

## **Sommaire**

**Prologue** — 7

**I. Le fil perdu du roman** — 15

Le baromètre de M<sup>me</sup> Aubain — 17

Le mensonge de Marlow — 37

La mort de Prue Ramsay — 56

**II. La République des poètes** — 73

Le travail de l'araignée — 75

Le goût infini de la République — 94

**III. Le théâtre des pensées** — 113

## Prologue

« Il n'y a pas de livre là-dedans ; il n'y a pas cette chose, cette création, cette œuvre d'art d'un livre, organisé et développé, et marchant à son dénouement par des voies qui sont le secret et le génie de l'auteur. » C'est ainsi qu'un critique français juge, en 1869, un ouvrage récemment sorti des presses. Et c'est un reproche du même genre qu'un journal anglais adresse trente ans plus tard à une autre nouveauté : « Pour dire honnêtement la vérité, cela traîne. D'abord, les paragraphes sont trop longs. Ils s'étirent parfois sur des pages. Le livre s'étire de la même façon. Il est chargé d'atmosphère, chargé de la magie de l'Orient, mais il manque d'ossature. L'absence de colonne vertébrale paralyse le livre<sup>1</sup>. »

Ainsi se trouvent exécutés deux romans que la postérité consacrera comme des chefs-d'œuvre de la littérature moderne, *L'Éducation sentimentale* de Flaubert et *Lord Jim* de Conrad. Si je rappelle ces jugements, ce n'est pas pour conforter l'idée reçue de la nouveauté qui dérange les critiques routiniers. J'entends au contraire prendre au sérieux ce que nous disent ces

---

1. Barbey d'Aurevilly, « Gustave Flaubert » in *Les Hommes et les œuvres. Le Roman contemporain*, Slatkine reprints, 1968, vol. XVIII, p. 103, et « From Captain Conrad's *Lord Jim* », *The Queen, The Lady's*

*Newspaper*, 3 nov. 1900, in Allan H. Simmons (ed.), *Joseph Conrad, Contemporary Reviews*, vol. 1, Cambridge University Press, 2012, p. 293.

## Le fil perdu

critiques : les livres qui sont pour nous exemplaires ont d'abord été des non-livres, des récits erratiques, des monstres sans colonne vertébrale. Au temps de *L'Éducation sentimentale* et de *Lord Jim*, il est arrivé quelque chose à la fiction. Elle a perdu l'ordre et les proportions d'après lesquels on jugeait son excellence. C'est l'avis des critiques qui voient Flaubert errer sans but à l'image du jeune désœuvré qui est son héros paradoxal et Conrad s'égarer toujours plus en suivant la fuite de son anti-héros vers les îles les plus reculées. Mais c'est aussi le sentiment qu'éprouvent les novateurs eux-mêmes. Relisant la seconde partie de *Madame Bovary*, Flaubert s'inquiète de la disproportion de l'ouvrage : la longueur du « prologue » qui développe les « préparatifs psychologiques, pittoresques, grotesques » de l'action ne voue-t-elle pas le roman à s'étendre sur 75 000 pages s'il veut « établir une proportion à peu près égale entre les Aventures et les Pensées<sup>2</sup> » ? Mais si la proportion pose un problème au romancier, c'est que précisément l'écriture de ce « prologue » a effacé, ligne après ligne, l'écart même entre l'immatérialité de la pensée et la matérialité de l'action, entre le temps des « préparatifs » et celui des « aventures ». Pour Conrad l'indistinction de l'action et de son prologue, de la pensée et de l'aventure est chose acquise. Aussi n'hésite-t-il pas à revendiquer positivement le vagabondage que d'autres lui reprochent. À un confrère qui se plaint des *side shows* interrompant l'histoire de *Lord Jim*, il répond simplement que le *main show* lui-même, l'histoire du rafiote lâchement abandonné avec ses centaines de pèlerins, « n'est pas spécialement intéressant ou excitant ». D'où la nécessité, dit-il, d'introduire dans le tableau « un tas de gens que j'ai rencontrés – ou au moins

---

2. Flaubert, lettre à Louis Bouilhet, 8 décembre 1853, *Correspondance*,

Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1980, t. II, p. 472.

