

3 | 2021

Administrer la vérité

🌐 <https://publications-prairial.fr/marge/index.php?id=347>

Electronic reference

« Administrer la vérité », *Nouveaux cahiers de Marge* [Online], Online since 19 janvier 2021, connection on 07 mars 2024. URL : <https://publications-prairial.fr/marge/index.php?id=347>

Copyright

CC BY-NC-SA

DOI : 10.35562/marge.347



ISSUE CONTENTS

Fabienne Boissieras
Administrer la vérité

Concepts et théories

Alain Rabatel
Co-construire des vérités, à l'aune de l'empathie, de la confrontation des points de vue, pour rendre compte de la complexité et faire société

Marie-Jeanne Zenetti
Trouble dans le pacte

Vérité et expériences singulières

Cyril Francès
« L'œil de l'histoire » : peindre la vérité dans les *Tableaux historiques de la Révolution française* de Chamfort

Pierre Dupuy
Y a-t-il une *vérité historique* ? Les « Réflexions sur la vérité dans l'art » et les « Notes » d'Alfred de Vigny

Jérémie Majorel
La littérature comme témoignage d'un différend ?

Vérité(s) de soi ?

Cécile Hamm
La Bouche de la Vérité

Svetlana Garziano
Comment la vérité est-elle administrée dans la poétique autobiographique de Vladimir Nabokov ?

Administrer la vérité

Fabienne Boissieras

Copyright
CC BY-NC-SA

TEXT

[...] Il faut donc s'accommoder à tous les esprits ; permettre comme un mal nécessaire le récit des fausses nouvelles [...] La Bruyère, *Les Caractères*, « De la société et de la conversation », 5.

- 1 Le présent ouvrage se propose d'explorer non pas le concept de vérité, question vertigineuse et déjà largement creusée par la philosophie, mais de penser son administration¹. La réflexion que nous avons voulu mener durant le séminaire de recherche intitulé « Administrer la vérité » s'adosse sur le constat que la vérité, certes essentiellement polémique et épineuse, a aujourd'hui perdu de sa superbe au profit d'une prédication douteuse, laquelle ne semble plus articuler le langage et le réel et semble récuser toute position d'exception d'où le vrai peut s'énoncer². Plus qu'une ère du soupçon, en tous points légitime lorsqu'il s'agit de vérifier, ne sommes-nous pas à un moment de défiance à l'égard de toute parole experte, autorisée à *dire* et confortée par des preuves³ ? *Croire* sur paroles deviendrait impossible et risqué⁴. Aussitôt se pose la question du pourquoi : pourquoi un tel discrédit, pourquoi un tel nivellement de la parole et partant de là, comment tendre vers une énonciation garante de vérité, laquelle saurait éradiquer le flou voire le fou dans l'évaluation du vrai ?⁵ Le postulat de vérité, moralement nécessaire dans la plupart des situations, présuppose une certaine disposition entre les interlocuteurs et ce, tant dans la sphère privée que dans l'espace public où la répugnance à déguiser, à tromper, à faussement séduire ou réduire, devrait même informer les discours⁶.

- 2 Faire société ou refaire société suppose en arrière-fond une garantie d'objectivité minimale et de sincérité : sincérité qui ne prévient jamais absolument de l'erreur, comme le rappelle assez un La Rochefoucauld, mais qui réclame tout du moins d'être de bonne foi. Préalable en suspens, semble-t-il, dans le traitement de l'information aujourd'hui.
- 3 À travers la réforme que les « faits alternatifs » imposent à la vérité se dit autre chose sur le rapport à l'énonciation et sur l'implication de l'énonciateur. Pour administrer la vérité, il conviendrait de se retirer, autant que faire se peut, de la scène énonciative, car « la vérité n'appartient pas au moi : c'est le moi qui lui appartient, ou qu'elle contient, et qu'elle traverse, et qu'elle dissout »⁷. L'exemple peut-être le plus probant est à prendre dans les discours des sciences « dures », disciplines qui par leur rigueur méthodique engagent *de facto* l'autorité des énoncés posés. Dépris de subjectivité, le discours scientifique cherche à s'affranchir de la dimension de l'énonciation au profit de la production des seuls énoncés. Cela apparaît plus difficile pour l'histoire, discipline longtemps affiliée aux belles-lettres et pour laquelle le « fait historique n'a pas été forcément *vrai* » sans pour autant être un mensonge collectif. Le cas de Vigny que commente **Pierre Dupuy** à travers les écrits encadrant son roman historique *Cinq-Mars* permet de mettre au jour les lacunes de l'histoire, que seule la fable *vraie* et exemplaire peut combler⁸. Hiérarchiquement, le roman historique serait l'expression émue et donc humaine de la vérité. Cette réflexion menée autour de la représentation forcément « impure » du factuel reste au cœur des débats sur l'histoire⁹. Exemple, le geste révolutionnaire est pour Chamfort un événement qui excède nos capacités de représentation et fausse jusqu'à la caricature la vérité des actes sacrilèges, motivés pourtant par un instinct et un désir collectifs de vérité (**Cyril Francès**). À travers l'échec d'une représentation « *vraiment nationale* » de l'événement révolutionnaire, se dit une vérité *justement décrite* dans l'insensé qui l'informe et dans la fragmentation qui la déforme.
- 4 Plus, divers chercheurs voient, avec l'avènement d'une science post-moderne, le retour du subjectif au sein du discours scientifique. Jean-Pierre Lebrun analyse notre époque comme la phase ultime dans le mouvement de conquête scientifique : la place de l'énonciateur laissée autrefois vacante par souci d'exactitude ouvre désormais la

voie à une prolifération d'énoncés encourageant les dérives idéologiques¹⁰. Peuvent s'engouffrer alors toutes les vérités approximatives ou fausses, émises par un sujet qui infiltre les apports scientifiques pour les accommoder au mieux selon ses propres convictions, au pire selon ses fantaisies. Les écologues les plus experts dans la dénonciation de la nature en crise peinent ainsi à exposer les résultats de leur recherche tant l'imbrication entre faits et valeurs en écologie discrédite les informations objectives. Science désormais *impliquée*, l'écologie se met au diapason des *fake news*. Mais plus dommageable, elle perd paradoxalement en crédibilité malgré une réalité véridictionnelle (biodiversité en danger, réchauffement climatique, etc.) du fait même de l'implication qu'elle suscite. Ce trop de personnification, ce trop de *moi* (on pense bien sûr à Greta Thunberg souvent taxée de fanatique) par retournement argumentatif invalide les faits. Loin de cette actualité récente, la Révolution française de 1789 envisagée à travers les textes de Chamfort interroge à l'identique le rapport problématique entre *pathos* et vérité. Ce sera le propos de **Cyril Francès** de montrer que la représentation spectaculaire et enthousiasmante des événements révolutionnaires, sous la forme de *Tableaux* et de leurs commentaires historiques, garantissent contre toute attente la vérité factuelle : cette réalité qui bouleverse tous les ordres est saisie au plus près dans une fraternité de destins et une communion d'émotions. Aussi, par une réforme logique insolite, l'enfièvrement du peuple sert les convictions et dérouté du faux.

- 5 Les travaux présentés dans ces pages prennent donc pour argument la nouvelle gestion du vrai à laquelle se livrent les *media* aujourd'hui au point de ruiner toute possibilité de soumettre au tamis de la conscience rationnelle les connaissances divulguées. Faute de pouvoir séparer le bon grain de l'ivraie, nous faisons le constat que le fait objectif (du moins le plus objectif possible) et le fait erroné sont délibérément mis en concurrence – plus encore validés avec une même intention de convaincre. Si se tromper comme douter, relèvent de l'expérience humaine salutaire et traitée sans répit par la philosophie¹¹, travestir la vérité (renvoi à la *loi de sincérité* de Ducrot) relève de la stratégie la plus courante pour qui veut tenir pour vrai, dans une approche pragmatiste, ce qui est avantageux pour lui¹². Ce mode d'administration de la vérité, loin de la recherche

pascalienne d'un équilibre, d'un lieu aménagé, où la pensée-pesée précède le dire, joue sur les ambiguïtés ontologiques de la vérité pour pouvoir mieux l'asséner envers et contre tout : tout, c'est-à-dire la réalité (le principe de réalité dirait Freud) même qui devrait servir de cadre ou disons de garde-fou au n'importe quoi qui s'énonce.

6 La réflexion d'**Alain Rabatel**, spécialiste de la notion de points de vue, vise à questionner cette administration à travers une actualité récente et avec des outils linguistiques des plus appropriés. L'étude qu'il présente sous le titre *Co-construire des vérités, à l'aune de l'empathie, de la confrontation des points de vue, pour rendre compte de la complexité et faire société* s'attache à analyser, à partir d'une situation historique, la difficile organisation de la vérité dans des contextes où cette dernière n'a plus pour finalité la communion avec le savoir partagé d'un groupe, lequel supposerait un *centre d'expérience* et une possible identification empathique. Dans ses diverses expérimentations, David Hume portait attention à ce phénomène d'empathie qui, par osmose ou *infusion*, est décisif pour acquérir des connaissances rationnelles sur le monde et surtout partageables¹³. Entrée tout récemment dans le champ de la linguistique, l'empathie serait ainsi la condition *sine qua non* à une bonne administration de la vérité. Elle permettrait d'*échoïser*, terme de psychanalyse, l'expérience de l'autre.

7 Le paradoxe est grand car dans notre société, *surmoderne*, terme de Marc Augé, où la science permet de débusquer l'erreur ou le mensonge par des investigations techniques ouvrant l'accès à une *vérité vraie*, prolifèrent des « vérités fausses » assumées comme telles et qui portent discrédit aussitôt à tout message verbal ou iconique¹⁴. Actant cette nouvelle donne dans le champ aléthique, nous avons conscience que cette réflexion déborde le cadre de la littérature et de la linguistique. Face à l'explosion de *fake news* ou d'*infox*, objets linguistiques oxymoriques, les univers de croyance garants de cohérence sont mis en péril¹⁵. L'épisode bien installé des *fake news* est un fait historique, qui révolutionne, tout autant que Copernic en son temps, les impositions épistémiques. Notre monde ne tourne plus rond puisque se font et se défont, à la vitesse de l'éclair, le vrai et le faux, confondus non seulement dans une énonciation multivalente (qui est le propre de l'ironie également) mais aussi débarrassée de toute culpabilité et sourde à tout rappel à l'ordre émanant d'un

surmoi individuel et collectif. Le pare-feu que constitue le *fact-checking* n'éteint guère le brasier médiatique, pas plus que les déclarations d'intention, selon Alain Rabatel, n'aboutissent à stopper l'hémorragie¹⁶. Diverses raisons à cela sont invoquées : un déficit de moyens financiers, un manque d'indépendance, du moins en France des *vérificateurs*... Plus, faute d'une théorie des valeurs – une éthique – conforme à la tradition axiologique, les fondements axiomatiques sur lesquels repose l'accès à la connaissance perdent leur raison d'être. L'opération de vérité ne se donnant plus comme une des lois de discours à promouvoir, l'évaluation se ferait dans l'instantané et dans une pluralité des points de vue équivalents peu compatibles avec l'idée d'une unité de la pensée, portée en propre par un individu ou par une société.¹⁷ Pour exemple, on peut déplorer que dans un mouvement spontané et dépourvu de fondements politico-historiques, une analogie des plus aberrantes ait pu être faite entre la révolution ukrainienne de 2014 et la révolte des gilets jaunes de 2018-2019¹⁸ La méconnaissance du contexte n'apparaît dès lors plus comme un frein au discours que l'on pourrait espérer *sérieux* – cela fut aussi le cas au second tour des présidentielles de 2017 lors du débat Macron/Le Pen mais la sanction a été immédiate pour la candidate du FN. Aucune *poudre de perlimpinpin* n'a pu déguiser la vérité ni aucun faux-semblant ou fait d'oblicité, telle l'ironie, n'ont été susceptibles d'enrayer la chute et d'imposer le faux... Mais pour combien de temps ?

8 Or, cette situation toute récente, loin de renvoyer à une même capacité de décodage, semble surfer sur une nouvelle composante, inédite peut-être, du moins dans nos démocraties européennes. *Dire* suffirait ainsi, par une performativité qui serait inhérente à l'acte de parole, à convaincre. Ce que je dis est *forcément* vrai puisque je le dis : passage en force de la vérité qui indirectement et dans une logique retorse peut mener à la légitimation de la violence physique. Parole en boucle qui à coup sûr évince l'interaction civilisatrice pour consacrer une toute-puissance narcissique. Cette toute-puissance narcissique n'est nullement perverse : elle est frontale, assumée, exposée *via* les réseaux sociaux avec l'arrogance, diraient les moralistes du Grand Siècle, de ceux qui ignorent. Il serait impossible donc de transmettre le vrai dans notre société que Jean-François Lyotard nomme *postmoderne* et qui, héritière de la déconstruction, privilégie une

post-vérité contaminant tous les domaines : engagement ou journalisme post-politique, production post-narrative illustrée par de nouveaux genres hybrides¹⁹. L'éclat moral du vrai ne brillant plus de tous ses feux, l'espace est laissé libre pour dire le faux, qui n'est pas, comme la rumeur, privé de source énonciative mais au contraire assumé en fanfare médiatique, sans masque ni dilutions rhétoriques.²⁰ Le « je » tonitruant et qui œuvre à visage découvert se substitue à ce « on » *caméléon* comptant sur la connivence lorsqu'il s'agit de rumeur. Les exemples tout récents ne manquent pas dans le champ politique. Donald Trump à lui-seul se pose en leader et exemplifie cet aménagement faux du monde, qui semble difficile à modifier compte tenu de l'avalanche de messages erronés dans un temps record. Sortant sans cesse du cadre que la diplomatie impose, le président américain balaie les critiques d'une main, laissant pour l'heure les courageux de la vérité sans véritable modalité d'action. La science, qui a perdu de sa superbe, ne peut plus être la réponse appropriée aux mensonges d'État.

9 D'aucuns rappelleront que toute réalité *a priori* vraie ne peut être saisie qu'au travers d'une médiation culturalisée et subjective du réel. Le langage en tant que mise en spectacle linguistique suscite aussitôt des réserves sur son intention voire sa capacité à traduire la vérité. Si l'image semble, elle, plus facilement « nettoyée » comme on disait à l'âge classique, de faussetés, elle peut tout autant que le langage mentir sur le monde ou du moins agacer les frontières entre le vrai et le faux. C'est bien là le paradoxe de l'image qui, en même temps qu'elle (im)pose son existence oblige à croire dans l'immédiateté de la perception. De par l'usage généralisé du faux et le recours aux « faits alternatifs », c'est à l'*indécidable* qu'il conviendrait désormais de s'en remettre et non à l'*indubitable* humien. Troublant constat, aberrant constat même, qui ôte toute juridicité à la parole, qu'elle soit littéraire ou non. Comme un témoin qui n'aurait pas prêté serment, l'acte de langage n'engage guère son auteur, libéré alors d'une exigence de vérité.

10 Compte tenu de ces préliminaires, les études que l'on va lire reposent d'une part sur le constat de cette nouvelle donne quant à la véridicité et d'autre part sur le rapport de l'art et de la vérité (**Pierre Dupuy**). Les analyses d'Alain Rabatel mettent en évidence la radicalité fractale qui se joue lorsque la vérité emprunte

des voies obstruées par une polarité stérile. L'exigence de prendre en considération « les conditions extralinguistiques qui permettent d'établir des vérités, de les formuler, de vérifier leur réalité comme la pertinence des discours » est illustrée par la situation politique après le 11 septembre 1973, date du coup d'État du général Pinochet. Véritable *schizie* que Francisco Varela, neurobiologiste de renom, relate comme une impasse à la pensée, rendue incapable de situer dans le vrai et condamnée à faire cohabiter jusqu'à l'absurde voire jusqu'à la folie des versions contraires d'un événement, même lorsque celui-ci échappe à tout besoin de vérification. Référence est faite à ces primitifs d'expérience ou *universaux d'expérience* que chacun partage sans contestation possible : le jour, la nuit, la pluie... La violence crisisque du coup d'État a eu pour conséquence l'impossibilité d'administrer la vérité. Impossibilité qui ne peut se fissurer pour Alain Rabatel qu'au prix d'un « retrait empathique » et d'un mouvement vers l'autre²¹. Devoir « penser du point de vue de n'importe qui d'autre » protège du solipsisme et permet de dépasser les limites d'une conscience singulière²². La réflexion menée par Varela aux accents ricœuriens, développe l'idée d'un *sujet capable* d'énoncer des prédicats qu'il estime vrais mais avec réflexivement la conscience que d'autres sujets peuvent juger vrai ailleurs et autrement. Aucun acte d'auto-désignation ne saurait se produire pour orchestrer la *vérité vraie*. Aussi, la friction portée à son plus haut degré ne fait qu'attiser les haines (là où la contradiction mesurée est à considérer comme une respiration nécessaire à la démocratie) et conséquemment dérouté le projet de *faire société*. Toute vérité est dans ce sens nécessairement le fruit d'une co-construction (*discours co-produits*) et le fait d'interactions menées au long cours et hors de la tutelle d'une instance toute puissante. L'interaction a ces vertus, que développe **Catherine Kerbrat-Orecchioni** :

Dans un contexte donné à partir de représentations et d'attentes préalables, des sujets vont échanger des discours et changer en échangeant. Ils vont devoir en permanence ajuster leur conduite aux événements qui surgissent de façon contingente au cours du déroulement de l'interaction et qui peuvent contrarier le cheminement projeté.²³

- 11 Sans cette *coopération*, qui renvoie à une maxime conversationnelle qui subsume toutes les autres, comment s'agrèger, comment vivre ensemble, *avec l'autre* ? Comment *con/cevoir* et *con/tenir* la vérité ? Pour cela, deux conditions me semblent au préalable nécessaires, voire évidentes. L'une renvoie à ce que l'on appelle « être dans de bonnes dispositions » ou autre formulation « être dans une attitude de *bienveillance* » (citation ici du terme employé par Ségolène Royal) ; l'autre suppose qu'il y ait « un objet à négocier ». ²⁴
- 12 Comme toujours, la littérature greffière des mutations profondes qui reconfigurent le monde, réquisitionne les crises sociales mais aussi les secousses intimes pour redistribuer de façon originale les cartes de la vérité et ainsi introduire le trouble comme le développe **Marie-Jeanne Zenetti** dans son article « Trouble dans le pacte. Littérature documentaire et post-vérité ». *A priori* peu pertinente pour considérer la création artistique, l'exigence de vérité ne se confond pas avec le « souci de réel », réel qui s'affranchit pour l'auteur des modalités traditionnelles de la représentation pour aujourd'hui en exiger d'autres. Du fait de cette mise en doute généralisée de la vérité *via* les *media*, adviennent de nouvelles formes esthétiques, qui détournent ou découpent le réel autrement – c'est le cas du poète Édouard Levé – pour en restituer toute l'intensité ou la violence, ou qui encore par une exploitation irrégulière des fonctions du langage de Jakobson visent « à produire des contre-discours destinés à déconstruire les discours médiatiques et politiques ». Il s'agit là d'une responsabilité assumée par de nombreux romanciers contemporains, dont certains seront présentés précisément, et pour lesquels le prétendu primat du factuel (qui est une préoccupation qui ne date bien sûr pas d'aujourd'hui), modifie radicalement le rapport au lecteur, particulièrement averti, et attentif aux effets de la *feintise* inhérente à la fictionnalisation des faits réels ²⁵.
- 13 Sans mener plus loin la réflexion, il convient de rappeler à quelle administration de la vérité nous avons nécessairement affaire aussitôt que s'active la fonction narrative. Le paradoxe de la fiction narrative, mis en lumière par Kate Hamburger et prolongé par la philosophie analytique de Searle, est que l'énoncé de réalité auquel adhère le lecteur ne l'est qu'au prix d'une torsion mentale, d'un délire puissant, pour faire croire que le faux narratif est un vrai en conscience, le temps suspendu de la lecture ²⁶. Le lecteur entre donc

dans la fiction sous condition, celle d'abandonner la *vérité d'univers* pour des *vérités paradoxales*. L'historien n'est pas épargné, rappelle **Marie-Jeanne Zenetti**, dans le réglage de la vérité que suppose l'énoncé de réalité, le moindre indice de fictionnalité risque de devenir un lieu de fictivité c'est-à-dire de non-réalité de l'événement historique vérifiable.²⁷ À tout prendre, à quelles vérités se fier pour dire la réalité de la guerre de 14 : à Henri Barbusse²⁸, Maurice Genevoix, Jean Echenoz²⁹ ? Ou encore pour rendre au « fait divers », devenu argument littéraire pour de nombreux romanciers contemporains, une netteté véridique que les discours parasites de la presse ou des *media* ne manquent pas de flouter ?³⁰ La littérature contemporaine pour **Jérémy Majorel** a charge de réparer les dommages subis, de donner résonance aux plaintes étouffées et représentation aux épreuves de l'enfance ou de l'histoire.

14 Transcrivant des faits objectifs selon les différents *niveaux de conscience* (Bergson) des personnages et selon les positions de l'auteur, la littérature qui s'attache forcément à une vérité relative en appelle à la compétence du lecteur pour dégager le vrai, quand bien même il aurait la couleur de l'abject, du sadique, du pulsionnel. Car *in fine*, la littérature aurait bien pour mission de « témoigner d'un différend », mais d'un différend retenu parmi d'autres et considéré alors comme une consolation rendue possible par la mise en commun d'une expérience sensible : parole *consentie*, capable de mettre en déroute la sidération ou toute autre déflagration psychique.

15 Le genre autobiographique, quant à lui, se donne comme le lieu indécis et tangent où la parole se situe au bord du vrai et du faux, de la réalité et de la fiction, de « l'exacte vérité personnelle et de la stricte sélection artistique ». Malgré une contradiction apparente, on peut se demander en quoi la fictionnalisation de soi maintient comme visée la vérité du réel et du sujet, et par quels moyens précis. S'agissant de Nabokov, **Sveltana Garziano** écrit que pour connaître *vraiment* la réalité, l'auteur se livre à une refonte des oppositions traditionnelles : condition nécessaire pour que l'imaginaire, irriguant le réel et brouillant les temporalités, soit au service de la vérité de l'art. L'entreprise autobiographique suscite chez Nabokov de nombreuses craintes et réserves car les souvenirs authentiques, susceptibles d'être endommagés par la mise en fiction et de trahir « la vraie vie », sont nécessairement pris dans une écriture, « qui n'est

qu'une copie de la vie ». Mais si l'auteur *compose* avec la réalité, c'est dans l'intention d'en extraire, par inversion et transformations successives, une vérité supérieure. Les artifices stylistiques donnent accès à un sens plus profond, plus vrai, reposant sur les vertus de la métaphore, laquelle n'est plus indexée sur le référent et n'œuvre plus à la surface du langage.³¹ Dès lors, y a-t-il un sens à poser la question de la vie fausse ou mutilée ?

- 16 En rupture avec ce qui a pu être dit précédemment, **Cécile Ham** repense l'administration de la vérité dans l'espace singulier de la psychanalyse. La vérité qui n'appartient alors qu'au moi, ou plutôt aux diverses instances de ce moi plus ou moins contenues dans un *ego* unifiant, suppose un commerce avec l'Inconscient, territoire interne étranger d'où *est parlé* le sujet. Le désir symbolique de ce dernier exige une autre temporalité et un autre rythme que celui de la réalité³². Par la complexité même de cette instance rétive au dévoilement, le sujet fait l'expérience d'un *au-delà* du langage. Loin de se soumettre aux injonctions, sa parole *confidentielle* (à laquelle doit se fier l'analyste), énoncée depuis des lieux (ou topiques) indécidables, convoque des vérités clandestines, nucléiques, toujours *insues* parfois inventées mais qui font de l'invention, dans ce cas, l'expression même d'une vérité à excaver. Personne dans ce colloque intime ne sait rien par avance : le non-savoir étant la condition *sine qua non* à l'avènement possible d'un vrai qui n'a pas grand-chose à voir avec le véridique.

NOTES

- 1 Un détour par la littérature classique nous écarterait de la réflexion engagée dans ce numéro. Cependant conformément à la distinction aristotélicienne, rappelons que la production artistique de la période classique ne cesse d'opposer le « vrai » du « vraisemblable », l'histoire de la poésie, laquelle élimine de la représentation tout ce qui est trop proche de la « vérité » des faits ou des traits du personnage. Au lecteur de savoir lire au-delà du particulier pour accéder à une Vérité universelle. Nombreuses sont les querelles qui ont pris leur source dans la condamnation de représenter la vérité de l'objet : seule l'illusion du vraisemblable, avec sa part d'invention

et de fiction, doit selon les principes classiques guider le projet de l'auteur désireux de porter au sublime, à savoir à l'état ulcéré de la vérité.

2 On peut considérer comme un coup radical porté au réel le nihilisme de Nietzsche ; citons une phrase clé : « il n'y a pas de faits, il n'y a que des interprétations ».

3 Concept linguistique. L'instance de l'à-dire précède en conscience la réalisation effective des unités linguistiques. Elle postule que le dire soit validé en amont par un « pouvoir dire ». Ce « pouvoir dire » lui-même suppose que toutes les circonstances sont évaluées. Or c'est le « vouloir dire » qui s'impose, sans considérations de légitimité ni de compétences. « Je dis ce que je veux » quitte à luxer la vérité : cette imposition ne relève pas d'une érosion ou d'une absence d'instances surmoïques (pathologie psychique) mais de la contestation collective et culturelle d'une verticalité, qui oblige le sujet à composer avec l'autre, c'est-à-dire à vivre ensemble et à composer avec le *bon sens*, concept abandonné au profit d'un individualisme forcené (hors du sens précisément).

4 « CROIRE : au père Noël, en son art, en Dieu, à son horoscope, aux fausses infos, à l'amour, en soi... », titre *Télérama* n° 3597-3598, 4 janvier 2019.

5 Heureusement démocratisé grâce aux ressources d'internet, le savoir de tout un chacun pèse uniquement dans les débats de société, quitte à agacer les frontières, sans pour autant les contester toujours radicalement, entre amateur et expert. Dans ce « monde de l'entre-deux », selon l'expression de Patrice Flichy, les compétences ordinaires qui reposent sur l'expérience singulière, le savoir-faire et le partage, influencent sûrement l'opinion et les croyances. Nous citons deux essais pour prolonger la réflexion autour de cette révolution de l'expertise : *Les Youtubeurs : les nouveaux influenceurs*, de Divina Frau-Meigs, *Nectart*, 2017/2 (n° 5), p. 126-136 et *Le Sacre de l'amateur. Sociologie des passions ordinaires à l'ère numérique*, de Patrice Flichy, Paris, Seuil, La République des idées, 2010.

6 Nous renvoyons au séminaire « Actualité critique européenne », co-organisé par l'ENS et l'Institut français en 2018, et consacré au rapport entre politique, jugement et vérité.

7 André Comte-Sponville, *Petit traité des grandes vertus*, Paris, Seuil, coll. Points, 2014.

8 Voir Paul Veyne, *Foucault révolutionne l'histoire*, Paris, Seuil, 1978.

9 Voir Paul Veyne, [1971], *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil, coll. Points, Histoire, 1996. « On voit ce qu'est l'impartialité de l'historien ; elle va plus loin que la bonne foi, qui peut être partisane et qui est généralement répandue ; elle réside moins dans le ferme propos de dire vrai que dans la fin qu'on se propose [...] », p. 90.

10 Jean-Pierre Lebrun, [1997], *Un monde sans limite*, Paris, Érès, 2011.

11 Pascal fait résider la vérité dans l'affirmation simultanée des contraires, ce qui s'apparente au raisonnement dialectique. Les contraires sont pour lui à considérer comme deux excès, qui s'équilibrent en un milieu, sorte de lieu de la vérité.

12 Aussitôt viennent à l'esprit les incessantes *fake news* auxquelles Donald Trump a recours pour mettre à mal l'adversaire et qui témoignent d'un total mépris de la catégorie du vrai. Pour comprendre une telle situation, il faut rappeler l'obsession quasi religieuse aux États-Unis à l'égard du premier amendement de la Constitution qui défend de limiter « la liberté de parole ou de la presse », sauf cas particulier, lorsque les paroles présentent « *a clear and present danger* ». C'est précisément parce qu'il y a un vide juridique et une interprétation flottante du danger, que les fausses nouvelles politiques ne peuvent être filtrées. Si le patron de Twitter a décidé, lui, de passer au tamis de la censure les « faits politiques » tout comme il le fait pour la pornographie, celui de Facebook botte en touche en laissant le citoyen américain évaluer par lui-même ce qui est vrai de ce qui est faux. Réguler le faux *via* Twitter est ainsi perçu par le président américain, si *addict* aux *tweets*, comme une réelle offensive contre lui.

13 David Hume, [1739] *Traité de la nature humaine*, trad. Philippe Statel, Paris, Flammarion, 1993.

14 Jean-Pierre Lebrun, *La perversion ordinaire. Vivre ensemble sans autrui*, Paris, Flammarion, coll. Champs, 2015, p. 115. Pour illustrer sa thèse, J.-P. Lebrun prend l'exemple de la déclaration de paternité qui ne peut plus, dans bien des cas, reposer sur la parole. Voir également Daniel Borrillo, juriste et sociologue du droit, qui a publié à ce sujet *La famille par contrat*, PUF, 2018.

15 Nous renvoyons au tout récent essai de Laurent Bigot, *Fack-checking vs fake news*, Paris, INA, coll. Études et controverses, octobre, 2019.

16 L'hémorragie est d'autant plus inquiétante que des sites américains sont entièrement consacrés à la fabrication de *fake-news*, pratique non condamnable par la loi. Aussitôt démenties, les fausses informations laissent place à

d'autres qui prennent le relais. Contre les ravages sanitaires, dont les *fake-news* sont potentiellement responsables, le corps médical s'exprime à coup de tribunes alarmantes.

17 Le fait n'est pas nouveau. Dans la production du XVIII^e siècle, le refus de s'aliéner à une vérité et à une seule est illustré par Diderot dont les œuvres dialoguées disent combien est nécessaire la diversité des points de vue. Son refus de tout dogmatisme philosophique a durablement modifié le pacte de lecture en laissant place à des débats ouverts.

18 « L'amour fanatique pour les voitures recèle un peu de ce sentiment d'être physiquement sans abri » écrit dans son journal philosophique (1944-1947) Adorno, *Minima Moralia* [1951] § 91.

19 La *biofiction*, *l'hypothèse biographique*, relèvent toutes deux de ces nouveaux genres douteux, précisément parce que le « *comme si* » préalable à toute pseudo-autobiographie n'est pas posé en préambule.

