

# LES DÉBRIS SEMÉS PAR LA JOURNÉE D'HIER

## Littérature en tant que *ready-made* : du réalisme psychologique au réalisme cognitif

Postdoctoral Fellow Dr. Alexandru MATEI  
Faculty of Letters, University Spiru Haret, Bucharest

### *Abstract*

In the field of aesthetics, literary objects seem to be less modern than those belonging to visual arts. If Nelson Goodman had reached in the 70s the conclusion that, given the new situation of contemporary visual art, it would be wiser to ask “When there it is art?” instead of “What is art?”, only recently literature studies has had reasons to catch up with art criticism. From Gustave Flaubert to Julia Deck, writers worldwide tried to take *ready made* language and put it on display on the behalf of the idea that the artist is free to invent no matter what the poetic rules of the different artistic domains be. Displaying pieces of language is not simple at all, because the display itself becomes the central element to be judged and criticized. In doing so, writers produce works inappropriate for a critical judgment applying the classical criteria. It is not any more the art of the novel which counts, but the concept of the novel “invented”. In order to impose this kind of critical exercise, the idea of style had to change, from the XVIIIth to XXIth centuries.

**Keywords:** aesthetics, visual art, language, critical judgement, style

Selon Nelson Goodman, on ne peut désormais plus prétendre à définir l'art. Il faut se résigner à bien remarquer les conditions dans lesquelles divers objets peuvent bénéficier d'une réception artistique. L'idée de Goodman n'est pas nouvelle. Il s'agit plutôt d'un constat qu'on peut faire depuis que les musées abritent de plus en plus d'objets dont la réalisation ne met pas en avant des trésors de savoir-faire, au contraire : il s'agit souvent d'objets qui relèvent du pop art, du *ready-made*, et dont la mise en scène est de loin plus spectaculaire que la fabrication elle-même.

À vrai dire, un objet devient précisément une œuvre d'art parce que et pendant qu'il fonctionne d'une certaine façon comme symbole. Tant qu'elle est sur une route, la pierre n'est d'habitude pas une œuvre d'art, mais elle peut en devenir une quand elle est donnée à voir dans un musée d'art. Sur la route, elle n'accomplit en général aucune fonction symbolique. Au musée, elle exemplifie certaines de ses propriétés – par exemple, les propriétés de forme, couleur, texture. Le creusement et remplissage d'un trou fonctionne comme œuvre dans la mesure où notre attention est dirigée vers lui en tant que symbole exemplifiant. D'un autre côté, un tableau de Rembrandt cesserait de fonctionner comme œuvre d'art si l'on s'en servait pour boucher une vitre cassée ou pour s'abriter. (Goodman : 1992, 90)

Si cette approche pragmatiste a cours en art, dans le domaine de ce qu'on appelle « arts visuels », elle n'en est pas moins importante en littérature, où il ne s'agit plus, depuis belle lurette, de « faire beau ». D'une part, le faux divorce entre la Forme et l'Idéologie a été depuis longtemps dénoncé, et ceci bien avant les positions tranchées de Roland Barthes (Barthes : 1953, 2002). Dans un livre qui voit le jour en 1928 déjà, Pavel Medvedev accuse les symbolistes (russes) que, en dépit de leur pensée poétique innovante, leur intention est de dés-idéologiser l'étude de la littérature en tant que pratique formelle et formalisante du

langage. Medvedev montre que la forme et l'idéologie sont inséparables, ce que nous savons bien aujourd'hui, quoique ce « nous » doive être pris précautionneusement (Medvedev !!!).

Dans cet essai, nous voulons montrer tout d'abord comment l'approche pragmatiste de la littérature, et là j'emploie « pragmatiste » pour renvoyer à Goodman plus qu'à Richard Rorty ou Stanley Fish (qui, eux, sont les initiateurs d'une herméneutique pragmatiste plutôt que d'une nouvelle pensée poétique), prend racine dans une histoire de l'idée de style dont le passage essentiel est celui romantique, pour terminer avec une brève analyse du « concept » d'un roman français récent, le début de Julia Deck, Viviane Elisabeth Fauville, Minuit, 2012.

