

Donation entre vifs : L'écrivain contemporain et le professeur de littérature

Jean Kaempfer



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/edl/839>
DOI : 10.4000/edl.839
ISSN : 2296-5084

Éditeur

Université de Lausanne

Édition imprimée

Date de publication : 15 mai 2015
Pagination : 237-254
ISBN : 978-2-940331-45-1
ISSN : 0014-2026

Ce document vous est offert par Bibliothèque cantonale et universitaire Lausanne



Référence électronique

Jean Kaempfer, « Donation entre vifs : L'écrivain contemporain et le professeur de littérature », *Études de lettres* [En ligne], 1-2 | 2015, mis en ligne le 15 mai 2018, consulté le 14 février 2020. URL : <http://journals.openedition.org/edl/839> ; DOI : 10.4000/edl.839

Ce document a été généré automatiquement le 14 février 2020.

© Études de lettres

Donation entre vifs : L'écrivain contemporain et le professeur de littérature

Jean Kaempfer

- 1 L'écrivain contemporain, le professeur de littérature : j'ai mis cela au singulier, avec des articles définis. Et du coup, me voici propulsé dans le typique, la généralité, l'abstrait, alors que je n'ai pas la tête faite pour ces nuées. Mais aussi, il m'a paru que le moment d'un tel arrêt réflexif, depuis un léger surplomb, était venu ; longtemps en effet, j'ai lu en séminaire des écrivains d'aujourd'hui, puis invité ceux-ci à l'université pour qu'ils y rencontrent leurs lectrices, leurs lecteurs. Or que faisais-je, ce faisant ? Des choses imprudentes peut-être, car j'étais sans parapet : nul canon pour endiguer mes choix. Mais aussi des choses nécessaires, car je n'étais pas sans jugement : mon goût m'imposant la certitude sensible que là, puis là encore, la littérature était patente. Pour résumer cette situation un peu inconfortable, mais non dénuée de charme, le Code civil, grâce à l'intercession d'une juriste de ma connaissance, m'offrit l'asile d'une catégorie hospitalière : la « donation entre vifs ». J'y viendrai en conclusion. Mais d'abord, je vais essayer de dire quelque chose de mes deux personnages-types ; puis je passerai à l'ouvrage avec un exemple concret – celui de *Mother*, l'avant-dernier roman de Luc Lang (il a paru à l'automne 2012).
- 2 L'écrivain contemporain et le professeur de littérature, donc. L'association, aujourd'hui, est statistiquement minoritaire : car l'écrivain, avant de croiser le professeur sur les chemins escarpés de la critique universitaire, se produit (ou plutôt : est produit) sur la scène médiatique ; il rencontre là le journaliste littéraire, dans la presse et à la radio ; et à la télévision (pour autant qu'il y soit convié), il est confronté à l'espèce, autrement redoutable, de l'animateur. Considérons rapidement ce dernier cas : que se passe-t-il, lorsqu'un écrivain accepte de se rendre à la télévision ? La médiologie, ici, peut nous aider. L'intuition centrale du médiologue – de Régis Debray plus particulièrement, qui a proposé le mot et popularisé la chose –, c'est que le canal technique, le truchement matériel, s'ils ne déterminent pas causalement le propos qu'ils prennent en charge, du

moins lui impriment un formatage spécifique. Ainsi par exemple, la télévision, en passant du noir/blanc à la couleur, a renforcé l'effet de présence qui est son propre ; en brisant, avec la couleur, un dernier barrage mimétique, elle a remplacé la distance cathartique par le bain cathodique, ou encore – autre formule de Régis Debray –, elle nous a fait passer du détachement symbolique à l'attachement indiciel. Aussi est-ce dans le direct que la télévision réalise son essence technique, le fantasme de l'immédiateté, de la présence réelle produisant alors ses pleins effets. A l'ère de la télévision absolue, les écrivains, conviés dans des talkshows où l'on parle de n'importe quoi avec n'importe qui, n'ont d'autre choix que de servir le médium en se soumettant à l'économie de l'attention propre à la production de présence médiatique, c'est-à-dire en exhibant (sans trop grand apprêt littéraire) les pauvres secrets de leur intimité, selon une logique de la comparution sacrificielle : *ecce homo*¹.