20 Nombreux sont les travaux qui concernent la rumeur. Voir Philippe Aldrin « Penser la rumeur. Une question discutée des sciences sociales », *Genèses*, 2003/1, n° 50, p. 126-141.

21 Les concessions qu'Emmanuel Macron a pu faire aux gilets jaunes en réponse à leurs revendications pourraient s'apparenter à un retrait empathique. Il reste cependant une difficulté d'importance à la fois éthique et affective (au sens de Ricoeur c'est-à-dire renvoyant à un sujet *affecté*), c'est la fonction ornementale et le caractère vicié que l'empathie a semblé endosser dans l'exemple ci-dessus. Appelé des vœux de tous les politiciens, l'empathie dans le discours du président n'a pu réellement servir à « adoucir », selon le terme cher aux classiques, une image profondément endommagée par son *ethos préalable*. Le propos n'est pas de développer ici la notion d'empathie : voir entre autres l'ouvrage collectif *Les paradoxes de l'empathie* (dir. P. Attigui et A. Cukier), CNRS éditions, 2011.

22 Emmanuel Kant, [1790], *Critique de la faculté de juger*, Paris, Flammarion, GF/Philosophie, 2000, § 40, alinéa 3.

23 Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Le discours en interaction*, Paris, Armand Colin, 1982, p. 92.

24 Catherine Kerbrat Orecchioni, *op. cit.*, p. 95. Dans le cas des gilets jaunes, l'objet à négocier semble difficile à identifier.

25 Comme le précise Searle, *feindre* a deux sens axiologiquement contraires. Dans la fiction, le concept de mensonge n'a aucune pertinence.

J. Searle, [1979], *Sens et expression*, Paris, Minuit, 1982.

26 Le terme *délire* peut surprendre mais à partir du moment où la « vérité ne se définit plus par la correspondance avec un état du monde [...] et ne tire son origine que de la fiction elle-même. Elle s'élabore à mesure que la fiction se construit », elle perd tout ancrage logique nécessaire à la pensée « saine » et peut faire surgir des représentations invérifiables dans le réel. Robert Martin, *Pour une logique du sens*, PUF, Paris, Linguistique nouvelle, 1992, chapitre VI, *De la vérité d'univers à des vérités paradoxales*, p. 275.

27 Paul Veyne, [1971], *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil, coll. Points, Histoire, 1996, p. 66 : « Le " fait " qu'est la guerre de 1914, par exemple, peut être décrit, ou plutôt constitué, de mille manières différentes, qui vont d'une chronique des événements diplomatiques et militaires à une analyse des conditions politiques, sociales, mentales, économiques et stratégiques qu'impliquent ces événements, à une sorte d'analyse en profondeur, à une sociologie de ce conflit, où le nom de Verdun sera à peine prononcé, sinon à titre d'exemple ».

28 *Le Feu* (sous-titré *Journal d'une escouade*) d'Henri Barbusse relate sa vie au front durant la première guerre mondiale et ce, sous le prisme des relations fraternelles entre des hommes, confrontés au pire et saisis par l'effroi, à chaque commandement. Si le texte de Barbusse, publié d'abord au rythme de feuilletons (de début août 1916 à novembre de la même année) a suscité un tel engouement, cela tient sans doute à la transcription minutieuse d'un *impensé* traumatique qui s'actualise à vif dans les paroles échangées, dans les silences glaçants et dans le choix de représenter la béance de la perte sous les traits réalistes des corps et de la violence des ressentis. *Ceux de 14* est un recueil de récits de guerre de Maurice Genevoix, rassemblés sous un même titre en 1949. De l'expérience du front (1914-1915), Maurice Genevoix tire cinq textes, témoignages de son expérience intime des ténèbres. Se succèdent ainsi *Sous Verdun* (en avril 1916), *Nuit de guerre* (en décembre 1916), *Au seuil des guitounes*, (en septembre 1918), *La Boue* (en février 1921), et dernier opus *Les Épargnes* (en septembre 1921). Cette œuvre à la fois historique et poétique, figure au premier rang des témoignages publiés sur la première guerre mondiale. Jean Echenoz, lui, dans *14*, véritable épure, (Les Éditions de Minuit, 2012), restitue la désolation des hommes spectateurs du désastre : « L'un des matins suivants, assez semblable aux autres, la neige a pris le parti de tomber en même temps que les obus » p. 80. Ces différentes œuvres – quelles que soient les options stylistiques des auteurs – « empathiques » et effroyables, partagent le même pouvoir à

accéder de l'intérieur, exactement, ce qui dépasse même notre capacité à penser.

29 Les « vies imaginaires » de Ravel, de Zatopek, de Nicola Tesla, semées de faits réels, sont pour Jean Échenoz un exercice de vérité plus métaphysique qu'historique. Les faits réels dans son dernier roman *Vie de Gérard Fulmard* (2019), facilement vérifiables, sont pris dans l'engrenage d'événements fantaisistes.

30 L'affaire Grégory qui enflamma les médias et ... Marguerite Duras devient de nouveau en 2019 un sujet à vérifications dans la série financée par Netflix proposant un authentique rapport aux faits et à la vérité.

31 « Le signifiant exige un autre lieu [...] pour que la Parole qu'il supporte puisse mentir c'est à dire se poser comme Vérité » J. Lacan, *Écrits*, p. 807.

32 Voir Nicolas Abraham et Maria Torok, [1987], *L'écorce et le noyau*, Paris, Champs, essais, 2009.

AUTHOR

Fabienne Boissieras

Université Jean Moulin Lyon 3 (UR MARGE)

fabienne.boissieras@univ-lyon3.fr

Concepts et théories

Co-construire des vérités, à l'aune de l'empathie, de la confrontation des points de vue, pour rendre compte de la complexité et faire société

Alain Rabatel

DOI : 10.35562/marge.351

Copyright
CC BY-NC-SA

OUTLINE

1. Vérité ou vérités, relativité des savoirs, relativisme, aux plans scientifique, politique et éthique.
2. Administrer la vérité/des vérités, au prisme des médias, des codes de déontologie et du *fact-checking*.
 - 2.1 Quel type d'administration de la vérité pour les médias ?
 - 2.2 Administrer la vérité/des vérités, au prisme du *fact-checking*
3. L'administration de la vérité au prisme du politique : la difficile lutte contre les infox sur l'internet
 - 3.1 La mobilité empathique comme réponse au monologisme théorique et/ou politique
 - 3.2 Une gestion (théorique et politique) des désaccords qui pense le (bien) commun

TEXT

- 1 « Administrer la vérité » : voilà bien une question complexe au plan de la réflexion comme à celui de l'action... Sans aucun doute, cette problématique, multiforme, requiert des approches interdisciplinaires et commande aussi que, quel que soit son cadre théorique, on n'en soit pas prisonnier ni qu'on considère que ses hypothèses soient les seules pertinentes. J'aurais voulu traiter de la question en linguiste, spécialiste d'énonciation. Je me sentais particulièrement habilité à le faire, parce que je me suis souvent confronté à des analyses de discours, intéressé au discours médiatique – qui est sans doute le domaine le plus visiblement affecté par la question de la (post-)vérité, du mensonge, avec les *fake news*, *hoaxes*, *trolls* qui se

répandent sur les réseaux, et alimentent des discours sur la *post-truth* –anglicismes qui ne doivent pas nous conduire à penser que ce serait là un mal récent, venu d'ailleurs, dont nous aurions été indemnes jusqu'à la dernière élection de Donald Trump, tant il est vrai que les rumeurs, intoxications ne datent pas d'aujourd'hui, même si la propagation des fausses nouvelles sur les réseaux est en soi un phénomène qualitativement et quantitativement nouveau.

- 2 Comme nous sommes invités à réfléchir sur l'*administration* de la vérité, et non sur son *expression*, je ne traiterai pas ici de la question de savoir s'il est linguistiquement possible de déterminer les conditions auxquelles un énoncé peut être dit vrai, faux, mensonger, parce que je suis convaincu, en premier lieu, que l'on peut utiliser les mêmes marques dans tous les cas, et que le diagnostic repose sur une confrontation des discours avec la réalité extralinguistique, concernant le monde ou le locuteur. Quant à l'*administration* de la vérité, elle oblige à remonter d'un cran dans la réflexion sur les conditions extralinguistiques qui permettent d'établir des vérités, de les formuler, de vérifier leur réalité comme la pertinence des discours. C'est du moins mon hypothèse, si on traite du sujet, comme je ferai, en privilégiant les discours médiatiques. Cette question de l'*administration* de la vérité est une problématique globale, qu'il est, comme chacun sait, difficile de traiter à partir de cas particuliers. Je tiendrai donc un discours général, non sans éprouver un certain malaise, en tant que linguiste habitué à traiter de la matérialité des discours. Mais le linguiste serait-il radicalement illégitime dès lors qu'il abandonne le terrain des études de cas ? Je surmonterai mon malaise en me permettant de renvoyer aux analyses que j'ai rassemblées¹ dans un ouvrage. De plus, je me sens autorisé à tenir un discours général, à l'aune de réflexions translinguistiques : en effet, les notions de point de vue² (PDV) en confrontation, d'empathie et de mobilité empathique relèvent de considérations linguistiques, textuelles, discursives, énonciatives, rhétorico-argumentatives, qui sont utiles à l'ensemble des sciences humaines, et, au-delà, à l'ensemble des acteurs sociaux, notamment à la sphère médiatico-politique, qui entretient un rapport complexe à la vérité.

- 3 Je m'interrogerai d'abord, à partir d'un témoignage émouvant de Varela sur le coup d'État au Chili, sur les notions de vérité (absolue, relative), sur le relativisme (au sens fort ou faible), sur la relativité (des

savoirs et de « la » vérité), sur le danger de prétendre au monopole de la vérité et à délégitimer le rapport que les autres entretiennent avec la vérité. J'interrogerai ensuite la notion d'« administration » de la vérité, qui renvoie aux origines utilitaristes puis marxistes de l'administration des choses et des hommes. *Qui administre ? Comment administrer ?* Je considérerai que l'empathie, la confrontation des points de vue et la co-construction de vérités situées sont des moyens d'administration de la vérité (parmi d'autres) au service d'une fin – le vivre ensemble – qui ne peut être approchée que si l'on prend en compte la complexité de nos organisations contemporaines. J'essaierai de le montrer en prolongeant une réflexion amorcée dans mon dernier ouvrage sur le phénomène du *fact-checking*, qui est bien évidemment au cœur de la traque des *fake news*, i.e. des fausses nouvelles, ou « infox³ », comme nous sommes invités à dire, par un mot-valise qui cumule *info* et *intox*. Et je conclurai en réfléchissant aux résistances médiatiques ou politiques qu'entraînent les tentatives de régulation dans l'administration de la vérité, avec l'analyse des réactions mitigées suscitées par diverses propositions relatives à des questions de déontologie.

1. Vérité ou vérités, relativité des savoirs, relativisme, aux plans scientifique, politique et éthique.

4 Je voudrais commencer par commenter un texte de Varela dans lequel le chercheur chilien revient sur son expérience de la situation de son pays avant le coup d'État d'un autre onze septembre dont on a un peu perdu la mémoire après l'attentat contre les *Twinsisters* de New York, le 11 septembre 2001, je veux parler du coup d'État du général Pinochet, avec la complicité des USA, contre la République chilienne et son président, Salvador Allende, le 11 septembre 1973. Cela va sans dire, je ne cherche pas à jouer une date contre une autre, ce n'est pas ma façon de penser en général, ni ma façon de penser en politique en particulier ; ce serait de plus un contresens total par rapport au témoignage de Varela et aux questions dérangeantes qu'il nous pose.

5 Quelques mots de contextualisation tout d'abord. Varela est un chercheur chilien, de renommée mondiale, qui, après une thèse de biologie, rencontra Maturana, et joua un rôle moteur dans l'émergence de la théorie de l'énaction, de l'*embodiment*. Peu avant le coup d'État, il était alors un jeune intellectuel enseignant à l'université de Santiago du Chili, supporter du Front populaire. Huit ans après le coup d'État, Varela publie dans le numéro 8 de *Lindisfarne Letter* ses « Reflections on the Chilean Civil War », qui ne seront traduites en français qu'en 2017, dans *Le cercle créateur-Écrits 1976-2001*.⁴ Ce texte m'a beaucoup marqué, car il était totalement en phase avec le livre que je venais de publier juste auparavant⁵. Voici, sans plus attendre, un premier extrait :

Je ne pourrais jamais trop insister sur le fait que le pays était divisé en deux au sens propre du terme. Devant le kiosque à journaux le matin, vous étiez informé par l'un des journaux qu'« il pleut », alors que l'autre vous disait qu'« il ne pleut pas ». « Untel est un vrai salaud » ; « Untel est le roi de l'univers ». C'était littéralement ainsi. Et vous devez savoir que, trois ans auparavant, ces deux journaux étaient parfaitement raisonnables et s'accordaient à dire qu'une table est une table et que le bleu est bleu. Mais, en 1973, cela n'était plus possible. Les journaux n'étaient plus d'accord sur quoi que ce soit, même pas sur l'heure qu'il était ou sur la couleur du ciel. La scission était totale, le pays était complètement divisé, juste en son milieu. Et cette polarité donna lieu au sentiment que « nous avons raison », qu'« ils ont raison »⁶ ; elle produisit une exagération continue du sens des lignes de démarcation et de territorialité : « ce territoire est à nous ; sortez d'ici ».

C'est à ce moment-là que la situation est devenue très déroutante pour moi. Au début, j'avais été entièrement favorable à ce qui se passait. [...] Mais la deuxième année, quand j'ai vu à quel point la polarité s'était accentuée, j'ai commencé à me demander si cela avait du sens ou pas. Je n'arrivais pas à croire que les autres, ceux qui se situaient de l'autre côté, étaient aussi mauvais, aussi stupides, aussi entièrement dans l'erreur, aussi immoraux, aussi laids, et ainsi de suite, que j'étais supposé le croire. Il y avait quelque chose qui ne collait plus. La situation me rendait très, très perplexe, et j'étais pris dans un conflit de loyauté par rapport à ceux que je percevais comme les miens, c'est-à-dire mes amis solidaires de la cause du Front populaire. Je ne me sentais pas prêt à leur faire faux bond, mais ma conviction commençait à être ébranlée, je n'étais plus sûr de

vouloir défendre cette cause.

Tel était l'état d'esprit dans lequel je me trouvais à la fin de l'année 1973. [...] tout était absolument et entièrement chaotique, au sens propre du mot chaos. Il était devenu impossible de trouver le moindre vestige d'ordre, ou de quelques règles que ce soit⁷.

6 La description que fait Varela du climat du pays est effrayante, avec une coupure générale, profonde, à tous les niveaux de la société chilienne, traversant les élites politiques, les médias, les militants, la population dans son ensemble. De tels désaccords pourraient sembler normaux, dans toute société, avec des classes ayant des intérêts différents, voire antagonistes. Les démocraties sont par définition des régimes où ces différences – idéologiques, culturelles, religieuses, économiques... – peuvent le plus favorablement s'exprimer. Mais cela ne dit rien sur les formes que peut prendre la discussion, sur la façon de régler les désaccords : par des négociations, des compromis plus ou moins à l'avantage de telle ou telle force, par des actions violentes allant jusqu'au coup d'État, comme cela s'est passé au Chili. Varela évoque une « scission totale », « une situation entièrement chaotique » due au fait que les gens n'étaient d'accord sur rien, y compris sur des évidences premières (*e.g.* le « temps qu'il fait » – et non celui qu'il va faire, qui peut prêter à des prévisions différentes – ou la « couleur du ciel »). De plus, il cherche non pas à rendre compte d'une situation à l'instant T, mais essaie d'analyser un processus général qui a conduit à ce que des journaux « parfaitement raisonnables » deviennent incapables de voir la réalité autrement qu'à travers une « polarisation » partisane, dont les manifestations pratiques se concrétisent par la conviction absolue d'avoir absolument raison et que l'autre a radicalement tort. Le résultat va plus loin que la délégitimation de l'adversaire, puisqu'il revient à revendiquer l'exclusion de l'Autre hors du territoire, hors de la communauté nationale. Tel est le processus qui frappe les deux camps en présence et gangrène l'ensemble de la société.

7 Certes, nous connaissons bien les discours de délégitimation, voire les procès en légitimité qu'en général la droite conservatrice oppose aux forces de gauche, dans beaucoup de pays, les rares fois où elles accèdent aux responsabilités⁸. L'histoire de France des *xx^e* et *xxi^e* siècles a été particulièrement marquée par ce phénomène, parce que les affrontements idéologiques y sont plus structurants

qu'ailleurs, en Europe du moins, et que le rapport de force a été, sur la longue durée, largement en faveur du camp des conservateurs, qui ont occupé si souvent le pouvoir que cela semble un dû quasi naturel.

8 Mais ici Varela ne réfléchit pas sur ses adversaires ; ses interrogations portent donc sur son camp, celui de la gauche, du Front populaire, englué dans un affrontement camp contre camp qu'il juge stérile, et, en filigrane, elles ont une portée générale, car le camp adverse est tombé dans la même logique. Mais Varela refuse de pointer les défauts des autres, ces autres aient-ils joué le rôle historique que l'on sait, il cherche à pointer les défauts et responsabilités de son camp, et sa responsabilité dans l'écheveau des responsabilités collectives. Ce faisant, il essaie de ne pas diaboliser l'Autre, ni d'idéaliser son propre camp, ce qui est sans doute sage, eu égard à une bonne administration de la vérité.

9 On pourrait discuter pour savoir si ce point de vue correspond bien à la situation chilienne ou pas. Mais mon propos n'est pas celui d'un historien, tout au plus celui d'un linguiste engagé « mais non enragé », selon le mot d'Arendt, qui réfléchit au rôle des discours dans leur rapport à la vérité, leur rapport à la conflictualité et à leur contribution à la vie bonne (l'éthique) et au souci démocratique de construire un commun équitable (et soutenable) pour tous. C'est pourquoi l'analyse de Varela m'importe moins en rapport à la situation extrême du Chili qu'en référence à un problème plus général, concernant l'ensemble de nos sociétés, qui deviennent de moins en moins gouvernables, parce que les conditions d'un dialogue et de ce sur quoi il est possible de faire consensus, et donc aussi société, sont de moins en moins réunies, non seulement en raison d'une anomie déjà ancienne, mais encore parce que les contours idéologiques des forces de gauche et de droite se sont estompés et que cela conduit le personnel politique à surjouer leurs différences en frappant les adversaires d'illégitimité.

10 Je ne veux pas donner à croire que tout le monde devrait se parler, s'aimer, que tous les problèmes pourraient se régler par le seul pouvoir magique de la parole. La gestion de la parole, des discours, notamment sous son rapport à la vérité et au respect des interlocuteurs, requiert des principes d'organisation, qui peuvent permettre de réguler les échanges, les arguments, de gérer les désaccords : c'est le

cas dans le domaine de la pragma-dialectique⁹ et dans celui des interactions¹⁰ dans le domaine des maximes conversationnelles¹¹. L'ensemble de ces principes et règles aident à faire déboucher la conflictualité vers des prises de décision susceptibles d'être à l'avantage de l'intérêt général, ou susceptibles, à tout le moins – selon l'organisation de la discussion et aussi selon l'évolution des rapports de force, sur lesquels influe partiellement l'organisation des discours –, de corriger partiellement les décisions antérieures en faveur des groupes lésés. C'est dire que je me situe dans une optique démocratique, sociale, que je crois aux intérêts de classe, mais pas à l'idée qu'une classe représenterait à elle seule les intérêts collectifs, qu'il s'agisse des élites, du patronat, de la classe ouvrière, des classes moyennes. Et je n'adhère pas davantage à l'idée que des castes, par exemple des groupes culturels, puissent prétendre exercer un contrôle sur l'ensemble du corps social. Cette conviction repose sur l'idée que toute prétention à la vérité absolue, pire, à son monopole (au nom de Dieu, des lois d'airain de l'économie, de la science ou de la technique), tout cela mérite discussion au nom d'un idéal démocratique qui peut sembler naïf, comme on le dit des travaux d'Habermas, de ceux de Bidar, comme si leur croyance en un idéal commun était une vieillerie idéaliste. Mais a-t-on trouvé mieux que ces formes, à sans cesse revivifier ?

11 Néanmoins, il faut se garder de tomber dans un angélisme béat. C'est la ligne de pente de Varela, comme on peut le lire dans la suite de son article, notamment lorsqu'il évoque « la logique du paradis », une logique « essentiellement positive » reposant sur le « lien qui existe entre une vision du monde, l'action politique et la transformation personnelle »¹² qui se concrétise par son adhésion (ou sa conversion ?) au bouddhisme, en raison de l'importance qu'il accorde aux questions de spiritualité et d'ascèse personnelle. On peut ne pas partager ce choix personnel. Pour ma part, je suis athée, matérialiste ; mais je ne laisserai pas penser que la dimension spirituelle, l'ascèse, le dépassement de soi seraient réservés aux religions : ces dimensions sont également cruciales pour les relations entre pensée et action, politique et morale ou éthique. Je le dis avec force, même si ces questions morales ont par exemple été souvent très relativisées, voire considérées avec commisération par certains marxistes, notamment (et cela peut se dire encore au présent), pour qui les questions

morales étaient des questions bourgeoises (« d'abord la bouffe, ensuite la morale », ainsi que le dit un des personnages de *L'Opéra de quat'sous*), comme cela s'est vu à partir des réserves que suscitèrent les travaux de Lucien Sève et d'Yvon Quiniou, par exemple, dans la sphère intellectuelle et politique d'influence du Parti communiste français, à l'époque pas si lointaine (quarante ans quand même) où le PCF était encore la première force politique de gauche en France. Je le dis d'autant plus avec force que Varela me semble ne voir que le beau côté des religions, alors que leur mauvais côté l'emporte de beaucoup, avec les phénomènes d'intolérances religieuses, de guerres, qui ont causé et causent encore tant de dégâts, dans toutes les civilisations, y compris celles où existe le bouddhisme¹³ : on renverra aux analyses de C. Hagège et, d'un point de vue d'historien des religions, aux travaux passionnants d'Assmann¹⁴ qui rappellent que si les religions n'ont que les mots d'amour à la bouche, elles sont néanmoins aux sources de la violence religieuse, non seulement dans leurs textes fondateurs, mais encore dans les pratiques qui ont conduit à d'incessantes contraintes violentes, dès lors qu'elles sont dans une situation d'hégémonie religieuse et politique. Mais au fond, ce ne sont pas ces questions qui m'importent ici essentiellement (encore qu'elles soient tout sauf mineures). Ce qui compte, plus que le choix factuel et tout personnel de Varela, c'est le fondement empathique et éthique de cette vision de la vie personnelle et de la vie politique, fondement qui me semble utile dans nos sociétés actuelles. Voici donc comment Varela formule sa conception de la vie, qui informe ses conceptions politiques et éthiques, sans coupure ou contradiction entre les choix du dehors et du dedans :

Dans ces conditions, je dis que nous devons incorporer, dans la mise en œuvre et dans la projection de nos conceptions du monde, la compréhension *simultanée* que cette projection n'est que l'une des perspectives possibles, qu'elle n'est qu'un cadre relatif qui doit contenir en lui les moyens par lesquels il peut s'abolir lui-même, je suis loin d'avancer une simple proposition abstraite. [...] Nous devons essayer de voir jusqu'à quel point nos opinions politiques et nos projections sur le monde peuvent exprimer cette forme de relativité, c'est-à-dire le fait que toute position que nous pouvons prendre contient en elle son contraire. Il ne m'est plus possible de m'associer à une action politique basée sur la seule vérité (= une vérité unique). Je ne peux plus dire que ma position politique est vraie et que la

vôtre est fausse. Toute position politique contient les éléments sur lesquels est basée la vérité de l'autre, et nous ne faisons qu'exécuter un pas de deux. Je dois, bien sûr, prendre parti ; mais comment puis-je incarner dans cette action, le fait que je reconnais l'importance de l'autre point de vue, ainsi que la fraternité essentielle entre ces deux positions ? Comment faire pour dire à Pinochet : « Salut, mon frère » ? Je l'ignore. Je ne crois pas être assez éclairé pour cela. [...]. Ce qui m'intéresse désormais, c'est de créer une forme de culture, de connaissance, de religion ou de politique qui ne considère pas qu'elle se substitue à une autre et qui puisse contenir les moyens de se défaire d'elle-même¹⁵.

12 Varela met l'accent sur la nécessité d'exercer une attention scrupuleuse envers soi-même pour ne pas tolérer les contradictions entre sphères publique et privée, pour ne pas imposer aux autres des règles ou principes dont on se dispense, notamment dans le domaine politique, comme si la fin justifiait les moyens. L'affirmation que nul n'est détenteur de la vérité, qu'il n'est pas de vérité unique, mais seulement des vérités relatives, à construire ensemble, tout cela prémunit contre une pensée totale, totalisante, et potentiellement totalitaire, et doit aider à promouvoir une approche éthique de la politique, qui repose sur l'idée de partage, de respect, de fraternité, au fond, qui est, des trois notions de la devise de la République française, celle qui est encore plus difficile à faire vivre que celles de liberté et d'égalité – voir le beau commentaire de Bidar, « Fraterniser », sur le formidable récit hugolien de la rencontre entre Jean Valjean et monseigneur Myriel, dans *Les Misérables*¹⁶. Lorsqu'il témoigne de sa volonté de refuser toute prétention à détenir le vrai et à rejeter l'autre dans l'erreur, il émet une proposition qui n'est pas d'abord scientifique – même si elle n'est pas en rupture avec le domaine scientifique, par l'attention aux faits –, mais politique. Cela renvoie à l'idée que toute expérience, tout vécu se dit dans une prétention à la vérité, et que cette prétention doit être entendue, comprise, respectée, et sans doute aussi discutée, car toutes les vérités qui reposent sur des *rappports* à partiels doivent composer pour faire non pas une vérité unique, mais être prises en compte pour dégager un consensus qui satisfasse autant que faire se peut les intérêts des uns et des autres, tout en relativisant ces intérêts particuliers à l'aune de l'intérêt général (mais bien sûr cet intérêt général ne doit pas être le cache-sexe des intérêts particuliers d'un groupe,

comme c'est quasi systématiquement le cas jusqu'à aujourd'hui). Le type de position de Varela concerne le vrai dans les domaines politique et médiatique. Il me semble en effet que c'est l'arrière-plan de formulations telles que « toute position que nous pouvons prendre contient en elle son contraire », sinon, dans le domaine des controverses scientifiques, on verserait dans des impasses. Cela signifie qu'il n'y a dans le domaine politique que des vérités partielles ancrées dans des situations, des intérêts singuliers, et qu'il faut faire effort pour voir en quoi des propositions différentes des siennes peuvent exprimer aussi des vérités (tout aussi partielles que les siennes) à intégrer dans une approche plus globale, plus commune¹⁷. « Je dois, bien sûr, prendre parti, écrit Varela ; mais comment puis-je incarner dans cette action, le fait que je reconnais l'importance de l'autre point de vue, ainsi que la fraternité essentielle entre ces deux positions ? Comment faire pour dire à Pinochet : "Salut, mon frère" ? ». Citer Pinochet est vraiment limite, et pourrait être interprété comme une provocation. Mais en une autre circonstance, alors que le coup d'État se développe et que Varela est cloîtré pour échapper aux balles, il évoque un militaire, « jeune garçon de 19 ans ». Son raisonnement est peut-être, à ce moment-là, plus aisément partageable, parce que moins choquant :

Pendant que j'étais enfermé dans cette pièce avec les autres, je voyais très clairement que ce n'était pas nous ici et eux là-bas. Je voyais clairement que l'armée, et le garçon de 19 ans qui avait tué un homme, n'étaient pas vraiment différents de moi-même. Je pouvais concevoir ce meurtre avec, en même temps, un sentiment de fraternité. La polarité n'était plus de ce côté et de l'autre côté, mais plutôt quelque chose que nous avons collectivement construit. Elle était, littéralement, le résultat d'une action que nous avons tous accomplie. À mesure que cela devenait clair à mes yeux, je comprenais que, quelles qu'aient été mes idées politiques, mes opinions, ou celles des autres (celles des ouvriers et bien d'autres), tout cela n'avait été que les fragments qui avaient constitué cette totalité, cette sorte de mandala complet. Brusquement, j'ai vu la folie de la situation, une folie complète. [...] Ce qui était fou, c'était de réaliser qu'il y avait un schéma collectif dont j'étais responsable, où chacun de nous avait une part de responsabilité, où mes opinions n'étaient rien de plus que quelques fragments d'un puzzle plus vaste sur lequel je n'avais aucune prise¹⁸.

13 Il me semble par conséquent qu'il s'agit moins de voir dans le bourreau du Chili un « frère », à ce moment dramatique de l'histoire, que de penser un processus politique qui, en amont du coup d'État, aurait essayé d'enrayer la spirale du chaos et de la haine, laquelle a conduit à séparer y compris des fratries, au sens propre, ou à enrayer le sentiment de fraternité, au sens figuré. C'est donc en tant que construction d'un processus politique de gestion des désaccords et au fond, d'administration de vérités relatives que le point de vue de Varela m'intéresse et me semble d'une brûlante actualité. Cependant, je crois qu'il faudrait aller plus loin et considérer qu'il y a de l'intérêt à rapprocher le domaine des opinions de la science, du moins au plan des méthodes de réflexion sur la fabrication des idées et la gestion de leur confrontation, non pas seulement par rapport à d'autres opinions, mais aussi par rapport au réel.

14 On pourrait cependant objecter qu'il ne faut pas confondre l'éthique de la discussion avec l'éthique de la science. Dans une de mes recherches¹⁹ je citais notamment, en appui de cette thèse, ces propos de M. Conche :

La méthode du dialogue ne pouvait être un moyen de connaissance : ce n'est pas par un échange de mots que l'on peut parvenir à une connaissance des choses. Il ne s'agit que de réaliser l'accord des esprits. « Faisons en sorte, dit Socrate à Nicias, que tu n'aies pas sur le courage une opinion et nous une autre » (Lachès 198b). Il s'agit de remédier au désordre des jugements et de réaliser, entre citoyens d'une même cité – en l'occurrence Athènes –, un accord sur les valeurs et les principes moraux. Ainsi, prenant le mal à la racine, on pourra remédier au conflit des factions, rétablir et fonder la paix civile. Socrate n'écrit pas. Le livre, qui est figé, ne peut dire des choses différentes à des lecteurs différents, alors que la parole s'adapte à l'interlocuteur ; de plus, le livre, en l'absence de son auteur, ne peut répondre aux questionneurs ou objecteurs²⁰.