### 1. *Le style, imitation ou création ?*

La plus connue querelle stylistique qu'ait connu la première moitié du XX<sup>ème</sup> siècle français oppose les tenants et les détracteurs de Gustave Flaubert. Certes, le débat portait sur deux notions différentes, celle de style et celle de langue, comme le laisse voir Albert Thibaudet : « Flaubert peut être considéré comme un modèle de style. Je dis de style. Sa langue n'est pas absolument pure. »<sup>1</sup> La distinction est néanmoins récente, à preuve le titre qui ne contient que le mot « style » : la réception de *Madame Bovary* en témoigne, son auteur étant accusé d'y commettre des « fautes de grammaire ». C'est le début de ce que Gilles Philippe considère « le moment grammatical de la littérature française », c'est-à-dire l'époque où on attache plus que jamais auparavant une importance particulière à la « grammaire » des textes littéraires, dont le style comptait trois volets : lexical, prosodique et rhétorique<sup>2</sup>. Gilles Philippe constate bien que « le rapport de la grammaire et de la littérature a changé » (p.51), comment ? La première hypothèse en est que, suite à la hausse du prestige de l'auteur (et de l'artiste en général), celui-ci peut ne pas respecter la grammaire, car c'est là exercer sa liberté d'artiste : l'allégation de sa liberté est proprement kantienne. En ce début du XX<sup>ème</sup> siècle, au moment où Baudelaire est enfin reconnu pour le plus grand poète français moderne, l'idée de la liberté de l'artiste par rapport à toute exigence extérieure à l'œuvre est reconnue comme idée directrice de la poétique littéraire : dans son cours de Poétique de 1937, Paul Valéry la ratifiera dans son essai de pénétrer dans le cerveau du créateur. Tout s'y passe, et la fidélité dont il a à témoigner, ce n'est pas envers une normativité quelconque, mais envers son propre être.

Les solécismes de ses écrits ne seraient pas de sa faute, l'excuse Thibaudet, car « la pleine maîtrise verbale ne lui était pas donnée dans sa nature même »<sup>3</sup>. Mais, qu'importe, du moment que le génie, car il s'agit d'un génie, ne sait pas de plein gré tous les effets de ce qu'il fait, ou bien, peut-être est-ce mieux dire, qu'il sait choisir, parmi toutes les options que son esprit a devant lui, celles qui compte véritablement. Alors, pour Flaubert, la grammaire n'aurait pas été une option à relever. Mieux : est-ce peut-être le « contenu » de son projet qui exclut un intérêt, autre que commun, pour la « forme » - pour employer les termes du débat de l'époque, comme paraît l'entendre Proust, qui le défend : « comme il a tant peiné sur sa syntaxe, c'est en elle qu'il a logé pour toujours son originalité. C'est un génie grammatical.

---

<sup>1</sup> Albert Thibaudet, Une querelle littéraire sur le style de Flaubert, *Réflexions sur la critique*, Gallimard, 1939, in Gilles Philippe, *Sujet, verbe, complément. Le Moment grammatical de la littérature française, 1890-1940*, Gallimard, 2002, p. 48. Le texte de Thibaudet est de 1919.

<sup>2</sup> Gilles Philippe, *ibidem*, p. 48-49.

<sup>3</sup> Thibaudet, *op. cit.* in Philippe, *op. cit.*, p. 56.

(...) Son originalité immense, durable, presque méconnaissable parce qu'elle est tellement incarnée à la langue littéraire de notre temps que nous lisons du Flaubert sous le nom d'autres écrivains sans savoir qu'ils ne font que parler comme lui, est une originalité grammaticale. »<sup>4</sup>