- 3 Mais remontons un peu dans le temps, de la vidéosphère vers la graphosphère (pour parler une dernière fois comme Régis Debray), à une époque où la considération de l'écrivain et de son œuvre l'emportait encore sur le seul talent de figurer une présence : un genre existait alors, qui savait prendre ses aises, comme il est normal pour la pensée, pour la réflexion esthétique : le genre de l'interview, ou de l'entretien. Ce genre – m'apprend la thèse d'Odile Cornuz² – a connu son âge d'or dans les années trente, avec Frédéric Lefèvre. Lefèvre, avant de donner la parole (longuement) aux écrivains, n'a pas seulement pris le temps de s'imprégner de leur œuvre ; il veut encore procéder avec méthode, et se réfère explicitement à Gustave Lanson : Lefèvre, qui est journaliste, éprouve le besoin, pour légitimer son entreprise, de la placer sous le patronage de Lanson, qui est professeur. Voilà bien un scrupule qu'on n'aurait pas idée d'imputer aux animateurs télévisuels – à Laurent Ruquier par exemple, même s'il reçoit souvent des écrivains sur le plateau d'« On n'est pas couché »... Là où des passerelles existaient, entre le savoir académique et l'urgence de l'actualité, un abîme s'est creusé.
- 4 J'interromps ici ce rapide survol historique. Il dramatise de façon peut-être exagérée une opposition qui est d'abord structurelle, et dont on aurait tort, du coup, de faire tout un plat. C'est ce qu'Albert Thibaudet, avec bon sens, nous rappelle :
- Voilà un siècle qu'il existe une critique des professeurs et une critique des journalistes, sans que le sage doive s'en émouvoir plus que de voir coexister les brunes et les blondes, le bourgogne et le bordeaux³.
- 5 Ce qui oppose ces deux critiques, c'est un tropisme temporel inverse et un mode d'approche distinct : les journalistes sont préposés « au discernement du présent », les professeurs « à l'inventaire du passé »⁴ ; les uns « ne veulent aller devant l'œuvre qu'avec leur goût spontané » tandis que les autres « prennent plaisir aux œuvres littéraires placées dans leur courant historique »⁵. Ainsi les professeurs, qui veulent connaître par les causes, cherchent leur bonheur et trouvent leur réussite dans « la fonction d'enchaîner, d'ordonner, de présenter une littérature, un genre, une époque à l'état de suite, de tableau, d'être organique et vivant »⁶. Mais ce penchant pour le passé rend gauche face au présent ; et c'est ainsi que le professeur – pour Thibaudet cela est presque une loi – retarde toujours d'une génération, ce qui explique l'exclusion de l'étude des écrivains vivants à l'université.

- 6 Mais la situation, voici une cinquantaine d'années, a commencé à évoluer. Jean Rousset par exemple proposait à Genève, au début des années 1970, des séminaires consacrés à Claude Simon, à Robert Pinget. Sans doute est-ce qu'il y avait alors une congruence entre

le renouveau de la critique et celui de la littérature, ces auteurs (ou encore Alain Robbe-Grillet, Michel Butor) offrant à la narratologie naissante des terrains d'exercice particulièrement sophistiqués – et vice versa.

- 7 Mais je vois aussi une cause moins circonstancielle à l'accueil que l'académie s'enhardit alors à consentir aux écrivains contemporains : c'est l'avènement, dix ou vingt ans plus tôt, de la critique de la conscience, de la critique compréhensive. Lassée de l'histoire littéraire, de la recherche des sources et des influences, cette critique se distingue d'abord par l'amour qu'elle voue au singulier. « Tout en antennes et en regards »⁷, elle prend son départ dans l'empathie, puis se déploie en inventant, ou en affinant, les instruments (thématiques, stylistiques, narratologiques, etc.) que son élan requiert – le souci ultime de la « nouvelle critique » étant de saisir, au-delà du chatolement des apparences, ce qu'elle nomme l'étymon, le patron dynamique, ou encore le mouvement premier de l'œuvre élue.
- 8 Car oui, cette rencontre profondément investie entre une œuvre et son lecteur, elle suppose, en amont, une élection réciproque – parce que c'était elle, parce que c'était moi – à propos de laquelle Jean Rousset, par exemple, ne juge jamais utile de s'expliquer. S'il veut bien concéder, dans l'introduction à *Leurs yeux se rencontrèrent*, que sa collecte de premières rencontres pourrait servir à constituer « une histoire des propriétés du discours littéraire », l'important est ailleurs : « Et puis ? Une œuvre existe d'abord comme présence, libre de son passé. »⁸ De même, pourquoi s'intéresser à *Narcisse romancier* ? Cela vient, dit Rousset, d'une « fascination personnelle » ; une fascination, ajoute-t-il non sans superbe, dont il n'a « pas à rendre compte »⁹.
- 9 Le critère préalable de l'étude, pour le critique de la compréhension, c'est donc le bonheur d'une rencontre incontestable. Comment ces affinités électives naissent-elles ? Difficile à dire, mais j'aime assez la façon dont Madame de Staël en imagine l'éclosion, à propos de la poésie : la poésie, dit-elle, est « une possession momentanée de tout ce que notre âme souhaite ; le talent fait disparaître les bornes de l'existence et change en images brillantes le vague espoir des mortels »¹⁰. Or cet élargissement vital, cette transfiguration sont communicatifs, car « le génie se sent comme l'amour par la profondeur même de l'émotion » dont il émane et qui se diffuse ensuite dans l'âme du lecteur ravi.
- 10 On voit ainsi comment, déliée de l'obligation d'enchaîner et d'ordonner, la critique compréhensive peut se faire accueillante à toute œuvre émouvante. Que son auteur soit vivant ou mort, peu importe désormais ! Belle fête : le mur de Berlin est tombé, qui parquait ici les auteurs vivants et là ceux que le canon recommande à notre dévotion.