15 Et j'écrivais que « cette opposition entre l'homme social et le savant ou le métaphysicien qui traitent du Tout de la réalité est discutable car elle reconduit une coupure très ancienne entre science, spéculation et action, comme si le monde des opinions et de l'action devait s'interdire de tendre vers un universel partagé/partageable, en focalisant sur une analyse adéquate des choses, disqualifiant par avance

poétique et rhétorique, qui sont deux façons complémentaires (et différentes) d'envisager le contingent²¹ ». Un fait est vrai ou faux, du moins relativement à l'état des savoirs du moment et aux hypothèses des travaux scientifiques. Les controverses scientifiques sont fondamentales pour faire avancer les connaissances sur les faits, et nul savant ne saurait prétendre dire à lui seul le vrai, et surtout un vrai définitif, sauf à verser dans une démesure déraisonnable. Au fond, l'épistémologie des sciences, et d'abord celle des sciences dures, conduit à cette idée de la relativité des savoirs, et laisse les certitudes au domaine métaphysique. Mais cette conclusion commande qu'en matière de relativité, on ne confonde pas deux approches qui, dans leur conception, sont très différentes, en dépit d'un air de famille qui semble les réunir. De fait, on peut bien invoquer l'idée que les sciences sont relatives. Mais l'adjectif renvoie autant à l'idée de relativité qu'à celle de relativisme, sans que les dictionnaires de langue aident toujours à les distinguer, comme c'est le cas dans *Le Grand Larousse de la langue française* :

Relativisme : Doctrine qui affirme que toute connaissance humaine est relative.

Relativité : Caractère de ce qui est relatif.²²

16 Les dictionnaires de langue sont d'une aide limitée, même s'il y a un saut entre la qualification d'un rapport (relativité) et la formulation d'une doctrine (relativisme). Car cette doctrine peut se décliner en un sens restreint ou descriptif, renvoyant à la relativité du savoir humain, qui n'est pas niable, et en un sens étendu, qui consiste à penser que tous les savoirs étant relatifs, ils se vaudraient tous, au point que toute idée de hiérarchiser les savoirs serait vaine. En ce cas, le rapport à la vérité (des faits) est abandonné par un principe radical (relativisme généralisé), tandis que dans le relativisme restreint, le rapport à la vérité est maintenu, fût-ce sous une forme critique.

17 Revenons à Varela. La formulation centrale de son propos relève-t-elle du relativisme ou de la relativité ? Son propos récuse, me semble-t-il, l'idée d'un relativisme total, et plaide pour une relativité généralisée à l'ensemble de la vie, qui concerne autant la question morale ou éthique que la question politique ou la question scientifique, ainsi qu'il le dit dans la conclusion de son propos : « Ce qui

m'intéresse désormais, c'est de créer une forme de culture, de connaissance, de religion ou de politique qui ne considère pas qu'elle se substitue à une autre et qui puisse contenir les moyens de se défaire d'elle-même. ». Une telle approche est précieuse au plan individuel, mais aussi au plan collectif, sur lequel je voudrais me focaliser à présent, en m'intéressant au rôle des médias relativement à l'administration de la vérité.

18 En conclusion, je dirais que les sciences humaines, comme les discours médiatiques ou politiques, *s'ils veulent contribuer à un bon fonctionnement de la démocratie*, devraient se fixer une aussi grande exigence que les savants dans le domaine des sciences dites « exactes », pour co-construire, vérifier des vérités, basées sur des faits aussi incontestables que possible. Leur but, selon moi, n'est pas de juxtaposer des représentations, qui seraient toutes à prendre en compte au nom de l'égalité de dignité de leurs auteurs, ce qui conduit à un relativisme mortifère²³. Cette affaire de dignité n'a rien à voir avec l'établissement de vérités établies, sur le socle desquelles il est ensuite possible de bâtir des hypothèses, des analyses, des projets. Rapportée à la question des médias en démocratie, cela revient à dire que la bonne administration de la vérité me semble être celle qui organise le dialogue en s'appuyant sur « la connaissance des choses » établie par les savants, et par un égal travail d'honnêteté intellectuelle de tous les acteurs publics pour éviter de dire n'importe quoi, ou éviter aussi de formuler des opinions qui relèvent du café du commerce.

2. Administrer la vérité/des vérités, au prisme des médias, des codes de déontologie et du *fact-checking*.

19 La notion d'« administration » de la vérité renvoie aux origines utilitaristes puis marxistes de l'administration des choses et des hommes. *Qui administre ou devrait administrer ? L'État, les politiques, ou, plutôt, les corps intermédiaires, les fonctionnaires ?* La réponse dépend bien sûr du contenu plus ou moins politique de la

notion d'*administration*. Quelle place pour le marché, pour les décideurs, propriétaires, financeurs, dans cette "administration" ? Quelle place pour les acteurs de la recherche, dans le travail des médias ? Ces derniers acceptent-ils de s'autoréguler, à travers des chartes, des codes ? Ceux-ci sont-ils efficaces ? Quelle place également pour le public (par exemple pour ceux qui, sur le net, traquent les erreurs) ? Ces quatre niveaux, politique, économique, professionnel, public, sont-ils en interaction ? Cela fait beaucoup de questions, et il est impossible de répondre à toutes, de façon approfondie et complète, dans le cadre d'un article. Aussi, dès à présent, je vais abandonner le terrain des spéculations/considérations générales pour mieux les confronter au réel, tout du moins à un pan de la réalité qu'il me semble important d'investiguer à l'aune de la problématique de l'administration de la vérité, je veux parler des médias et de leur rôle dans la façon dont ils informent et aident les lecteurs/citoyens à s'insérer dans le débat public et à faire en sorte que ce débat débouche sur des vérités utiles. Pour ce faire, je prolongerai une réflexion amorcée dans plusieurs publications sur la pratique de la vérification des sources, le *fact-checking*²⁴ en confrontant mes analyses aux derniers travaux sur la question et, plus particulièrement, à la thèse de Bigot²⁵.

20 Une dernière précision : les analyses suivantes sont critiques, mais elles ne tombent pas dans les utopies de la société de l'information que pourfend Monnier²⁶, d'une façon à mon sens bien rapide (il est vrai que le format de *The Conversation France* n'est pas favorable à des analyses plus dialectiques). Monnier s'insurge contre les fantasmes de ceux qui pensent que les médias feraient l'opinion. Il est vrai qu'à certains moments, l'opinion échappe aux médias qui ont pignon sur rue, comme l'ont montré les résultats de certaines élections (référendum de 2005 sur le traité constitutionnel de Maastricht, résultats du *Brexit*, élection de D. Trump). Mais ces contre-exemples, plutôt rares, n'empêchent pas qu'il soit légitime de parler du poids des médias dans la fabrique de l'opinion, d'autant que ce poids ne se mesure pas qu'à l'aune des médias bien établis. Par conséquent, si certains ont de ce pouvoir une vision fantasmatique, ce n'est pas « fantasmer » que de souligner leur rôle, qui n'est pas exclusif, dans la fabrique de l'opinion au jour le jour ! En outre, l'auteure met en garde contre le « fantasme autour d'un journalisme d'investigation, remède

aux maux de la société et aux failles du système médiatique ». La formulation est ambiguë : Monnier ne dit pas que les médias ne sont pas *le* remède, mais le contexte le laisse penser. Or, s'il n'est pas question de pointer une responsabilité unique, rien n'interdit de réfléchir sur des responsabilités particulières, lesquelles sont bien sûr compatibles avec d'autres ! De même, il est certes utile de ne pas idéaliser le journalisme d'investigation ni de croire qu'il aurait réponse à tout et réglerait tous les problèmes. Mais la question du moment, c'est de savoir si nous souffrons de trop ou de pas assez de journalisme d'investigation, question qui ne dissuade pas par ailleurs de réfléchir sur d'autres pratiques journalistiques !

2.1 Quel type d'administration de la vérité pour les médias ?

21 Je voudrais d'abord réfléchir à la question du *Qui* ? Qui doit administrer la vérité, dans le domaine des médias, en précisant d'abord les contours de l'administration de la vérité dans ce domaine. Les réponses ne vont pas de soi, car il n'y a pas consensus sur la vérité, ni sur les missions de la presse (*informer vs investiguer*), ni sur la façon de vérifier la vérité des informations. On sait qu'il existe, notamment dans les traditions anglo-saxonnes, une coupure entre faits et commentaires, qui peut laisser penser que seule la subjectivité intervient au moment du commentaire et que les faits seraient objectifs et existeraient indépendamment de tous choix subjectifs. Comment établit-on les faits ? Fait-on confiance au travail préalable des dépêches d'agence et se contente-t-on de les réécrire, sans s'interroger davantage sur leur bien-fondé ?²⁷ Comment promouvoir le journalisme d'investigation ? Les médias ont-ils (encore) les moyens de payer des journalistes pour faire ce travail ? Les journalistes ont-ils non seulement les moyens, mais encore le temps d'enquêter ?

22 Tout le monde sait que les moyens des médias ont considérablement diminué, que le nombre de journalistes a baissé, celui des journalistes d'investigation aussi, que la pression médiatique, avec la concurrence, les sites *d'infotainment* c'est-à-dire d'information en continu, tout cela pèse sur le travail d'investigation et de vérification. C'était vrai depuis longtemps pour les médias quotidiens, presse écrite, radio ou télévision, et c'est désormais la règle aussi pour les

hebdomadaires ou mensuels. Naguère, ils pouvaient prendre le temps de l'analyse en profitant de leur rythme de parution qui les mettait relativement à l'abri de la tyrannie de l'instant, de l'internet et du *fast-journalism*. Mais ces digues ont sauté, dès lors que ces médias ont un site, consultable à tout moment, en sorte qu'ils se sont soumis à cette logique, en cédant à une concurrence qui n'est bonne, en matière de vérité de l'information, pour aucun des supports²⁸. Désormais, les seuls médias échappant à cette dérive²⁹ sont les *pure players* qui ne fonctionnent que sur l'internet et se choisissent un créneau média-critique, et, ce faisant, investiguent, comme par exemple Arrêt sur images (Daniel Schneidermann), Mediapart (Edwy Pleyne) ou Rue 89 (Pierre Haski).

23 Il existe de nombreuses chartes censées rég(u)ler le travail des journalistes et aider à administrer la vérité : c'est le cas de la « Déclaration des devoirs et des droits des journalistes », (« Charte de Munich », 24 novembre 1971, Fédération européenne des journalistes³⁰), qui est le texte de référence en la matière, de la « Charte de la qualité de l'info » lancée lors des Assises internationales du journalisme de 2007, de la « Charte d'éthique professionnelle des journalistes » adoptée par le Syndicat national des journalistes en France le 2 mars 2011³¹, etc. Bigot³² cite bien d'autres textes de la profession, ou encore bien des manuels à destination des futurs journalistes³³ qui soulignent tous l'importance du processus de vérification ; mais ces beaux principes sont mis à mal par les conditions pratiques d'exercice du métier.

24 C'est pourquoi il semble nécessaire d'ajouter aux textes des institutions censées les faire respecter. Les débats sur la nécessité d'une instance nationale de déontologie, sous la forme d'un Conseil de presse, n'ont jamais abouti, à la différence de ce qui existe dans plusieurs pays d'Europe.³⁴ Ainsi, dès 2006, Jean-Luc Martin-Lagardette cofonde l'Association de préfiguration d'un Conseil de presse (APCP³⁵) qui rassemble « tout journaliste, lecteur/citoyen, sociologue, juriste ou autre expert, sensible aux enjeux démocratiques de la qualité de l'information ». L'APCP souligne que l'objectif n'est pas :

d'imaginer une police de l'information, ni de créer une instance ordinale pour surveiller les pratiques de la profession, mais de

réguler les pratiques journalistiques pour éviter tant les dérives que la judiciarisation³⁶.

25 Mais l'affaire n'avance pas au niveau national. En 2013, la ministre Aurélie Filippetti commande un rapport à Marie Sirinelli, première conseillère à la cour administrative d'appel de Paris, sur « la question de la création en France d'une instance de déontologie de la presse et des médias, à l'image des conseils de presse qui existent dans plusieurs pays européens ». Cependant, rien ne débouche concrètement, même si l'APCP a créé en 2012 un Observatoire de la déontologie et de l'information qui présente un rapport annuel ; mais ses travaux restent purement incitatifs, sont peu répercutés par les médias et n'ont pas de statut officiel³⁷. De même, l'organisme officiel qu'est le CSA est certes habilité à faire des observations, des mises en garde, mais cela lui arrive rarement ; la plupart des manquements échappent à ses critiques, lesquelles sont loin d'être toujours suivies d'effet. En l'absence de règles reconnues par tous et d'instance effective de régulation nationale, la critique des manquements est ainsi renvoyée au niveau de chaque média... C'est dans ce cadre qu'on peut apprécier les expériences de *fact-checking*.

2.2 Administrer la vérité/des vérités, au prisme du fact-checking

26 Je ne reviens pas sur les débats relatifs au statut du *fact-checking* : aujourd'hui, on est bien face à un genre, même si ce genre émergent ne s'est pas considérablement développé en France du moins.

27 Bigot, après d'autres témoignages³⁸ allègue des résistances profondes, une absence de consensus en raison de la persistance de cultures journalistiques très différentes. Ceux qui accordent une importance prédominante à la sacralité des faits – dans une optique constructiviste, approchant progressivement la vérité, par approximation, en considérant que la relativité des savoirs (ce que Martin-Lagardette appelle une « démarche véritale³⁹ ») n'empêche pas un énorme travail d'investigation et de vérification – s'opposent à ceux qui entretiennent des contacts privilégiés avec les hommes politiques, veulent absolument protéger leur accès à ces sources privilé-

giées et se sentent quasi obligés de les ménager, donc de ne pas mettre en avant leurs éventuelles approximations ou intoxications, pour ne pas se voir fermer l'accès à l'information. Cette double culture se double encore d'une coupure hiérarchique et générationnelle : ceux qui pratiquent le *fact-checking* sont jeunes, souvent débutants, n'entretiennent pas de relations avec les politiques, tandis que les journalistes politiques sont les plus âgés, en position haute, et considèrent d'un très mauvais œil des concurrents qui empiètent sur leur champ de compétence⁴⁰. Mais bien d'autres phénomènes expliquent les résistances à l'établissement de règles déontologiques générales et contraignantes, notamment une crise structurelle (concurrence, presse gratuite), qui pousse les médias traditionnels à réduire leurs coûts et à diminuer le nombre des journalistes⁴¹, dont la charge de travail augmente⁴², cependant que la multiplication des sollicitations du public (journalisme participatif) peut entraîner les médias à relayer des informations non fiables⁴³ – même si les lecteurs peuvent aussi, par ailleurs, jouer un rôle de vérification qui peut s'avérer appréciable. Mais ce contrôle s'exerce une fois que l'information est donnée, et pas avant...

28 Tout cela explique notamment la méfiance durable des journalistes traditionnels envers les équipes chargées dans les médias de pratiquer le *fact-checking*, et les arguments avancés pour dire que vérifier fait partie du B-A BA du métier⁴⁴, d'autant que le journalisme français privilégie les commentaires au détriment de l'établissement des faits⁴⁵. Ces résistances sont cependant étonnantes, si l'on pense à une autre crise, la crise de confiance qui frappe tous les médias français, et plus particulièrement la presse. La France est ainsi au 23^e rang sur 26 pour la confiance, selon le *Digital News Report 2016* du Reuters Institute for the Study of Journalism – parmi tant d'autres indicateurs⁴⁶. Certes, cette crise de confiance est aussi vieille que la presse (ne surnommait-on pas le journal *le menteur*, au XIX^e siècle ?), mais son ampleur est sans précédent, sur la durée, d'autant plus qu'elle se conjugue avec le fait que la population, qui a accès à des sources très diversifiées grâce notamment à l'internet, peut elle-même procéder à des vérifications et est en capacité d'alimenter, avec parfois de solides arguments, le procès des médias : je ne parle pas là des partisans des théories du complot, qui fleu-

rissent, mais d'usagers du net cultivés, activistes, qui jouent un rôle important – même s'il est difficile à apprécier.

29 Cela étant, l'administration de la vérité peut s'appréhender aussi à la façon dont la presse gère le phénomène et le développe. J'avais indiqué en son temps combien la direction de *Libération* avait mis en valeur le phénomène : en ce sens, il y a une exploitation du *fact-checking* qui produit un effet de vitrine. Cependant, le nombre de *fact-checkers* est très peu important (Cédric Mathiot est le seul journaliste permanent de la rubrique Désintox de *Libération*, par exemple) ⁴⁷. D'un point de vue général, il y a peu de journalistes pratiquant le *fact-checking* en France, et somme toute, les principaux sites indépendants de *fact-checking* y sont en mauvaise santé ⁴⁸. Ils appartiennent tous à un média, à la différence des USA où ils travaillent dans des entreprises indépendantes, qui leur consacrent d'énormes moyens humains et technologiques ⁴⁹.

30 À l'évidence, si le *fact-checking* présente de l'intérêt, comme technique qui permet à la presse de regagner un peu d'autonomie par rapport à la sphère politique, il comporte aussi des défauts ⁵⁰, dans la mesure où il présuppose et pose une méfiance structurelle envers le monde politique au risque d'alimenter la méfiance envers les seuls politiques, et, partant, diverses formes de populisme ; où il est et n'est que réactif, accréditant la thèse que les journalistes et les médias dans leur ensemble respectent la déontologie, alors qu'ils ne jouent qu'un rôle marginal dans le système médiatique ; enfin dans la mesure où le *fact-checking* peut alimenter souvent (mais heureusement pas toujours !), une vision réductrice des faits ou une vision relativement normative de l'argumentation.

31 Bigot ajoute quelques autres éléments de réflexion qui interrogent : le *fact-checking* est orienté vers les autres médias, mais ne porte jamais sur les défauts, faiblesses, erreurs du journal auquel appartiennent les *fact-checkers* : *Le Monde* reconnaît que c'est là une « règle implicite » ⁵¹. En outre Bigot, qui a interrogé un certain nombre de *fact-checkers*, rapporte qu'ils ne publient pas toutes leurs enquêtes, mais seulement celles qui montrent que les responsables ont menti. Les autres articles passent à la trappe (Bigot 2017 : 295). On pourrait penser que cela renvoie au fait que, par défaut, les responsables qui ne sont pas corrigés disent vrai, mais cela serait une

conclusion erronée, parce que beaucoup de mensonges ou de demi-vérités échappent au *fact-checking* ; de plus, cet argument d'une vérité par défaut, sauf correction des *fact-checkers*⁵², est en contradiction totale avec les jugements négatifs du public envers le personnel politique.

32 On peut aussi s'interroger sur les limites de l'exercice, quand on voit que la puissance du *fact-checking* aux USA, qui dispose de moyens sans commune mesure avec ceux qui lui sont consacrés en France, n'a pas empêché les américains d'élire un démagogue. Les rectifications des médias n'ont pas atteint leur cible, dans la mesure où l'électorat de D. Trump n'avait pas envie d'entendre ces critiques. Sans doute le choix de Trump de combattre une presse hostile par des mensonges éhontés a flatté un électorat populaire souffrant de la coupure entre les élites et des franges déshéritées qui fournissent les gros bataillons électoraux des républicains (et de Trump), dans des États stratégiques, surreprésentés par rapport aux États industriels riches et peuplés⁵³. On touche là à d'autres limites de l'administration de la vérité.

33 Si le *fact-checking* est perfectible, il ne saurait à lui seul prétendre être l'alpha et l'oméga d'un processus de reconquête d'un journalisme augmenté éthique, indépendant du pouvoir. D'ailleurs, aucun défenseur du *fact-checking* n'a eu cette prétention, et il n'y a pas un remède miracle. Mais si l'on veut dépasser les limites d'une pratique réactive, il faut imaginer des pratiques journalistiques plus au cœur de la fabrique de l'information, de sa construction, plus à même de faire émerger des confrontations de PDV, sans se limiter à critiquer un seul PDV, ni se limiter à présenter des PDV qui se neutralisent, dans un discours primaire (réduit souvent à peu de chose) ; c'est ce que j'avais montré à partir de l'emploi de la technique de l'hypertexte et de l'hyperstructure médiatique, à partir du moment où la multiplication des suicides à France Télécom avait rendu intenable le traitement de l'information consistant à réécrire les dépêches d'agence et à opposer les déclarations syndicales et patronales⁵⁴. Mais je ne souhaite pas me répéter, et je prendrai donc un exemple inédit qui croise le *fact-checking* (dont je viens de souligner les réserves qu'il m'inspire, non sans apprécier en même temps la contribution qu'il apporte à la construction critique des faits) et la question plus générale de la déontologie et de l'éthique journalistique – car le

respect de certaines règles déontologiques n'épuise pas le souci éthique. Je voudrais à présent essayer de voir si, face aux réticences ou aux blocages des médias, le politique est en capacité de faire des propositions de nature à améliorer l'administration de la vérité.

3. L'administration de la vérité au prisme du politique : la difficile lutte contre les infox sur l'internet

34 Dans la *Revista de Estudos da Linguagem*⁵⁵, j'avais été amené à réfléchir sur une approche politique de la gestion des conflits et des phénomènes d'invisibilité, et je voudrais faire écho aux dernières propositions que j'y avais avancées alors.

3.1 La mobilité empathique comme réponse au monologisme théorique et/ou politique

35 J'évoquais notamment, sur la base de nombreuses expériences malheureuses du siècle passé, les ravages du totalitarisme et des prétentions à offrir des vérités uniques, qui veulent imposer leurs conceptions à l'ensemble du corps politique. Nulle théorie, nulle doctrine politique ou programme, nulle vision du monde ne peut avoir réponse à tout ; partant de là, pour éviter les dangers de théories ou partis uniques, dominants et autocentrés, il vaut mieux croiser les approches, les mettre en discussion. C'est ce que j'ai appelé la nécessité de confronter les points de vue⁵⁶. Cela entraîne des exercices de mobilité empathique⁵⁷, pour se mettre à la place des autres – de tous les autres, c'est-à-dire non seulement ceux dont on se sent proche, ou qui semblent dignes d'attention, de respect, *e.g.* pour les invisibles, sans omettre de se mettre à la place de leurs adversaires ou de tiers indifférents, etc. L'empathie, ce n'est pas seulement se mettre à la place des autres, c'est aussi se décentrer en envisageant d'autres points de vue théoriques possibles pour mieux tourner autour des objets⁵⁸, afin de faire émerger une compréhén-

sion plus complète de ces derniers, d'enrichir, éventuellement de modifier ses hypothèses. Cette faculté de décentration ne se limite pas aux individus mais s'ouvre aux collectifs comme aux problématiques collectives, à l'instar de celles qui sont au cœur de la dimension politique de l'empathie chez Nussbaum⁵⁹. Ces décentrement constants prémunissent ainsi contre toute forme d'idéalisation et de diabolisation des individus comme des groupes.

3.2 Une gestion (théorique et politique) des désaccords qui pense le (bien) commun

36 Pour cela, il faut favoriser l'émergence de solutions favorables à l'ensemble du corps social, en ayant le souci du commun. L'éthique du bien commun prend ici un sens social, politique, renvoyant à des principes de régulation négociés par les sujets et les forces sociales qui coopèrent autour de problématiques communes. Je ne définis pas l'éthique par des considérations morales normatives ou par des aprioris théorico-politiques, car mes convictions sont confrontées perpétuellement aux « leçons de l'histoire ». Je ne suis donc pas un adepte béat du consensus, ni ne verse dans une conception irénique de la communication ou de la vie sociale.

37 Comme il n'y a pas une seule conception légitime du (bien) commun, je crois à l'intérêt de la *conflictualité*⁶⁰, et, surtout, à son *organisation*. Dans la suite de cet article, j'abordais un certain nombre de dysfonctionnements politiques, au regard de l'administration de la vérité en faveur d'un bien commun, et terminais par quelques pistes d'expérimentations politiques qui me semblaient plus à même de conjuguer politique, éthique et bien commun : je me permets de renvoyer le lecteur à cette publication⁶¹. Je voudrais à présent conclure en réfléchissant aux expérimentations possibles à tenter ou à développer dans l'ordre des médias, en ayant en tête cette gestion empathique de la conflictualité et le souci de faire émerger des vérités utiles au corps social et politique. Je discuterai donc des propositions récentes du président de la République en faveur d'un contrôle des *fake news*, du moins durant les campagnes électorales, et des réactions de quelques opposants et de certains médias. Faute de place, ce corpus ne sera pas exhaustif, mais mon propos n'est pas

de l'être relativement à la couverture de l'événement médiatique, il est d'interroger des prises de position relativement aux problématiques de mobilité empathique et de gestion de la conflictualité, à la lumière de la réflexion de Varela.

38 Lors de ses vœux à la presse, le 3 janvier 2018, le président de la République a proposé de faire voter une loi, au printemps 2018, pour lutter contre « les fausses nouvelles », en période électorale. Les campagnes d'intoxication sur le net qui ont pollué les débats lors de la dernière élection présidentielle française (E. Macron faisait allusion au rôle joué par les sites russes Russian Today France et Sputnik) coûtent peu d'argent (quelques dizaines de milliers d'euros, lancés par des anonymes) et ont une grande efficacité en étant ensuite largement répercutées par les grands sites de l'internet. Ces campagnes ont pu influencer les résultats électoraux, comme dans le cas du Brexit et de l'élection de Trump. E. Macron propose donc que la loi considère les plateformes non plus comme de simples hébergeurs, non responsables des contenus qu'ils accueillent, donc non tenus de déréférencer des contenus mensongers, mais comme des éditeurs, responsables, et pouvant dès lors être mis en demeure de supprimer ces fausses informations, faute de quoi les sites pourraient être frappés par des amendes, voire bloqués, sur demande d'un juge. E. Macron propose également que le CSA puisse restreindre l'octroi de canal à une chaîne responsable de la propagation de fausses nouvelles.

39 Cette proposition a été très vite jugée liberticide en raison du flou autour de la notion de fausse nouvelle, voire inutile compte tenu de l'arsenal juridique actuel, et, à tout le moins, précipitée, vu les délais fixés : le projet de loi du gouvernement (ou la proposition de l'Assemblée nationale) doit venir en discussion devant les Assemblées au printemps 2018, pour être voté en 2018, soit avant les prochaines élections européennes de 2019, alors que la question est complexe⁶².

40 La loi serait inutile, puisqu'il existe des lois qui permettent ou permettraient de traiter le problème : en effet, la loi sur la presse de 1881 punit de 45 000 euros d'amende les fausses nouvelles qui déstabilisent l'ordre public. À supposer qu'on établisse la fausse nouvelle, ce qui n'est pas toujours facile, mais néanmoins pas impossible, il faut encore prouver qu'il y a déstabilisation de l'ordre public, et ce lien

direct est tout sauf simple à établir en justice. De même, il existe une loi pour la confiance dans l'économie numérique (21 juin 2004), qui sanctionne l'incitation à la haine, à la discrimination et qui prévoit la possibilité que le juge des référés fasse retirer de l'internet ce qui enfreint la loi, selon l'avocat Christophe Bigot, spécialiste du droit de la presse. De même pour la diffamation. Mais il faut que soit prouvée la diffusion *dans l'intention de nuire aux personnes ou aux groupes*, et, là aussi, cette preuve ne va pas de soi (www.francetvinfo.fr, 04 janvier 2018, « Trois questions soulevées par la loi sur les "fake news" souhaitée par Emmanuel Macron »). Bref, des lois existent. Elles ne sont pas toujours appliquées, ou ne donnent pas toujours naissance à poursuite, et cette situation donne lieu à deux arguments opposés : soit comme justification de la nécessité de préciser les choses, soit comme argument en faveur de la difficulté de légiférer en ces matières, incitant à la prudence.

41 La difficulté essentielle réside dans la définition même de la notion de fausse nouvelle. Beaucoup évoquent un « concept fourre-tout »⁶³ et s'inquiètent du danger possible pour la liberté d'expression et la liberté de la presse. De fait, il est compliqué de distinguer entre fausse information involontaire, information tendancieuse, oubli qui oriente l'interprétation, rumeur, diffamation, campagne de désinformation systématique, campagne de déstabilisation et jeu normal du combat politique avec des règles variables selon les lieux et les moments. Au nom de ces dangers, certains refusent absolument une telle proposition. C'est le cas de l'opposition, dans son ensemble. Un éditorial de La France insoumise du 10 janvier 2018 titre « La "fake news" c'est Macron ! » :

M. Macron annonce une future loi contre les « fake news », ces fausses informations dans les médias et les réseaux sociaux. Que vise-t-il en fait ? La loi punit déjà l'insulte, la diffamation, la dénonciation calomnieuse et même la diffusion de fausse nouvelle ! Macron veut-il inventer l'eau chaude ? Ou bien prépare-t-il une offensive liberticide contre des médias qui ne lui plaisent pas ? Les médias pro-russes seraient dans son viseur. Mais il n'a rien à dire contre les manipulations des médias pro-États-Unis ou pro-Allemagne qui pullulent dans notre pays ? Et s'il veut améliorer la qualité de l'information, pourquoi ne reprend-il par l'idée de créer un Conseil de déontologie du journalisme portée par Jean-Luc

Mélenchon ?

C'est que les plus grands fabricants de « fake news » sont au pouvoir ! La conseillère en communication de M. Macron déclarait « assumer parfaitement de mentir pour défendre le président ». Ainsi, le secrétaire d'État au logement affirme contre l'évidence qu'il y a « beaucoup moins de sans-abris dans les rues » et le délégué général de La République en marche Christophe Castaner que ceux qui dorment dehors « refusent d'être logés ». Il faut dire que M. Macron lui-même avait annoncé qu'il n'y aurait « plus personne dans les rues » cet hiver. Ironont-ils jusqu'à dire que les 403 morts de SDF en 2017 étaient des « fake news » ?

[...]

Libéral, productiviste, monarchique, atlantiste, le macronisme n'est qu'un pot-pourri de recettes archaïques, loin du « renouvellement » prétendu. La première mesure anti « fake news » serait donc la défaite des candidats macronistes aux élections législatives partielles à venir à Belfort, dans le Val d'Oise, le Loiret, la Haute-Garonne et en Guyane.