Peu importe, à ce moment de notre parcours, ce que « grammatical » veut encore dire sous la plume de Proust, si « grammaire », « syntaxe », « langue » sont une et même chose, en tant que quatrième volet du « style ». Il est peut-être plus intéressant de voir comme on peut parler du « style », et c'est là que nous allons nous tourner du côté de la micro-histoire de Carlo Ginzburg. Dans un essai présenté en 1995 à Harvard et inclus dans le livre *Occhiacci di legno* (1998), traduit en français *A distance* (Gallimard, 2001), l'historien italien passe en revue une courte mais dense histoire de l'idée de style, à la suite de laquelle il formule deux acceptions du style : le style serait, d'une part, le propre irréductible d'une œuvre, la mesure de sa participation à la Vérité, ou bien au Beau, et d'autre part la marque de l'appartenance de l'œuvre à une histoire, à une culture qui elles seules y donnent accès. Le constat de Ginzburg fait leurs parts à deux types d'approches : celui qui est aujourd'hui connu en tant qu'issu du romantisme, platonisant, qui considère l'œuvre une entité fermée, et celui qu'on appelle aujourd'hui « relativiste », ou peut-être « pragmatiste » si l'on s'en tient à la terminologie théorique américaine (Richard Rorty), qui n'absolutise pas la perspective « esthétique » sur les œuvres. Mais c'est à l'intérieur de la première acception du style qu'un partage s'impose, entre deux versions de « perfection » dans l'art. Le débat oppose, en fait, un premier et un second romantisme. Johann Joachim Winckelmann est un des plus connus tenants du style de « calme grandeur » de l'Antiquité, et déclare en 1755 qu'il « n'y a qu'un seul Beau, comme il n'y a qu'un seul Bien ». (126) Mais son historicisme est mis à mal plus tard, car ce que représente pour Winckelmann l'idéal du Beau – une sorte d'origine située historiquement – se retrouve, chez Hegel, dématérialisé et, si l'on peut employer ce terme ici, délocalisé : le « concept même de l'art » et « l'idéal » (131) sont devenus deux absolus spirituels que les artistes recèleraient en eux-mêmes, et que leurs œuvres feraient voir<sup>5</sup>. Un peu plus tard, Heinrich Heine écrira : « Tout artiste original, et plus encore tout nouvel artiste de génie, doit être jugé en fonction de l'esthétique qu'il porte en lui ». (131). Ginzburg relie cette injonction critique à l'individualisme esthétique professé par Baudelaire qui, le premier, crache sur le mythe historiciste du Beau – et, de la sorte, met en branle la sensibilité même du Beau (que Kant avait déjà critiquée lors de l'Analytique du sublime).

Or, il nous semble qu'entre l'avènement du « moment grammatical » de la littérature française et l'absolutisation individualiste du style il y a un lien étroit, mis en évidence par le changement qu'en subissent les notions de forme et de contenu. Ce qui se passe en cette fin du XIXe siècle en France, et qui procède, évidemment, d'une philosophie romantique dont nous avons seulement entrevu l'ampleur, c'est un élargissement de la notion de forme, qui « absorbe » en quelque sorte le « contenu », et qui gagne des éléments invisibles avant, comme par exemple ce que les formalistes russes appellent « élément constructif » : tout « objet relevant du monde visible et sensible tel qu'il existe dans la réalité (...) doit précisément passer dans le système des moyens de la représentation (...). C'est à partir du moment où l'objet est perçu à partir de ce système figuratif comme élément constructif

<sup>4</sup> Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, 1971, p.299, in Gilles Philippe, op. cit., p. 59.

<sup>5</sup> Sur la dématérialisation de la tragédie antique dans les écrits des romantiques allemands, dont Hegel, Schiller, etc., voir l'excellent essai de William Marx, *Le Tombeau d'Œdipe*, Minuit, 2012.

possible qu'il devient pour la première fois objet de la perception artistique. »<sup>6</sup> Or, la grammaire est, elle aussi, en tant que représentée dans un texte littéraire, un objet de construction, soumis à l'esthétique « que porte en lui » l'artiste.

A partir du moment où la littérature perd ses attributs « essentiels » - ce « bélécrire » que plus personne, parmi les avisés, ne prend au sérieux – elle devient de plus en plus une affaire de méta-défamiliarisation – pour employer et rendre hommage à ce terme de l'école formaliste russe – qui requiert des idées plus que du savoir-faire. L'écrivain n'est plus seulement celui qui sait écrire mieux que les autres, qui possède un savoir-faire parfait pour obéir parfaitement aux normes de la langue tout en s'écartant de l'expression commune par le recours à un trésor de tropes mystérieux dont le maniement n'est pas donné à qui que ce soit. Il peut bien écrire comme tout le monde, à condition de mettre en scène, d'une manière ou d'une autre, son texte, comme ferait l'artiste avec les objets qu'il mettrait en expositions ou au musée.