- 11 En ce point, je voudrais évoquer rapidement, au sujet de la critique de la conscience, une hypothèse que j'avais proposée en 2010 à Anvers, sur les terres de Franc Schuerewegen, lors d'un colloque¹¹. C'est l'hypothèse d'*amor auctoris* – ce label latin étant là, on l'aura deviné, pour rimer avec les formules chères à Umberto Eco : *intentio lectoris*, etc. Car que rencontre le critique, et que désire-t-il, dans son souci extrême du singulier, de l'idiosyncrasique ? Non seulement une configuration de formes et de signification, mais aussi sans doute – voilà l'hypothèse – ce que Pierre Michon appelle « la littérature en personne, [...] une petite épiphanie [...] de la littérature personnellement »¹². Car ce qui le meut, ce critique, au-delà de l'*intentio operis*, n'est-ce pas aussi le désir intraitable de percer les portes de corne qui séparent l'œuvre de l'âme où elle a été conçue, le désir (que

Georges Poulet a très bien décrit) de connaître cette extase – *interior intimo meo* – d'une conscience dans une autre, lors de l'acte de lire ?

- 12 Si l'on m'accorde cette hypothèse, on admettra dans la foulée qu'*amor auctoris*, ce point de fuite de la critique compréhensive, se profile sur une nouvelle ligne d'horizon, plus accessible, et comme à portée de main (du moins pour le fantasme), dès lors que l'on a jeté son dévolu sur des auteurs vivants. Dans un texte récent, la romancière Marie-Hélène Lafon décrit bien cette fascination pour la co-présence, « dans le même monde » dit-elle, d'un homme et de son œuvre : c'est de Claude Simon qu'il s'agit en l'occurrence, Claude Simon qu'elle découvre en 1985, l'année du prix Nobel, tandis qu'à la Sorbonne, où elle étudie, on n'entretient de commerce « qu'avec des auteurs très morts ». Quel étonnement ! :

Je suis de l'autre côté du livre, et cependant dans le même monde que celui qui écrit ; celui qui écrit est possible, il a un corps, il existe, je l'ai peut-être croisé dans le métro, nous avons peut-être pris le même train ; c'est possible ; écrire est un acte possible, plausible ; écrire est possible¹³.

- 13 Si pour Marie-Hélène Lafon, l'existence conjointe, dans le monde même où elle vaque, d'une œuvre et d'un auteur s'offre comme une autorisation à écrire, que va-t-elle représenter, cette conjonction, pour le professeur de littérature ? Et je précise le scénario : pour ce professeur, dès lors que la rencontre avec une œuvre très contemporaine, et l'émotion en attente d'intelligence qu'elle a provoquée en lui, l'engage à relater la rencontre, par exemple lors d'un débat public avec l'auteur, ou à l'occasion d'une communication de colloque, ou encore dans un article scientifique ? Le professeur, au moment de se mettre à l'ouvrage, ne renoncera en rien à ses idiotismes de métier, classant, mettant de l'ordre, comme dit Thibaudet ; mais aussi, plaçant tout son scrupule à définir en compréhension des singularités ; dans cette circonstance, la perspective d'une rencontre possible avec l'auteur lui représentera sans doute la promesse d'un prolongement heureux.
- 14 Ce scénario, je le trouve bien documenté chez Roland Barthes, au moment où il réunit en volume, en 1979, avec le prestige que lui confère sa récente nomination au Collège de France, un ensemble d'articles consacrés à Philippe Sollers. Sollers a été maltraité par les journalistes, voilà l'idée de départ. Le moment est donc venu, dit Barthes, où « les images sociales doivent être *rappelées à l'ordre* »¹⁴. Comment ? Eh bien, en brisant le tabou qui interdit aux professeurs, au nom de l'« objectivité », non seulement de parler des auteurs vivants, mais d'« inclure dans la lecture d'un texte la connaissance [qu'ils peuvent] avoir de [cet] auteur »¹⁵. Sollers en effet, ajoute Barthes, est « quelqu'un que j'aime, estime et admire »¹⁶. Un lien s'est tissé, à la ville et dans les livres, où le partage intellectuel nourrit l'amitié, et réciproquement. Aussi Barthes revendique-t-il « le droit d'instituer et de pratiquer une *critique affectueuse*, sans qu'elle passe pour partielle »¹⁷.

