

L'AUTORITÉ DE L'ÉCRIVAIN

Notes sur l'écriture de l'altérité

Aux élèves de Chateau que j'ai connus dans les classes et aux collègues avec lesquels j'ai travaillé.

Je voudrais aborder ici le problème de l'écrivain comme auteur, c'est-à-dire essayer de rechercher la nature de l'autorité que l'écrivain retire spécifiquement de son écriture, cela dans un cas qui pourrait paraître d'abord comme très particulier, le récit du voyage dans l'au-delà. Par au-delà, j'entends, d'une manière très générale, tout lieu séparé du lieu où se tient le sujet du récit (le narrateur), et séparé par une limite en principe infranchissable. Le paradoxe fondamental serait donc celui-ci : quelqu'un raconte « ici et maintenant » ce qui lui est advenu « là-bas et alors », où personne n'est jamais allé, et c'est de sa narration qu'il tire une autorité, spécifique.

L'œuvre de fiction selon Marc Augé

Marc Augé est ethnologue et il vient de publier un livre important pour attirer l'attention sur les risques que fait courir à notre culture le phénomène tout nouveau qu'il appelle le « tout fictionnel » et qu'il décrit comme l'absorption dans la seule fiction de toutes les formes historiques de l'imaginaire¹. Pour ce qui nous en intéresse ici, je retiendrai deux éléments de son analyse : d'une part, le lien qu'il établit entre le rêve, le mythe et la fiction littéraire comme « les trois pôles d'un imaginaire différencié qui circule de l'un à l'autre et se

(1) Marc Augé, *La Guerre des rêves. Exercices d'ethno-fiction*, Le Seuil, coll. « La Librairie du XXe siècle », 1997. En même temps, M. Augé publie un petit livre plus ironique où il raconte, dans des textes brefs, ses voyages d'anthropologue dans les hauts lieux du tourisme : *L'Impossible Voyage. Le tourisme et ses images*, Rivages poche, coll. Petite Bibliothèque, 1997.

ressource à chacun d'entre eux » (p. 77) et, d'autre part, la démarche qu'il adopte pour parcourir ces trois pôles, celle d'un double détour : par le point de vue de l'anthropologue et par l'histoire des guerres que les cultures se sont faites par images interposées.

Commençons par les deux premiers pôles. À travers l'analyse conjointe des phénomènes du rêve et du chamanisme dans deux populations, de la Côte d'Ivoire et de l'Amérique du Sud, Augé montre comment le rêve et les scènes de possession font jouer la distinction entre l'identité et l'altérité, de manière inverse :

Ce qui est en cause dans le premier cas, c'est le rapport du rêveur au rêvé, autrement dit un rapport de soi à soi où le second « soi » est entaché d'altérité, et ce qui est en cause dans le second, c'est le rapport du possédé au possesseur, autrement dit un rapport de soi à un autre, mais à un autre entaché d'identité (p. 54).

Mais l'ethnologue doit aussi supposer ce qu'il appelle un « auteur », c'est-à-dire une instance isolable dans la *psyché* du rêveur et du possédé, instance dans une certaine mesure dégagée des événements du rêve ou de la possession et chargée de raconter ces événements. Cette instance se tient donc exactement au point où les personnages et les actions du voyage et du rêve doivent être envisagés et traités pour être rapportés à l'assistance du spectacle chamanique ou à l'auditeur privilégié du rêve qu'est l'interprète. Ainsi considéré et défini, « l'auteur » du rêve et celui de la possession jouent évidemment le rôle de l'intercesseur, chacun à sa manière. Ils se tiennent à la frontière entre deux univers, « ici » et « là-bas », ou bien encore ils sont « ici » mais chacun comme quelqu'un qui rapporte des nouvelles de « là-bas », à l'intention de ses semblables et à l'usage de son propre monde, individuel ou social. Bref, d'une nouvelle manière qui tient cette fois à son statut de narrateur (du rêve) ou de metteur en scène (de la possession), chacun doit, à la fois, transcender, et maintenir, la distinction entre identité et altérité, entre le réel et l'imaginaire.

On discerne immédiatement plusieurs conséquences concernant cette instance de l'auteur : tout en étant impliquée dans les actions du rêve et de la possession, elle a assez d'autonomie pour considérer de manière en quelque sorte objective et les événements de son voyage et les tiers à qui elle s'adresse ; elle constitue les dispositifs

de son récit ou de sa représentation à l'intention de ces tiers ; elle affronte un problème de crédibilité qui tient justement à la matière nécessairement étrange de son objet ; et, au moins en ce qui concerne le chaman, elle articule les données de son propre voyage avec les divers récits conservés au sein des mythes du groupe, elle les renouvelle et même elle les enrichit de son propre apport. Bref, cette instance ressemble déjà par beaucoup de traits à l'auteur des fictions que nous appelons le poète, depuis Aristote. Mais on voit bien aussi l'intérêt particulier du parcours de Marc Augé : il ne propose pas des analyses spéculatives ni des applications *a priori* des théories de la poétique aux phénomènes du rêve et de la possession mais, partant d'études de terrain, il est conduit à utiliser et à aménager pour ses propres besoins des notions comme celles d'auteur et de narration, de personnage, d'intrigue ou de scénario (du rêve), de spectacle (de la possession). En un mot, il vient à la poétique par l'anthropologie, et cela ne peut qu'intéresser les « littéraires ».