## 2. *D'un minimalisme cognitiviste*

Dans les années 1980, ce qu'on appelle encore les écrivains de l'Ecole de Minuit (Bessard-Banquy : 2009, 56) pratiquaient une écriture « minimaliste » (Schoots : 1997) : Jean-Philippe Toussaint, Marie Redonnet, Christian Oster, Patrick Deville, parfois Jean Echenoz et au début Eric Chevillard faisaient « vite », « simple », mais il y avait toujours un suspens à même l'écriture, qui ne se résolvait jamais. Mais ce minimalisme ne faisait seulement figure de repliement sur soi, de « modestie » tirée vers l'ascèse, c'était aussi une manière de mieux mettre en évidence les détails qui, pris par les flots de la « littérature », s'y effaçaient. Dans le domaine de la construction des personnages, le minimalisme était une manière de construire des conduites plutôt que des psychées, d'où le label de « behaviourisme » dont écopaient les romans des auteurs susdits. Or, il est évident que mettre l'accent sur la conduite, c'est avaliser une lecture « éthique » de ces narrations. Ethique revient tôt au tard, quelque scrupule qu'on y mette à s'y dérober, à regagner une pensée métaphysique, à mettre de « l'humain » dans la chaire indifférente du personnage. Toutefois, il y a eu des cas exceptionnels : Jean Echenoz, dans *Un an, une adorable nouvelle* d'une petite centaine de pages, raconte une histoire hallucinante d'une jeune femme qui croit avoir commis un meurtre dont on ne sait jamais s'il a bien été commis et si ce fut elle qui l'aurait commis.

En 2012, une jeune auteure, Julia Deck, reprend la même idée et en fait un court roman qui porte pour nom celui de la protagoniste. *Viviane Elisabeth Fauville* est un roman écrit alternativement à la seconde, troisième et première personne – c'est là la trouvaille la plus originale de Julia Deck – qui porte sur ce cas : Viviane, jeune mère et fraîchement divorcée, subissant des troubles nerveux, tue son psychanalyste. Autant l'écriture de ce livre est claire – car c'est toujours Viviane qui parle, d'elle en son alter-ego (« vous »), d'elle en tant qu'elle-même (« moi ») ou en tant qu'une autre (« Viviane ») – autant la perspective du lecteur sur l'histoire est brouillée par ce changement des points de vue, qui engendre une

---

<sup>6</sup> Pavel Medvedev, *La Méthode formelle en littérature* (1928), édition critique et traduction de Bénédicte Vauthier et Roger Comtet, Presses Universitaires de Mirail, Interlangues, p.149.

défection dans l'identification du « responsable » des énonciations dont se compose cette écriture.

Si c'est la conduite de Viviane qui est mise en avant, et jamais son « âme », un problème persiste, et c'est à partir de là que cette écriture « fait » littérature : on assiste à un psychodrame, où le désir d'objectivation de Viviane se retrouve toujours sur sa faim, car il n'y a pas d'endroit depuis lequel le rapport, tellement simple en théorie, d'identification, celui que Lacan loge au « stade du miroir », puisse s'établir. Le lecteur se retrouve, en cours de lecture, sur la siège du chauffeur dans une voiture dotée de GPS sans savoir si les indications qu'il suit le mènent bien à une adresse.

Parmi ces trois points de vue, dont l'origine est toujours la même – le cerveau de Viviane – il y en a deux opposés par rapport au sens du drame : celui qui fait de Viviane un meurtrière, et un qui l'innocente – ce que le lecteur ne saura avant la fin du roman. Ce qui est visible, avant le dénouement relatif de la narration, c'est des décalages de chronologie et d'espace, mais aussi, on se rend compte assez vite, de perception. Le plus marqué est marqué par deux incipits consécutifs, celui du second et du troisième chapitre, qui racontent le lendemain de la mort du psychanalyste, soit du crime. Nous préférons les transcrire en miroir :

Le matin suivant, mardi 17 novembre, votre mémoire est entièrement revenue. La montre du lit indique 5 :03. Il reste à peu près une heure avant que l'enfant se réveille, une heure pour trouver une solution, balayer autant que faire se peut les débris semés tout autour de vous. <i>Vous êtes Viviane Elisabeth Fauville, épouse Hermant.</i> (Deck : 2012, 15)	Le matin suivant, mardi 17 novembre, <i>la</i> mémoire est entièrement revenue. La montre <i>au pied</i> du lit indique 5 :58. Il reste <i>environ deux minutes</i> avant que l'enfant se réveille, <i>deux minutes</i> pour trouver une solution, balayer autant que faire se peut les débris semés <i>par la journée d'hier</i> . <i>Viviane se lève et s'approche du berceau.</i> (Deck : 2012, 28)
---	---