- 15 Mais comme cela me parle ! Ainsi, depuis des décennies, je suis entiché de Sandoz, le personnage de l'écrivain, dans le roman sur l'art de Zola, *L'Œuvre*. Sandoz est le porteur obstiné de l'enthousiasme amical, au sein d'un groupe de jeunes peintres, sculpteurs et musiciens qui veulent apporter la révolution dans le landerneau artistique. « Tous ensemble dans la même chemise », éternellement : voilà son leitmotiv, le rêve de fusion – ambitions esthétiques et chaleur amicale confondues – auquel il veut croire jusqu'à la fin, tandis que l'égoïsme individuel ronge peu à peu la bande des débuts, qui se délite. Sans doute, sans doute, c'est souvent ainsi que cela se passe, il faut être réaliste... Mais la

critique affectueuse dont la perspective s'ouvre à moi lorsque je m'occupe d'écrivains contemporains, je me plais à croire qu'elle me permettra de rester dans l'état inchoatif heureux qui règne au début du roman de Zola.

- 16 Car que se passe-t-il ? Parmi tous les romans d'auteurs contemporains sur lesquels je tombe, l'un me donne cette émotion si bien dite par Madame de Staël. Voici donc un roman avec lequel, dans l'état de veille intellectuelle, je peux ensuite faire alliance, explicitement, en mettant en œuvre, dans un commentaire, les instruments précis, spécifiques, rigoureux, subtils dont je me flatte qu'une longue habitude du métier de lecteur m'a pourvu. Et alors, si j'ai bien travaillé, j'aurai saisi et mis au jour une configuration non-pareille, où l'auteur pourra admettre, voire aimer, que son travail a été reconnu. Ce travail du romancier, joint à celui du professeur, forment un tout solidaire qui atteste d'une « consanguinité » (j'emprunte cette métaphore organique à Jean Rousset¹⁸), et avère la réalité d'une contrée mentale et sensible commune. Des amitiés peuvent naître ainsi, qui échappent au discrédit où Proust tient ce sentiment. Pour Proust, on s'en souvient, « tout l'effort [de l'amitié] est de nous faire sacrifier la partie seule réelle et incommunicable (autrement que par le moyen de l'art) de nous-même »¹⁹. Or tel n'est pas le cas de l'amitié dont je parle ici, puisqu'elle trouve précisément son origine dans une intime proximité avec « le moyen de l'art ». Et c'est ainsi que l'écrivain et le professeur ont quelque chance de se retrouver « dans la même chemise » : le vêtement fantasmatique de Sandoz, c'est sûr, a été taillé pour eux.
- 17 Mais le sentimentalisme guette, je le vois bien. Il faut se ressaisir. Car de fait, la critique affectueuse dont je viens d'esquisser les charmes ne serait pas acceptable par la communauté savante – elle paraîtrait partielle, disait Barthes – si le professeur qui s'y engage négligeait, aveuglé par la singularité exquise de son objet d'étude, de le replacer dans le contexte historique et générique où il prend place. Le dilemme, au demeurant, est ancien, entre « tout accepter » et « tout situer »²⁰. Sainte-Beuve, la figure tutélaire d'*amor auctoris*, le connaissait bien, lui aussi : Wolf Lepenies, dans la monographie qu'il consacre à cet auteur, évoque ainsi un article de 1835 où Sainte-Beuve, avant Thibaudet, opposait déjà le regard rétrospectif apaisé du savant, qui organise et classe la variété littéraire en lui appliquant la méthode de l'histoire naturelle, et la critique « toujours en haleine des francs-tireurs de l'instant ». L'idéal, lorsqu'on s'occupe de littérature vivante, ce serait de concilier d'une part le voyeurisme du singulier, comme dit Lepenies, et d'autre part ce que Sainte-Beuve appelle « le génie philosophique avec système »²¹.
- 18 Voilà, entre général et particulier, entre texte et contexte, entre journalisme et histoire positive, l'empan indiqué où la critique professorale des écrivains contemporains peut trouver, de la monographie au panorama, à se déployer.
- ***
- 19 Je vais pour ma part, tandis que je passe maintenant à la lecture annoncée de *Mother*, choisir une position médiane, sur cette échelle. Ce roman, que la critique journalistique a considéré isolément (c'est sa façon de faire), j'entends en effet le situer dans le contexte autochtone apporté par d'autres textes de Luc Lang, où seul il trouve à mon sens sa dimension proprement littéraire.
- 20 *Mother*, il est vrai, se prête d'autant plus facilement au commentaire isolé que la figure maternelle qui en occupe le centre est vraiment extraordinaire ; cette figure d'Andrée est même si marquante qu'on en viendrait presque à négliger celle, polaire, de Robert, mari amoureux et père exemplaire. On aurait tort, car c'est grâce à la médiation lumineuse de

ce père que le troisième protagoniste du roman, le fils, échappe à l'emprise maternelle. Il n'en reste pas moins que *Mother* offre d'abord un vaste portrait moral d'Andrée, un portrait orienté par le point de vue du fils – qui est toujours désigné ainsi, n'accède pas au prénom, sans doute parce qu'il est le point de subjectivation originaire du roman. Cette éthopée (pour le dire dans notre jargon) est ordonnée selon trois grands axes correspondant à la division du livre en trois sections : l'axe psychologique, d'abord, avec « Les amours », où sont présentées les passions privées de la mère ; puis l'axe sociologique, dans « Les nourritures », qui déploient l'ethnologie de ses passions partagées ; la dimension interprétative enfin dans la dernière partie, « Les guerres », qui reprend les éléments de la première pour saisir dans l'événement biographique la logique du désir maternel, fondé sur la guerre des sexes ; mais aussi, cette partie engage une réflexion plus spécifiquement politique, où la guerre d'Andrée contre Robert et le fils se rassérène et se résorbe dans la solidarité clanique, le partage consenti d'idéaux et de détestations communs.