Matthias Tavel, <https://lafranceinsoumise.fr/2018/01/10/fake-news-cest-macron/>

- 42 Un point de vue analogue (« la politique entière de Macron n'est qu'une gigantesque *fake news*, parachevée, en bonne logique, par une loi sur les *fake news* »⁶⁴), mais plus théorique, est défendu par Frédéric Lordon dans son « blog du Diplo » (*Le Monde diplomatique*) le 8 janvier 2018, sous le titre « Macron décodeur en chef ». Le point de vue défendu part de l'idée que le principe du *fact-checking* est intellectuellement vide (« l'indigence intrinsèque de la notion ») et politiquement suspect, car les décodeurs ou désintoxicateurs sont eux-mêmes au moins naïfs, au pire des agents de l'ordre. Il cite à l'appui de ses dires « la parfaite candeur » avec laquelle Cédric Mathiot reconnaît que *Libération* travaille pour Facebook :

« Nous par exemple, on travaille pour Facebook, comme un certain nombre de médias en France travaillent pour Facebook et rémunérés par Facebook pour faire le ménage dans les contenus qui circulent » déclare Cédric Mathiot avec une complète absence de malice⁶⁵.

- 43 On pourrait interpréter le fait que les *fact-checkers* traquent les fausses nouvelles au positif, mais ce n'est pas l'avis de Lordon, qui pense qu'il y a là un lien d'inféodation à des groupes capitalistes

hyperconcentrés qui viennent parachever l'intoxication des masses après les avoir exploitées pour empêcher tout sursaut libérateur :

la dénonciation de la *fake news* des gueux a pour objet de faire oublier la *fake news* des puissants (ou des bons contre les mauvais), la *fake news* protégée par les habitudes de la respectabilité et les tolérances de l'entre-soi.

44 Et il ajoute que cette problématique des *fakes news* occulte le seul véritable problème, qui est celui de « la détention – actionnariale ».

45 Que la concentration économique soit un vrai problème, c'est indéniable. Mais n'y aurait-il que la concentration du capital à critiquer ? Qu'en est-il de la concentration et de la totale subordination des moyens de presse et de propagande dans les dictatures ? Qu'en est-il du rapport à la vérité des médias qui contestent l'ordre capitaliste, mais qui n'hésitent pas à tordre la vérité (et parfois à propager des mensonges), comme cela est bien connu : voir par exemple la couverture des démocraties populaires ou des luttes par *L'Humanité* ou *Rouge*, ainsi que les démissions de journalistes de *Le Média*, ou les prises de distances de nombre d'intellectuels qui avaient soutenu la naissance de cette webtélé qui devait être indépendante de La France insoumise. Non pas que tout y soit faux, mais tout y est instrumentalisé, sous l'angle du combat, et le plus souvent, sous l'angle d'une vision unilatérale qui n'hésite pas à faire violence à la réalité dès lors qu'elle est susceptible de contrecarrer leurs discours. Nous revoilà confrontés à l'expérience de Varela, que visiblement F. Lordon doit trouver inconsistante et affligeante...

46 Cependant, toutes les réactions ne sont pas négatives, même si les réactions plus ouvertes restent minoritaires. Ainsi, Pierre Haski, président de Reporters sans frontières, directeur de Rue 89 et chroniqueur à *L'Obs*, estime qu'« imposer une transparence totale sur l'identité de ceux qui sponsorisent les contenus est une bonne idée lors des périodes électorales », tout en mettant en garde contre les atteintes aux libertés de la presse. Nicolas Vanderbiest, un blogueur belge, pense que la vraie question, ce sont les réseaux sociaux, qui hébergent des *infox* et aident via leurs algorithmes à leur propagation en ciblant les usagers selon leur comportement sur la toile et en les enfermant dans les sites correspondant à leurs affinités idéologiques

ou politiques. Il reconnaît que la volonté de Macron de viser les groupes comme Facebook, sans doute courageuse, ne sera pas facile à mettre en œuvre, en droit français, sans compter que ce dernier peut se trouver bien impuissant face à des sociétés internationales. Il faut aussi prendre en compte que, comme le montrent déjà les montages financiers pour échapper à l'impôt ou les intoxications d'ampleur, il est toujours possible de créer des sociétés écrans en cascade qui retardent (au mieux) ou rendent impossible (au pire), le traçage des responsables et plus encore des donneurs d'ordre⁶⁶. Là encore, ces difficultés peuvent argumenter en faveur de l'abandon d'une proposition de loi jugée sans efficacité, ou au contraire inciter à renforcer l'arsenal – et dès lors ce renforcement doit se faire sans nuire aux libertés fondamentales. C'est le point de vue défendu par Pascal Froissart, universitaire spécialiste en sciences de l'information et de la communication qui concède que traiter les plateformes numériques comme des éditeurs, et plus simplement des hébergeurs, « semble très compliqué à mettre en place, mais c'est une bonne idée ». D'ailleurs, des expériences existent en ce sens, telles Cross Check, plateforme collaborative *antifact-checking* lancée par le réseau de médias First Draft, qui est soutenu par Google⁶⁷ : ces tentatives limitées montrent que les plateformes ne sont pas définitivement insensibles à ces interrogations sur la vérité des informations et leurs responsabilités dans ce domaine⁶⁸.

47 Au total, et sans distribuer des bons points, on constate une difficulté à discuter au positif de la notion, et un premier mouvement qui réfléchit aux inconvénients ou aux difficultés de la mise en œuvre, et pas aux raisons qui justifieraient qu'on propose des mesures plus adaptées aux évolutions qu'entraînent les nouvelles technologies. Ces réactions sont compréhensibles, mais comme elles sont unilatérales, elles en deviennent, somme toute, frileuses ou trop prudentes, finalement décourageantes : pour elles, il semble que ce soit toujours « trop tôt », « trop flou », « liberticide », « inapplicable » ou « inutile ». Leur approche est le plus souvent réactive, déconstructive, et ne s'interroge guère sur le fait que, si l'arsenal juridique est dit suffisant, il est néanmoins inopérant, et donc ne réfléchit pas vraiment sur les raisons de cet état de fait imputable aux imperfections des lois, ou à un manque de volonté. De même, rares sont les analyses qui reviennent sur les effets de l'internet. Il est significatif que les réac-

tions de l'opposition abordent la question au prisme des droits de l'opposition, et, à ce titre, refusent toute innovation : faudrait-il en conclure que les oppositions, toutes confondues, pensent que la lutte pour le pouvoir justifie des arrangements avec la vérité – ces mêmes arrangements que les oppositions reprochent aux pouvoirs en place, et avec lesquels il leur arrive de composer, une fois au pouvoir ? Assurément, les droits de l'opposition sont à défendre, mais justifient-ils qu'on ne régule pas des dérives dangereuses pour toute démocratie ?

48 N'est-il pas regrettable que le président de la République fasse une proposition sans évoquer, ni tenir compte d'aucune manière, de la proposition récente de J.-L. Mélenchon ? Ce dernier, mécontent de la façon dont il avait été interrogé, lors de l'émission politique de France 2, le 30 novembre 2017, venait de proposer, par une pétition lancée le 5 décembre, de créer un Conseil de déontologie du journalisme, sur le modèle du Conseil de déontologie belge créé en 2009. Assurément, les deux propositions sont différentes, dans leur objet comme dans leurs buts, mais ne sont-elles pas complémentaires au regard d'une bonne administration de la vérité ? En effet, s'il faut se méfier de l'influence des médias et du pouvoir, s'il faut trouver les voies pour empêcher leurs mauvaises pratiques en matière d'information, cela ne doit pas conduire à négliger le fait que les fausses informations viennent aussi d'en bas, des usagers, d'officines non institutionnelles qui peuvent servir de paravent à des institutions, et que mettre en demeure des réseaux de déréférencer des fausses nouvelles avérées représenterait une avancée. Or, compte tenu de la nécessité et de la difficulté de trouver un consensus, en matière de législation sur la liberté de la presse et la liberté d'expression, en raison des relations complexes entre presse, opposition et pouvoir, il est dommage, d'un côté comme de l'autre, qu'on ne se saisisse pas de ce qui pourrait faire consensus, pour avancer concrètement, dès la phase des propositions, *a fortiori* lors de leur discussion. C'est là un objectif qui devrait s'imposer aux uns comme aux autres, par-delà la recherche du coup politique et de la posture. Je ne suis pas naïf au point de sous-estimer les questions d'ego, le poids des intérêts liés aux situations, mais les situations sont si bloquées qu'un raisonnement pragmatique devrait pouvoir être entendu. N'est-il pas regrettable que les commentaires des journalistes ne cherchent guère si les propositions de Mélenchon sur la déontologie et celles de Macron

offrent des convergences, en essayant d'éviter de tomber dans les dangers susmentionnés ? Ainsi, chacun, acteur du monde politique ou médiatique, campe sur des positions de principe, joue un jeu de rôle qui devient stérile, dès lors que les problèmes continuent de ne pas être traités, en essayant de préserver les droits à la liberté d'expression, les droits de l'opposition, et les droits des citoyens à une information fiable, vérifiée, droits qui devraient s'imposer aux médias, aux pouvoirs en place comme à l'opposition, aux pouvoirs politiques comme aux pouvoirs économiques et médiatiques, droits qui devraient pouvoir être effectifs, et non pas en rester à des déclarations de principes dépourvues d'effet, et donc devraient s'articuler avec des devoirs, et, sans doute, des obligations.

49

Plus fondamentalement, peut-on concilier droit à la liberté d'expression et devoir de vérité ? Est-il légitime de ne réfléchir à ce genre de question que d'après la notion de droit, et jamais celle de devoir ? N'y a-t-il pas une sorte d'impensé à ne considérer les droits que sous leur dimension progressiste, libertaire, et les devoirs sous leur versant conservateur, autoritaire ? De fait, la voix de Simone Weil est bien peu audible, qui met en avant le caractère fondamental de la notion de devoir, comme je l'évoquais dans l'introduction de mon dernier ouvrage. Dans *L'enracinement*, Simone Weil plaide pour une approche éthique de la politique, en subordonnant la notion de « droit » à celle de « devoir » ; il n'est au demeurant pas sans importance que S. Weil utilise plus souvent l'expression alternative d'« obligation », pour mieux souligner combien la notion de devoir oblige tout être humain envers les autres comme envers lui-même :

La notion d'obligation prime celle de droit, qui lui est subordonnée et relative. Un droit n'est pas efficace par lui-même, mais seulement par l'obligation à laquelle il correspond ; l'accomplissement effectif d'un droit ne provient pas non plus de celui qui le possède, mais des autres hommes qui se reconnaissent obligés à quelque chose envers lui. L'obligation n'est efficace que si elle est reconnue. Une obligation ne serait-elle reconnue par personne, elle ne perd rien de la plénitude de son être. Un droit qui n'est reconnu par personne n'est pas grand-chose.

Cela n'a pas de sens de dire que les hommes ont, d'une part des droits, d'autre part des devoirs. Ces mots n'expriment que des différences de point de vue. Leur relation est celle de l'objet et du

sujet. Un homme, considéré en lui-même, a seulement des devoirs, parmi lesquels se trouvent certains devoirs envers lui-même. Les autres, considérés de son point de vue, ont seulement des droits. Il a des droits à son tour quand il est considéré du point de vue des autres, qui se reconnaissent des obligations envers lui. Un homme qui serait seul dans l'univers n'aurait aucun droit, mais il aurait des obligations⁶⁹.

50 Il me semble que, à l'aune de l'expérience vive de Varela, comme des injonctions théoriques de Weil, une autre voie politique est possible, dans l'ordre des rapports sociaux, ce qui n'est pas sans conséquences relativement à l'administration de vérité. Il serait particulièrement intéressant de se demander ce que pourraient être les (ré)actions des médias comme des politiques, s'ils partaient d'abord de ce que pourraient être leurs obligations (et envers qui : leur clientèle électorale, le peuple français, les citoyens du monde, les générations futures) et s'ils traitaient ensuite des droits qui découlent de ces obligations. Bien sûr, la difficulté politique et juridique augmente lorsqu'il s'agit de dépasser l'obligation morale, relativement inopérante dans le monde tel qu'il est, pour lui donner un cadre juridique. La difficulté augmente aussi dès lors qu'on cherche à mieux associer acteurs et citoyens à des exigences de vérité qui sont censées s'imposer à tous, sans limiter les débats aux experts patentés d'un petit monde endogamique. Qui peut prétendre, à cette aune, qu'une bonne administration de la vérité aurait intérêt à ne pas verser au pot commun de l'intelligence collective l'une et l'autre de ces deux propositions concrètes – sans préjuger de bien d'autres, qui n'ont même pas eu le privilège d'être répercutées par les médias généralistes, comme on l'a vu supra, en 2 – et aussi, et surtout, d'autres conceptions théoriques et pratiques de la vérité, de son administration, en redonnant à cette expression sa dimension politique et éthique, qui s'impose à tous, et qui ne saurait se réduire à une technique administrative qui ne serait réservée qu'à des élites ?

51 Bien sûr, je n'ignore pas que parmi les résistances actuelles, il existe des obstacles très forts liés à la détention des médias par des groupes privés, représentant de grands intérêts économiques, sachant trouver des relais efficaces dans le monde politique et médiatique, qui leur est largement subordonné. C'est une des raisons pour lesquelles je pense que les politiques, qui souffrent de cette

inféodation (y compris les politiques conservateurs, qui ne sont pas à l'abri de campagnes de presse), auraient intérêt à peser davantage en s'associant avec ceux de l'autre bord. De même pour les journalistes, dont la profession est très hétérogène. Et de même pour les acteurs de ces deux petits mondes, s'ils s'appuyaient davantage sur une société civile non instrumentalisée. Il est à parier que le rapport de forces, si une majorité travaillait à la recherche de convergences démocratiques, serait bénéfique à la vérité comme à son administration.

BIBLIOGRAPHY

Assmann Jan, *Totale religion. Ursprünge und Formen puritanischer Verschärfung*, Wien, Picus Verlag, 2016, *Le monothéisme et le langage de la violence. Les débuts bibliques de la religion radicale*, trad. Jean-Marc Tetaz, Paris, Bayard, 2017.

Association de préfiguration d'un Conseil de presse en France, « Pourquoi un conseil de presse en France », 2007, <http://apcp.unblog.fr/pourquoi-un-conseil-de-presse>.

Badouard Romain, *Les nouvelles lois du Web. Modération et censure*, Paris, Éditions du Seuil, 2020.

Bidar Abdennour, *Quelles valeurs partager et transmettre aujourd'hui ?* Paris, Albin Michel, 2016.

Bigot Laurent, *L'essor du fact-checking : de l'émergence d'un genre journalistique au questionnement sur les pratiques professionnelles*, thèse de doctorat, université de Paris 2, Panthéon-Assas, 2017.

Bigot Laurent, *Fact-checking vs Fake news. Vérifier pour mieux informer*, Paris, INA, 2019.

Conche Marcel, *Corsica*, Paris, Presses universitaires de France, 2010.

Fabre Marina, 6 janvier 2018, <https://www.novethic.fr/actualite/social/droits-humains/isr-rse/fake-news-emmanuel-macron-apporte-une-reponse-de-politicien-145273.html>.

Fédération internationale des journalistes, http://www.journalisme.com/images/stories/pdf/charte_munich.pdf.

Grice H. Paul, « Logique et conversation », *Communications*, n° 30, 1979, p. 57-72.

Hausalter Louis, 10 janvier 2018, www.marianne.net, « Loi contre les "fakes news" : pourquoi Macron est-il si pressé ? ».

Kerbrat-Orecchioni Catherine, *La conversation*, Paris, Éditions du Seuil, 1996.

Laubacher Paul, 4 janvier 2018, <https://www.nouvelobs.com/medias>, « Une loi contre les "fake news" : le projet de Macron risque-t-il de museler la presse ? ».

Latour Bruno, *Changer de société, refaire de la sociologie*, Paris, Éditions La Découverte, 2006.

Lordon Frédéric, Cédric Mathiot, journal de 13 heures, France Inter. [https://www.franceinter.fr/emissions/le-journal-de-13h/le-journal-de-13h-30-décembre-2017](https://www.franceinter.fr/emissions/le-journal-de-13h/le-journal-de-13h-30-d%C3%A9cembre-2017).

Martin-Lagardette Jean-Luc, *L'information responsable. Un défi démocratique*, Paris, Charles Leopold Mayer, 2006.

Martin-Lagardette Jean-Luc, *Le guide de l'écriture journalistique*, Paris, La Découverte, 2009.

Ministère de la Culture, *Chiffres et statistiques*, <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Thematiques/Presse/Chiffres-statistiques>.

Monnier Angeliki, « Mise en récit des "fakes news" et utopies de la "société de l'information" », *The Conversation France*, <http://theconversation.com/mise-en-recit-des-fake-news-et-utopies-de-la-societe-de-linformation-91203>, 2018.

Mouffe Chantal, *L'illusion du consensus*, Paris, Albin Michel, 2016.

Mouffe Chantal et Errejón Iñigo, *Construire le peuple*, Paris, Éditions du Cerf, 2017.

Nussbaum Martha, *Not for profit. Why Democracy Needs the Humanities*, 2010, Princeton, Princeton UP, 2010. *Les émotions démocratiques. Comment former les citoyens du XXI^e siècle ?*, traduction Solange Chavel, Paris, Flammarion, 2011.

Rabatel Alain, « Analyse de discours et inégalités sociales : de l'empathie pour les invisibles à l'engagement pour le commun », *Revista de Estudos da Linguagem*, n° 26-3, 2016, p. 757-788.

Rabatel Alain, *Pour une lecture linguistique et critique des médias. Empathie, éthique, point(s) de vue*, Limoges, Lambert-Lucas, 2017.

Syndicat national des journalistes, <http://www.snj.fr/sites/default/files/documents/Charte2011-SNJ.pdf>.

Matthias Tavel, « La fake news, c'est Macron », <https://lafranceinsoumise.fr/2018/01/10/fake-news-cest-macron/>.

Francesco Varela, « Reflections on the Chilean Civil War », *Lindisfarne Letter*, n° 8, 1979, p. 13-20, in *Le cercle créateur, Écrits 1976-2001*, Paris, Éditions du Seuil, 2017, p. 359-374.

Simone Weil, « L'enracinement. Prélude à une déclaration des devoirs envers l'être humain », in *Œuvres*, Quarto Gallimard, Paris, [1943] 1999, p. 1027-1218.

Van Eemeren Frans et Grootendorst Rob, *La nouvelle dialectique*, Paris, Éditions Kimé, 1996.

NOTES

- 1 Alain Rabatel, *Pour une lecture linguistique et critique des médias. Empathie, éthique, point(s) de vue*, Limoges, Lambert-Lucas, 2017.
- 2 Voir Alain Rabatel 1998, 2008a, 2008b, 2012, 2017 *ibid.*, « la mobilité empathique ».
- 3 Bernard Cerquiglini, France Culture, 20/03/2018.
- 4 Francesco Varela, « Reflections on the Chilean Civil War », *Lindisfarne letter*, n° 8, 1979, p. 13-20, in *Le cercle créateur-Écrits 1976-2001*, Paris, Éditions du Seuil, 2017, p. 359-374.
- 5 Alain Rabatel, *op. cit.*, 2017.
- 6 Les traducteurs essaient d'expliquer de façon assez peu concluante cet « ils ont raison », qui existe bien dans l'original (*ibid.*, p. 367). Vu le contexte très dichotomique (nous vs eux), j'interprète « ils ont raison » (= tort) comme une coquille, due à l'empreinte mémorielle de la prédication précédente.
- 7 Francesco Varela, *op. cit.*, 2017, p. 367-368.
- 8 Mais l'inverse est également possible, quoique moins fréquent, comme l'a montré la révolution russe puis l'extension du système soviétique dans les démocraties populaires après la deuxième guerre mondiale.
- 9 Frans Van Eemeren et Rob Grootendorst, *La nouvelle dialectique*, Paris, Éditions Kimé, 1996.
- 10 Catherine Kerbrat-Orecchioni, *La conversation*, Paris, Édition du Seuil, 1996.
- 11 H. Paul Grice, « Logique et conversation », *Communications*, n° 30, 1979, p. 57-72.
- 12 Francesco Varela, *op. cit.*, 2017, p. 372.
- 13 Claude Hagège, *Les Religions, la Parole, et la Violence*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2017.
- 14 Jan Assmann, *Totale religion. Ursprünge und Formenpuritanischer Verschärfung*, Wien, Picus Verlag, 2016.
- 15 Francesco Varela, *op. cit.*, 2017, p. 373-374.

- 16 Abdenmour Bidar, *Quelles valeurs partager et transmettre aujourd'hui ?* Paris, Albin Michel, 2016, p. 17-23.
- 17 Cf. Pascal : « Tous leurs principes sont vrais, des pyrrhoniens, des stoïques, des athées, etc., mais leurs conclusions sont fausses, parce que les principes opposés sont vrais aussi. » (fr. 526) Ou encore : « Ni la contradiction n'est marque de fausseté ni l'incontradiction n'est marque de vérité. » (fr. 166) (*Pensées*, éd. Michel Le Guern.) Merci à F. Boissieras de m'avoir rappelé ces fortes citations, que j'intègre volontiers à mon propos, non sans souligner que je ne partage pas d'autres pensées pascaliennes qui plaident en faveur d'un relativisme *radical* à l'instar des fragments 86 ou 624. C'est pour cette raison que je préfère la notion de relativité à celle de relativisme, qui s'entend trop souvent en son sens absolu.
- 18 Francesco Varela, *op. cit.*, 2017, p. 371-372.
- 19 Alain Rabatel, *op. cit.*, 2017, p. 142.
- 20 Marcel Conche, *Corsica*, Paris, Presses universitaires de France, 2010, p. 110-111.
- 21 M. Meyer, *Developing transcultural competence : case studies of advanced foreign language learners*, in D. Buttjes and M. Byram (Eds.), *Mediating languages and cultures*, Clevedon, Multilingual Matters, 1991, p. 168.
- 22 GLLF, p. 5034.
- 23 Alain Rabatel, *op. cit.*, 2017, p. 325.
- 24 Travaux que j'ai repris dans les chapitres 14 à 26 de Alain Rabatel, *op. cit.*, 2017.
- 25 Laurent Bigot, *L'essor du fact-checking : de l'émergence d'un genre journalistique au questionnement des pratiques professionnelles*, thèse de doctorat, université de Paris 2 Panthéon-Assas, 2017. Depuis l'écriture de ce texte, L. Bigot a extrait un ouvrage de sa thèse, *Fact-checking vs Fake news. Vérifier pour mieux informer*, Paris, INA, 2019.
- 26 Angeliki Monnier, « Mise en récit des *fake news* et utopies de la société de l'information », *The Conversation France*, 2018, <http://the.conversation.com/mise-en-récit-des-fakes-news-et-utopies-de-la-societe-de-linformati-on-91203>.
- 27 Alain Rabatel, *op. cit.*, 2017, chapitres 20 et 21.
- 28 Laurent Bigot, *op. cit.*, 2017, p. 53-54.

29 Ce qui ne signifie pas qu'ils sont en bonne santé économique, en France du moins, voir *infra*.

30 FIJ, disponible sur : http://www.journalisme.com/images/stories/pdf/c_harte-munich.pdf.

31 SNJ, 2 mars 2011. Disponible sur : <http://www.snj.fr/sites/default/files/documents/Charte2011-SNJ.pdf>.

32 L. Bigot, *op. cit.*, 2017, p. 36-38.

33 Y. Agnès, J-L. Martin-Lagardette, R. Debray, *id.*, p. 39-41.

34 Martin-Largardette, Bigot, *id.*, 2017, p. 44-45.

35 « Pourquoi un conseil de presse en France », *Association de préfiguration d'un Conseil de presse en France*, 2007 : <http://apcp.unblog.fr/pourquoi-un-conseil-de-presse>.

36 Jean-Luc Martin-Largadette, *Le guide de l'écriture journalistique*, Paris, La Découverte, 2009, p. 19.

37 Laurent Bigot, *op. cit.*, 2017, p. 45-46.

38 Alain Rabatel, *op. cit.*, 2017.

39 « Ce néologisme désigne une expression publique pour laquelle son rédacteur s'est engagé à respecter, à l'instar de la démarche scientifique, un certain nombre d'exigences nécessaires, permettant d'affirmer qu'il a été le plus objectif possible et qu'il a établi une information ayant le plus haut degré de vérité possible, dans la mesure de ses moyens. » (Martin-Lagardette, *id.*, 2009, pp. 192-193). L'auteur ajoute que cette démarche véridicale doit aussi viser le public qui doit « comprendre que la vérité est toujours relative, partielle, évolutive » (*Ibid.*).

40 Bigot, *id.*, 2017, p. 59-63, p. 166-174, p. 214-217, p. 245-246.

41 Le nombre des cartes de presse en France baisse depuis sept ans ; le chiffre d'affaires de la presse payante est passé de 10 milliards d'euros en 2000 à 7,2 milliards en 2015, la diffusion annuelle de la presse payante de 5,2 milliards d'exemplaires en 2000 à 3,5 milliards d'exemplaires en 2014 : voir Bigot 2017 : p. 193 et <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Thematiques/Presse/Chiffres-statistiques>

42 *Ibid.* p. 64-77.

43 *Ibid.*, p. 85-86.

44 Rabatel, *id.*, 2017, p. 273-275.

45 Il existe, depuis *La Gazette* de Renaudot (1631), des spécificités françaises, en matière de journalisme, de rapport au pouvoir, aux faits, qui le rendent très différent du journalisme anglo-saxon ou allemand, par exemple. Le rapport à la vérité des faits est plus net au Royaume-Uni et aux USA. Cependant, il est vrai qu'aux sources du *fact-checking*, ce qu'on a pu appeler le *watchdo journalism*, dans le magazine *Time*, en 1923, puis dans *The New Yorker* cherchait à vérifier (une fois que l'article était écrit), la véracité des faits, des déclarations, mais c'était surtout pour éviter les contentieux juridiques (Bigot, *Idem*, 2017, p. 99-105). On est donc assez loin du journalisme augmenté qui, grâce à l'internet, peut rapidement interroger d'énormes banques de données et vérifier la véracité de telle ou telle déclaration.

46 Bigot, *id.*, 2017, p. 184-190.

47 Rabatel, *id.*, 2017. Bigot, *id.*, 2017, p. 229-230.

48 On trouvera dans Bigot, *ibid.*, p. 163, un très utile tableau des principaux sites ou rubriques de *fact-checking* en France.

49 Bigot, *ibid.*, 2017, p. 137 et 164.

50 Voir Rabatel, *id.*, 2017, p. 290-293 et le chapitre 6 de Bigot *id.*, 2017, consacré à un genre contestable et contesté, Bigot reprenant d'ailleurs une large partie de mes analyses.

51 Bigot, *id.*, 2017, p. 210.

52 Ou fact-checkeurs, si l'on francise (mais uniquement le suffixe).

53 C'est ce qui explique qu'un candidat ayant obtenu le plus grand nombre de voix soit battu par celui qui a le plus grand nombre d'électeurs, comme cela a été le cas pour H. Clinton, et, auparavant, A. Gore face à G.W. Bush Jr.

54 Rabatel, *id.*, 2017, p. 207-208, p. 220-221.

55 p. 757-788.

56 Voir Rabatel, *id.*, 2017, chap. 5.

57 L'empathie est l'aptitude à se mettre à la place des autres, à imaginer ce qu'ils peuvent (veulent, doivent, ou pas) percevoir, ressentir, penser, dire, faire. Pour de plus amples détails sur la mobilité hétéro- ou auto- empathique, ainsi que sur le lien entre l'empathie et la problématique linguistique du point de vue, voir Rabatel, *id.*, 2017, chap. 2.

58 Bruno Latour, *Changer de société – Refaire de la sociologie*, Paris, Éditions La Découverte, 2006, p. 210-213.

59 Voir aussi Nussbaum, *id.*, 2011, p. 37- 61 ; 2013, p. 341 et suivantes.

60 Notion différente de la polémique, dont je ne ferai pas un éloge sans réserve. Je renvoie à Ruth Amossy, *Apologie de la Polémique*, Paris, PUF, (coll. « L'interrogation philosophique »), 2014, p. 81 et suivantes et à Michèle Monte, *Comment les medias parlent des émotions*, Limoges, Lambert-Lucas, 2015, p. 54.

61 Reprise dans Rabatel, *id.*, 2017, chap. 8. Les propositions que je formule sur la gestion de la conflictualité peuvent paraître en première analyse compatibles avec l'agonistique que défend Chantal Mouffe, dans *L'illusion du consensus*, Paris, Albin Michel, 2016. Je m'en sépare en réalité parce qu'elle théorise le rejet du consensus, prônant un rapport de force qui repose sur l'idée que la politique, c'est imposer sa vision, sur la base d'une confrontation de projets très différents. C'est là une conception restrictive, qui ne tient pas compte de formes concrètes de démocraties pensant les désaccords dans le cadre dominant du consensus, par exemple les démocraties scandinaves, voire le modèle du capitalisme rhénan au cœur de la démocratie allemande de la deuxième moitié du xx^e siècle. C. Mouffe privilégie donc une certaine forme de démocratie, en fait une certaine conception du pouvoir. Certes, elle proclame son attachement au pluralisme et condamne les excès révolutionnaires (*ibid.*, p. 79-82). Mais son opposition de l'agonistique entre adversaires, avec l'approche antagoniste entre ennemis ne me convainc guère, compte tenu d'une absence d'analyses concrètes de situations concrètes (*ibid.*, p. 49). La théorisation de la *construction du peuple* (Chantal Mouffe et Inigo Errejón, *Construire le peuple*, Paris, Éditions du Cerf, 2017) est *a priori* stimulante, avec l'idée de constructions politiques *sui generis* ; mais les contenus du *peuple* nous renvoient à un imaginaire post-démocratique, populiste, dont on a vu les ravages, de l'autre côté du rideau de fer ou au Venezuela. C'est une illusion de laisser croire qu'on pourrait avoir du peuple, fût-il reconfiguré, une représentation coextensive à l'ensemble du corps social qui serait convaincu que catégories populaires et supérieures auraient des intérêts convergents, une fois isolées les quelques forces qui dirigeraient l'économie (des « deux cents familles » d'autrefois, aux GAFAs d'aujourd'hui). Je préfère parler d'un *nous*, d'une *communauté* qui se construit un *corps politique* avec partenaires et opposants, et qui essaie non seulement d'écouter ceux qui ne pensent pas comme nous, mais de passer des compromis avec eux. Bref, si je suis C. Mouffe dans sa critique de Beck ou de Giddens, qui vont un peu vite dans leur diagnostic que les formes du conflit droite/gauche seraient dépassées

(alors que leur analyse des formes émergentes inédites de faire de la politique est vraiment stimulante), il me semble que ses analyses versent elles aussi dans l'imaginaire post-démocratique qu'elle leur reproche (*ibid.*, p. 60-77), même si ses représentations ont un contenu fort différent.