En italiques, nous avons marqué les différences de second incipit : elles consistent dans la modification d'une heure – et des conséquences qu'elle entraînent par rapport à l'heure, 6 :00, du lever de la fillette de Viviane, d'une détermination du nom « mémoire », qui est accompagné d'un article déterminé dans le second cas, alors que le narrateur est omniscient, alors qu'il était l'alter ego de Viviane, qui se faisait appeler « vous » dans le premier cas, et de d'une locution adverbiale circonstancielle, dans un contexte ambigu, entre dénotation (les débris sont « semés » autour dans le premier cas, ils sont semés « par la journée d'hier » dans le second cas, ce qui élève le degré d'incertitude quant à leur matérialité, et ce dans la version omnisciente, censée moins subjective, de la narration).

Ce n'est pas tout, car les décalages sont plus nombreux : ils tiennent pourtant, du reste, plutôt à ce qu'on pourrait appeler « réalité représentée », et sont à ce titre autant d'indices propres à un roman policier (on ne sait pas si Viviane tue son psy à l'aide d'un couteau pris dans un étui dérobé dans l' appartement de son mari, qu'elle n'habite plus après le divorce, mais où elle peut encore pénétrer grâce à la bienveillance de la ménagère qui a pitié de la femme abandonnée ; on ne sait non plus, et on ne le saura jamais, si la mère de Viviane est morte – depuis huit ans – ou bien vivante). Ce qui est surprenant dans ce roman, c'est que l'écriture tend à épouser non seulement une dynamique comportementale individuelle,

imprévisible certes, parfois monotone, mais mue toujours par un moteur invisible que les défaillances du personnage, en proie à des crises d'angoisse, fait manifester en creux (cette fidélité presque organique de l'écriture à une dynamique invisible était déjà le propre de l'écriture de Jean Echenoz, dans un roman comme *Cherokee* – Echenoz : 1983, ou *Ravel* – Echenoz : 2005), mais la dynamique des cognitions de la protagoniste. Le concept de ce livre qui s'écrit comme en vitesse, comme un discours dans sa réalité elliptique qui est celle de tout ce que nous disons quand nous essayons d'être « objectifs » (au commissariat, où elle arrive comme suspecte, Viviane raconte : « Je n'ai pas tué le docteur, soupire-t-elle. Je ne vais tout de même pas l'inventer. J'étais chez moi avec ma fille, je n'ai pas tué le commissaire. Vous voulez dire le docteur. Je veux dire le docteur », Deck : 2012, 61) est celui de rendre le « réel » suivant un principe qui n'est plus seulement comportementaliste, mais cognitiviste. La pulsion, qui se manifeste à même l'écriture, est toujours là, et les actes qu'elle détermine cognent toujours contre le conscient qui se trouve devant le monde et qui le pratique en choisissant : « Tout cela suppose des choix. Une infinité de microdécisions dont chacune présente des implications supérieures. Vous n'êtes pas en mesure de faire des choix. Vous êtes l'esclave de la nécessité, c'est une position qui vous convient très bien, vous n'en avez réclamé d'autre. » (Deck : 2012, 46). En cela, Viviane est un avatar éloigné de Mersault, le personnage de Camus, sauf que, dans le roman de Julia Deck, la finesse du réel que la littérature met en scène ne laisse plus d'espace à aucune, quelque radicale qu'elle soit – ne fût-ce qu'au degré zéro – idéologie. Ni morale. La discrimination entre extérieur et intérieur est rendue superflue, puisque l'identité n'existe plus pour pouvoir l'endosser.