- 21 Je présente rapidement ces trois parties.
- 22 La première suit une progression chronologique : elle retrace un demi-siècle d'obstination dans la volonté d'aimer et d'être aimé. Obstination en dépit de tout, car les amours d'Andrée sont condamnées à la virtualité. Andrée est « une athlète de l'espérance » qui marche inlassablement vers « l'inaccessible horizon d'un bonheur prochain dont on n'approche jamais, un voyage sur la ligne d'horizon »²². Et pour être idéalement disponible – car un homme (dont l'identité change au fil des années) va venir la chercher, l'emmener, pour elle la chose est certaine, imminente... – Andrée transforme ses demeures successives en campements inhabitables, où les cartons s'accumulent.
- 23 La deuxième partie – « Les nourritures » – se focalise sur une période plus brève, dix ou quinze ans, les années 1960, celles de l'enfance et de l'adolescence du fils. Tandis que la France découvre la société de consommation et voit dans « l'absorption de viande à chaque repas, rouge de préférence »²³ un signe de réussite sociale, Andrée impose à sa tribu un mode de vie minoritaire – disons-le « californien » –, où le végétarisme se conjugue à l'homéopathie, transite par les campings nudistes et la croyance aux énergies cosmiques.
- 24 Quant à la troisième partie – la partie politique disais-je –, j'en retiendrai surtout un épisode, une réunion familiale, à Noël, où le fils reçoit une panoplie d'Indien « fort misérable, à l'exception de l'arc », alors que son cousin parade « en cow-boy magnifique, [...] avec deux colts étincelants ». Or, dans cette anecdote, « les symboles se dressent tels des étendards ». Ici, du côté de la famille du cousin, l'arrivisme social et l'impératif consumériste, que résume le rutilant cow-boy ; alors que là, dans le clan d'Andrée, côté Indiens, on est ouvrier, syndicaliste, végétarien, et « engagé dans des quêtes ascensionnelles bien plus verticales », des quêtes spirituelles. Et c'est ainsi que le fils, en acceptant de s'incarner en Indien, peut hériter de sa mère, « dont la vitalité intacte est à présent en lui, irriguant ses propres tissus »²⁴.

- 25 Voilà donc ce roman cavalièrement résumé.
- 26 Mais s'agit-il vraiment d'un roman ? Sans doute, c'est l'indication générique qui figure dans le péri-texte – *Mother*, roman –, mais dois-je m'y fier, dès lors que plusieurs éléments, dans le texte, indiquent clairement la nature autobiographique de ce récit ? Ce que l'auteur lui-même, d'ailleurs, non seulement admet, mais confirme : « Tout, dans *Mother*,

est exact. »²⁵ Me voilà donc avec un objet générique hybride. Où vais-je le ranger ? L'idée la plus prochaine, c'est d'aller chercher son bonheur du côté de l'autofiction : et me voilà feuilletant l'excellente préface de Joël Zufferey qui ouvre le volume, déjà mentionné, sur le sujet²⁶. J'y trouve le fameux tableau de Lejeune, avec sa case impraticable (identité de l'auteur et du personnage, mais choix de la forme romanesque), puis le paragraphe où Doubrovsky s'empare du territoire : cette contrée, dit-il, c'est la mienne, et je la baptise autofiction : soit « fiction, d'événements et de faits strictement réels », – placée (cette fiction), ajoute-t-il un peu plus loin, « hors sagesse et hors syntaxe du roman »²⁷. Mais qu'est-ce que cela, me dis-je, cette fiction qui récuse le roman ? Il y a là quelque chose qui cloche, et je serais assez enclin à penser que Doubrovsky occupe la case de Lejeune indûment : Doubrovsky, en un mot, est un imposteur ! La vraie autofiction, celle qui assume à la fois l'exactitude autobiographique et l'engagement romanesque, ce n'est donc pas *Fils* de Doubrovsky, mais bien *Mother* de Luc Lang, qui avec la figure focale du fils, place l'« histoire vraie » de l'auteur en résidence générique dans la forme-roman, à la troisième personne.