vus un moment – et diverses choses que j’ai entendues au hasard de par le monde<sup>3</sup>». Mais en congédiant les principes les plus universellement admis de la construction des histoires, l’auteur de *Lord Jim* rouvre la question fondamentale : qu’est-ce qui fait la différence entre une fiction littéraire et le simple récit des choses et des gens rencontrés au hasard de la vie ? Et il doit affronter la réponse admise depuis Aristote : ce qui sépare la fiction de la vie ordinaire, c’est d’avoir un commencement, un milieu et une fin. Il a résolu la moitié du problème en commençant son récit par le milieu et en faisant de ce temps du milieu non plus un point médian mais l’étoffe sensible dont les « pensées » et les « aventures » sont faites. Mais il ne peut échapper à l’autre obligation, celle de le terminer par sa fin. Et il doit confier cette fin à un *deus ex machina*, un aventurier sorti de nulle part pour provoquer le coup de feu seul susceptible d’arrêter l’errance de Jim. Cette fin purement factuelle, Conrad la justifie auprès de son éditeur : la psychologie de Jim, lui dit-il, est, à ce stade du récit, suffisamment connue pour qu’on puisse s’en tenir aux seuls faits<sup>4</sup>. Mais le problème est plus radical : passer de la « psychologie » aux « faits », c’est rompre avec le principe même de la fiction nouvelle qui ne sépare plus l’action de sa « préparation » ; c’est être infidèle à ce tissu sensible qui rend aventures et pensées indistinctes. La fiction nouvelle est sans fin. Les livres qu’elle produit doivent en avoir une, mais celle-ci est peut-être condamnée à n’être jamais la bonne.

Les essais regroupés ici tentent de penser quelques-unes des transformations et quelques-uns

---

3. Conrad, lettre à William Hugh Clifford, 13 décembre 1899, *The Collected Letters of Joseph Conrad* édité par Frederick R. Karl et Laurence Davies, Cambridge University Press,

1986, vol. 2, p. 226.

4. Sur le problème de la fin de *Lord Jim* voir la lettre à William Blackwood du 19 juillet 1900, *The Collected Letters of Joseph Conrad*, vol. 2, p. 283-285.

## **Le fil perdu**

des paradoxes qui fondent la fiction moderne sur la destruction de ce qui semblait – de ce qui semble encore très souvent – fonder toute fiction : la colonne vertébrale qui en fait un corps tenant par lui-même ; l'ordonnance interne qui subordonne les détails à la perfection de l'ensemble ; les enchaînements de causes et d'effets qui assurent l'intelligibilité du récit à travers son développement temporel. Cette révolution ne s'est pas faite à travers des manifestes, mais par des déplacements dans les pratiques d'écriture. Ceux-ci ont été parfois des essais délibérés, mais parfois aussi des surprises pour ceux-là même qui les opéraient. Aussi est-ce à travers quelques cas singuliers que cette révolution sera ici traitée : solutions trouvées par l'écrivain(e) pour changer la nature des événements qui composent une fiction, pour lui donner de nouveaux personnages, d'autres enchaînements temporels, une autre forme de réalité ou de nécessité : ainsi, chez Virginia Woolf, la tentative de raconter l'histoire d'une maison inhabitée avec les événements purement matériels affectant ses parois ou ses objets ; ou encore la façon dont une chaîne de sensations produit, chez Flaubert, l'événement d'une main qui s'abandonne, ou, chez Conrad, celui d'un corps qui saute dans un canot. Mais cette révolution sera aussi abordée à travers les problèmes posés aux lecteurs et aux critiques par les proportions ou disproportions nouvelles de la fiction : il en est ainsi de ce déséquilibre entre les immobilités de la description et la dynamique de l'action que Barthes interprète dans la catégorie de l'« effet de réel ». J'essaierai de montrer que l'excès « réaliste » de la description peut être interprété bien différemment, si l'on prend en compte le rapport entre la population de la fiction et la structure de l'action fictionnelle, et d'en tirer une tout autre idée du rapport entre la poétique de la fiction et sa politique.