Poursuivant son enquête, Augé en vient à considérer plus directement la fiction littéraire. Il y parvient en suivant deux chemins, dont le premier le conduit, à travers une référence à Freud, du fantasme personnel à l'œuvre instituée : « Il y a dans toute œuvre, inscrite en elle et sensible aux autres, la présence d'une dimension sociale minimale, un appel à témoin qui la distingue de tout fantasme irrévocablement insulaire » (p. 81). Le deuxième assure le passage entre le mythe et les « élaborations narratives (commentaires de rituels, récits chamaniques, épopées) qu'ébauchent des créateurs plus ou moins autonomes » (p. 87). Mais ce n'est pas là sans doute le principal. En effet, les analyses qu'il fait des conflits entre les représentations des diverses cultures, et notamment celle de « la guerre des images » qui opposa l'Église à l'imagination païenne, le conduisent à repérer, pour son propre compte, après l'an mil, le moment « d'un renouveau général de l'écriture autobiographique et de ce que l'on a pu appeler "la subjectivité littéraire" »¹. Pour lui, le point essentiel où s'applique cette guerre des images concerne, à ce moment historique, le rapport des vivants avec le monde des morts, ce monde où le rêveur est autorisé désormais à faire des rencontres

(1) Augé cite ici (p. 95) un passage du livre de Jean-Claude Schmitt, *Les Revenants*, Gallimard, 1994.

instructives et encourageantes en vue de son salut. Ainsi, à un moment donné, pour les besoins de l'évangélisation, l'Église fut-elle amenée à réhabiliter les images du rêve personnel et les visions chamaniques comme vraies et positives et, par là, à consacrer à la fois la valeur des récits autobiographiques des rêves et celle de l'existence personnelle.

L'écriture, le rêve personnel et le travail du deuil sont donc étroitement associés dans une entreprise d'autant plus originale [...] qu'elle succède à une époque (le premier millénaire) au cours de laquelle une même défiance pesait sur l'ego autonome et sur le rêve [...]. L'idée d'un moi autonome ne suit pas l'apparition du christianisme comme son ombre portée. L'idée de communauté ou de communion lui est tout aussi essentielle. Il faut donc une conjonction d'éléments, une conjoncture, pour que l'accent soit mis sur sa dimension singularisante et individualisante. D'un autre côté, le rêve ne peut pas constituer à lui seul l'expérience fondamentale de l'individuation. [...] Pour que le récit du rêve (ou de la vision) s'apparente à une manifestation évidente de la conscience de soi, il faut autre chose : un jeu de relations par lequel se définit en creux la place d'un sujet que la narration a précisément pour vocation de remplir (p. 95-96).

Car, en même temps que l'individu affirme son identité comme « l'auteur » de sa propre histoire constituée en référence au monde des morts, il se forme une sorte de public, celui « des individus particuliers ou [de] l'institution religieuse comme telle, qui mettent en forme une demande de narration et aident à la constitution d'un genre littéraire » (p. 97).

Désormais, se référant à l'historien italien Carlo Ginzburg, Augé peut avancer des propositions décisives¹ : si le rêve, le mythe et le récit de fiction ont bien une référence commune à la mort comme à l'altérité même, alors, dans les trois formes de l'imaginaire, l'auteur est celui qui s'autorise de son voyage dans l'au-delà pour en faire et en soutenir la narration. Comme l'écrit Ginzburg :

Raconter signifie parler *ici et maintenant* avec une autorité qui procède du fait d'avoir été (de façon littérale ou métaphorique) *là-bas* et *à ce moment-là*. Dans la participation au monde des vivants et à celui des morts, à la sphère du visible et à celle de l'invisible, nous avons déjà reconnu un trait distinctif de l'esprit humain. Ce que nous avons essayé d'analyser ici n'est pas un récit parmi tant d'autres, mais la matrice de tous les récits possibles. (Cité par Augé, p. 99-100.)

(1) Carlo Ginzburg, *Le Sabbat des sorcières*, Gallimard, 1992.

Arrêtons ici, pour notre propre usage, l'examen de cette analyse très riche et dont je n'ai pu rendre que quelques aspects, et soulignons certaines conséquences plus ou moins aperçues ou autrement utilisées dans le livre de Marc Augé.

D'abord, retenons l'idée précieuse et audacieuse de Ginzburg, selon laquelle l'expérience de la mort est la matrice de tous les récits possibles, en tant que cette expérience est par excellence celle de l'altérité, et posons comme corollaire cette suggestion, sur laquelle je reviendrai à propos de Flaubert : il n'y aurait de récit littéraire que de l'altérité. Ensuite, soulignons le fait que, ainsi considérée et définie, l'œuvre de fiction n'est pas pure fantaisie imaginative mais forme élaborée aux frontières entre ce qui est et ce qui n'est pas (ou bien ce qui n'est plus ou encore, comme on le verra, ce qui serait trop). Puis insistons sur l'universalité du récit ainsi postulée : il y a un champ commun où les images peuvent entrer en guerre entre elles, le terrain des récits, car il y a une catégorie universelle de l'humanité, celle de la mort et des récits de la mort¹. Enfin déclarons une sorte de réserve ou de condition : pour attester avec autorité son voyage, pour que l'écrivain donc soit un auteur, encore faut-il qu'il soit crédible ou plutôt qu'il soit cru, sur parole. Il faut donc revenir à l'idée d'une poétique, c'est-à-dire à celle des dispositifs fictionnels nécessaires et de l'aptitude à les mettre en œuvre en vue d'accréditer ce qui est justement, par définition et par expérience, hors de l'ici et du maintenant, mais cela sans lui faire perdre son caractère d'altérité.