On se doutera bien que le roman de Julia Deck ne se réduit, ou bien ne se radicalise pas au point de délaissé le fictionnel, ne se raidit pas dans une tenue « objective » rappelant le Nouveau roman. Le repérage policier n'est jamais écarté, c'est d'ailleurs Viviane, dans sa version « vous » qui l'encourage, et l'humour ne manque pas, un humour pince sans rire qui représente aujourd'hui une marque du « brand » de l'école minimaliste et des romans de Jean Echenoz en particulier. L'allusion flaubertienne est elle-aussi à sa place, car toute cette histoire est mise en rapport avec les télé-nouvelles de l'après midi, anodins et sanglants comme les faits divers déterrés par l'auteur de *Madame Bovary* 150 ans auparavant :

Les semaines suivantes vous avez beaucoup dormi, parfois vous avez regardé la télévision. Il s'y passe l'après-midi des choses aériennes situées dans de lointains décors. Des chirurgiens trahissent leur épouse avec des infirmières enceintes de pilotes de l'air, les maris meurent par le truchement de pics à glace, et les veuves roulent en décapotables sur toile de fond azurée. Tous, ils vous berçaient comme le souvenir d'une vieille plaisanterie. (Deck : 2012, 150)

Depuis Flaubert, l'idée de la littérature-concept existe et s'incarne, mais Flaubert était, dans son temps, un esthète plutôt qu'un « cognitiviste », à en croire les charges polémiques de Pierre Bourdieu dans *Les Règles de l'art* (Bourdieu : 1992). Le raffinement de sa méthode était requis par l'évolution de l'idée de style : car, si l'artiste n'est pas qu'un artisan, autant ne pas l'être apparemment plus du tout. Ce qu'il fait, la seule chose qu'il puisse faire pour ne pas trahir la liberté (de création) qu'il s'est vu attribuer au XVIII<sup>ème</sup> siècle, c'est d'imaginer des croisements, des bricolages, des déplacements et remplacements dans l'ordre commun de la réalité quotidienne, pour d'une part faire voir la réalité en tant que dynamique dont la perception est rendue manifeste par les repères à partir desquels le

mouvement devienne visible en tant que tel, et d'autre part dévoiler ce qu'on appelle, plus modestement mais de plus en plus souvent l'inconscient cognitif des individus vivants qui, souvent atteint dans son fonctionnement huilé, est rendu, par le truchement de petits accidents, visible. Ecrire selon la dynamique de cet inconscient, rien de plus vraisemblablement insignifiant, et pourtant difficile – car c'est à l'écrivain de vérifier s'il n'a bien pas oublié de bien placer les oublis qui authentifient son écriture. Et qui, parfois, arrive à mettre ensemble l'amas de passifs et d'actifs dont nous sommes tous faits, en cours de vie :

Ensuite je ne sais pas pourquoi je fais ce que je fais, mais je le fais. Qu'on n'aille pas croire que je pense que c'est une bonne idée ou que j'en suis fière, c'est juste que cela s'impose : mes pieds avancent et je les suis. (Deck : 2012, 63) C'est comme si Julia Deck avait lu le livre d'un jeune philosophe français en train de faire cette démonstration : Après la finitude. Essai sur la nécessité de la contingence (Meillassoux : 2006). A n'en pas douter, un pan de la littérature française contemporaine essaie de poser les termes d'un même problème qu'un pan de la philosophie contemporaine : comment articuler les débris dont le réel, nos corps y compris, est fait ?

### **Bibliographie**

- Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture* (1953), in *Œuvres complètes*, I, Seuil, 2002, p.XXX
- Olivier Bessard-Banquy, *La Vie du livre contemporain. Etude sur l'édition littéraire 1975-2005*, Presses Universitaires de Bordeaux et Du Lérot éditeur, 2009
- Carlo Ginzburg, *A distance*, Gallimard, 2001
- Julia Deck, *Viviane Elisabeth Fauville*, Minuit, 2012
- Jean Echenoz, *Cherokee*, Minuit, 1983
- Jean Echenoz, *Un an*, Minuit, 1997
- Jean Echenoz, *Ravel*, Minuit, 2005
- Nelson Goodman, *Manières de faire des mondes*, Éd. Jacqueline Chambon, coll. «Rayon art», 1992
- Pavel Medvedev, *La Méthode formelle en littérature*, Presses Universitaires du Mirail, 2008, XXX
- Gilles Philippe, *Le Moment grammatical de la littérature française*, Gallimard, 200X
- Fieke Schoots, « Passer en douce à la douane ». *L'écriture minimaliste de Minuit* (Deville, Echenoz, Redonnet et Toussaint), Rodopi, 1997.