Ce rapport a été le plus souvent posé au sein d'une problématique de la représentation. Or cette problématique est doublement réductrice. D'une part elle place la fiction du côté d'un imaginaire auquel elle oppose les réalités solides de l'action et notamment de l'action politique. D'autre part, elle explique ses structures comme expression plus ou moins déformée des processus sociaux. Mais, on le sait depuis Aristote, la fiction n'est pas l'invention de mondes imaginaires. Elle est d'abord une structure de rationalité : un mode de présentation qui rend des choses, des situations ou des événements perceptibles et intelligibles ; un mode de liaison qui construit des formes de coexistence, de succession et d'enchaînement causal entre des événements et donne à ces formes les caractères du possible, du réel ou du nécessaire. Or cette double opération est requise partout où il s'agit de construire un certain sens de réalité et d'en formuler l'intelligibilité. L'action politique qui nomme des sujets, identifie des situations, lie des événements et en déduit des possibles et des impossibles use de fictions comme les romanciers ou les cinéastes. Et il en va de même pour la science sociale, laquelle tient sa possibilité même de la révolution littéraire qui a brouillé l'antique opposition entre la rationalité causale de la fiction poétique et la succession empirique des faits historiques. Il est vrai qu'elle l'oublie volontiers quand elle entreprend d'expliquer l'invention des schèmes fictionnels à partir de la réalité des processus sociaux. Mais elle paie le prix de cet oubli car elle ne fait ainsi qu'expliquer la fiction par une autre fiction. Tel est le rôle qu'a joué dans l'interprétation « politique » des schèmes littéraires le concept de réification. Ce seul concept a permis de ramener l'exubérance descriptive des romans balzaciens ou l'impersonnalité du style flaubertien, la flânerie baudelairienne, les épiphanies visuelles de Conrad,

## **Le fil perdu**

Proust ou Virginia Woolf, le monologue intérieur joycien, le formalisme « moderne » ou la fragmentation « postmoderne » à une cause unique, la forme-marchandise où se dissimule le travail humain. Mais la réification n'est aucunement le concept d'un processus économique qui servirait de fondement ou de modèle aux autres. C'est simplement une interprétation de l'évolution des sociétés modernes. On peut en trouver l'origine dans la critique schillérienne de la division du travail. Cette critique s'est trouvée interceptée par le discours contre-révolutionnaire sur la communauté humaine brisée par l'abstraction révolutionnaire, puis transformée en opposition romantique de l'organique et du mécanique, reprise par les jeunes « sciences de l'esprit » et communiquée par elles à la sociologie de la « rationalisation » avant d'être identifiée par Lukács au fétichisme marxien de la marchandise et de devenir la grande fiction qui donne à toutes les autres leur fondement. Les essais réunis ici voudraient montrer que cette fiction de la politique focalisée sur le devenir-chose des relations humaines – aliénation, réification, spectacle – n'a cessé de masquer l'enjeu politique véritable qui porte sur la nature même de ces « relations humaines ». Dans les révolutions modernes de la fiction toute une tradition progressiste a vu un processus fragmentant la totalité humaine ou détrônant l'action au profit de la passivité des choses. Les pages qui suivent invitent à y voir tout autre chose : une destruction du modèle hiérarchique soumettant les parties au tout et divisant l'humanité entre l'élite des êtres actifs et la multitude des êtres passifs.

Je localiserai donc la politique de la fiction non du côté de ce qu'elle représente, mais du côté de ce qu'elle opère : des situations qu'elle construit, des populations qu'elle convoque, des relations d'inclusion ou d'exclusion qu'elle institue, des frontières

qu'elle trace ou efface entre la perception et l'action, entre les états de choses et les mouvements de la pensée ; des rapports qu'elle établit ou suspend entre les situations et leurs significations, entre les coexistences ou successions temporelles et les chaînes de la causalité. En son principe, aucune de ces opérations n'est propre à la fiction littéraire. Et l'on pourrait avantageusement remplacer la rituelle interrogation sur les rapports entre politique et littérature par une analyse des paradigmes de présentation des faits, d'enchaînement entre les événements et de construction du sens qui circulent entre les divers domaines de la connaissance ou de l'activité humaine. Mais, d'un autre côté, les formes de la fiction avouée permettent de percevoir les logiques de présentation des faits et de production de leur sens que cache ailleurs l'invocation de l'évidence du donné ou de la nécessité scientifique. Les règles aristotéliennes de la fiction sous-tendent les principes dont se réclament l'action politique réaliste, la science sociale ou la communication médiatique. Et les dérèglements de l'ordre fictionnel permettent à l'inverse de penser les rapports nouveaux entre les mots et les choses, les perceptions et les actes, les répétitions du passé et les projections dans le futur, le sens du réel et du possible, du nécessaire et du vraisemblable dont se tissent les formes de l'expérience sociale et de la subjectivation politique. C'est dans cette perspective que seront analysées ici les formes paradoxales de la démocratie romanesque, les singularités de la République poétique ou le dérèglement des rapports entre pensée et action que le théâtre révèle sur la scène même où il convoque le peuple des révolutions et celui des faits divers.