celui qui l'éprouve et son objet. L'enfant prodigue cherche dès lors à se libérer. Il renonce au dialogue, préférant le départ à un

amour pervers. Mais il ressent aussi la mouvance de son identité et revient pour mourir ou pour constater sa solitude. Par ailleurs, le poème de Rilke semble être le point central d'une galaxie de réécritures.

Malgré une grande variété de textes, on regrettera peut-être l'absence d'études consacrées aux réécritures majeures de Kafka et de Gide, ainsi que la part restreinte d'articles centrés sur le croisement du Fils prodigue avec d'autres figures bibliques : outre Caïn, Jonas ou Job sont aussi des échos à l'angoissante question de l'élection et de l'injustice. Cependant, cet ouvrage collectif a le mérite de mettre en avant la modernité de la parabole, en l'associant à des considérations psychanalytiques et ontologiques : le Fils prodigue a connu des métamorphoses et s'adapte désormais aux interrogations contemporaines. Le recueil offre également un large éventail de réécritures littéraires et de relectures artistiques ou médiatiques (opéra, cinéma, télévision) représentatives de cultures diverses. Grâce à cet élargissement du propos l'ouvrage peut toucher un large public et dépasser le cadre restreint de l'université. Il montre comment le Fils prodigue s'invite désormais dans notre vie quotidienne et concerne donc tout lecteur cultivé.

Lydie Laroque
IUFM de Versailles