Clifford Geertz ou l'anthropologue comme auteur

Sous un titre et un sous-titre des plus évocateurs de son projet², l'ethnologue américain Clifford Geertz, entend rattacher l'ethnologie à la littérature, en tant que l'ethnologue lui-même cette fois est un auteur.

(1) Le propos de Marc Augé consiste, précisément et principalement, à dénoncer les conditions nouvelles qui, à travers la mondialisation et l'effacement des distinctions entre les pôles de l'imaginaire, font perdre à chaque secteur de notre monde et à chaque individu le sens de l'altérité et celui de la réalité. Au lieu donc de la guerre ancienne des images entre telle ou telle culture, une autre guerre, plus insidieuse et plus pernicieuse, se déclare, au sein de la nouvelle société mondiale et de nous-mêmes comme individus : « Notre maladie est auto-immune, notre guerre est civile. » (P. 19.)

(2) Clifford Geertz, *Ici et Là-bas. L'anthropologue comme auteur*; Métailié, 1996. Titre original : *Works and Lives : The Anthropologist as Author*, Stanford University, 1988.

Son livre se compose de quatre études, portant respectivement sur « quatre personnalités tout à fait différentes [...] : Claude Lévi-Strauss, Edward Evans-Pritchard, Bronislaw Malinowski et Ruth Benedict qui, quoi qu'on puisse dire d'eux par ailleurs, sont de toute évidence des "auteurs", au sens "intransitif" de fondateurs-de-discursivité — des universitaires qui ont à la fois signé leurs textes avec une détermination certaine et construit des théâtres de langage où très nombreux sont ceux qui, d'une façon plus ou moins convaincante, se sont produits, se produisent et se produiront encore vraisemblablement pendant un petit moment » (p. 27-28). Assumer personnellement son texte¹, construire un discours autonome, créer un dispositif fictionnel qui fasse scène intellectuelle et modèle épistémologique à la fois, tels sont les tâches et les traits d'un anthropologue qui soit un auteur, au sens de Geertz. Par là, évidemment l'anthropologie entre dans la sphère de la littérature, comme Geertz nous en assure non sans ironie mais très clairement :

Dans d'autres domaines du discours, il est possible que l'auteur (de même que l'homme, l'histoire, le soi, Dieu et d'autres catégories chères à la classe moyenne) soit en train de mourir ; mais il — elle — est toujours bien vivant chez les anthropologues. Dans notre candide discipline, qui a peut-être, comme toujours, une épistémé de retard, savoir qui parle reste très important (p. 14).

Mais pourquoi faut-il que l'anthropologue soit un auteur ? Geertz en donne clairement et « candidement » la raison, qui ne tient pas seulement à un anti-positivisme de principe, ou qui explique cet anti-positivisme. C'est que la vérification des faits et données allégués par l'ethnologue (au sens trivial mais aussi au sens épistémologique du terme de vérification) est tout simplement impossible, « sauf si l'insuffisance des informations est manifeste » (p. 13). Car il s'agit moins de contrôler la réalité des objets et faits qui appartiennent à la culture étudiée que de valider l'acte même de les collecter et de les comprendre, sur lequel nous, lecteurs, n'avons plus, nécessairement, aucune prise, une fois qu'il a eu son lieu et son moment particuliers :

Cette remarque ne signifie pas que tout ce que dit l'ethnologue est accepté simplement parce qu'il le dit. Pour l'essentiel, Dieu merci, tel n'est pas le cas.

(1) Évoquant le début d'un livre de l'ethnologue Firth, Geertz écrit : « Le texte est nerveusement signé et re-signé d'un bout à l'autre » (p. 21).

Elle signifie que la validité des raisonnements est étroitement liée à la personne. Comme les données immédiates du travail sur le terrain ne peuvent être réexaminées, nous écoutons certaines voix et nous en ignorons d'autres.

Sans que le mot soit lâché, l'idée est claire : il s'agit bien de style et, s'il s'agit de style, c'est parce qu'il s'agit des seules garanties de scientificité et, plus largement, de vérité qui se puissent apporter en la matière, celles de la personne (« *pas* "personnelle" », ajoute Geertz), garanties telles que son style les fait apparaître comme voix écrite, comme parole que l'on puisse croire. C'est bien pour cela que, dans *Tristes Tropiques* par exemple, les traits écrits de la diction orale sont si nombreux et si bien marqués et que la littérature y est présente de toutes les manières possibles¹. Car, et c'est là que le propos de Geertz consonne fortement avec celui d'Augé, il y est question de l'autorité de l'anthropologue, en tant que justement celui-ci rapporte « ici et maintenant » des traits et des événements qui existaient ou qui se sont produits « là-bas et à ce moment-là » :

L'aptitude des anthropologues à nous persuader de prendre au sérieux ce qu'ils disent tient moins à l'apparence empirique et à l'élégance conceptuelle de leurs textes qu'à la capacité à nous convaincre que leurs propos reposent sur le fait qu'ils ont réellement pénétré (ou, si l'on préfère, qu'ils ont été pénétrés par) une autre forme de vie, que, d'une façon ou d'une autre, « ils ont vraiment été là-bas ». Et c'est dans cette aptitude à nous persuader que ce miracle s'est produit en coulisse, que naît l'aspect littéraire de leurs œuvres (p. 12).