27 Il n'empêche : l'autofiction, au sens strict de Lejeune, soit la conjonction effective de deux pactes qui s'excluent – le pacte autobiographique et le pacte romanesque –, attente aux principes d'identité et de non-contradiction. Or je ne veux pas d'un tel attentat, car j'aspire à la logique, comme nous faisons tous – depuis les anciens Grecs au moins. Quant à Luc Lang, qui n'est pas moins grec que vous et moi, il s'est avisé lui aussi du paradoxe. C'est ainsi qu'en 2011 il a publié un ouvrage de théorie, *Délit de fiction*, dont les considérations, entre autres conséquences, rendent possible, pensable et désirable le site générique où *Mother* va s'installer peu après. Lang, dans ce texte, s'en prend à un couple notionnel très efficace aux Etats-Unis, et qui tend à s'imposer également chez nous : il s'agit de l'opposition fiction/non-fiction, qui partage le monde narratif « entre des histoires inventées, non référentielles et donc fausses, et des histoires “ vécues ” et donc “ vraies ” »²⁸. Le caractère pernicieux de cette grossière simplification taxinomique, outre qu'elle réactualise très naïvement l'opposition vérité/mensonge en précipitant le roman du côté du faux, tient au fait qu'elle refoule une « tradition théorique et critique [qui] a toujours réfléchi la littérature en termes de *genre* »²⁹. Or le roman comme genre, c'est, pour reprendre les termes de Doubrovsky, la cristallisation d'une sagesse et d'une syntaxe, ou encore, pour citer un titre de Denis Roche, un dépôt de savoir et de technique. C'est là qu'est sa réalité, dans la substance rhétorique, dans la « forme de représentation et de signification »³⁰ qu'il institue – et non dans les histoires (vraies ou fausses, peu importe) qu'il raconte.

28 Si donc on considère d'abord, dans le pacte romanesque, la dimension de l'engagement générique, rien n'empêche que celui-ci se fasse accueillant à la matière autobiographique. Et si *Mother*, roman, héberge une histoire vraie – les événements et les figures d'une vie – c'est à sa manière, technique et rhétorique, en prenant place dans la très longue histoire du genre depuis le Moyen Age :

[...] plus de 800 ans d'écriture dont la nécessité symbolique, la validité formelle [...] et le questionnement du sens font, pour le moins, jurisprudence dans l'histoire même de la lecture³¹.

29 CQFD, me semble-t-il.

30 Il faudrait maintenant montrer cela sur pièce. Si j'en avais le temps, voici ce que je ferais. Dans la première partie de *Mother*, j'interrogerais la portée poétologique du leitmotiv qui

en scande les moments : « mais c'est une histoire plus compliquée », – leitmotiv qui fonde un romanesque de la complexité et de la surprise. Et dans la deuxième partie, « Les nourritures », j'étudierais les effets liés à l'adoption du registre héroï-comique, je mettrais en évidence la portée critique du travestissement burlesque. Peut-être montrerais-je aussi comment ces deux intentions romanesques – la construction en complexité croissante et le sens de la drôlerie – sont actives dans d'autres romans de Lang, et dessinent dans son œuvre deux régions distinctes. Enfin, dans la troisième partie, j'examinerais comment les scènes racontées (celle de la fête de Noël et les autres) se distribuent dans une vaste structure argumentative où la ductilité du présent – tantôt narratif, tantôt gnomique – se déploie en subtiles variations.

- 31 S'il y a une vérité dans *Mother* – voilà la conclusion à laquelle mon étude aboutirait –, ce n'est donc pas d'abord celle de l'exactitude de ce qui est dit, mais la vérité orientée qui se dégage des genres et styles investis. Car chaque genre, nous savons bien cela depuis Bakhtine, constitue « un système complexe de moyens et de manières de prendre possession de la réalité, pour la parachever tout en la comprenant »³². Et c'est ainsi qu'Andrée multipliant dans le temps « des points de vue qu'elle occupe tous, aussi contraires soient-ils, avec la même évidence »³³, peut devenir, pour le romancier, une figure tutélaire ; dans « cette obscure détermination à inventer une forme viable qui rende l'histoire cohérente », le fils, devenu écrivain, voit l'origine de sa propre « poétique du roman »³⁴.
- 32 Or cette poétique de la variation générique des points de vue – c'est là un autre aspect que je développerais si j'en avais le temps – s'accomplit chez Luc Lang, de manière très spécifique, voire unique, dans une vaste entreprise de réécriture. Ainsi, *La fin des paysages* (2006) correspond page à page à *Liverpool marée haute*, un roman paru quinze ans plus tôt. C'est strictement la même histoire, mais c'est un autre roman, écrit dans une langue neuve, rythmique et pulsée. De façon comparable, dans la deuxième partie de *Mother*, plusieurs dizaines de pages – ce qui n'est pas rien – sont reprises telles quelles, parfois avec de menues variations, d'un roman antérieur de dix ans, *Les Indiens*. L'autocitation est flagrante, voire provocatrice : ici en effet, ce n'est pas seulement l'histoire (comme dans *La fin des paysages*), mais aussi son incarnation stylistique qui sont répétées. La gageure de ces collages, c'est encore une fois de faire éprouver au lecteur le primat du genre, par rapport à l'histoire racontée : le même texte, lorsqu'il migre d'une cohérence romanesque vers une autre, change radicalement de sens, parce qu'il baigne alors « dans une neuve atmosphère »³⁵.
- 33 Ce qui frappe d'abord, lorsqu'on lit *Mother* isolément, c'est la présence forte de la figure qui en occupe le centre. Mais pour documenter la consistance littéraire de ce roman – et non seulement son intérêt humain –, la construction du contexte constitué par *Délit de fiction* et *Les Indiens* m'a paru être un acte critique nécessaire. Et je pourrais ouvrir l'empan plus largement encore, vers d'autres pratiques de réécriture autofictive : ainsi lirais-je (mais rien que d'y penser, le courage déjà me manque...) *Une semaine de vacances*, de Christine Angot, qui reprend dit-on un roman antérieur, *L'inceste* ; j'irais voir peut-être aussi du côté de l'autofiction en général ; ou encore, je situerais *Mother* dans le groupe des « livres de ma mère » (pour reprendre un titre d'Albert Cohen)...