62 Louis Hausalter, 10 janvier 2018, www.marianne.net, « loi contre les "fakes news" : pourquoi Macron est-il si pressé ? ».

63 Paul Laubacher, 4 janvier 2018, <https://www.nouvelobs.com/medias>, « Une loi contre les "fake news" : le projet de Macron risque-t-il de mettre en danger la presse ? ».

64 La loi n'est pas connue, mais elle est par essence mauvaise, car rien que de mauvais ne peut advenir de ce côté-ci...

65 Référence F. Lordon : Cédric Mathiot, journal de 13 heures, France Inter. [https://www.franceinter.fr/emissions/le-journal-de-13h/le-journal-de-13h-30-décembre-2017](https://www.franceinter.fr/emissions/le-journal-de-13h/le-journal-de-13h-30-d%C3%A9cembre-2017).

66 Paul Laubacher, 4 janvier 2018, <https://www.nouvelobs.com/medias>, « Une loi contre les "fake news" : le projet de Macron risque-t-il de mettre en danger la presse ? ».

67 Marina Fabre, 6 janvier 2018, <https://www.novethic.fr/actualite/social/droits-humains/isr-rse/fake-news-emmanuel-macron-apporte-une-reponse-de-politicien-145273.html>

68 Voir sur ce sujet le livre de R. Badouard 2020, publié bien après l'écriture de cet article, notamment les chapitres 3 et 4.

69 Simone Weil, [1943], « L'enracinement. Prélude à une déclaration des devoirs envers l'être humain », in *Œuvres*, Quarto Gallimard, 1999, p. 1027-1218.

AUTHOR

Alain Rabatel

Université Lyon 1 (ICAR, UMR 5191)

Trouble dans le pacte

Littérature documentaire et post-vérité

Marie-Jeanne Zenetti

DOI : 10.35562/marge.353

Copyright
CC BY-NC-SA

OUTLINE

Un contre-discours littéraire à l'ère de la post-vérité

Trouble dans le pacte

Fabrique et désert du réel : documents et simulacres

TEXT

- 1 Cet article propose d'interroger le rapport entre deux phénomènes contemporains : le succès d'une expression, celle de « post-vérité », et la multiplication, dans la production artistique et littéraire, d'un ensemble de formes qu'on qualifie parfois indifféremment de « factuelles », « non-fictionnelles » ou « documentaires ».
- 2 Traduction de l'anglais *post-truth*, qui s'est répandu au début des années 2000¹ et a été promu en 2016 « mot de l'année » par les lexicographes d'Oxford², le terme « post-vérité » s'est vu popularisé sous la forme de l'expression « ère post-véridique » (*post-truth politics*³). Souvent associée à la notion de *fake news*, celle-ci s'est répandue à l'occasion des campagnes qui ont précédé, en 2016, le référendum sur la sortie du Royaume-Uni de l'Union européenne et l'élection présidentielle américaine pour qualifier les liens entre médias et politique qui se sont développés au ^{xxi}e siècle avec l'expansion des réseaux sociaux et de la blogosphère. Elle renvoie à une culture politique où les fausses assertions sont couramment utilisées à des fins idéologiques ou mercantiles, dans un contexte de crise des médias traditionnels qui privilégie internet et les réseaux sociaux comme sources d'information au détriment de la presse institutionnelle et des

processus de vérification des faits qui fondent la déontologie journalistique.

- 3 Du côté des productions artistiques, et notamment littéraires, auxquelles je limiterai mon propos, un certain nombre d'œuvres semblent venir répondre à ce dévoiement des faits par les médias et les discours politiques, que ce soit en critiquant l'ère *post-véridique* qui serait la nôtre ou en produisant des contre-discours sur l'actualité et sur l'histoire. Mais, dans la mesure où il s'agit d'objets à vocation artistique, ces œuvres engagent parfois elles-mêmes un rapport ambigu au vrai. Pour parler de littérature, et plus généralement d'art, l'opposition vérité/mensonge semble en effet peu adaptée. Peut-on dire d'un romancier qu'il *ment*, même lorsqu'il prétend, selon la formule initiée par Truman Capote, livrer un récit « non-fictionnel » ? Où se situe l'engagement de l'écrivain par rapport à la vérité ? du côté des informations que son récit présente ? de la forme littéraire engagée ? du rapport aux sources documentaires qu'il mobilise ? de son protocole d'écriture ? Ces questions appellent évidemment une grande diversité de réponses, qui impliquent des choix artistiques parfois opposés. Ils font l'objet de métadiscours chargés de les expliciter ou de les justifier, dans lesquels le terme de « vérité » est souvent supplanté par un autre, aux contours encore plus flottants : celui de « réel ». Plus que d'un désir de vérité, un nombre croissant d'écrivains se réclament ainsi du projet de « rendre compte du réel », à une époque que les théoriciens de l'art placent volontiers sous le signe d'un « retour du réel⁴ » (Hal Foster) ou d'un « besoin de réel⁵ » (David Shields). Or, ces ambitions doivent être distinguées l'une de l'autre. Chercher à « dire la vérité » suppose de croire en l'existence d'une version des faits certes contestable et révisable, mais possiblement conforme aux faits eux-mêmes, par opposition à d'autres versions, erronées ou mensongères, qui ne le seraient pas. Cette position exclut le relativisme, selon lequel toutes les versions seraient plus ou moins équivalentes, et soumet implicitement celles-ci à une évaluation d'ordre épistémique, voire moral. Les faits, dans cette perspective, sont considérés comme ayant une existence objective, indépendante des discours chargés d'en rendre compte. Le souci du réel engage quant à lui d'autres préoccupations, dans la mesure où la catégorie ne désigne pas simplement un ensemble de faits qui existeraient de façon autonome et qu'il s'agirait de dépeindre ou de

traduire. La notion de « réel » renvoie aussi à une construction intellectuelle, variable historiquement, et à laquelle participent les discours artistiques, au même titre que d'autres discours, journalistiques ou scientifiques notamment. On retrouve là l'héritage du *linguistic turn* théorisé par Richard Rorty⁶ ou des réflexions de Jean Baudrillard⁷. Leurs hypothèses méritent certes d'être discutées et critiquées ; ce qui semble indiscutable, néanmoins, c'est qu'elles ont infusé le climat intellectuel contemporain et marqué de leur empreinte les productions esthétiques. La question centrale que pose aujourd'hui le réel aux artistes, c'est en tout cas l'hypothèse que je défendrai, n'est plus celle de sa représentation, mais celle de ses modalités d'élaboration.

- 4 Comme l'expression « post-vérité », cette idée selon laquelle le réel ferait l'objet d'une construction contribue à brouiller les frontières permettant de distinguer aisément le vrai du faux, du mensonge ou de l'erreur, dans la mesure où elle fait peser le doute sur l'existence d'un référent stable, défini et objectif, au sujet duquel un discours « vrai » (c'est-à-dire adéquat) peut être tenu et à partir duquel il serait possible de mesurer le degré de vérité d'un énoncé. Ce brouillage n'est pas sans susciter une inquiétude quant à la foi qu'on peut prêter aux différents discours censés décrire le monde et on peut faire l'hypothèse que l'essor contemporain des pratiques artistiques documentaires n'est pas sans rapport avec les interrogations qu'il soulève. Si le réel n'a pas d'existence en soi, indépendamment des discours qui le façonnent, que fait-on de la notion de vérité ? À une époque où les discours médiatiques et politiques semblent régulièrement afficher leur mépris de la vérité, ne serait-ce pas précisément aux arts et à la littérature de réaffirmer un rapport au vrai ? Les réponses à ces questions, on s'en doute, sont loin d'être univoques : parmi les écrivains, plusieurs manières de se positionner dans ce débat peuvent être identifiées, que je proposerai d'examiner successivement.

Un contre-discours littéraire à l'ère de la post-vérité

- 5 Une partie de la production littéraire se définit d'abord, explicitement ou implicitement, *contre* certains discours dominants, qu'ils soient

médiatiques, publicitaires ou politiques⁸. Ce qui caractérise en effet l'« ère post-véridique » et son traitement des faits, c'est un primat de l'émotion sur la raison qui s'accompagne d'une simplification à outrance, dans le but de produire un message immédiatement lisible et au risque de lisser la complexité du réel dont il s'agit de rendre compte. Le discours littéraire, parce qu'il n'est pas soumis aux mêmes impératifs de condensation, apparaît souvent dans le discours des écrivains comme une alternative à cette perspective nécessairement réductrice et possiblement mensongère. J'en donnerai pour exemple un fait divers que rapporte l'écrivain et ancien journaliste Marcel Cohen dans le premier volume de sa trilogie *Faits*. Une femme vient de perdre son mari et son fils dans l'incendie de leur caravane ; « incapable de la moindre émotion », soucieuse d'aller faire ses courses et de regarder les images du drame à la télévision, elle est pourtant transformée par un jeune journaliste en une veuve éplorée, « écrasée par la douleur, et qui en oublierait même de se nourrir si une assistante sociale, dépêchée par la mairie, ne veillait discrètement »⁹. C'est que, comme le souligne l'auteur, il est impossible de rendre compte de la scène et de sa complexité dans le cadre des deux mille cinq cents signes réglementaires pour ce genre d'article. Mieux vaut dès lors sacrifier à l'impératif du vraisemblable et fournir au lecteur le récit attendu, susceptible de susciter l'émotion, plutôt qu'un récit véridique, qui les inciterait à réfléchir aux conséquences de « l'extrême misère » sur la « personnalité » et sur « l'expression des sentiments les plus élémentaires¹⁰ ». Le texte dénonce ainsi le pouvoir coercitif et réducteur d'un format, celui du fait divers, le gauchissement et la schématisation du réel qu'il programme : sous couvert de livrer un discours « vrai », il s'agit avant tout de produire un énoncé conditionné par un principe d'efficacité, déterminé par les attentes du lectorat et par la volonté de susciter une émotion définie à l'avance. De la même manière, quand les romanciers, de Truman Capote à Emmanuel Carrère, s'emparent d'un fait divers, c'est souvent pour en critiquer le traitement par la presse¹¹ et pour définir la littérature comme recherche de vérité contre les stéréotypes et les instrumentalisation des discours politiques et médiatiques.

6 Pour autant, la prose non-fictionnelle n'a pas l'apanage de ce travail de mise en question d'un rapport post-véridique aux faits. Une partie de la poésie contemporaine se fonde ainsi sur une pratique du

montage pensée comme une reprise, une exposition et une déconstruction des discours et des poncifs caractéristiques de l'ère post-véridique. Édouard Levé, par exemple, accumule des énoncés de presse dépouillés de leurs noms propres pour dresser un portrait-robot des automatismes verbaux qui structurent notre rapport à l'actualité¹², tandis qu'Emmanuel Adely versifie des bribes de discours de Nicolas Sarkozy de façon à mettre au jour leur violence sous-jacente, qui mobilise de façon récurrente la notion de vérité pour mieux jouer sur les réflexes émotionnels de l'auditeur¹³. Donner à lire sur le mode poétique et critique certains discours à visée pragmatique vise ainsi à faire prendre conscience au lecteur d'une économie de l'attention organisée pour le détourner des faits, et qui se revendique de la vérité pour mieux l'escamoter.

- 7 Ces exemples semblent constituer les discours artistiques en contre-discours destinés à déconstruire les discours médiatiques et politiques, à en pointer les répétitions, les simplifications et les stéréotypes, mais aussi parfois à leur opposer une alternative, qui permettrait de penser la complexité des faits contre les instrumentalisation caractéristiques du régime post-véridique. S'il y a dans cette opposition quelque chose de rassurant, il me semble qu'il y a aussi un risque à postuler un peu naïvement une dichotomie tranchée entre une littérature qui serait par nature du côté d'une recherche de vérité et des discours médiatiques et politiques qui seraient pour leur part du côté du mensonge, du stéréotype et de la schématisation. Cette opposition à dimension axiologique (la « bonne » littérature contre le « mauvais » *storytelling*¹⁴) est tentante pour les littéraires, qui y voient l'occasion de justifier leur objet en lui accordant une puissance et une volonté de résistance aux tendances jugées dominantes de la production discursive contemporaine. Mais elle risque de faire croire que la production littéraire se situe en-dehors de l'ère post-vérité, qu'elle pourrait facilement s'en extraire et la critiquer du dehors, alors que les écrivains, eux aussi, jouent très souvent le jeu d'une référence aux « faits » destinée à susciter certains affects, et participent d'une tendance contemporaine au brouillage entre le vrai et le faux, selon des modalités plus complexes que la simple réfutation.

Trouble dans le pacte

- 8 Avant d'examiner plus précisément la manière dont la littérature à son tour contribue au trouble jeté sur la notion de vérité, une courte mise au point théorique est nécessaire. On peut penser que la question du brouillage entre le vrai et le faux n'est pas à proprement parler l'affaire des littéraires. La définition de la fiction comme « feintise ludique partagée¹⁵ » suppose en effet la mise en place d'un cadre pragmatique qui échappe à une telle dichotomie. Toutefois, la question se pose autrement pour les œuvres qui relèvent du domaine qu'on appelle parfois celui des « écritures factuelles », ou de « non-fiction », ou encore des « littératures documentaires ». L'extension contemporaine de ce domaine factuel – des biographies, des témoignages, des enquêtes littéraires, qui rencontrent un succès grandissant¹⁶ – oblige la théorie littéraire à repenser certaines questions et la manière de les aborder, et notamment celle de la vérité ou de la foi à accorder aux discours littéraires. Les débats des narratologues destinés à déterminer s'il y aurait un « propre de la fiction » aboutissent, on le sait, à une aporie : tout signe de factualité peut toujours être imité sur le mode fictionnel. Il est tentant à partir de là de postuler un « panfictionnalisme » (tout récit est toujours reconstruction, même quand il ambitionne de ne rien inventer) ou un relativisme qui tendrait à évacuer la question du vrai et du faux.
- 9 Ces positions, néanmoins, si elles se tiennent d'un certain point de vue théorique, passent à côté d'une dimension essentielle de notre expérience de lecture : pour la plupart d'entre nous, il n'est absolument pas indifférent de savoir si les faits dont nous lisons le récit sont réels ou fictionnels. La mention « d'après une histoire vraie », ou « autobiographie » détermine fortement la réception d'un texte¹⁷. Comment alors penser la spécificité des œuvres factuelles ou non-fictionnelles en prenant en compte cette dimension ? La notion la plus convaincante semble être celle de « pacte référentiel » proposée par Philippe Lejeune¹⁸. Dans une autobiographie, un témoignage, des mémoires ou une enquête, l'auteur, qui est souvent le narrateur, s'engage à ne pas recourir à la fiction : même s'il se définit et se présente comme écrivain, il restreint en quelque sorte sa liberté en se donnant pour objectif de s'en tenir aux faits. Cet engagement, qui n'est évidemment pas une garantie, passe par différents indices : des

métadiscours, des indications génériques, une publication dans telle ou telle collection, le recours à des notes en bas de page ou en fin d'ouvrage, la citation de documents, etc. Il a sans doute un coût (on peut avoir bien des raisons, qu'elles soient esthétiques, morales ou autres, de vouloir proposer une version alternative aux faits, qui les enjolive, les travestisse ou qui en passe une partie sous silence). Mais ce pacte représente aussi un « gain » pour celui qui l'énonce : son texte sera lu sur un mode spécifique, impliquant un autre rapport au récit, aux faits relatés et à celui ou celle qui en est l'auteur. En renonçant à la « feintise ludique partagée » de la fiction, l'écrivain affirme la place de son texte dans la fabrique du réel, aux côtés (et possiblement en concurrence avec) d'autres discours (journalistiques et scientifiques, notamment), engagés comme lui à décrire et expliquer le monde « tel qu'il est ».

- 10 Mobiliser la notion de pacte oblige à repenser les termes de la question qui nous occupe : plutôt qu'évaluer ces écrits dans le cadre d'une opposition entre *vérité* et *mensonge*, on peut les analyser en termes de *respect* ou de *subversion* du pacte de lecture instauré par l'auteur. Car, et c'est là ce qui distingue l'œuvre littéraire d'autres types de discours, affirmer un tel pacte de référentialité n'oblige pas un écrivain à dire la vérité, toute la vérité. Ce qui serait valable pour un historien ou un journaliste ne l'est pas pour lui – et une rupture du pacte ne disqualifie pas un écrit littéraire comme il le ferait d'un texte scientifique ou d'une enquête journalistique. C'est sans doute ce qui explique la multiplication des polémiques récentes opposant des historiens à des romanciers, en particulier quand les écrivains touchent à des périodes historiques aussi sensibles que la seconde guerre mondiale : on peut penser aux violentes invectives formulées par Claude Lanzmann à l'égard du *Jan Karski* de Yannick Haenel en 2009, aux réactions, tantôt fascinées, tantôt indignées, face au succès du livre de Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, (2006)¹⁹, ou à la polémique célèbre entre Patrick Modiano et Serge Klarsfeld²⁰. Après avoir largement aidé le romancier dans ses recherches sur Dora Bruder, celui-ci s'était en effet étonné d'avoir été entièrement effacé du récit publié par Modiano, qui se présente dans son livre du même nom comme unique acteur de l'enquête. La correspondance, publiée depuis, entre Klarsfeld et Modiano, révèle deux façons opposées, pour l'historien et juriste d'un côté, pour l'écrivain de l'autre, de

penser la question de la vérité, de l'authenticité et de la fidélité aux faits. Modiano a ainsi pu revendiquer un impératif de cohérence esthétique et narrative contre l'impératif de transparence historique. Il n'a pas exactement « inventé » de faits, mais il en a volontairement omis certains, au nom d'un pacte beaucoup moins contraignant que ne l'est celui mis en œuvre dans l'historiographie²¹.

- 11 Une telle démarche est encore plus ambiguë quand l'écrivain se présente dans son récit comme historien ou comme journaliste, soit comme ce qu'on pourrait appeler un « professionnel de la vérité ». Dans *Vie et mort de Paul Gény*, Philippe Artières enquête sur son arrière-grand-oncle, Paul Gény, philosophe jésuite assassiné en 1925 dans les rues de Rome par un fou²². Son récit s'accompagne de transcriptions ou de reproductions de différents documents (extraits de différents fonds d'archives, propos oraux ou écrits, correspondances diverses) et Artières, même s'il l'a rédigé dans le cadre d'une résidence à la villa Médicis comme écrivain, et même s'il publie ce livre dans la collection « Fiction & Cie » du Seuil, s'y présente comme l'historien spécialiste des questions d'archives et des écrits de rue qu'il est par ailleurs. Un historien joueur, qui n'hésite pas à acheter une soutane en se faisant passer pour un homme d'église et qui se décrit comme un peu « voleur »²³, mais un historien tout de même, qui d'ailleurs use de son statut de chercheur pour obtenir un accès à différents fonds d'archives²⁴. Or, dans ce livre, sans jamais l'explicitier, Philippe Artières triche avec le pacte de référentialité. Rien ne permet de le deviner dans le texte lui-même, mais le cahier de l'assassin qu'il prétend reproduire est une pure fabrication de sa part, et certains faits rapportés n'ont jamais eu lieu²⁵. Cette transgression n'est pas de nature à disqualifier le travail d'Artières en tant qu'écrivain (là où elle invaliderait un ouvrage historiographique), mais elle repose clairement sur une subversion du pacte implicitement défini avec le lecteur, qui pourrait à juste titre se sentir abusé par la figure d'historien bien réelle derrière laquelle se dissimule le narrateur de ce récit en partie fictif.
- 12 On touche là une zone d'ombre des littératures non-fictionnelles, qui revendiquent toutes un pacte de référentialité mais qui, pour certaines, s'autorisent des incursions fictionnelles plus ou moins ponctuelles. La revendication d'une liberté du créateur semble ainsi reconduire la suspension de la question du vrai et du faux, parfois au

détriment d'un pacte de lecture qui n'est pas toujours clairement précisé. La question est celle de déterminer l'extension ou le degré de précision auquel contraint un pacte de référentialité littéraire : si l'écrivain, contrairement à l'historien ou au journaliste, peut prendre ses distances avec les faits, le pacte a-t-il encore un sens ? Peut-on jouer d'une feintise ludique (de la fiction) de façon restreinte ? Dans ce cas, si les altérations et modifications ne sont pas signalées, comme chez Artières, peut-on encore qualifier cette feintise, fût-elle ludique, de « partagée » ? À moins que l'on considère que toute entreprise littéraire suppose d'en jouer, et que le pacte de référentialité lui-même ne constitue qu'une feintise supplémentaire, soit une façon de mimer, sur le mode fictionnel, certaines déclarations d'intention propres à d'autres modes de production de discours : ce qui revient à nier la spécificité des écritures factuelles et à taxer de naïves les lectures qui les créditeraient d'une valeur documentaire.

13 On voit ainsi comme ces littératures peuvent reconduire les enjeux et les problèmes liés à la notion de post-vérité, puisqu'il s'agit là aussi de dire que l'impact esthétique et la puissance émotionnelle peuvent légitimer un écart par rapport aux faits. C'est contre ces brouillages du fictionnel et du factuel que certains chercheurs comme Frédéric Detue et Charlotte Lacoste²⁶ promeuvent une démarche critique consistant à analyser les témoignages, en se basant notamment sur des critères internes aux textes, dans le but de séparer les témoignages fiables des autres, et de préparer le terrain au travail des historiens. Pourtant, on peut aussi se sentir mal à l'aise face à cette position d'arbitre de la production littéraire assignée au critique et face à un exercice d'évaluation engageant des critères certes épistémiques, mais qui risquent toujours de confiner aux enjeux moraux.

14 Ma position par rapport à ces différentes positions qui parcourent le champ littéraire est intermédiaire : il me semble, d'un point de vue théorique, que les choix de Modiano ou d'Artières ne sont à penser ni en termes moraux, ni en termes purement esthétiques. Mais ces positionnements ambigus par rapport à la vérité historique nous obligent à nous interroger sur le régime particulier de vérité qui les rend possibles. Comment se fait-il qu'on puisse aujourd'hui à la fois sérieusement proposer un pacte référentiel et, sans être un pur escroc, revendiquer une liberté de transgression de pacte ? Du côté des historiens, et cela se comprend, le risque du relativisme, voire du

négationnisme est souvent pointé. Mais il se pourrait aussi qu'il y ait, chez certains écrivains du moins, une ambition heuristique dans cette démarche, qui consisterait à exhiber le processus de construction des discours factuel, et à rendre volontairement problématique la catégorie de vérité historique. Cela oblige à distinguer entre « vérité » et « fait » : nier les faits n'est pas la même chose que réviser la vérité, ni que jouer avec elle. Car une vérité est toujours déjà prise dans un discours. Et il me semble que c'est à l'examen critique de ces discours que se consacrent les littératures dites « documentaires ».

Fabrique et désert du réel : documents et simulacres

15 L'hypothèse que je voudrais défendre, c'est qu'une grande partie de la production littéraire factuelle témoigne d'un malaise face aux catégories de réel et de vérité, et affirme que les discours artistiques, comme les discours médiatiques, mais aussi scientifiques, sont légitimes dans cette entreprise de problématisation de la distinction entre vrai et faux, réel et fictionnel. En témoigne la multiplication des termes génériques qui disent ce brouillage, tels que « faction », ou « exofiction », le plus célèbre et le plus ancien étant celui d'« autofiction », genre qui semble aujourd'hui quelque peu passé de mode, mais que de nombreux écrivains pratiquent toujours plus ou moins ouvertement. Un des intérêts de l'autofiction tient à la façon dont elle invite à penser la dimension construite de tout écrit autobiographique, ce qui vient relativiser l'idée d'un discours « vrai » sur soi. On peut voir dans la production littéraire contemporaine une extension de cette réflexion, qui ne touche plus seulement les discours sur le moi, mais ceux sur le monde. On en trouve un exemple dans un récit de Jérôme Ferrari, *Le principe*, paru en 2015 et consacré au physicien Werner Heisenberg, auteur du célèbre principe d'incertitude, qui dit qu'on ne peut pas en même temps déterminer précisément la position et la vitesse d'une particule²⁷. Ce principe physique fait vaciller la catégorie même de réel (il implique que « les choses n'ont pas de fond », écrit Ferrari). Le romancier érige quant à lui ce principe physique en principe narratif : comme les choses, les êtres n'ont pas de fond, il n'est pas possible de savoir de façon absolue qui était

Heisenberg, de connaître à la fois sa position et sa trajectoire, ni de juger précisément de sa collaboration avec le régime nazi.

- 16 Parmi une multitude d'autres exemples, on peut citer une œuvre qui a été lue d'un public relativement large et qui constitue une référence importante de la non-fiction française contemporaine : *L'Adversaire*, d'Emmanuel Carrère²⁸. L'auteur y enquête à la première personne sur Jean-Claude Romand, imposteur fou qui a assassiné sa femme et ses enfants après avoir pendant plus de vingt ans, vécu d'escroqueries tout en prétendant être médecin chercheur à l'OMS, en faisant croire chaque jour à sa famille qu'il partait travailler alors qu'il errait sur les routes. On voit nettement que ce qui fascine Carrère dans cette histoire, c'est la capacité qu'a eue cet homme au nom prédestiné de remplacer le réel par une fiction qu'il avait inventée de toutes pièces. La question philosophique que Carrère soulève, et qu'il formule pour sa part en termes religieux (*L'Adversaire* étant un des noms du diable), concerne ainsi le rapport à la vérité et peut se penser en termes de simulacre. Le propre du simulacre est de mettre à mal la distinction entre réel et imaginaire, ce que Jean Baudrillard, dans *Simulacre et simulation* illustre à partir de l'exemple d'une nouvelle de Borgès dans laquelle les cartographes dressent une carte de l'empire à l'échelle un. La carte finit par recouvrir tout le territoire, au point qu'on ne sait plus s'il y a quelque chose ou non en-dessous : la représentation supplante ainsi le réel et amène à douter de son existence. Comme l'écrit Baudrillard « feindre, ou dissimuler, laissent intact le principe de réalité : la différence est toujours claire, elle n'est que masquée. Tandis que la simulation remet en cause la différence du vrai et du faux, du réel et de l'imaginaire²⁹ ». Cette mise en cause de la différence entre vrai et faux propre à la simulation rejoint ainsi la menace dont semble porteuse la notion de post-vérité. Depuis les analyses de Baudrillard sur Disneyland ou le Watergate, la politique ou la télé-réalité sont allées bien plus loin dans la production de simulacres, et on peut penser que la littérature contemporaine prend acte de cette accélération. Une réflexion philosophique sur le réel et le virtuel, le vrai et le faux, qui était traditionnellement prise en charge par la littérature et le cinéma de genre, tout particulièrement par la science-fiction (on peut penser à la trilogie de Lilly et Lana Wachowski, *Matrix*, ou aux livres de Philip K. Dick, auquel

Carrère a consacré une biographie), se voit ainsi investie par la littérature dite « blanche ».

- 17 L'autre caractéristique de ce glissement, c'est que ces réflexions ne se manifestent plus de façon exclusive dans le cadre de récits fictionnels (principalement le roman et la nouvelle, qu'ils soient ou non de science-fiction) mais aussi, et peut-être surtout, du côté de récits factuels. Ceux de Jérôme Ferrari et d'Emmanuel Carrère prennent tous deux pour objet la biographie d'un personnage dont l'existence est avérée, se fondent sur des documents et des témoignages (ce dont attestent les sources citées par Ferrari à la fin de son livre ou les descriptions du procès auquel Carrère a assisté) et rapportent des faits susceptibles d'être vérifiés. L'hypothèse qu'on peut alors faire, c'est que, en ce début de vingt-et-unième siècle, le document est en quelque sorte devenu le simulacre par excellence, tout à la fois caractéristique et structurant de l'ère post-vérité qui serait la nôtre : un artefact initialement destiné à représenter le réel, à l'attester, à le garantir, mais qui progressivement en est venu à le supplanter, au point de le faire disparaître. On sait que la manipulation de données et d'images joue un rôle essentiel dans le régime post-véridique d'information, qu'il s'agisse de détourner les chiffres et les faits dans les *fake news* ou de se créer sur les réseaux sociaux une fiction en images de soi qui tient littéralement lieu d'existence. Le document, d'abord pensé comme une preuve venant légitimer certains discours (les thèses des historiens, les enquêtes des journalistes), est ainsi détourné, mobilisé pour attester de fictions ou de mensonges, au point que le lien avec le référent semble rompu. Les artefacts que nous englobons sous l'appellation de « documents », qu'il s'agisse de photographies, de pièces d'archives, de témoignages écrits ou enregistrés, participent donc de cette confusion entre réel et virtuel. C'est là ce que Baudrillard nomme « hyperréalité » : le vrai et le faux, mais aussi l'original et la copie, l'événement et son interprétation, la chose et sa représentation se confondent au point qu'il devient impossible de les distinguer. Le document « tient lieu » de réel, au point qu'on peut en venir à douter d'un réel qui subsisterait « derrière » le document, autant que de l'existence d'un territoire sous la carte de l'empire. Le critique d'art Mark Nash³⁰, qui a collaboré à *Documenta 11* de Cassel en 2002 sous le commissariat d'Okwui Enwezor et dont les écrits ont popularisé l'idée d'un « tournant documentaire »

dans l'art contemporain, associe d'ailleurs cette expansion des formes et des pratiques documentaires à la notion d'hyperréalité³¹. Dans cette multiplication de documents détournés, manipulés (comme le faux cahier censément retranscrit par Philippe Artières, ou comme les photographies non légendées qui essaient dans les livres de W. G. Sebald) et dont le référent « réel » n'existe pas (chez Artières) ou n'a pas d'importance (chez Sebald), il s'agit pour les écrivains, comme pour les artistes, de jouer d'un certain « effet de réel » que le document suscite. Mais c'est pour mieux le subvertir, dans la mesure où il constitue, sinon un leurre, du moins une illusion susceptible de tenir lieu de réalité. Là encore, les propos de Baudrillard selon lesquels « la simulation enveloppe tout l'édifice de la représentation lui-même comme simulacre³² » sont éclairants pour penser cet usage du document et ce « désert du réel » qui menace derrière la « post-vérité ».