Autrement dit, s'il y a bien quelqu'un qui, par fonction et par vocation, se place dans la position d'auteur du rêveur et de l'auto-biographe (selon Augé), c'est bien l'ethnographe lui-même (selon Geertz), puisqu'il n'écrit « ici » que de « l'ailleurs ». Comme auteur, il fait la preuve, par son style et par son histoire, des changements inscrits dans sa propre personne par les épreuves qu'il a subies, et ainsi il atteste qu'il est allé « là-bas », à ses risques et périls, qu'il a été initié à telle culture, qu'il peut donc en connaître, en parler et en écrire, et que c'est tout un d'en écrire, d'en parler et de la connaître². C'est

(1) Je me permets de renvoyer au chapitre sur *Tristes Tropiques* qui figure dans mon livre *La Littérature à la recherche de la vérité*. Le Seuil, 1996. À l'époque je ne connaissais pas les analyses de Geertz et je n'y prends pas d'ailleurs son point de vue, mais mon propos entendait montrer que Lévi-Strauss est un écrivain, par nécessité épistémologique.

(2) Le style enregistre, pour ainsi dire, l'incorporation de l'altérité dans l'identité de l'ethnographe et les événements de cette incorporation. En un sens, l'ethnographe est aussi l'auteur de celui qu'il est.

comme cela que, en tant qu'écrivain, il est l'auteur de ce qu'il dit et de ce qu'il sait, de même que le poète tragique selon Aristote est l'auteur de son intrigue dramatique, même s'il porte sur la scène des caractères historiques et des événements qui ont eu lieu réellement. Mais revenons un instant sur le texte de Marc Augé. Il est auteur lui-même, au sens de Geertz, car il est l'ethnographe des Pumé et des Alladian mais aussi de la société présente comme d'une culture, de notre culture comme si c'était une autre. Selon les deux objets de ses enquêtes de terrain, il met en œuvre, tout au long de son livre, une métaphore obsédante, celle de la guerre. Elle ne lui appartient pas d'origine, puisqu'il l'emprunte explicitement à Serge Gruzinski¹. Mais c'est par elle pourtant qu'il se fait auteur, en en faisant le principe organisateur d'un texte qui va d'une « Alerte ! » à un « Ordre du jour » à travers l'évocation du « théâtre des opérations », qui décrit des combats, des enjeux, des personnages et qui dresse la scène tragique des ruses de l'histoire et de catastrophes probables mais aussi celle de nos comédies quotidiennes et familiales devant la télévision². Il y a donc dans son livre un ton général d'inquiétude et de polémique qui forme son style, au sens de Geertz, c'est-à-dire la marque écrite d'une parole pressée et éloquente venue d'une certaine expérience, celle d'une étrange présence (d'une « inquiétante étrangeté ») ou plutôt d'une étrange absence dans notre culture, l'absence qui commence à se faire sentir, pour la première fois dans l'histoire des cultures, du sens de l'altérité, des distinctions vitales entre les trois pôles de l'imaginaire, l'absence de l'auteur. Témoin, si je puis me permettre, l'événement récent survenu dans la sphère de l'imaginaire mondial, la mort de la princesse de Galles. La description aristotélicienne y serait exactement vérifiée : une héroïne de haute condition, qui meurt précisément par tout ce qui l'a faite telle qu'elle est ; un événement imprévisible cependant, mais dont la nécessité se découvre entièrement *a posteriori* ; la terreur et la pitié comme les émotions spécifiques qui affectent cette découverte dans

(1) Serge Gruzinski, *La Guerre des images*, Fayard, 1990.

(2) L'autre métaphore d'Augé, plus discrète mais aussi prégnante, est, comme nous l'avons vu, celle de la maladie : « L'ennemi est en nous, déjà au cœur de la place, intra plutôt qu'extra-terrestre, et les perversions de notre perception, la difficulté à établir et à penser des relations (ce que nous appelons parfois la crise) proviennent plutôt d'un dérèglement de notre système immunitaire que d'une agression extérieure. » (P. 19.)

le public ; des chœurs qui commentent et amplifient l'événement. N'était qu'il n'y a pas de poète de cette tragédie : la confusion règne au sein d'un « tout fictionnel », entre les trois pôles des fantasmes personnels, des mythes collectifs, de la fiction poétique.

Encore faut-il souligner que Marc Augé est un auteur dans l'acception qu'il donne lui-même à ce mot : en pratiquant les distinctions et les détours nécessaires à la compréhension de son objet et notamment les chemins qui le font passer par les Pumé et les Alladian, par l'histoire de la colonisation et des luttes idéologiques, mais aussi par Freud et par certains auteurs moins connus mais qui écrivent de notre crise : Leiris, Devereux, Gruzinski, Schmitt, Ginzburg. Car, comme le suggère l'étymologie, la littérature ethnographique appartient par son nom à la littérature.