- 34 C'est bien du pain sur la planche ! Trop pour moi ; par complexion ou par infirmité, je préfère la distance médiane : ni trop près, car le texte dans sa solitude m'éblouit ; ni trop loin non plus, dans la belle lumière d'après-midi des panoramas clarifiants et résumatifs :

j'aime cette lumière, il est vrai, mais dois laisser à d'autres, plus musclés pour la synthèse – à Dominique Viart par exemple, qui y excelle –, le soin de la faire briller.

- 35 Non, ce qui me convient et me comble, dans le commerce de l'écrivain contemporain et du professeur de littérature, c'est le scénario de la donation entre vifs – ou mieux encore, car le vocabulaire juridique a de ces beautés : des libéralités entre vifs. Ce que le droit prévoit sous ce titre, c'est la possibilité d'une anticipation d'héritage – l'héritage, oui, mais heureusement allégé de sa contrepartie funèbre : la mort du donateur. Toutes les compétences spéciales (d'érudition, de technique, de discernement, d'écriture) qui font le professeur de littérature, voici qu'au lieu d'en faire usage pour honorer les grands morts, il les met au service d'auteurs qui lui sont contemporains. Il parle donc des vivants à la manière dont on parle des morts – c'est la logique de l'héritage. Mais aussi, cette mortification notifiée à l'écrivain qu'une autre vie est possible pour ses textes, une vie moins labile que celle promise par les articles de journaux – c'est la logique de l'anticipation d'héritage. Qu'on ne se méprenne pas : je ne suis pas en train de dire qu'un article de Jean Kaempfer va assurer à Luc Lang l'immortalité ! Oh non, – car ce qui me touche vraiment ici, c'est la donation symétrique : cette chaleur vitale qui émane de l'œuvre élue, se communique à moi et m'apporte la certitude de la littérature. Dans l'universel racontage postmoderne, des textes parfois se lèvent, énergétiques et importants, qui ravivent, de ce côté-ci du monde, la passion de lire et de gloser. Comment ne pas vouloir devenir l'ami des écrivains qui vous procurent cette joie ? C'est mieux que Facebook – c'est la logique de la donation entre vifs.
- 36 Je vais conclure. Permettez que je le fasse en citant un alexandrin du cher camarade avec qui j'ai partagé mon bureau ces dernières années – un alexandrin d'André Wyss... que l'on peut lire déjà chez Molière, c'est vrai ; mais mon siège est fait, et d'ailleurs la chose est de notoriété publique : il s'agit là d'un cas flagrant de plagiat par anticipation.
- 37 Voici cet alexandrin : « La place m'est heureuse à vous y rencontrer. »³⁶
- 38 Oui, la place, à Dorigny ou ailleurs, me sera toujours heureuse, chaque fois que s'y trouveront réunis un écrivain contemporain et un professeur de littérature, à vous y rencontrer – vous toutes et tous, mes chers amis.

BIBLIOGRAPHIE

BARTHES, Roland, « Sollers écrivain », in *Œuvres complètes*, nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Eric Marty, Paris, Seuil, 2002, t. V, p. 579-621.

DOUBROVSKY, Serge, *Fils*, Paris, Gallimard, 2001 (1977).

KAEMPFER, Jean, « Amor auctoris », in *Paroles de salauds. Max Aue et cie*, dir. par Luc Rassin, Amsterdam, Rodopi, p. 139-154 (CRIN 58).

KAUFMANN, Vincent, « Autofiction et spectacle », in *L'autofiction : variations génériques et discursives*, dir. par Joël Zufferey, Louvain-la-Neuve, L'Harmattan-Academia, p. 53-67.

LAFON, Marie-Hélène, « Les labyrinthes », *Cahiers Claude Simon*, 8 (2013), p. 155-161.