- 18 Pour autant, il ne s'agit pas uniquement pour la littérature, ni pour l'art en général, de jouer le jeu de cette disparition du réel au nom du réel. Les écrivains et les artistes, dans leur travail, investissent aussi de manière critique ce régime spécifique de représentation qui va de pair avec le régime d'information propre à l'ère post-véridique. Ils scrutent, expérimentent et critiquent les outils et les méthodes à travers lesquelles le « réel » ou ce qui en tient lieu est produit par les discours : l'observation participante, les pratiques de terrain, les usages de l'enquête, de l'entretien, et du document lui-même. Ces œuvres rejoignent ainsi l'idée selon laquelle la vérité s'administre par des procédures – procédures qui nous semblent parfois aller de soi, mais que la littérature, comme l'épistémologie, interrogent en les dénaturant. J'en donnerai pour finir un exemple : *Que faire de ce corps qui tombe*³³, qui adapte au récit littéraire la pratique du *fact-checking* journalistique. En 2005, l'écrivain John D'Agata a envoyé pour publication à la revue *The Believer* un texte inspiré d'un fait divers : le suicide d'un adolescent qui s'est jeté, en 2002, du haut d'une tour de Las Vegas. L'éditeur du *Believer* demande alors à Jim Fingal de vérifier les faits rapportés par D'Agata : avec une minutie exacerbée, celui-ci examine chaque détail du récit, de la durée en secondes de la chute à la température extérieure qu'il faisait à Vegas ce jour-là. Dans l'ouvrage qui résulte de leurs échanges, le texte original est placé au centre de la page, entouré des commentaires croisés de l'auteur, du *fact checker* et de l'éditeur, dans un dispositif

qui interroge les frontières poreuses entre enquête journalistique et littéraire ainsi que les rapports de l'écriture au « réel », au « vrai » et aux « faits ». S'il s'agit dans ce livre de faire entendre des voix divergentes et des conceptions concurrentes de la vérité, il s'agit aussi de mimer, sur un mode à la fois critique et ludique, une des procédures les plus courantes (mais en général invisible) de régulation de la vérité journalistique, d'en interroger les limites, les modalités et le contexte historique qui impose une telle pratique de vérification. Le « vrai » gît-il dans les détails, quelque ténus qu'ils soient ? Le vraisemblable peut-il être tenu pour plus vrai que l'authentique ? À quel impératif de vérité l'auteur de non-fiction s'engage-t-il ? Que risque-t-il à livrer ses sources ? Quelles sont les conséquences impliquées par tel ou tel usage de données ou de documents ? Autant de questions qui interrogent, sur le mode littéraire, des procédures d'administration de la vérité qui excèdent très largement le domaine de la littérature et auxquelles l'ouvrage se garde bien d'apporter une réponse univoque.

- 19 On peut souligner à nouveau, pour conclure, que ce que certains théoriciens ont pu qualifier de « tournant documentaire », ou de « besoin de réel », voire de retour à une littérature « transitive », se fait sentir avec insistance dans un contexte où la notion de vérité semble fragilisée, et ce à la fois par les discours politiques et médiatiques, par la télé réalité et la publicité, mais aussi par toute une tradition théorique et philosophique, qui passe par le simulacre de Baudrillard et le *linguistic turn* de Rorty. C'est dans un tel contexte historique et de pensée, où les discours habituellement investis en vérité, comme ceux du journalisme, de la science, de la politique, se voient frappés de soupçon, que les arts prennent en charge des questions d'ordre philosophique (qu'est-ce que le réel ? Qu'est-ce que le vrai ?), mais peut être aussi davantage des questions d'ordre épistémique et épistémologique, qui concernent la manière dont la vérité, qu'elle soit médiatique, politique, ou scientifique, se fabrique et s'administre. Une partie de la littérature contemporaine, et notamment des littératures dites factuelles, pratiquent ainsi une forme d'épistémologie sauvage et l'expression « tournant documentaire » est un des noms possibles de ce phénomène de décroisement des discours, qui accompagne en les approfondissant les questionnements sur les limites entre le vrai et son, ou ses, contraires.

NOTES

- 1 Ralph Keyes, *The Post-Truth Era : Dishonesty and Deception in Contemporary Life*, New York, St Martin's, 2004. Voir aussi : Harry G. Frankfurt, *L'Art de dire des conneries [On bullshit]*, trad. Didier Sénécals, Paris, 10/18, 2006, [2005].
- 2 Alison Flood, « Post-truth named word of the year by Oxford Dictionaries », *The Guardian*, 5 novembre 2016, disponible sur : <https://www.theguardian.com/books/2016/nov/15/post-truth-named-word-of-the-year-by-oxford-dictionaries>. En France, le mot est entré en 2017 dans le *Petit Larousse* et le *Robert illustré*.
- 3 On rencontre également l'expression synonyme « ère post-factuelle » (*post-factual politics*).
- 4 Hal Foster, *Le Retour du réel : situation actuelle de l'avant-garde [The Return of the Real : The Avant-garde at the End of the Century]*, trad. Yves Cantraine, Frank Pierobon et Daniel Vander Gucht, Bruxelles, La Lettre Volée, 2005 [1996].
- 5 David Shields, *Besoin de réel : un manifeste littéraire [Reality Hunger]*, trad. Charles Recoursé, Vauvert, Au Diable Vauvert, 2016 [2010].
- 6 Richard Rorty (dir.), *The Linguistic Turn. Recent Essays in Philosophical Method*, Chicago et Londres, The University of Chicago Press, 1967. L'expression, attribuée par Rorty au philosophe Gustav Bergmann, chez qui elle désigne l'approche philosophique de Ludwig Wittgenstein dans son *Tractatus Logico-Philosophicus*, renvoie à la démarche fondatrice de la philosophie analytique et de la philosophie du langage ordinaire, qui insistent sur l'analyse du langage comme fondement du travail conceptuel de la philosophie. L'expression *linguistic turn* a également servi à désigner un courant historiographique, centré notamment autour des travaux d'Hayden White, selon lequel l'historien, parce qu'il a accès à des textes, et non à des faits, n'étudie que les représentations discursives de la réalité.
- 7 Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981.
- 8 Je reprends ici certaines remarques formulées dans le cadre du projet « Littérature contre storytelling » mené par Danielle Perrot-Corpet et Judith Sarfati-Lanter entre 2014 et 2016. Il proposait d'analyser la manière dont les discours esthétiques pouvaient se présenter comme des « contre-

narrations », venues contester certaines versions des faits circulant dans les médias. Voir les dossiers publiés dans les revues *Comparatismes en Sorbonne* et *Raison Publique*, disponible sur : http://www.crlc.paris-sorbonne.fr/FR/Page_revue_num.php?P1=7 et <http://www.raison-publique.fr/article877.html>.

9 Marcel Cohen, *Faits, lecture courante à l'usage des grandes débutants*, Paris, Gallimard, 2002, p. 69.

10 *Ibid.*

11 À ce sujet voir : Émilie Brière, « Faits divers, faits littéraires. Le romancier contemporain devant les faits accomplis », *Études littéraires*, vol. 40, n° 3, « Penser la littérature par la presse », 2009, p. 157-171.

12 Édouard Levé, *Journal*, Paris, POL, 2005.

13 Emmanuel Adely, *Cinq suites pour violence sexuelle*, Paris, Argol, 2008.

14 Pour une analyse critique détaillée de ce « conte » contemporain, voir : Raphaëlle Guidée, « Le gentil récit littéraire et le grand méchant storytelling : anatomie d'un conte contemporain » *Raison-publique.fr : arts, politique, société*, 2018, Danielle Perrot-Corpet et Judith Sarfati-Lanter (dirs.), Dossier « Littérature contre storytelling avant l'ère néolibérale. Pour une autre histoire des engagements littéraires au XXe siècle », en ligne.

15 Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999.

16 Ces œuvres font en effet l'objet d'une visibilité et d'une reconnaissance inédites : on peut penser aux deux prix Nobel décernés successivement en 2014 à Patrick Modiano et en 2015 à Svetlana Alexiévitch. À l'échelle française, on pourrait aussi mentionner, parmi beaucoup d'autres, l'attribution, à l'automne 2016, du prix Médicis du roman à Ivan Jablonka pour *Laëtitia*.

17 Cela n'est évidemment pas nouveau. Il suffit de penser aux débats liés au statut fictionnel ou authentique des *Lettres Portugaises* : leur histoire éditoriale montre suffisamment que tous les indices qui contribuent à créer un sentiment d'authenticité peuvent toujours être imités sous la forme d'une fiction. Voir à ce sujet : Marc Escola, « L'auteur comme fiction : Guilleragues », publié dans la rubrique « Atelier » du site Fabula, disponible sur : <http://www.fabula.org/atelier.php?L%27auteur%20comme%20fiction%3A%20Guilleragues>.

18 Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 36.

19 Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006. Yannick Haenel, *Jan Karski*, Paris, Gallimard, 2009. Sur ces deux polémiques,

voir Patrick Boucheron, « On nomme littérature la fragilité de l'histoire », *Le Débat*, 2011/3 n° 165, p. 41-56 et Patrick Boucheron, « "Toute littérature est assaut contre la frontière". Note sur les embarras historiens d'une rentrée littéraire », *Annales. Histoire, sciences sociales* 2010/2 (65^e année), p. 441-467.

20 Voir à ce sujet le *Cahier de l'Herne Modiano*, sous la direction de Raphaëlle Guidée et Maryline Heck, Éditions de L'Herne, collection « Cahiers de L'Herne », n° 98, 2012, où est publiée la correspondance Modiano/Klarsfeld (p. 178 sq.). Voir aussi, dans le même cahier, Mireille Hilsum « Serge Klarsfeld/Patrick Modiano : enjeux d'une occultation » (p. 187 sq.), et en ligne : Raphaëlle Guidée, « L'écriture contemporaine de la violence extrême : à propos d'un malentendu entre littérature et historiographie », *Fabula/Les colloques*, Littérature et histoire en débats, disponible sur : <http://www.fabula.org/colloques/document2086.php>.

21 On peut ainsi, de la même manière, s'interroger sur le rapport aux faits historiques de Sebald, promu « archéologue de la mémoire » et biographe des vies oubliées. *Les Émigrants*, livre qui prétend retracer les vies de quatre personnes réelles, combine en réalité dans son dernier récit divers éléments biographiques appartenant à des personnes différentes. Les médias comme les critiques ont pourtant principalement retenu les déclarations de l'auteur affirmant que les modifications effectuées sont essentiellement des changements de forme, pas de fond.

22 Philippe Artières, *Vie et mort de Paul Gény*, Paris, Seuil, 2013.

23 *Ibid.*, p. 103.

24 *Ibid.*, p. 154.

25 Je m'appuie ici sur une déclaration privée de Philippe Artières qu'aucune déclaration écrite, à ma connaissance, ne permet de confirmer. Dans le livre, la reproduction du cahier est précédée d'une note de l'auteur décrivant la source, selon une méthode propre au travail de l'historien aux archives.

26 Frederik Detue et Charlotte Lacoste (dir.), « Témoigner en littérature », *Europe*, n° 1041-1042, janvier-février 2016.

27 Jérôme Ferrari, *Le Principe*, Arles, Actes Sud, 2015.

28 Emmanuel Carrère, *L'Adversaire*, Paris, POL, 2000.

29 Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981, p. 12.

30 Mark Nash (éd.), *Experiments with Truth, Fabric Workshop and Museum*, Philadelphia, The Fabric Workshop and Museum, 2004.

31 « *In this perspective it is no longer possible to distinguish between "reality" and "its" representation* ». Mark Nash, « Experiments with Truth : The Documentary Turn », *Anglistica* 11, n° 1/2, 2007, p. 33-40. Voir aussi : Nash Mark, « Reality in the Age of Aesthetics », *Frieze Magazine*, n° 114, avril 2008 et Steyerl Hito, « The Politics of Truth. Documentarism in the Art Field », *Springerin*, 3/03, 2003.

32 Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 16.

33 John D'Agata et Jim Fingal, *Que faire de ce corps qui tombe ? [The Lifespan of a fact]*, trad. Henry Colomer, Bruxelles, Vies parallèles, 2015 [2012].

AUTHOR

Marie-Jeanne Zenetti

Université Lyon II (Passages XX-XXI)

marie-jeanne-zenetti@univ-lyon2.fr

Vérité et expériences singulières

« L'œil de l'histoire » : peindre la vérité dans les *Tableaux historiques de la Révolution française* de Chamfort

Cyril Francès

DOI : 10.35562/marge.355

Copyright
CC BY-NC-SA

OUTLINE

Dire le vrai : les *Tableaux* comme histoire de la Révolution
Poétique de la vérité : la fondation d'une scène politique
La dialectique du sensible : peuple, émotions et vérité

TEXT

1 « Des artistes citoyens vont buriner les grands tableaux de notre Révolution d'une manière digne de la France libre, de l'Europe qui s'ébranle pour l'être, et du genre humain destiné à le devenir » : la pompe déployée en 1791 par l'abbé Fauchet dans le prospectus annonçant la publication des *Tableaux historiques de la Révolution française* a le mérite de souligner nettement les enjeux de l'entreprise, d'ordre mémoriel, esthétique et politique. Ces gravures des grands événements de la Révolution, accompagnées de textes qui en rappellent les circonstances, obéissent à la triple demande de « voir » l'inouï contemporain, de comprendre la logique de sa manifestation et d'en conserver la figure idéale apte à servir de modèle. Se voulant à la fois depositaire des gestes du passé et instrument de leur fécondité, les *Tableaux* sont également restés tout au long de leur longue entreprise de publication la caisse de résonance des déflagrations du présent. Les soubresauts de leur parution en témoignent. Entamée sous l'impulsion de Fauchet au printemps 1791, la première livraison, publiée en 1794 et couvrant la période 1789-1792, contient 68 gravures de Jean-Louis Prieur accompagnées pour les 26 premières de textes de Chamfort et pour les suivantes de Guinguené. Ces deux derniers,

proches des girondins, sont arrêtés en 1794, alors que Prieur, membre du Tribunal révolutionnaire et fervent robespierriste est quant à lui exécuté en 1795 par le pouvoir thermidorien. Trois nouvelles publications ont lieu en 1798, 1802 et 1817, faisant monter le nombre de gravures à 144 et conduisant le récit jusqu'au 18 Brumaire. Dans chacune des éditions les textes sont repris, recomposés ou réécrits afin d'en corriger la perspective idéologique : le monument érigé à la Révolution sera demeuré jusqu'au bout un ouvrage d'actualité.

2 La rédaction des *Tableaux* est donc prise dans un faisceau de temporalités croisées, particulièrement prégnant en ce qui concerne la partie rédigée par Chamfort. Celui-ci, homme de théâtre et académicien, familier du grand monde dont il s'est fait l'impitoyable moraliste, devint dès les premiers soubresauts de 1789 ce que Georges Benrekassa appelle un « écrivain révolutionnaire », confronté « à la tâche inouïe de faire l'histoire du temps présent, aux deux sens de cette expression : rendre intelligible à partir d'une explicitation politique d'un nouveau type [...] l'avènement d'une contemporanéité autre ; assurer [...] une fonction de tutelle d'opinion nouvelle, aux conséquences immédiatement perceptibles »¹. Aux *Tableaux* est précisément assignée cette « tâche inouïe » de penser un nouveau régime d'historicité et d'influer sur le cours de l'expérience collective qui s'y déploie, à cette nuance près, par rapport à la situation qu'évoque Benrekassa, que la perspective historienne adoptée par Chamfort crée une faille au sein de la « contemporanéité » révolutionnaire et, d'une certaine manière, la fragmente. L'année 1789 est en effet décrite à la lumière de l'accélération et de la radicalisation du processus révolutionnaire en 1792. Les événements présentés, ramassés sur à peine trois mois (du 20 juin au 7 septembre) et en eux-mêmes porteurs d'une temporalité neuve, sont réélaborés à l'aune d'une temporalité déjà autre. Le texte articule le récit des origines à l'actualité de leur devenir, ce qui lui confère son « bougé » fondamental, dans lequel le présent modifie incessamment la signification du passé.

3 Plus précisément, les *Tableaux* sont animés par un double projet de monstration et de fondation que Chamfort explicite dès les premières lignes :

Le tableau qui ouvre cette galerie vraiment nationale, est un de ceux qui sont le plus marqués d'un caractère auguste et imposant. Mais pour assurer et accroître son effet sur l'âme des spectateurs, il convient de leur présenter le précis des événements qui, depuis l'ouverture des états-généraux, ont préparé cette scène attachante, unique jusqu'ici dans l'histoire. (p. 199)²

- 4 Frappe d'abord, à travers l'entremêlement des termes « tableau », « scène » et « histoire », l'effacement de la frontière entre le réel et son spectacle : la grandeur morale, la valeur historique et la puissance émotive du tableau appartiennent autant à l'événement qu'à sa mise en scène. Cette absence de solution de continuité entre le représenté et le représentant confère au texte une double fonction : d'une part affermir le lien entre l'image et l'épisode qu'elle illustre, d'autre part accroître son effet sur le spectateur. Il revient à l'écriture d'*attacher* ensemble l'événement, l'image et le spectateur. Au sein de ce mouvement, la question de la vérité est à la fois incidente et essentielle, concentrée dans le « vraiment » accolé à « nationale ». Ce simple adverbe intensif suffit à déterminer les enjeux liés à la vérité, comprise rhétoriquement comme une modalité d'intensification du discours (ce qui resserre les nœuds de l'attache), et politiquement comme le propre de la nation nouvelle. La galerie « vraiment nationale » c'est alors la galerie qui commémore les événements à travers lesquels la nation s'est apparue à elle-même en tant que société d'hommes libres, mais qui offre également à cette nation les moyens esthétiques de sa constitution en acte.
- 5 Ce qui est décrit dans ces premières lignes, c'est le travail de ce que Chamfort appellera plus loin « l'œil de l'histoire », dont la fonction serait de reconnaître le vrai avant de l'exposer de manière à en pérenniser l'action. Il inscrit les *Tableaux* dans un régime de vérité qui s'efforce de fonder les uns par les autres un usage critique, une visée esthétique et une finalité politique du discours historique. Leur articulation soumet l'écriture à plusieurs logiques contradictoires, qui expliquent son instabilité et lui donnent son identité déchirée : dans un premier temps, sur le plan narratif, elle se doit d'être fidèle aux faits et d'en faire émerger la logique ; dans un deuxième, pour accréditer leur sens et leur valeur, il lui faut leur octroyer une forme esthétique où s'incarne la puissance qui les a fait advenir. Néanmoins, au

creux de ces deux processus, elle se trouve confrontée à un objet qui, dans sa démesure, excède autant la rationalité d'une narration que la force d'une rhétorique : le peuple, source vive de la nation nouvelle. Tout l'enjeu des *Tableaux* est alors, par-delà les passions et les fureurs qui le traversent, et même au moyen de leur représentation, d'en manifester la souveraineté et de fonder celle-ci dans la vérité d'un *pathos*.

Dire le vrai : les *Tableaux* comme histoire de la Révolution

- 6 Chamfort se présente à plusieurs reprises au fil du texte comme un « historien ». Mais qu'est-ce qu'écrire l'histoire de la Révolution en 1792 ? Dans un premier temps, cela engage de libérer une mémoire encore enchaînée au passé, de l'extraire d'une brèche temporelle qui semble avoir gardé captifs ceux qui l'ont traversée :

Un des caractères de la Révolution dans cette première et immortelle semaine, c'est d'avoir réuni et rapproché, dans un si court intervalle de temps, et dans l'enceinte de Paris et Versailles, une telle multitude d'événements simultanés, qu'après cette époque, et pendant un temps considérable, les acteurs et les spectateurs, également opprimés du poids de tant de souvenirs, retrouvaient avec peine l'ordre et la suite des faits égarés en quelque sorte dans leur mémoire ; tous les événements semblaient perdus dans la variété des émotions successives dont on avait été accablé pendant six jours. (p. 269)

- 7 À la fois éclatée et close sur elle-même, tissée de mémoire et d'oubli, la condition historique nouvelle que la Révolution a instaurée ne s'est encore inscrite dans aucune temporalité vécue : l'intervalle ouvert est un labyrinthe sans commencement ni fin. Le constat donne la mesure de la tâche de l'historien qui doit, selon la formule de François Furet, dégager ses contemporains de la « tyrannie du vécu historique »³, dans un double geste de remise en ordre et d'affranchissement : remise en ordre des faits, affranchissement des affects qui en émanent. Et ce geste, parce qu'il est lui-même pris dans la temporalité qu'il vise à défaire, est éminemment politique. Chamfort constate en effet que si la Révolution a bel et bien eu lieu, l'expérience de la

liberté, elle, n'a pas encore débuté : elle ne le pourra que lorsqu'elle se sera mesurée à sa propre histoire et qu'elle en aura formulé la vérité.

- 8 Au niveau le plus élémentaire, cela suppose d'établir le partage du véridique et de l'illusoire afin, selon les mots d'Hannah Arendt, de dégager du « chaos des purs événements » une « réalité commune et effective »⁴, à partir de l'évidence de laquelle peuvent s'établir les conflits d'opinion ou de jugement. Indubitablement, les *Tableaux* se vouent à reconstruire le « réel » de la Révolution, à faire la part du faux, de l'incertain et de l'irrécusable. Ils ne cessent à cette fin d'exhiber leurs procédures d'attestation du vrai : ici, Chamfort rappelle les « faits incontestables »⁵ qui président à la naissance de certains événements ; là, il confronte différentes sources au sujet d'un détail incertain ; ailleurs, il cite des témoignages directs ou des documents officiels⁶. Se présentant comme l'archiviste scrupuleux et le témoin désengagé des événements, il élabore un point de vue d'une omnisciente neutralité. L'espace de représentation construit par les *Tableaux* s'ordonne en partie autour de la figure idéale d'un « spectateur tranquille et indifférent qui, passant tour à tour de Paris à Versailles et de Versailles à Paris, eût entendu et comparé les discours et les opinions » (p. 206), figure où se projettent conjointement l'auteur et son lecteur et où se fondent réciproquement un regard critique et sa mise en œuvre discursive. Au sein de ce premier niveau de vérité, celui de l'adéquation du récit à son référent, il est symptomatique que le dispositif des *Tableaux* soit perçu par Chamfort comme une entrave, puisqu'il privilégie le spectaculaire et le disparate plutôt que l'intelligibilité d'une composition ordonnée :

La multitude des tableaux simultanés ou rapidement successifs, sert à souhait le talent de l'artiste ; tandis que l'historien, dans une dépendance plus ou moins gênante, rencontrant un sujet tantôt trop fécond, tantôt trop stérile, se voit forcé de resserrer l'un, d'étendre l'autre, au gré d'une convenance étrangère ; subordination pénible dans le sujet actuel. (p. 244).

- 9 L'image s'accorde à la temporalité chaotique et fragmentée des événements, dont elle fixe et magnifie l'énergie, là où la narration s'emploie à parcourir le réseau de causalités qui en oriente le cours.

10 L'emprise exercée par l'iconique n'est cependant pas la difficulté principale à laquelle se heurte l'écrivain. En effet, par leur ambition historiographique, les *Tableaux* ont vocation à exercer une autorité discriminante sur la mémoire des événements : une telle écriture historique, celle de l'histoire dite « officielle », ne peut que s'affronter à la disparition de la figure qui était jusque-là son unique sujet, au triple sens d'agent, de thème et d'énonciateur, c'est-à-dire à la disparition du monarque. Son retrait hors de l'histoire est effectif dès le premier tableau : le 20 juin 1789, courtisans et ministres « reléguèrent en quelque sorte [le roi] à Marly, et l'entourèrent suivant leurs convenances ; ils le rendirent invisible, inaccessible comme un sultan d'Asie ; ils mirent entre lui et la nation une barrière que ni la nation ni la vérité ne pouvaient franchir, et que lui-même n'aurait pu renverser » (p. 200). Le *topos* du roi trompé par son entourage est ici réinvesti d'une force qui suffit à montrer la nature de ce qui se joue : non plus les manœuvres dilatoires de conseillers malintentionnés mais l'expulsion de la vérité hors de son lieu. La rupture entre le roi et la nation est aussi une rupture entre le vrai et l'instance politique qui doit en réfléchir le rayonnement et en actualiser l'efficace. De part et d'autre du lieu désormais vacant de la coïncidence entre vérité et souveraineté, se tiennent une assemblée impuissante, mais se proclamant néanmoins garante des principes de la « vraie monarchie » (p. 201), et une cour qui se replie dans « l'illusion » de son autorité.

11 Cette disparition du roi comme centre et force de vérité implique trois conséquences majeures. Elle déplace d'abord le point de perspective à partir duquel se fabriquait le mémorable : le regard du monarque ne détermine plus ce qui est digne d'admiration. Cette tâche revient dorénavant à l'historien, seul apte à découvrir et formuler le principe immanent qui confère aux événements leur grandeur :

La Révolution de 1789 est le résultat d'un assemblage de causes agissant depuis des siècles, et dont l'action [...] fortement accélérée dans ces derniers temps, s'est trouvée tout à coup aidée d'un concours de circonstances dont la réunion paraît un prodige. (p. 193)

12 Secondairement, l'effacement de la perspective royale révèle l'optique tronquée et falsificatrice du discours historique monarchique, il jette le soupçon sur ses leçons et rend nécessaire sa réévaluation. Ainsi

Chamfort, au moment où il s'étonne de l'efficacité de l'action populaire dans les premiers jours de la Révolution, suggère que peut-être « les historiens qui, dans les siècles passés, nous ont transmis le récit des grands bouleversements politiques, [ont] négligé de recueillir et de rendre saillantes les circonstances par lesquelles ce même caractère se serait plus ou moins manifesté » (p. 224). Enfin, une fois levée l'hypothèque que le pouvoir maintenait sur le passé, lui-même se trouve dépourvu des prestiges derrière lesquels il s'abritait : les « vieux secrets de cour » se montrent dans toute leur « horreur ».

13 Cette triple réévaluation du mémorable, de l'historique et du politique se heurte néanmoins à une opacité fondamentale tenant à la confusion que le pouvoir monarchique entretient entre le réel et l'illusoire. Cette logique se trouve à l'œuvre dans la « pompe féroce » de « l'appareil guerrier » entourant Paris dès le 11 juillet (p. 222), qui contenait en puissance le « projet » de bombarder la ville, sans qu'il fût possible de savoir si jamais cette puissance était appelée à se transformer en acte. Cette force virtuellement manifestée a pourtant eu son efficacité, non pas celle recherchée d'inspirer la crainte mais celle d'alimenter la révolte. L'exemple montre à quel point le partage du vrai et du faux visé par le récit est condamné à demeurer incertain parce que, d'une certaine manière, les événements ne coïncident plus avec eux-mêmes, tant ils sont tissés d'illusions, de secrets et de croyances : « Quoi qu'il en soit de ces complots, quel qu'ait été le projet formé contre Paris et dont le secret n'échappera pas à l'œil pénétrant de l'histoire, il est certain que les parisiens durent croire au projet formé de les exterminer » (p. 228) écrit Chamfort en conclusion du passage. La citation synthétise les enjeux majeurs du projet historiographique des *Tableaux*, métaphorisé ici pour la première fois par la formule « l'œil de l'histoire ». Cet œil, c'est à la fois ce qui, au cœur du présent de l'événement, défait le mensonge immémorial du pouvoir (la « pompe ») pour le réduire à sa juste mesure (le « complot ») et entérine, au-delà d'une vérité factuelle encore indéterminée, la légitimité des certitudes du peuple. Mais c'est aussi ce qui, depuis les profondeurs de l'avenir, ne cesse de scruter les entrailles du passé pour en extirper les puissances du faux.

14 Aussi la perspective offerte par l'œil de l'histoire est-elle le plus souvent double, scindée entre la vérité que portait avec lui l'événement au moment de son surgissement et celle qui, après-coup, laisse

deviner ce que l'évidence première occultait. Le vingtième tableau illustre ce phénomène de manière décisive. Il raconte le retour du roi à Paris et se présente d'abord comme une scène de concorde euphorique durant laquelle le roi entend « le langage de la vérité, simple et douce dans la bouche d'un de ses anciens officiers, énergique dans celle du président électeur », et à laquelle il répond « avec une émotion touchante » (p. 277). Mais ces retrouvailles entre le monarque et la vérité ordonnent en fait le tableau en trompe-l'œil, notamment parce que la réconciliation entre Louis XVI et la nation est étrangement introduite par une méditation sur les « fautes » des rois que l'histoire a toujours « atténuées » à cause d'une « adulation superstitieuse », et se conclut par une phrase suggérant l'illusion sur laquelle cette réconciliation était fondée : « Le peuple, qui se flattait d'avoir trouvé un ami dans son roi, croyait toucher à la fin de ses tourments » (p. 277). La grandiose scène d'unité émerge sur le fond de ce qui la désigne doublement comme un leurre : à sa source, puisque la valeur accordée à la parole royale s'origine dans la servilité de l'absolutisme, en son dénouement car les promesses royales seront trahies (Chamfort écrit après la fuite à Varennes). Tout se passe ici comme si le regard à l'œuvre pointait que la vérité de l'événement se tient au-delà de la représentation qu'il en propose : le « sublime tableau » de l'arrivée du roi à l'hôtel de ville recouvre et fait surgir, dans le même mouvement, l'écart entre l'être et le paraître de l'histoire. Cette collusion entre deux regards (celui de 89 et celui de 92) ne cesse de progressivement creuser la perspective du récit d'ensemble, d'en découvrir les points aveugles et les vérités latentes, notamment celle-ci, énoncée en quasi-conclusion des *Tableaux* : « Tous ces faits, et plusieurs autres non moins étranges, confirmeront en se découvrant une vérité déjà sentie des Français, c'est que la liberté ne date vraiment pour eux que du jour où la royauté fut abolie » (p. 294).