Nerval comme l'auteur du voyage d'Aurélia

S'il est un livre du voyage dans l'au-delà, c'est bien *Aurélia*. Apparemment, nous sommes cette fois, de fait et de droit, dans l'ordre de la littérature. Mais justement, est-ce bien sûr ? Beaucoup de commentateurs ont éprouvé devant ce récit de rêves et de visions une sorte de difficulté à le traiter comme une œuvre littéraire¹. Et cela se conçoit, tellement la personne et l'intimité d'un homme, qui devait se suicider avant même que le texte fût achevé de publier, se trouvent engagées au-delà de la seule subjectivité littéraire, dans un livre qui se présente aussi, d'autre part, comme un travail, comme une sorte de rapport clinique dépouillé de littérature et destiné à l'entourage pour l'utilité de tous². C'est pourquoi j'aimerais l'aborder, fût-ce de manière cursive, à travers la catégorie de l'auteur, cette notion non directement littéraire que je viens d'essayer de mettre en évidence dans les livres de Geertz et d'Augé.

(1) Ainsi Henri Lemaître, au moment de présenter *Aurélia* dans son introduction à son édition des *Œuvres* de Nerval : « Voici un texte qui ne devrait recevoir que l'hommage du silence. » (Classiques Garnier, 1966, p. 749.) De même, J. Bony : « Devant un des textes les plus fascinants de notre littérature, le commentateur aimerait garder le silence. » (Éd. GF-Flammarion d'*Aurélia*, p. 243.) En somme, on hésite généralement à considérer les ethnographes comme des écrivains et, inversement, on voudrait ne pas traiter certaines œuvres comme des textes littéraires (Nerval, Rimbaud, la poésie surréaliste...).

(2) Dans sa correspondance, Nerval propose à son médecin et à son père de leur faire des comptes rendus de sa maladie, qui seraient utiles pour la science.

Il y a dans *Aurélia* une distinction qui se fait dès les premières lignes entre les deux vies : « Le Rêve est une seconde vie. Je n'ai pu percer sans frémir ces portes d'ivoire et de corne qui nous séparent du monde invisible. » C'est cette distinction qui va commander tout le dispositif des temps et des lieux, la difficulté principale que le narrateur doit surmonter et l'écriture même du récit. En effet, les deux vies, chez Nerval, sont à la fois en continuité et en rupture entre elles ou, si l'on veut, immanentes l'une à l'autre mais séparées : non sans effort et tremblement, on passe de l'une dans l'autre, et justement par les deux portes, celle de l'illusion et celle de la vérité, que Virgile et Homère avaient déjà évoquées et dont l'Église, selon Augé, reprend à son compte la métaphore pour décrire l'incertitude où se trouvent le rêveur et son confesseur quant à la véracité de son rêve ou de sa vision. En vertu de ce paradoxe, on pourrait leur appliquer la remarque que formule Augé à l'égard des rêves des Alladian et qui souligne la fonction du récit, en lui-même et en tant que tel : établir la continuité d'un voyage d'un monde à l'autre et par là sa réalité.

Si le récit et l'analyse du rêve sont si importants, ce n'est pas tant, le plus souvent, parce que le rêve serait la clef, l'expression ou la projection de la vie de veille, que parce qu'il est à la fois le précédent et la suite d'une aventure qui se vit aussi à l'état de veille. Les péripéties du rêve et celles de l'état de veille s'interprètent en continuité (Augé, p. 67).

Si le récit des rêves et visions a pour objet la loi de l'existence comme histoire (la loi de « la vie » comme totalité narrée de ses événements) et non pas son sens comme reflet et signifié de quelque chose qui la dépasserait et l'expliquerait, c'est parce qu'il y est bien question du rapport du vivant avec les morts, mais comme des êtres dont la vie innombrable appartient à celle du narrateur et donc comme donnée autobiographique.

Dans Nerval, comme dans le chamanisme selon Augé, le narrateur appartient, par son récit, à l'histoire de l'espèce et à celle des dieux et même à celle de l'univers physique et cosmique, et c'est pour cela que le récit d'*Aurélia* voudrait réunir de manière synchrétique tous les mythes de l'humanité. Mais, pour que les trois pôles du rêve personnel, de l'imagination collective et de la fiction littéraire s'articulent de manière distincte, il faut que la distinction soit bien établie entre la réalité de la vie première et le caractère imaginaire

de la « seconde vie », ou plutôt entre les deux modes de réalité que revêt chacune des deux vies, par opposition entre elles. Cela suppose que le sens et le principe de la réalité (celle-ci revêtant les deux régimes, à distinguer constamment) demeurent toujours à l'esprit du narrateur et du lecteur, et cela est l'affaire de l'écriture du récit, c'est-à-dire de l'auteur. Car cette écriture et sa poétique, autrement dit son style pour l'essentiel, portent une double responsabilité, celle d'attester la réalité du voyage et des objets, des personnages et des événements qui y furent rencontrés (comme chez Geertz) et celle de maintenir la distinction entre les deux régimes de la réalité (si on s'inspire d'Augé). Si le récit s'arrête ou s'il manque à la loi de la distinction, la folie s'installe et la mort survient, parce que le moi se confond avec son double, que les morts s'emparent de lui, et finalement parce que l'auteur s'est effacé : il n'y a plus d'arbitre.