- LANG, Luc, *Liverpool marée haute*, Paris, Gallimard, 1991.
- , *Les Indiens*, Paris, Stock, 2001.
- , *La fin des paysages*, Paris, Stock, 2006.
- , *Délit de fiction. La littérature, pourquoi ?*, Paris, Gallimard, 2011.
- , *Mother*, Paris, Stock, 2012.
- LEPENIES, Wolf, *Sainte-Beuve. Au seuil de la modernité*, Paris, Gallimard, 2002 (1997).
- MALLARMÉ, Stéphane, « Crise de vers » (1897), in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 2003, t. II, p. 204-213.
- MICHON, Pierre, *Trois auteurs*, Lagrasse, Verdier, 1997.
- PROUST, Marcel, *Le côté de Guermantes*, in *A la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, 1988, t. II, p. 307-884.
- ROUSSET, Jean, *Narcisse romancier*, Paris, José Corti, 1973.
- , *Forme et signification*, Paris, José Corti, 1979 (1962).
- , *Leurs yeux se rencontrèrent*, Paris, José Corti, 1981.
- STAËL, Madame (Anne-Louise-Germaine) de, *De l'Allemagne*, t. I, Paris, Garnier-Flammarion, 1968 (1812).
- STAROBINSKI, Jean, *La relation critique*, Paris, Gallimard, 2001 (1970).
- THIBAUDET, Albert, *La physiologie de la critique*, Paris, Editions de la Nouvelle Revue critique, 1930.
- , *Réflexions sur la littérature*, éd. établie et annotée par Antoine Compagnon, Christophe Pradeau, Paris, Gallimard, 2007.
- TODOROV, Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981.
- ZUFFEREY, Joël, « Qu'est-ce que l'autofiction ? », in *L'autofiction : variations génériques et discursives*, dir. par Joël Zufferey, Louvain-la-Neuve, L'Harmattan-Academia, p. 5-14.

NOTES

1. Sur tout cela, on lira les propos acérés de Vincent Kaufmann dans le volume *L'autofiction* procuré par Joël Zufferey en 2012.
2. O. Cornuz, *D'une pratique médiatique à un geste littéraire : le livre d'entretien au XX^e siècle*, Genève, Droz, à paraître fin 2015.
3. A. Thibaudet a consacré un volume (*La physiologie de la critique*, 1930) à ces questions. Je cite pour ma part quelques articles des années 1920 sur le même sujet, recueillis par A. Compagnon dans *Réflexions sur la littérature*. Ici, « Propos sur la critique » (1927), p. 1206.
4. *Ibid.*, p. 1207.
5. A. Thibaudet, « La querelle des sources » (1923), in *Réflexions sur la littérature*, p. 839.
6. A. Thibaudet, « Les trois critiques » (1922), in *Réflexions sur la littérature*, p. 731.
7. Cf. l'introduction de J. Rousset, *Forme et signification*, p. XV.
8. J. Rousset, *Leurs yeux se rencontrèrent*, p. 12.
9. J. Rousset, *Narcisse romancier*, p. 9.
10. Madame de Staël, *De l'Allemagne*, p. 209.
11. J. Kaempfer, « Amor auctoris ».

12. P. Michon, *Trois auteurs*, p. 40.
13. M.-H. Lafon, « Les labyrinthes », p. 155 sq.
14. R. Barthes, « Sollers écrivain », p. 582.
15. *Ibid.*, p. 616.
16. *Ibid.*, p. 619.
17. *Ibid.*, p. 616.
18. Voir J. Rousset, *Leurs yeux se rencontrèrent*, p. 12.
19. M. Proust, *Le côté de Guermantes*, p. 689.
20. La formule est de Jean Starobinski. Voir *La relation critique*, p. 51.
21. W. Lepehies, *Sainte-Beuve*, p. 221 et 223.
22. L. Lang, *Mother*, p. 65. Je note au passage que ces derniers mots, « voyage sur la ligne d'horizon », sont une citation : c'est, littéralement, le titre du premier roman de l'auteur (il a paru en 1988 chez Gallimard). Je reviens, plus loin, à cette pratique de l'autocitation chez Luc Lang.
23. L. Lang, *Mother*, p. 111.
24. L. Lang, *Mother*, p. 242, 243, 247 et 287.
25. Communication personnelle de l'auteur.
26. J. Zufferey, « Qu'est-ce que l'autofiction ? ».
27. S. Doubrovsky, *Fils*, p. 10.
28. L. Lang, *Délit de fiction*, p. 144.
29. *Ibid.*, p. 18.
30. *Ibid.*, p. 21.
31. *Ibid.*, p. 122.
32. Cité par T. Todorov dans *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, p. 128.
33. L. Lang, *Mother*, p. 266.
34. *Ibid.*, p. 273 et 274.
35. Cf. S. Mallarmé, les derniers mots de « Crise de vers », p. 213.
36. Dans *L'école des femmes* (acte IV, scène 6).