15 La citation nous conduit cependant au-delà de la question de la véridicité factuelle du discours, en signalant le lien établi par les *Tableaux* entre vérité et liberté, la seconde étant corrélativement l'objet et le fondement de la première. L'objet car l'œil de l'histoire ne cesse de scruter les manifestations de cette liberté pour mieux en retracer la naissance ; le fondement car cet œil ne peut s'ouvrir qu'à la condition que la liberté soit effective. En ce sens, les *Tableaux*

découvrent avec la liberté politique le principe d'un nouvel ordre du temps au sein duquel se reconstitue toute l'histoire passée et à venir de la nation. Un tableau emblématise plus que d'autres l'instauration de cette « mémorialité et historicité nouvelles »⁷ : celui de la prise de la Bastille. C'est en effet à partir de ce moment fondateur que « commencent pour nous les vraies annales de la liberté », parce qu'il est l'événement au sein duquel la liberté a pris corps et qui donc a fait apparaître l'histoire en tant que telle : auparavant le peuple était serf et « les esclaves n'ont point d'histoire » (p. 193)⁸. Le texte mériterait d'être cité entièrement, mais nous nous contenterons d'un extrait qui décrit conjointement le triomphe de la vérité, l'avènement de la liberté et la naissance d'une nouvelle expérience de l'histoire :

Mais la Bastille est conquise, tout change. Les ennemis du peuple frémissent en vain. Ils voient dicter, composer auprès d'eux, au milieu d'eux, cette déclaration des droits, éternel effroi des tyrans ; et pendant ces nobles travaux, le peuple s'empresse à démolir de ses mains l'odieuse forteresse. Il mesure, d'un œil brillant de joie, la décroissance des bastions. Il croit saper, miner, démanteler en quelque sorte le despotisme. [...] Tout tombe, et bientôt arrive l'heureux jour où il offre à ses représentants, pour salaire de leurs travaux, cette grande charte de la nature, ces mêmes droits de l'homme empreints sur la pierre souterraine enfouie dans les fondements de l'horrible édifice, où, pendant quatre siècles, l'humanité avait reçu de si sanglants et si inconcevables outrages. (p. 256)

16 Il faut remarquer d'abord que le passage unit l'acte destructeur et sa mise en spectacle, l'œuvre de la main et la jouissance du regard. Ce faisant, l'œil de l'histoire se fond dans celui du peuple, tout comme la main de celui-ci opère un geste identique à celui de l'historien, en l'occurrence « saper, miner, démanteler » le despotisme. Le discours historique accompagne et prolonge le mouvement qu'il décrit pour mieux en restituer la vérité, une vérité qui gît dans les profondeurs même du monument renversé : le peuple et l'historien la redécouvrent conjointement, enfouie par quatre siècles d'outrages, sous la forme de la « charte de la nature » qui, soudain révélée, s'actualise en « déclaration des droits ». La logique narrative est ici lourde de sens, qui transforme la simultanéité de la Déclaration des droits de l'homme par l'Assemblée et la prise de la Bastille en fondation de l'une

par l'autre : c'est le peuple qui offre à ses représentants le principe intangible et irréfragable des « droits de l'homme », après en avoir fait d'abord l'expérience sensible et s'être ainsi institué comme sujet politique autonome. Mais la logique énonciative ne l'est pas moins, qui désigne cette institution comme origine de la parole historique⁹. Rien d'étonnant alors à ce que ce tableau prenne les allures du mythe, faisant ainsi passer le récit, selon une expression de Jacques Rancière, de l'autre « côté de la vérité », c'est-à-dire du côté où « les paroles ne sont plus écrites sur du papier ou du vent, mais gravées dans la texture même des choses »¹⁰, en l'occurrence ici « la pierre souterraine de l'horrible édifice ».

17 C'est cet autre « côté de la vérité », celui qui ressortit à une poétique davantage qu'à des procédures critiques ou narratives de véridicité qu'il nous faut explorer maintenant.

Poétique de la vérité : la fondation d'une scène politique

18 Sur ce versant, la vérité ne désigne plus la conformité du discours à ce qui fut mais une modalité de la parole liée à la nature sublime de la Révolution. Ainsi, lorsqu'il dépeint la prise de la Bastille, Chamfort se confronte moins au véridique qu'à l'ineffable :

Quel burin, quel pinceau pourrait seulement retracer l'esquisse des tableaux mobiles et variés que présentaient alors [...] le passage des passions féroces aux passions généreuses, des mouvements terribles aux plus doux attendrissements, dont le mélange inouï, dont l'expression sublime reportait l'âme et reculait l'imagination jusque dans les temps héroïques. (p. 259)

19 Le « sublime » dont il est question est indissolublement d'ordre esthétique et moral, il tient à ce qui excède toute forme sensible mais aussi à l'inconditionné au cœur de toute liberté. L'émotion sublime qui emporte « l'âme et l'imagination » est de ce point de vue jumelle de l'enthousiasme où Kant a perçu la vérité profonde de l'expérience révolutionnaire : malgré les « misères et les atrocités » qui l'ont accompagnée, « cette révolution [...] trouve quand même dans les esprits de tous les spectateurs, qui ne sont pas eux-mêmes engagés

dans ce jeu, une *sympathie* d'aspiration qui frise le véritable enthousiasme et dont la manifestation même comportait un danger ; cette sympathie par conséquent ne peut avoir d'autre cause qu'une disposition morale du genre humain »¹¹. Cette « disposition morale » que Kant analyse à distance, Chamfort assigne à l'art la vocation d'en maintenir l'élan, appelant de ses vœux une esthétique animée de la tension vers l'illimité qui est au cœur de l'expérience révolutionnaire :

Bientôt les arts s'empressent de célébrer l'une et l'autre [la conquête de la Bastille et la liberté]. Chacun d'eux reproduit, sous les formes qui lui sont propres, ce glorieux événement. Les théâtres, les jeux publics en retracent les principales circonstances. Les vainqueurs de la Bastille assistent à leur propre éloge prononcé dans le sénat de la nation, dans les temples de la capitale [...]. Ainsi l'enthousiasme se soutient et se perpétue. (p. 259)

20 Les *Tableaux* sont eux-mêmes partie prenante du processus décrit par la citation, qui permet de comprendre comment le souffle de l'enthousiasme qui habite l'écriture historique, parce qu'il émane de l'événement lui-même, atteste de sa vérité. La vérité des *Tableaux* vient donc de ce que, fondamentalement, il n'y a pas de hiatus entre eux et leur objet. Dans cette perspective la poétique du tableau, telle que Diderot l'a théorisée, est garante de vérité : sa capacité à incorporer des éléments hétérogènes, sa puissance expressive et sa faculté à générer du sens, permettent en effet à l'écriture d'épouser le mouvement du sublime et d'en instruire l'expérience.

21 Prenons l'exemple, pour dégager les principaux éléments de cette poétique, du cinquième tableau¹² :

[...] quelques-uns conçurent l'idée d'un spectacle nouveau, à la fois triomphal et funèbre, qui annonçait en même temps la confiance et la terreur. Dans le cabinet de Curtius, étaient en cire colorée un grand nombre de bustes d'hommes célèbres. On y saisit ceux de M. Necker et de M. d'Orléans, qu'on croyait enveloppés dans la disgrâce du ministre. On les couvre de crêpes, ainsi que le tambour qui les précède. On les porte des allées du boulevard du Temple dans la rue Saint-Martin, au milieu d'un cortège innombrable qui se grossit à chaque pas. Le cri répété, *chapeau bas !* fait un devoir aux passants de saluer ces images révérees. Le guet à cheval du poste de la Planchette reçoit du peuple l'ordre d'escorter les porteurs. La

garde de Paris cède aussitôt à cette volonté générale. On se précipite de toutes les issues, pour voir cette nouveauté républicaine. On en augmente sans cesse la pompe tumultueuse, bizarre, et cependant imposante. Tout s'anoblissait par l'idée d'honorer avec éclat deux hommes qu'on croit victimes de leur généreux amour pour le peuple. Les rues Grenéta, Saint-Denis, la Ferronnerie, Saint-Honoré, par où passent successivement les images devenues momentanément l'objet du culte public, contiennent à peine les flots de citoyens qui se succèdent avec une rapidité toujours croissante.

22 Le passage offre un parfait condensé des procédés d'implication du lecteur propres à l'esthétique du tableau : l'usage du présent historique qui abolit la distance entre l'événement et son récit ; les verbes de vision dont la distribution place d'abord le lecteur du côté des spectateurs, avant de le rendre fantasmatiquement acteur de la « pompe » qui se déploie sous ses yeux ; la prolifération des notations de temps et de mouvements, qui contribuent simultanément à un découpage extrêmement précis de l'espace et à l'impression d'écoulement d'une masse qui ne cesse de s'accroître par l'effet de son propre poids (effet renforcé par le développement syntaxique de la phrase et les jeux sonores) ; enfin l'omniprésence du « on » qui inclut narrateur et lecteur dans l'événement, en simule l'expérience instantanée en créant la « fiction [...] de l'adhérence du texte à l'occasion qui le fait naître »¹³. L'ensemble de ces phénomènes fait du tableau le vecteur d'une énergie sensible portée à son plus haut degré de lisibilité et d'intensité, énergie qu'il fait rayonner jusque vers son lecteur : ainsi se perpétue l'enthousiasme.

23 Cette fiction de présence s'offre aussi comme une représentation au second degré : l'écriture tire sa force expressive de la théâtralité nichée au cœur de l'événement, celle du « spectacle nouveau » incarné par le cortège populaire, qui est l'enjeu véritable du tableau puisque celui-ci n'a d'autre vocation que de constituer le peuple en sujet autorisé et légitime de la représentation, de le « présenter [se] représentant » pour paraphraser Louis Marin¹⁴. C'est ainsi par la mise en signe de sa propre force que le peuple « s'embellit », aussi « bizarre » sa « pompe » puisse-t-elle paraître. Ici intervient la dimension réflexive du tableau, soulignée naguère par Roland Barthes : « le tableau est intellectuel, il veut dire quelque chose (de moral, de social), mais il dit aussi qu'il sait comment il faut le dire ; il

est à la fois [...] impressif et réflexif, émouvant et conscient des voies de l'émotion¹⁵ ». De fait, cette auto-institution du peuple en tant que sujet de représentation véhicule un nouvel ordre de valeurs, comme le souligne nettement le vocabulaire politique ponctuant le texte, qui donne non seulement au tableau son horizon de signification mais en régit également la composition : c'est en effet la « volonté générale » qui entretient le mouvement du cortège, auquel sa « nouveauté républicaine » apporte sans cesse de nouveaux spectateurs. Le tableau permet donc à Chamfort de montrer simultanément la Révolution et son spectacle, non pour l'irréaliser ou la transformer en mascarade, mais parce qu'au fond c'est dans la manière dont la Révolution « fait spectacle » que s'inscrit sa signification véritable. La logique représentative qui lui est inhérente englobe ses acteurs et ses spectateurs dans une même communauté d'action et d'expérience, fondant par là une nouvelle scène politique, au sens d'un dispositif esthétique au sein duquel un ordre politique peut se mettre en forme et se donner à voir¹⁶.

24 Quelque chose se joue au sein des *Tableaux* de l'ordre du « partage du sensible » théorisé par Jacques Rancière, « qui définit à la fois le lieu et l'enjeu de la politique comme forme d'expérience »¹⁷. Les *Tableaux* sont incontestablement animés par la volonté de faire émerger au cœur des bouleversements du sensible, et en s'appuyant sur eux, un nouveau régime des représentations, inclusif et égalitaire, démocratique au sens où il fait incarner au peuple « le principe d'une signification supérieure¹⁸ », que la puissance même de l'écriture permette d'instituer. Cette ambition est explicitement thématifiée dans le vingt-deuxième tableau qui décrit le prêche de Fauchet, l'évêque révolutionnaire à l'origine de l'entreprise des *Tableaux*, lors de la cérémonie du 5 août en l'honneur des morts de la Bastille. Chamfort s'appuie sur le discours de Fauchet afin d'opérer un triple redécoupage des modalités esthétiques par lesquelles une communauté « instaure son ordre et ses exclusions¹⁹ ». Le premier reconfigure les canons de l'éloquence, en nouant le *logos*, la parole rationnelle qui détermine les normes du sens, à l'expression inarticulée des affects : le discours de Fauchet, qui s'élançait depuis « la chaire de vérité », fait entendre simultanément le « cri de joie de la liberté triomphante » et la « promulgation de ses maximes » (p. 284). Il unit donc dans une même parole de vérité la voix nue d'une souve-

raineté charnellement ressentie et sa transformation en loi impersonnelle et universelle. La seconde recomposition concerne l'historiographie, dont Fauchet renverse le principe en nouant la Révolution, la philosophie et la Providence dans un même mouvement historique orienté vers la résurrection « de la nature et de l'humanité » (p. 284). L'histoire devient ainsi un destin commun et le lieu où l'homme peut réaliser sa vocation dernière. Enfin, la troisième rupture met simultanément en jeu la subversion des hiérarchies de la rhétorique épideictique, le bouleversement des normes de la représentation historique désormais dédiée, selon l'expression de Walter Benjamin, « à la mémoire des sans noms », et la fondation d'un nouvel ordre politique :

C'était un moment bien remarquable dans l'histoire de nos mœurs, que celui où la louange publique, jusqu'alors réservée parmi nous aux rangs, aux noms, aux places ou à la naissance, était décernée à des victimes inconnues, à des hommes obscurs [...] c'était d'avance mettre le peuple en possession de cette égalité décrétée bientôt après. (p. 285)

- 25 Toutefois, au-delà même de la manière dont se défait l'ordre des représentations politiques, l'essentiel tient peut-être à la communion qui s'établit entre Fauchet et son auditoire « dominé des mêmes passions, du même esprit que l'orateur ». S'offrant lui-même comme un événement sensible, le prêche n'a d'autre visée que de recueillir dans le langage les émotions éprouvées collectivement et de tendre à l'expérience vécue de la liberté un miroir où se réfléchir. Ce faisant, il « met le peuple en possession » de sa propre expérience, lui en manifeste la vérité déjà ressentie. Une telle puissance performative, celle d'une parole qui, non contente d'exposer le vrai, le réactualise dans l'immédiateté de sa profération, pointe l'utopie qui hante les *Tableaux*, et qui recouvre pour une part ce que Jacques Guilhaumou a appelé « l'idéal linguistique des jacobins », c'est-à-dire « la totale adéquation entre le mot et la chose²⁰ » : la parole s'efface comme médiation et différence pour mieux laisser apparaître l'identité entre l'action et sa représentation ainsi qu'entre l'énonciateur et les destinataires. Sa capacité de mobilisation en est par là décuplée : au-delà de toute éloquence artificieuse, la vérité, qu'elle incarne autant qu'elle la profère, s'atteste dans l'évidence du *pathos* qu'elle génère.

26 Le récit du prêche montre à quel point ce *pathos* est au cœur du dispositif esthétique des *Tableaux* puisqu'il en constitue la matière et le socle réflexif : les émotions confèrent aux événements leur logique (« la fureur populaire tint lieu de plan » écrit par exemple Chamfort à propos de la prise de la Bastille) mais elles déterminent aussi leur mode d'appréhension et de ressaisie collective. Plus encore, elles servent de pivot à la relation critique que les *Tableaux* établissent entre le peuple et sa représentation. Ceux-ci sont en ce sens à la fois une plongée dans le *pathos* de l'histoire et une réflexion sur sa mise en œuvre esthétique.

La dialectique du sensible : peuple, émotions et vérité

27 Nous l'avons dit, le peuple apparaît comme le principal acteur du processus révolutionnaire et l'unique garant de son achèvement : « Le peuple seul avait commencé [la Révolution], le peuple la soutenait, et devait seul la finir. Un heureux instinct semblait le rappeler sans cesse au sentiment de cette vérité » (p. 287). Ce sentiment inné de la vérité dont procède l'institution de la souveraineté populaire ressortit à ce que Chamfort appelle « l'histoire morale » de la Révolution (p. 206), une histoire au sein de laquelle le peuple advient à lui-même en *s'éprouvant* dans la découverte d'une communauté de sentiments – « un ordre de sentiments communs à tous » (p. 219) – et dans la sensation d'une force – « cet événement fit sentir au peuple toute sa force [...] et hâta le moment décisif où l'on devait anéantir le despotisme » (p. 206). L'histoire révolutionnaire est aussi celle d'un ébranlement affectif et d'un mouvement moral collectif, l'avènement sensible d'une communauté qui apprend à transformer l'événement en expérience. Dans une telle perspective, les émotions ne sont pas le symptôme d'une irrationalité qui dépossède les individus de leur action, le signe de l'extériorité fondamentale du peuple à ce qu'il est train de vivre. Ce sont au contraire les émotions qui, d'une part, *font* l'événement et, d'autre part, en ordonnent la signification. Prenons l'exemple du onzième tableau, qui montre le peuple gardant Paris lors de la nuit du 12 au 13 juillet, alors que la ville est livrée aux pillards et encerclée par les troupes royales :

Mille incidents divers tenaient dans un mouvement continu l'âme et l'imagination, effarouchées du plus grand de tous les périls, le péril inconnu. Toutefois, on était loin de l'épouvante ; une vive émotion et non le désespoir, une grande attente et non la terreur, se manifestaient sur les visages ; hommes, femmes, enfants, tous se prémunissaient contre une attaque nocturne ; tous avaient transporté, sur les maisons, aux balcons, aux fenêtres, des meubles, des ustensiles pesants, des bûches, et jusqu'au pavé des rues [...]. Paris, le matin livré aux brigands, compta le soir cent mille défenseurs. Le peuple se montra digne de la liberté : il en fit les actions, il en parla le langage. (p. 237-238).

28 L'émotion collective conditionne ici la mise en œuvre d'une liberté pratique, elle fabrique ses propres modalités d'action et engage une intelligence de l'évènement. Plus encore, elle possède une fonction prescriptive, puisqu'en offrant des modèles de conduites ou de discours, des normes de justice et des ressources de vertu, elle fonde un *ethos*²¹. L'émotion non seulement nourrit et oriente l'action politique mais elle lui donne forme et, en ce sens, engage un processus de subjectivation qui « s'oppose au processus de manipulation esthétisé des émotions suggérées »²². Les *Tableaux* nouent l'émotion décrite à une forme de raison sensible « qui puise dans l'esthétique d'une situation les possibilités de la juger »²³ et d'agir à partir d'elle. Les émotions ne jouent donc pas contre la raison politique et le jugement critique, elles produisent au contraire l'adhésion aux valeurs qui les fondent, à ce que Chamfort appelle « la vraie morale parmi les hommes », c'est-à-dire la liberté et la mise en œuvre de sa réciprocité, l'égalité. Celles-ci, avant d'être des réalités juridiques, sont des intuitions sensibles, dont les *Tableaux* constituent la mise en forme symbolique afin de les transformer en un savoir politique destiné aux hommes de 1792.

29 Cependant, en faisant des émotions la source vive du processus révolutionnaire, Chamfort remonte à l'origine d'où procède tout ordre politique, à ce substrat sensible et conflictuel qu'à travers ses institutions une société circonscrit et neutralise sans pouvoir l'étouffer absolument. 1789 apparaît alors comme le moment critique où le politique se confronte à ce qui le précède et menace de l'abolir, où la « division » sociale devient « déchirure » sans retour : la Révolution est « un combat à mort entre des maîtres et des esclaves »

(p. 290). Les *Tableaux* explorent la violence contenue en germe dans tout *pathos*, l'exténuation du sensible par une fureur l'entraînant hors de toute mesure. Le problème touche conjointement à l'économie des émotions et aux formes sur lesquelles elle s'articule, comme le révèle un peuple qui peut se laisser entraîner « par les mouvements irréfléchis d'une sensibilité dramatique » ou encore être pris à « l'illusion faite à sa sensibilité » (p. 294). La sensibilité révolutionnaire ne se reconnaît plus dans les formes de régulation des émotions héritées des Lumières, ce que montre exemplairement le dix-septième tableau racontant la mise à mort de Losme-Solbrai, le gouverneur adjoint de la Bastille. Alors que celui-ci s'apprête à être « déchiré » par les assaillants, un jeune homme intervient pour demander sa grâce, ce qui est l'occasion pour Chamfort de dresser un tableau dramatique à l'éloquence conventionnelle, mais brutalement mis en échec : perçue comme un « mensonge » (p. 262) par la foule, la scène pathétique ne l'empêche pas de mettre la tête de Losme-Solbrai au bout d'une pique, tout comme elle y place peu après celles de deux innocents châtiés par une « méprise » dont les meurtriers, quand ils la connaîtront, pleureront « des larmes de désespoir » (p. 263). Ces deux scènes présentent un *pathos* déchiré, étranger à lui-même parce qu'il ne sait plus reconnaître le vrai et perçoit comme des leurres les gestes qui jusqu'alors composaient son langage. On voit ici combien Chamfort s'éloigne de ce que Barthes appelait la « vérité imposée du tableau », qui emphatise le sens et fétichise l'affect qu'elle véhicule. Son écriture déjoue au contraire l'évidence émotive, et avec elle la transparence idéologique, inscrivant dans le tableau une irréductible dualité qui en retarde et en déplace l'effet. La communion pathétique se faille dans l'écart entre le geste et l'affect suscité, dans le contre-temps entre les pleurs et les signes qui les appelaient.

30 Cette désunion du vrai et du sensible s'avère pour Chamfort la source de la violence révolutionnaire, ce poison qui simultanément porte l'événement vers son excès et le dévitalise en comédie. L'enjeu éthique lié à la violence n'est pas une affaire de degrés mais relève de la manière dont elle peut délier la Révolution de sa signification en en dévoyant les apparences, comme le suggère le douzième tableau qui offre une parodie grimaçante et carnavalesque de la geste révolutionnaire. Le texte raconte le pillage du monastère Saint-Lazare par des

« misérables se faisant un jeu d'imiter, dans leur conciliabule, les formes usitées dans les assemblées populaires, et d'en reproduire même les expressions » (p. 239). Ce peuple factice, en singeant le vrai, corrompt les formes esthétiques par lesquelles il est advenu à la conscience de lui-même. Ainsi, par exemple, le défilé populaire se trouve dans ce tableau dégradé en un « triomphe hideux » qui rassemble les assaillants, travestis en moines, et les aliénés qu'ils ont libérés, entièrement nus : parade abjecte où « un air de fête, moitié burlesque, moitié féroce, se mêlait à [des] odieuses violences » (p. 242). Les spectateurs pourtant applaudissent, et l'horreur qui saisit l'historien tient moins à la cruauté, bien réelle, des « brigands » qu'à la manière dont, en contrefaisant les actions par laquelle le peuple devient souverain, ils pointent la dérision au cœur de cette souveraineté. Dans cette mascarade, un peuple bestial et grotesque se trouve rendu à son impuissance, ce qui conduit Chamfort à refermer le tableau sur une amère sentence : « La plume tombe des mains, et on rougit d'être homme » (p. 253). L'œil de l'histoire se confronte ici au point aveugle où la vérité se retourne en son contraire et où le partage du sensible révolutionnaire se heurte à la négativité des simulacres.

- 31 La honte qui saisit Chamfort devant le récit du pillage de Saint-Lazare jette son ombre portée sur l'ensemble des *Tableaux*, non pas en ce qu'elle invaliderait l'enthousiasme qui préside aux autres récits, mais parce qu'elle rappelle qu'il émerge sur le fond de conflits éthiques, politiques et esthétiques qu'il transcende sans les occulter. L'effort de Chamfort pour exposer le peuple est traversé de tensions qui ne sont pas réductibles aux contradictions idéologiques de l'écrivain (emporté puis effrayé par la radicalisation du processus révolutionnaire entre 1791 et 1792) mais qui semblent bien plutôt la marque d'une mise en relation dialectique de la représentation et des affects qu'elle mobilise : l'usage systématique des procédés types du tableau masque que les mêmes gestes, les mêmes figures, les mêmes « formules du *pathos* »²⁴ surgissent dans des contextes et produisent des effets nettement différenciés, quelquefois portés à leur plus haut point d'intensité émotive et de puissance réflexive, ailleurs rendus inefficaces ou dénoncés comme artifices. Chamfort souligne lui-même à quel point « tout est contraste et opposition » dans le spectacle révolutionnaire (p. 195-196) et, de fait, l'unité esthétique de

surface des *Tableaux* se fragmente en une superposition d'images hétérogènes qui leur confère leur véritable profondeur poétique et historique. Les *Tableaux* sont en ce sens rien moins que la mise en scène univoque du passage sans rupture du *pathos* à la *praxis*, c'est-à-dire, selon la conceptualisation de Georges Didi-Huberman, du mouvement qui transforme des sujets atteints par l'histoire en des sujets agissant sur elle. Ils s'apparentent davantage au parcours de l'intervalle qui les sépare, de cette syncope au creux de laquelle le *pathos* peut se détacher de la vérité qu'il est censé manifester et où la *praxis* peut s'inverser en sa parodie²⁵. Rendre au texte sa dimension dialectique suppose d'accepter qu'aucun tableau ne possède isolément la plénitude de sa signification mais que celle-ci se creuse au fil d'un jeu complexe d'associations et de contradictions, qui situe par exemple en vis-à-vis le pillage de Saint-Lazare et la prise des armes au Garde-meuble, dont le cortège carnavalesque ne remplit plus de honte mais « présage du prochain triomphe de l'humanité sur la chevalerie » (p. 245), ou qui met en regard le tragique meurtre de Losme-Solbrai et la sublime indulgence envers Besenval (vingt-cinquième tableau). Les mêmes motifs se répètent, s'opposent et s'entrechoquent, selon un art du montage qui en pluralise la signification et en intensifie l'expressivité.

32 Un tableau en particulier montre comment Chamfort utilise cette forme moins pour « résumer une émotion » que pour en faire « déborder le sens, la [faire] entrer en conflit avec d'autres, la [mettre] en rythme plutôt qu'en synthèse²⁶ ». Il s'agit de l'exposition de la tête de Foulon au Palais-Royal :

Peut-être nul autre lieu dans l'univers n'offrait, à cette époque, et notamment dans cette journée, un ensemble de contrastes plus bizarres, plus saillants, plus monstrueux. Celui qui écrit ces lignes, et qui par hasard se trouva présent à ce spectacle, en conserve après trois ans la mémoire encore vive et récente. Qu'on se figure, à neuf heures du soir, dans ce jardin environné de maisons inégalement éclairées, entre des allées illuminées de lampions posés aux pieds des arbres, sous deux ou trois tentes dressées pour recevoir ceux qui veulent prendre des rafraîchissements, causer, se divertir ; qu'on se figure tous les âges, tous les rangs, les deux sexes, tous les costumes, mélangés et confondus sans trouble, et même sans crainte, car les dangers n'existaient plus ; des soldats de toute arme, parlant de leurs

derniers exploits ; de jeunes femmes parlant de spectacles et de plaisirs ; des gardes nationaux parisiens, encore sans uniforme, mais armés de baïonnettes ; des moissonneurs chargés de croissants ou de faux ; des citoyens bien vêtus conversant avec eux ; les ris de la folie près d'une conversation politique ; ici le récit d'un meurtre, là le chant d'un vaudeville ; les propositions de la débauche à côté du tréteau du motionnaire. En six minutes on pouvait se croire dans une tabagie, dans un bal, dans une foire, dans un sérail, dans un camp. Au milieu de ce désordre et de l'étonnement qu'il causait, je ne sais quelle confusion d'idées rappelait en même temps à l'esprit Athènes et Constantinople, Sybaris et Alger. Tout-à-coup un bruit nouveau se fait entendre, c'est celui du tambour : il commande le silence. Deux torches s'élèvent et attirent les yeux. Quel spectacle ! Une tête livide et sanglante éclairée d'une horrible lueur ! Un homme qui précède, et crie d'une voix lugubre : « Laissez passer la justice du peuple » ; et les assistants muets qui regardent ! À vingt pas de distance et en arrière, la patrouille du soir, en uniforme, indifférente à ce spectacle et battant la retraite, passant en silence à travers cette multitude étonnée de voir mêler une apparence d'ordre public à ce renversement de tout ordre social, attesté par les hideuses dépouilles qu'on promenait impunément sous ses yeux ! (p. 280-281)

33 Le passage déploie l'arsenal des techniques « d'absorption »²⁷ propres au tableau (et que nous avons déjà évoquées : l'usage du « on », du présent, etc.), ici étayées par l'inscription de l'énonciateur en tant que témoin, dont le regard imprègne la scène de sa propre sidération et qui atteste autant de sa véracité que de la puissance de son effet esthétique. Surtout, l'ensemble de la description repose sur un télescopage de temps et de lieux hétérogènes, dessinant un univers fragmenté, insaisissable, et pourtant commun, dans lequel se superpose les différents ordres de réalité que les *Tableaux* ont jusqu'ici mis en scène séparément. Ici se mêlent le peuple et son double, la liberté et la licence, la dignité et l'abjection, le mouvement de l'histoire et le ballet des plaisirs, le politique et sa dérision. La structure cumulative de la syntaxe, en multipliant les groupes de personnages sans les situer les uns par rapport aux autres, s'apparente à un processus de montage qui pulvérise la cohérence visuelle du tableau au profit d'un jeu de conflits et d'attractions entre les vêtements, les attitudes et les paroles, lui conférant une unité paradoxale, presque rythmique. Cette dynamique visuelle se couple à un

mécanisme mémoratif, puisque chaque élément charrie avec lui le souvenir des tableaux précédents ce qui « multiplie les modalités par lesquelles [la scène] parvient » au lecteur²⁸. Puis, à ce premier spectacle, s'en ajoute un autre qui simultanément le réordonne, en scelle les contradictions et en exacerbe la puissance symbolique : la tête de Foulon conjugue en un effroyable emblème la conquête par le peuple de sa souveraineté et la violence qui s'y engouffre. Si elle montre du politique « la sacralité nue dans sa proximité avec l'effroi le plus intense »²⁹, elle tend également au peuple libre son reflet de peuple bourreau, lui offre dans le surgissement d'une « horrible lueur » la double image de sa grandeur et de sa honte. Dans la vision de cette tête se matérialise l'excès, l'illimité dont les *Tableaux* ont fait leur objet et leur principe, et se cristallise « l'entre-temps » dont parle Maurice Blanchot, où entre l'ancien ordre et la justice nouvelle « règne le silence de l'absence de lois³⁰ ».

34 Le tableau s'offre moins comme plénitude que comme vertige : plutôt que d'ajuster la représentation à la vérité qu'elle dévoile, la forme à l'émotion qu'elle exprime, il se déploie en une série de conflits opérant à tous les niveaux, des plus formels au plus symboliques. En ce sens, la tête de Foulon est la Méduse de l'œil de l'histoire, la figure ultime d'un *pathos* insoutenable et d'une vérité informulable. Symbole de la poétique des *Tableaux*, elle articule le geste révolutionnaire à son négatif pour mieux le porter à son paroxysme esthétique et politique, au cœur de la tension entre la souveraineté que ce geste affirme et l'impouvoir qui en suspend le cours. À l'opposé de la logique commémorative qui leur a donné naissance, les *Tableaux* produisent ce que Georges Didi-Huberman appelle « l'image dialectique d'une double distance qui met en balance une *immanence* et une *coupure*, un mouvement d'immersion et une opération de cadrage ». On retrouve là l'opération exacte du tableau chamfortien, qui perpétue l'élan collectif et fusionnel de l'enthousiasme révolutionnaire tout en révélant les forces contraires qui le travaillent au point de pouvoir le défaire. En cela, Chamfort rend la Révolution à la double vérité de sa finitude et de son inachèvement puisqu'il « montre ensemble le *peuple qui manque* [...] le *geste qui survit* et la *communauté qui vient*³¹ », c'est-à-dire qu'il expose du processus révolutionnaire simultanément l'incomplétude essentielle (le « peuple » d'une certaine façon *manque* toujours tant il ne peut

apparaître que de manière éphémère), la pérennité historique (le « geste » révolutionnaire que ce peuple réalise et que les *Tableaux* sculptent fonde un nouvel ordre du temps) et la promesse politique (ce geste ouvre sur la possibilité pour chacun de participer à un monde commun).