Toute l'écriture nervalienne, notamment dans *Aurélia*, s'emploie donc à soutenir un édifice de distinctions (entre les formes changeantes des personnages du rêve, entre le moi et l'autre, entre la veille et le rêve, entre les deux vies...), à travers la continuité d'une parole qui ne doit pas s'arrêter avant que le narrateur ait pu déclarer le voyage achevé, les épreuves accomplies et l'autre (Saturnin, le soldat secouru et secourable, le prochain, mort vivant, revenu à la parole) reconnu comme tel, cette fois dans la réalité immédiate.

D'où ces marques constantes de la parole dans le style (par les tirets, les italiques, les ruptures de ton et jusqu'à l'espèce de simplicité et d'évidence que le lecteur reconnaît souvent au récit nervalien...) ; d'où également une mise à distance des choses et des personnages souvent décrits comme des êtres de tableaux et par là désignés comme distincts et représentés ; d'où enfin l'usage incessant des déictiques qui assurent, dans la phrase, l'œuvre de la désignation¹.

En effet, pour développer d'un mot cette grammaire nervalienne, les déictiques servent à fonder une fiction à trois termes : le narra-

(1) En grammaire, on appelle déictique tout terme désignant un objet ou un être qui appartient ou qui est supposé appartenir à la situation d'énonciation. Dire : « Ce livre... » me dispense de décrire l'objet désigné puisque ce référent est en présence aussi de la personne à qui je m'adresse. Les démonstratifs (ce, cette, ceci, cela...) et les termes anaphoriques (lui, elle, il, « l'autre »...) sont les déictiques par excellence.

teur, les faits du récit (l'histoire), l'auditeur-lecteur mis ainsi en présence, fictionnellement si on peut dire, de la « seconde vie »¹. Cela parce que l'altérité ne se décrit pas, ne se déduit pas, ne s'analyse pas : elle se désigne, allusivement.

Pour que ce système narratif fonctionne et pour qu'il y ait un auteur pourvu par là d'autorité, il faut donc qu'il y ait un lecteur, non pas au sens ordinaire et empirique du terme mais au sens d'une figure fonctionnelle supposée, parfois d'ailleurs explicitement, dans la narration. Cette figure est celle à laquelle le narrateur (comme figure narrative) désigne les événements de l'altérité, devant laquelle il témoigne de la réalité du voyage et même, disons-le, qu'il emmène en voyage, puisqu'elle est toujours supposée présente par l'écriture de la désignation, même quand le narrateur paraît s'abîmer dans les tourbillons et dans les affres de l'altérité. D'une manière étrange, on retrouverait donc ici la structure connue de l'ironie : le sujet prend ses distances avec la situation intolérable à laquelle il appartient et veut continuer à appartenir, cela par le récit qu'il en fait à un tiers au sein d'une espèce de complicité. Si l'on en ôtait la dérision et si l'on en gardait le terrible sérieux, on dirait sans doute qu'on est proche ici de *Candide* ou du *K* de Kafka.

Précisons encore le schéma : l'auteur serait finalement l'écrivain qui, maniant les figures du narrateur et du lecteur vis-à-vis des objets eux aussi fictionnels du rêve et des visions, atteste à l'égard du lecteur (au sens ordinaire cette fois) la réalité de son voyage et lui en propose les leçons morales. Nouveau double du moi-narrateur, et donc d'une autre manière que le double agressif des événements du rêve et que Saturnin, le soldat « assis comme un sphinx aux portes suprêmes de l'existence », la figure du lecteur ouvre une nouvelle distinction, et décisive, au sein de l'appareil narratif lui-même. Il y a là un nouvel arbitre et un nouveau témoin, un nouvel effet de crédibilité et d'autorité qui, bien sûr, est essentiellement lié à celui que Nerval recherche comme auteur à l'égard du lecteur empirique. On doit donc distinguer entre deux auteurs et deux destinataires de leurs narrations : d'une part, le narrateur, comme figure fictionnelle, est « l'auteur » de ce récit parlé à celui qui est censé l'écouter et le

(1) Comme Augé, je préfère le terme de fictionnel à celui de fictif, pour montrer que le dispositif poétique de la fiction revêt une fonction positive de vérité ou, mieux, de vérification.

croire, l'accompagner et le protéger ; d'autre part, Gérard de Nerval, l'écrivain comme auteur, assoit sur ce schéma l'autorité de son œuvre à l'égard des lecteurs que nous sommes et qui pratiquons une double identification : à « l'auteur »-narrateur, comme pôle de l'accréditation et à son « lecteur » comme pôle de la croyance. Avec cette précision capitale selon laquelle, par une autre distinction produite au sein de la lecture à travers ces dispositifs, les nombreuses et diverses identifications ne doivent pas tourner à la confusion : le narrateur des visions sait qu'il raconte (il coupe son récit d'observations diverses, parmi lesquelles son autobiographie d'enfant des Lumières et de la foi ancienne), l'écrivain maîtrise sobrement son dispositif narratif et stylistique, « le lecteur » est averti de sa lecture et nous, les lecteurs empiriques, nous nous soumettons, le sachant, à l'autorité de la littérature.

Flaubert ou l'altérité du réel

Geertz cite longuement (p. 19-20) le début du premier chapitre d'un livre de l'ethnographe Raymond Firth (*We, the Tikopia*, 1936), dans lequel celui-ci raconte son arrivée sur l'île dont il veut étudier la population :

Dans la fraîcheur du petit matin, juste avant le lever du soleil, la proue du *Southern Cross* pointait vers l'Occident, où une minuscule silhouette bleu foncé était faiblement visible sur l'horizon. Lentement, elle se mua en une masse montagneuse tourmentée qui plongeait directement dans l'océan ; puis, lorsque nous fûmes arrivés à quelques kilomètres, elle laissa, à son pied, une étroite bande de terre basse et plate, couverte d'une épaisse végétation. Les nuages bas et la maussade grisaille de la journée renforcèrent en moi la lugubre impression d'un pic solitaire, sauvage et tempétueux, dressé dans un désert aquatique. [...]

Puis il commente en ces termes toute la page qu'il vient de citer : « Après cela, la "présence" de Firth, dans tous les sens du terme, ne fait pas de doute. Les détails pittoresques, organisés avec une exubérance dickensienne et une fatalité conradienne — masse bleue, nuages bas, bavardages animés, peaux de velours, plage inclinée, tapis d'aiguilles, chef trônant sur son tabouret — établissent avec force que la suite, cinq cents pages de description résolument objective de coutumes sociales — les Tikopia font ci, les Tikopia croient ça — est absolument digne de foi. »

Dickens, Conrad, certainement... Mais autant qu'il puisse s'en rendre compte à travers la traduction, cette page rend aussi, pour le lecteur français, le son, étrange ici, d'un *incipit* flaubertien et particulièrement celui de la première page de *L'Éducation sentimentale*, qui raconte le départ de la *Ville de Montereau* et de Frédéric, qu'elle emporte de Paris à Nogent, à défaut qu'il ait trouvé, comme le héros de la première *Éducation sentimentale*, un paquebot au Havre en partance pour l'Amérique. Mouvement du navire qui découvre les choses et les êtres au personnage, remplissage progressif du cadre de sa vision, du volume de son audition et de sa conscience, continuité stricte et oppressante de l'espace du tableau, coloration du paysage par la mélancolie du sujet, tous ces traits de l'écriture de Firth évoquent la description flaubertienne. Cependant, si, comme on va le voir, il est bien question d'autorité chez Flaubert, il ne s'agit plus pour le romancier français, bien entendu, d'avérer la description scientifique mais tout simplement de garantir la réalité des événements du récit et, au-delà, la réalité du réel, si je puis dire.

En effet, pour des raisons précisément de crédibilité, et considérant, à tort ou à raison, que la conscience du réel intériorise tout ce que nous voyons comme un *continuum* de choses, Flaubert construit ses descriptions suivant le principe de la saturation¹. Bien sûr, l'écrivain ne saurait retenir la totalité des choses et, d'ailleurs, cela n'est pas souhaitable, car il lui suffit de donner l'impression de la saturation de l'espace imaginaire, par des techniques d'écriture appropriées qui visent toutes à déterminer, dans la conscience du lecteur et par la dynamique de ses propres procédures d'avèrément, la conviction de la continuité et de la présence irréductible du réel. En somme, ce que Flaubert représente de la réalité, c'est seulement ce qui fait des choses et des êtres, des événements aussi, qu'ils sont réels, c'est-à-dire leur seule continuité et, par là, leur absolue non disponibilité : pour ainsi dire, la réalité du réel ne se démontre ni ne se prouve, ne se déduit ni ne se construit ; elle ne se décrit même pas, si la description est la représentation conforme et exacte des choses prises une par une ; elle est, comme ce qui s'impose à nous. En termes de physique, la réalité, c'est la matière concrète et immé-

(1) Je renvoie, dans mon livre cité plus haut, au chapitre « Le personnage comme sujet chez Flaubert : trois études de style dans *Madame Bovary* ».

diates des choses ; en termes de psychologie et d'éthique, c'est la bêtise, dans tout humain et en nous-même ; en termes de métaphysique, c'est la nature ; en termes de littérature, c'est « les chefs-d'œuvre »¹.

C'est dire que le réel, ici et maintenant, c'est l'altérité elle-même, cette fois immédiate, rapatriée devant nous, face à nous et en nous, et nous niant à force d'être visible et présente, ou plutôt nous ignorant, et que l'altérité, réciproquement, c'est purement et simplement le réel. Si l'on veut, l'*Olympia* de Manet nous en donnerait une idée : imprimant son poids de chair dans le coussin, peau blanche proche de l'obscénité et qui oppose sa limite à l'esprit mais non au désir, regardant de ses yeux sans intention et ignorante de sa provocation, massive et impénétrable, elle serait bien l'image même de la réalité en général². Si bien que, d'une certaine façon, avec Flaubert, l'altérité ne nous aurait jamais été rendue plus proche ni plus vigoureusement séparée : avec lui, notre au-delà est ici-bas. Encore fallait-il que ce réel-là, que justement nous ne voyons que bien rarement comme tel et si inquiétant, fût accrédité à nos yeux.

D'où l'obsession du style comme « étant à lui tout seul une manière absolue de voir les choses »³ et la déclaration célèbre : « L'auteur, dans son œuvre, doit être comme Dieu dans l'univers, présent partout et visible nulle part. L'art étant une seconde nature, le créateur de cette nature-là doit agir par des procédés analogues : que l'on sente dans tous les atomes, à tous les aspects, une impassibilité cachée et infinie. L'effet, pour le spectateur, doit être une espèce d'ébahissement. Comment tout cela s'est-il fait ! doit-on dire ! et qu'on se sente écrasé sans savoir pourquoi⁴. » Ce qui est imité et revendiqué par l'auteur flaubertien, c'est donc l'autorité démiurgique d'un dieu sans Dieu, l'autorité qui doit aller de soi, être de fait, c'est-à-dire celle qui fait l'objet de la foi.

(1) « Les chefs-d'œuvre sont bêtes. — Ils ont la mine tranquille comme les productions mêmes de la nature, comme les grands animaux et les montagnes. » (Flaubert, *Correspondance*, La Pléiade, tome II, 1980, p. 119.)

(2) Au Musée d'Orsay, à quelques pas de l'*Olympia*, la *Vénus* de Cabanel montre exactement ce qu'est un art complaisant et sans mystère : chair aérée, envolée spiritualiste, couleurs nacrées et déjà presque bronzées, celles, d'avance, des nudités de nos magazines et du « tout fictionnel ».

(3) *Ibid.*, p. 31.

(4) *Ibid.*, p. 204.

C'est pourquoi, à sa manière, Flaubert lui aussi nous propose une sorte de voyage, mais dans l'épaisseur des choses dont il nous répond, et dont il nous rapporte des nouvelles : sur leur brutalité, sur l'absence totale d'intention identifiable qui préside ainsi à notre exclusion, sur le caractère spécial de merveilleux qu'elles en retirent¹.

Mais, dans le récit de ce périple, ce qui menace cette fois et ce que l'écrivain voudrait pourtant éviter, ce n'est plus la folie, c'est la stupidité. Comme Gracq l'a bien noté, à vouloir s'identifier au seul fait des choses, à leur impassibilité et à leur être dernier, l'auteur et le lecteur s'engluent dans ces choses et finissent par se confondre avec elles, justement à force de style :

Dans les descriptions, Flaubert renonce ici [dans *L'Éducation sentimentale*] à suggérer, à évoquer, ce qu'il fait presque toujours magnifiquement, malgré le « réalisme » dans *Madame Bovary*. Il faut qu'il dise tout, parce qu'il ne lance jamais l'imagination au-delà de ce qu'il dit. [...] Le livre est meublé d'un mobilier abondant et plus soigneusement trié que chez Balzac : potiches, châles, bottines, cachemires, capotes, consoles, tentures, vaisselle, *piédouches*, *turbotières*, mais combien Flaubert est desservi ici par l'absence de l'obsédante senteur provinciale des intérieurs de *Madame Bovary* ! Tout, paraît-il, pour l'historien du mobilier et du costume, jusqu'au moindre détail, est rigoureusement contrôlé, *tout est d'époque*. Que m'importe que cette languissante et morne odyssée épuise un à un de son inventaire tous les rayons des Grands Magasins de la Monarchie Tempérée ! La syntaxe pesamment retombante de Flaubert, qui plombe sa phrase et l'empêche de s'aïler jamais, me décourage de le suivre au long de ses déambulations laborieuses de garde-mites : il y a cent fois plus de vie pour moi dans *Les Misérables*, et dix fois plus dans les *Mystères de Paris*².

Cette espèce d'exécution est à la mesure de l'ambition de Flaubert et de son échec, ceux d'un écrivain qui se voulut l'auteur d'un voyage au cœur des choses et de leurs simples ténèbres. Mais elle n'invalide ni cette ambition, certes finalement fourvoyée, ni celle des explorateurs des populations humaines, et encore moins, évidemment, celle de l'imagination nervalienne.

Évidemment, tous les anthropologues n'admettent pas que l'anthropologie relève de la littérature ni même, selon une formule

(1) Dans une autre perspective certes, Baudelaire loue Théophile Gautier de pouvoir « sans fatigue comme sans faute, définir l'attitude mystérieuse que les objets de la création tiennent devant le regard de l'homme » (Baudelaire, *Œuvres complètes*, La Pléiade, vol. II, p. 117).

(2) Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, José Corti, 1982, p. 79.

qui serait plus acceptable par eux, qu'il y a une écriture des sciences de l'homme¹. Mais, si nous reconnaissons, nous les « littéraires » que ces sciences ont à voir avec la littérature, l'écriture des anthropologues peut nous apprendre beaucoup sur celle des écrivains reconnus comme tels, même sur celle des plus grands.

Pierre Champion

(1) Pour faire le point sur ces problèmes, voir l'ensemble de contributions que réunit le n° 58 de la revue *Communications* publié sous le titre « L'écriture des sciences de l'homme », Le Seuil, 1994. Je signalerais aussi l'autobiographie récemment parue de l'anthropologue Georges Balandier, *Conjugaisons*, Fayard, 1997.