NOTES

- 1 Georges Benrekassa, « Camille Desmoulins, écrivain révolutionnaire : *Le vieux Cordelier* », *La Carmagnole des Muses*, Jean-Claude Bonnet (dir), Paris, Armand Colin, 1988, p. 223.
- 2 La pagination des citations renvoie à l'édition des *Tableaux Historiques* présente dans les *Œuvres complètes* de Chamfort, volume II, Paris, Éditions du Sandre, 2010.
- 3 François Furet, *Penser la Révolution française*, Paris, Gallimard, (Folio), 1978, p. 34.
- 4 Hannah Arendt, « Vérité et politique », *La Crise de la culture*, Paris, Gallimard, (Folio), 1972, p. 301.
- 5 À propos de la séance de l'Assemblée du 11 juillet, il écrit par exemple : « On s'étonne de ne pas trouver, dans l'historique du procès-verbal des électeurs, ces faits authentiques et incontestables » (p. 211).
- 6 « Cette anecdote est admise par deux historiens de la révolution qui paraissent avoir porté beaucoup de soin dans leur recherche ; mais elle est contestée par un écrivain dont l'autorité n'a pas moins de poids, M. Dussault, qui a recueilli avec intérêt les principaux événements de cette mémorable semaine » (p. 255).
- 7 La formule est empruntée à Jacques Rancière, *Les Noms de l'Histoire. Essai de poétique du savoir*, Paris, Seuil, 1992, p. 93.
- 8 On trouve également dans les *Maximes* : « Il n'y a d'histoire digne d'attention que celle des peuples libres. L'histoire des peuples soumis au Despotisme, n'est qu'un recueil d'anecdotes » (*Œuvres complètes*, vol. 2, *op. cit.*, p. 62).
- 9 Un peu plus loin, Chamfort écrit : « C'est là [à la Bastille] que la tyrannie avait enfoui ses archives, le récit détaillé de ses propres forfaits, les dépositions de ses émissaires et de ses délateurs, la liste de ses victimes, les

preuves irrécusables de la barbarie de ses ministres, tracées de leur propres mains » (p. 259).

10 Jacques Rancière, *Les Noms de l'Histoire*, op. cit., p. 118.

11 Kant, *Le Conflit des facultés*, in *Opuscules sur l'Histoire*, Paris, GF-Flammarion, 1990, p. 211.

12 Sur cette question de la poétique du tableau et de sa mise en œuvre par Chamfort au sein du récit historique, nous renvoyons pour plus de détails à l'étude de David McCallam, *Chamfort and the French Revolution : A Study in Form and Ideology*, Oxford, Voltaire Foundation, 2002, p. 62-116.

13 Pierre Rétat, « Formes et discours d'un journal révolutionnaire : les Révolutions de Paris en 1789 », *L'Instrument périodique, la fonction de la presse au XVIII^e siècle*, Claude Labrosse et Pierre Rétat (dir), Lyon, PUL, 1985, p. 146.

14 Louis Marin, *De la Représentation*, Paris, Seuil-Gallimard, 1994, p. 255.

15 Roland Barthes, « Diderot, Brecht, Eisenstein », *Écrits sur le théâtre*, Paris, Points-Seuil, 2002, p. 333.

16 Voir à ce sujet Myriam Revault d'Allonnes, *D'une mort à l'autre. Précipices de la Révolution*, Paris, Seuil, 1989 : « Le politique est une scène dans la mesure où un espace social [...] se donne à lui-même, à travers un ensemble de signes, en représentation » (p. 65).

17 Jacques Rancière, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 14.

18 Jean-Luc Nancy, *Que faire ?*, Paris, Galilée, 2016, p. 29.

19 Jacques Rancière, « Esthétique de la politique et poétique du savoir », *Espace-Temps*, n° 55-56, 1994, p. 80.

20 Jacques Guilhaumou, « De l'évènement au tableau : la pompe funèbre de Marat dans l'Église des Cordeliers », Michel Vovelle (dir), *Les Images de la Révolution française*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1988, p. 132.

21 Ce processus rejoint celui décrit par Sophie Wahnich dans son analyse du rôle des affects lors des événements révolutionnaires : *La longue patience du peuple. 1792. Naissance de la République*, Paris, Payot, 2008.

22 Sophie Wahnich, *La longue patience du peuple*, op. cit., p. 43.

23 *Ibid*, p. 105.

24 La notion est empruntée à l'historien de l'art Aby Warburg.

- 25 Georges Didi-Huberman, « Pathos et praxis, Eisenstein contre Barthes », 1895, n° 67, 2012, p. 9-23.
- 26 Georges Didi-Huberman, *Peuples en armes, peuples en larmes*, Paris, Minuit, 2016, p. 303.
- 27 Sur cette notion, voir Michael Fried, *La Place du spectateur*, Paris, Gallimard, (Folio), 1990.
- 28 Georges Didi-Huberman, *Peuples en armes, peuples en larmes*, *op. cit.*, p. 262.
- 29 Sophie Wahnich, *La longue patience du peuple*, *op. cit.*, p. 129.
- 30 Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 336.
- 31 Georges Didi-Huberman, *Peuples exposés, peuples figurants*, Paris, Minuit, 2012, p. 227-228.

AUTHOR

Cyril Francès

Université Jean Moulin Lyon 3 (UR MARGE)

Cyril.frances@univ-lyon3.fr

Y a-t-il une *vérité historique* ? Les « Réflexions sur la vérité dans l'art » et les « Notes » d'Alfred de Vigny

Pierre Dupuy

DOI : 10.35562/marge.357

Copyright
CC BY-NC-SA

OUTLINE

Les « Réflexions sur la vérité dans l'art »

Définir l'Histoire

L'Histoire est un récit

L'Histoire a une signification morale

Définir la vérité historique

Les « Notes et documents historiques »

Quand l'écrivain devient historien

Le roman historique, un genre aporétique ?

Conclusion

TEXT

1 Ce travail est né d'un étonnement. L'essai *Alfred de Vigny* constitue le tout premier écrit publié par le jeune Anatole France en 1868, alors un jeune poète parnassien de 24 ans. France est un admirateur passionné de la poésie de Vigny mais juge plus sévèrement ses premières œuvres en prose. Il estime ainsi que le roman historique *Cinq-Mars* est un « roman manqué dans son ensemble » et souligne les invraisemblances et les paradoxes des « Réflexions sur la vérité dans l'art », qui constituent la préface de *Cinq-Mars* depuis sa troisième édition, en 1827 :

Étrange contradiction ! M. de Vigny, les documents en main, compose un roman historique et repousse jusqu'à la pensée d'y faire intervenir la vérité historique. [...] Selon ces théories, l'imagination n'interprète pas la vérité : elle l'abolit pour se substituer à elle¹.

- 2 Écrivant ces lignes, Anatole France s'inscrit dans une longue lignée d'attaques dirigées contre *Cinq-Mars* et sa préface – retenons entre autres les critiques de Sainte-Beuve, de Balzac, ou encore du comte Molé lors de la réception de Vigny à l'Académie française. Pourtant, il y a loin entre le jeune auteur de 1868 et celui qui écrira plus tard, comme paraphrasant Vigny : « L'histoire n'est pas une science, c'est un art. On n'y réussit que par l'imagination² ». C'est dire combien, depuis la publication de *Cinq-Mars*, la démarche esthétique qui a présidé à la composition de l'œuvre a été à l'origine de malentendus, d'amalgames, et d'interprétations erronées, jusqu'à notre époque encore, où l'on peut lire que *Cinq-Mars* relèverait d'une « conception essentiellement passive du rôle du lecteur³ » et baliserait une « lecture univoque nécessairement conforme à la thèse défendue par le romancier⁴ ». L'histoire de cette réception a été suffisamment malmenée et brouillée pour qu'on prenne aujourd'hui le temps de relire les appareils textuels qui précèdent et suivent le roman et cherchent à le défendre. Dépris de préjugés, autant que faire se peut, nous tenterons de nous demander ce qui a pu susciter, au sein même de ces textes, cette succession de méprises et de confusions de la part de plusieurs de leurs lecteurs, quitte à montrer paradoxalement qu'ils se contredisent eux-mêmes parfois. Au seuil du roman, les « *Réflexions sur la vérité dans l'art* » forment une préface qui entend servir de manifeste pour le genre du roman historique en France comme celle de Cromwell pour le drame romantique la même année. À ce titre, ces « *Réflexions* » offrent des clés considérables pour comprendre le travail de Vigny, à tel point qu'elles pourraient former un manuel sur la façon d'*administrer la vérité* au moyen de l'écriture et au détriment des faits. A *contrario*, placée à la fin du roman, la section « *Notes et documents historiques* » propose une imposante bibliographie savante qui n'a cessé de croître au fil des éditions successives, et qui contredit et annule en apparence la thèse de la préface⁵, au nom d'une forme de « conformité » de l'ouvrage à l'Histoire⁶. Parcourant ces différents textes, nous nous attacherons à montrer comment s'élabore, se construit et parfois se déconstruit, à l'aune du roman, le concept de *vérité historique*.

Les « Réflexions sur la vérité dans l'art »

- 3 Les « Réflexions sur la vérité dans l'art » forment une préface à la troisième édition de *Cinq-Mars* en 1827. En tant que préface, ces « Réflexions » constituent pour Vigny une réponse à ses détracteurs mais aussi une défense des modifications historiques opérées dans le roman. De fait, l'acte préfaciel, comme l'a remarqué Jean-Marie Gleize, est un moyen de prendre le pouvoir :

Le prescriptif est régulièrement dominé par l'illusion active de la toute-puissance des idées et des mots, à commencer par la puissance supposée de l'acte préfaciel ou manifestaire : le prescriptif déclare la vérité comme on déclare la guerre, il effectue ce qu'il dit et dit ce qu'il effectue dans un même geste tendu et péremptoire, performant⁷.

- 4 Exposition d'un système et défense du roman qu'elle précède, la préface offre tous les éléments d'un art poétique. À partir de l'exemple qui suit, elle propose une définition du roman historique, de manière à en faire avant tout un récit porteur d'une signification morale, où se trouveraient séparés de fait « la VÉRITÉ de l'art et le VRAI du fait⁸ ».

Définir l'Histoire

L'Histoire est un récit

- 5 Lorsque Vigny écrit son texte en 1827, l'Histoire commence à peine à se développer en tant que discipline méthodique et scientifique et à s'extraire du champ des belles-lettres dans lequel elle était jusqu'alors comprise. Claudie Bernard indique, en citant les essais historiques de Montesquieu ou Voltaire, qu'à l'époque classique, l'Histoire avait à la fois un rôle doctrinaire et édifiant et rappelle la définition de l'Histoire donnée par Furetière en 1727 : « Un récit fait avec art : description, narration soutenue, continuée, et véritable, des faits les plus mémorables, et des actions les plus célèbres⁹ ». Il y a donc, après la Révolution, une volonté d'émancipation de l'Histoire,

qui se trouve concomitante avec la volonté d'émancipation du genre romanesque. Claudie Bernard écrit à ce sujet :

Au plan épistémologique, roman et Histoire sont solidaires aussi dans la mesure où, tandis que le roman se targue, au XIX^e siècle surtout, d'un savoir ou d'une "vérité" spécifiques, l'Histoire, science humaine et parfois trop humaine, voit sa "scientificité" constamment remise en cause¹⁰.

6 Ainsi, l'Histoire et le roman revendiquent tous deux, au XIX^e siècle, deux *programmes de vérité* distincts. Dans sa préface de 1827, alors que les recherches historiques connaissent leurs premiers balbutiements, Vigny ne garde de l'Histoire que son caractère narratif – en cela, il reste fidèle à l'enseignement classique – mais on verra que, même lorsque le discours historique commencera à se codifier et à adopter une méthode, il le ramènera invariablement à sa narrativité inhérente et à sa qualité première de récit.

7 « Le jour où l'homme a raconté sa vie à l'homme, l'histoire est née¹¹ ». « L'HISTOIRE EST UN ROMAN DONT LE PEUPLE EST L'AUTEUR¹² ». Ces deux phrases, auxquelles Vigny a donné une valeur aphoristique – renforcée pour la dernière par l'emploi des lettres capitales – montrent que l'Histoire serait en fait, selon Vigny, l'objet d'une double construction. Serait en jeu, d'une part, une construction narrative : on passe du *récit* au *roman*, par un premier déplacement axiologique, qui met en avant, de façon polémique, la *littérarité* du discours. Serait en jeu, d'autre part, une construction collective, l'Histoire étant élaborée principalement par le peuple et les *on-dit*, et touchant, pour cette raison, par plusieurs côtés, à la légende. Cela aboutit à un paradoxe : ce que l'on considère après coup comme historique n'a pas forcément été *vrai*. Vigny cite par exemple en note le mot historique du général Cambronne à Waterloo¹³, que celui-ci dément avoir prononcé, et qui est pourtant devenu, malgré lui, un mot historique – souvenons-nous du chapitre « Cambronne » des *Misérables*. L'Histoire est toujours donc trafiquée, altérée, remodelée, car toujours en voie de construction. Vigny en donne un exemple saillant :

Un roman historique construit avec les matériaux de l'histoire devient l'histoire même et grave son récit comme vérité [...]. On cite

à présent comme réel le dialogue de l'empereur Napoléon I^{er} et du pape à Fontainebleau que j'ai inventé¹⁴.

- 8 À ce titre, parce que l'Histoire est une matière informe, et pour cette raison toujours déformée, parce que le peuple et les historiens, qui sont toujours peu ou prou des écrivains, la modifient selon leurs volontés, l'Histoire est toujours plus ou moins vraie. De l'histoire ancienne, celle de Tite-Live et de Tacite, Vigny écrit :

On pourrait presque calculer géométriquement que, soumise à la double composition de l'opinion et de l'écrivain, leur histoire nous arrive de troisième main, et éloignée de deux degrés de la vérité du fait¹⁵.

- 9 Deuxièmement, parce que l'Histoire est un récit, elle a partie liée, dans l'esprit de Vigny, aux autres genres littéraires, en particulier au drame et à l'épopée. Vigny a recours plusieurs fois dans sa préface aux noms et syntagmes *dramas* ou *œuvres dramatiques*. Les œuvres dramatiques sont pour lui « une représentation morale de la vie¹⁶ » et englobent en leur sein « poèmes, romans ou tragédies¹⁷ ». *Drame* devient ainsi un autre nom pour dire *littérature*. Il ne faut pas oublier que l'année des « Réflexions sur la vérité dans l'art » est également celle de la préface de *Cromwell*, qui énonce et martèle : « Le drame est la poésie complète¹⁸ » ou encore « C'est donc au drame que tout vient aboutir dans la poésie moderne¹⁹ ». Le drame et l'Histoire sont donc posés par Vigny sur un pied d'égalité en tant que récits, l'un et l'autre doués de vérité : « La France surtout aime à la fois l'histoire et le drame, parce que l'une retrace les vastes destinées de l'HUMANITÉ, et l'autre le sort particulier de l'HOMME²⁰ ». Selon une idée toute aristotélicienne, ils diffèrent seulement en cela qu'ils adoptent chacun un point de vue général ou particulier – et on ne doute pas que, comme Aristote, Vigny accorde sa préférence à la poésie, laquelle équivaut dans cette préface au drame, plutôt qu'à l'Histoire proprement dite²¹.

- 10 Enfin, l'Histoire, comme récit, a trait au mythe, à la fable. Pour Vigny, il est à noter que la fable succède à l'Histoire, et non l'inverse, dans la mesure où elle viendrait suppléer les lacunes de l'Histoire et apporter des conclusions morales là où l'Histoire, réduite à être un récit de faits incomplets et ininterprétables, ne pouvait conclure :

Il me semble donc que l'homme, après avoir satisfait à cette première curiosité des faits, désira quelque chose de plus complet, quelque groupe, quelque réduction à sa portée et à son usage des anneaux de cette vaste chaîne d'événements que sa vue ne pouvait embrasser ; car il voulait aussi trouver, dans les récits, des exemples qui pussent servir aux vérités morales dont il avait la conscience ; peu de destinées particulières suffisaient à ce désir, n'étant que les parties incomplètes du TOUT insaisissable de l'histoire du monde ; l'une était pour ainsi dire un quart, l'autre une moitié de preuve ; l'imagination fit le reste et les compléta. De là, sans doute, sortit la fable. – L'homme la créa vraie, parce qu'il ne lui est pas donné de voir autre chose que lui-même et la nature qui l'entoure ; mais il la créa VRAIE d'UNE VÉRITÉ toute particulière²².

- 11 Le récit fabuleux permet à l'Histoire de produire une *vérité*, qui ne réside pas dans les faits en eux-mêmes, par nature insaisissables, mais dans leur interprétation dans le cadre d'une démonstration – on verra bien sûr les nombreux problèmes qu'une telle théorie suppose. Les sources de Vigny concernant le rapport entre Histoire et mythe ne sont pas connues précisément. Edmond Estève, dans un article de la *Revue universitaire* en 1909, a supposé que la réflexion de Vigny était empruntée à Giambattista Vico, dont la *Scienza nuova* avait été traduite par Michelet la même année, en 1827, sous le titre révélateur, *Principes de la philosophie de l'histoire*. Alphonse Bouvet, qui évoque ce rapprochement, s'abstient quant à lui de conclure fermement mais énumère les ressemblances :

Même idée de l'antériorité de l'histoire-tradition par rapport à la fable ; même explication de la formation des légendes primitives, et même jugement sur leur valeur ; même recours au témoignage des fables nées dans les temps modernes²³.

- 12 Étienne Kern a également montré que la réflexion de Vigny pouvait être empruntée aux théoriciens des épopées humanitaires, en particulier Fabre d'Olivet et Ballanche :

L'idée-phare de Fabre d'Olivet, développée dans son *Discours sur l'Essence et la Forme de la Poésie* et popularisée par Ballanche, est qu'il convient de distinguer l'histoire allégorique et l'histoire positive ; seule la première, conçue comme une histoire globale du

devenir humain considéré d'un point de vue moral, a sa place dans l'épopée, car l'histoire positive ne saurait porter témoignage sur l'absolu²⁴.

13 Nous comprenons donc qu'il y aurait d'une part, l'Histoire positive (que Nietzsche appellera *traditionnaliste* ou *antiquaire*²⁵), une succession de faits inapte à produire un témoignage sensé ou cohérent, inapte à produire du sens par elle-même ; et d'autre part l'Histoire *allégorique*, qui aurait, comme celle que Vigny appelle de ses vœux, une valeur globale, morale, et qui aurait trait à une sorte d'absolu.

14 L'Histoire serait donc avant tout un récit littéraire originel, dont le substrat de vérité serait invérifiable en raison des constantes fluctuations du genre. Pour cette raison, la vérité échapperait le plus souvent au récit historique *stricto sensu* (pour être perceptible dans la fable, le drame, l'histoire allégorique). Vigny en prend son parti, et propose de combler les lacunes de l'Histoire en donnant aux faits connus un sens philosophique et moral.

L'Histoire a une signification morale

15 Pour Claudie Bernard, « la question herméneutique est pour Vigny [...] inséparable d'une éthique²⁶ ». Elle énonce ainsi une constante des études vignyennes. Jacques-Philippe Saint-Gérard précise quant à lui que la « vérité de l'Art » chez Vigny consiste à :

[...] donner au fait sa puissance de signification maximale, quitte à modifier quelque peu sa nature [...] afin qu'il s'intègre à un ensemble dont l'organisation vise toujours à la persuasion, voire à la démonstration d'une conception philosophique²⁷.

16 Pour Vigny, l'Histoire est d'emblée porteuse d'une morale : « Mais à quoi bon la mémoire des faits véritables, si ce n'est à servir d'exemple de bien ou de mal²⁸ ? ». À bien lire les « Réflexions » d'ailleurs, on remarque que le vocabulaire lié à la moralité sature le texte. Par exemple, il propose de lire les faits comme « une suite de leçons » et souhaite leur attribuer « une grande signification morale²⁹ ». Précisons-le, selon lui, les faits ne sont pas porteurs intrinsèquement d'une vertu morale, ils ne peuvent suffire, seuls, sans une herméneu-

tique, à produire une vérité ou à élaborer une philosophie. Seul un regard supérieur, l'hypothétique regard de Dieu, pourrait, s'il le fallait, donner un sens aux événements :

Or les exemples que présente la succession lente des événements sont épars et incomplets ; il leur manque toujours un enchaînement palpable et visible, qui puisse amener sans divergence à une conclusion morale ; les actes de la famille humaine sur le théâtre du monde ont sans doute un ensemble, mais le sens de cette vaste tragédie qu'elle y joue ne sera visible qu'à l'œil de Dieu, jusqu'au dénouement qui le révélera peut-être au dernier homme³⁰.

17 Ce faisant, Vigny égratigne les penseurs qui aspirent à prendre la posture de Dieu ou du dernier homme, et prétendent déduire des événements une *vérité* et une *fin* de l'Histoire, qui n'est en réalité qu'une construction *a posteriori* conforme à leurs vues. Ces philosophies de l'Histoire, en grande partie influencées en France par Hegel et Cousin, sont comparées par Vigny à des Sisyphe « roulant sans cesse leur rocher, qui n'arrive jamais et retombe sur elles, chacune élevant son frêle édifice sur la ruine des autres et le voyant crouler à son tour³¹ ». On le voit, si Vigny entend donner une dimension morale à l'Histoire, ce n'est pas en redonnant après-coup, de façon fallacieuse et artificielle, un sens et un ordre aux événements afin de déterminer une fin de l'Histoire – en laquelle d'ailleurs il ne croit guère –, mais en les traitant du point de vue de la fable – *fable* comme mythe, mais aussi comme histoire à moralité. Conçues ainsi, les œuvres d'art seront effectivement une « représentation morale de la vie ».

18 Dans la préface de ses *Poèmes antiques et modernes* en 1829, Vigny souligne la particularité de ses poèmes, dans lesquels « presque toujours une pensée philosophique est mise en scène sous une forme épique ou dramatique³² ». L'œuvre, en tant qu'elle est représentation, doit produire pour Vigny un sens philosophique, c'est-à-dire amener le lecteur à réfléchir :

Ce que l'on veut des œuvres qui font mouvoir des fantômes d'hommes, c'est, je le répète, le spectacle philosophique de l'homme profondément travaillé par les passions de son caractère et de son temps ; c'est donc la VÉRITÉ, de cet homme et de ce TEMPS, mais tous

deux élevés à une puissance supérieure et idéale qui en concentre toutes les forces³³.

19 Ce qui fait la qualité de l'œuvre littéraire, c'est bien sa singularité, c'est bien « l'homme travaillé par les passions de son temps ». C'est par l'intermédiaire des passions et des émotions que Vigny entend faire passer son enseignement moral – enseignement qui a souvent davantage, on le verra, les allures d'un questionnement. Selon Sophie Vanden Abeele-Marchal, Vigny redonne de l'affect à l'Histoire : « L'émotion, explique-t-elle, qui fait entrer le récit dans le domaine des expériences individuelles, participe de la constitution de l'événement³⁴ ». Par conséquent, l'émotion a toujours chez Vigny une fonction éthique. En raison de cette visée morale, il s'autorise à modifier les faits, à donner par exemple au personnage une unité de caractère, ce dont il se justifie à la fin de la préface. Le roman ne suscitera l'émotion que dans la mesure où Cinq-Mars et de Thou, ses héros, seront les incarnations de la vertu, et Richelieu, la personnification du Mal.

20 Le *vrai* est ainsi modifié, travesti, altéré, au profit d'une soi-disant *vérité* d'une puissance « supérieure et idéale ». *Cinq-Mars* serait-il alors un roman à thèse ? C'est ce qu'ont voulu voir de façon malveillante plusieurs commentateurs. Mais le roman, loin de se limiter à un schéma manichéen, invite au contraire les esprits les plus attentifs à se poser la question du statut de la vérité. L'épigraphe choisie par Vigny, issue du *Mariage de Figaro*, est, à ce titre, révélatrice : « Qui trompe-t-on donc ici³⁵ ? ». Elle devrait inviter tous les lecteurs à faire preuve de prudence dans le maniement du texte vignyen.

Définir la vérité historique

21 Vigny adopte, dans les « Réflexions », un raisonnement philosophique, et crée dans ce but deux concepts, la « VÉRITÉ » et le « VRAI », comme le montre là encore l'emploi des lettres capitales. Les sources de Vigny sont une nouvelles fois obscures. Pierre-Georges Castex, dans la biographie qu'il lui a consacrée en 1952, se demande :

Vigny a-t-il tiré de son propre fonds cette édifiante doctrine ? ou s'est-il inspiré des idées professées par Vico dans la *Scienza nuova*,

que Jules Michelet venait de traduire et de préfacier ? Vico affirme que certaines fables sont des « mensonges de fait », mais des « vérités d'idées » et que le « vrai poétique » est préférable, pour un philosophe, au « vrai physique³⁶ ».

22 Il y aurait donc, dans la philosophie de Vico, une perméabilité, un va-et-vient entre vérité et mensonge, et on la retrouve telle quelle chez Vigny. Ainsi le *vrai* serait-il de l'ordre du fait, du « petit fait vrai », de l'anecdote ; il serait, selon Claudie Bernard, le lieu « où confluent de nouveau le réel et sa représentation historiographique³⁷ ». Le *vrai* a partie liée au monde et à sa représentation, mais il est insaisissable, incomplet, ininterprétable et ne nous apprend rien sur nous.

23 En revanche, la *vérité*, elle, ne serait pas seulement « reproduction » selon Claudie Bernard, mais « sublimation éclairante du Vrai³⁸ ». On peut lire l'éloge de la *vérité* tel que l'a écrit Vigny :

Cette VÉRITÉ toute belle, tout intellectuelle, que je sens, que je vois et voudrais définir, dont j'ose ici distinguer le nom de celui du VRAI, pour me mieux faire entendre, est comme l'âme de tous les arts. C'est un choix du signe caractéristique dans toutes les beautés et toutes les grandeurs du VRAI visible ; mais ce n'est pas lui-même, c'est mieux que lui ; c'est un ensemble idéal de ses principales formes, une teinte lumineuse qui comprend ses plus vives couleurs, un baume enivrant de ses parfums les plus purs, un élixir délicieux de ses sucres les meilleurs, une harmonie parfaite de ses sons les plus mélodieux ; enfin c'est une somme complète de toutes ses valeurs³⁹.

24 La *vérité* n'est pas le *vrai*, elle est « mieux que lui », elle offre en quelque sorte un *vrai* amélioré et donne au fait une « puissance de signification maximale » selon le mot de Saint-Gérard. La *vérité* est aussi synonyme de beauté, dans une équivalence holiste que Vigny emprunte à la philosophie platonicienne. En ce sens, l'œuvre d'art n'offre pas seulement un redoublement des faits, mais elle les transfigure et les convertit en *beau* : « Si la pâleur de votre VRAI NOUS poursuit dans l'Art, nous fermerons ensemble le théâtre et le livre pour ne pas le rencontrer deux fois⁴⁰ ». L'œuvre d'art produit par conséquent un déplacement sémantique et conceptuel du *vrai* vers la *vérité*. Vigny retrace ce déplacement à travers les métaphores de la chrysalide ou du morceau de marbre poli destiné à être transformé

en statue⁴¹. Pour le dire autrement, le *vrai* constitue, dans la pensée vignyenne, la matière première de la vérité, en attente d'être transformé par l'écriture.

25 Enfin, Vigny conclut par ces mots l'éloge de la vérité présent dans les « Réflexions » :

On la reconnaît, cette VÉRITÉ, dans les œuvres de la pensée, comme l'on se récrie sur la ressemblance d'un portrait dont on n'a jamais vu l'original ; car un beau talent peint la vie plus encore que le vivant⁴².

26 Alphonse Bouvet a montré que ces propos constituaient en fait une réponse à Pascal, lequel, s'étonnant de ce qu'on admire en peinture un objet qu'on ne regarderait pas autrement, voyait dans l'art une vanité⁴³. Or, l'art est une vanité s'il se contente de reproduire le vivant, et non pas la *vie*, c'est-à-dire ce qui échappe par principe aux représentations. On peut songer ici aux propos que tient Nietzsche, dans la *Deuxième considération inactuelle*, contre l'Histoire *antiquaire* ou *traditionnaliste* : « Nous ne voulons servir l'histoire, dit-il, que dans la mesure où elle sert la vie⁴⁴ ». L'approche historique de Vigny aurait donc, à bien des égards, des tons pré-nietzschéens et serait porteuse, pour ainsi dire, d'une *modernité* en germe. Les auteurs anciens doivent être lus, non pour ce qu'ils nous apprennent sur le passé, mais ce qu'ils nous apprennent sur la vie que nous vivons. C'est le sens de cette note académique rédigée par Vigny en 1854, dans laquelle il retranscrit cette phrase de Taine comparant Tacite à Tite-Live comme pour la faire sienne :

Il y a dans Tacite ces couleurs crues, ces traits saisissants, cette violence de vérité qui font comprendre non plus une âme humaine en général, mais cette chose multiple, tortueuse, profonde, compliquée, infinie, qui est une âme particulière⁴⁵.

27 À lire cette note, on comprend clairement pourquoi Vigny, comme Taine, apprécie l'œuvre de Tacite ; c'est qu'il croit y retrouver exactement ce qu'il a voulu mettre en scène dans *Cinq-Mars*, « le spectacle philosophique de l'homme profondément travaillé par les passions de son caractère et de son temps », ou, pour le dire autrement, l'Histoire singulière d'une âme racontée d'un point de vue philosophique. Comme Nietzsche, Vigny rêve donc d'une Histoire *artiste*, d'une

Histoire qui parle à l'âme humaine, d'une Histoire qui fasse et qui soit œuvre d'art. Il s'agit en somme de « désertier le positif pour apporter l'idéal jusque dans les annales⁴⁶ » – c'est en quelque sorte le fin mot de ces « Réflexions ». Vigny voudrait que l'on écrive l'Histoire comme une œuvre d'art, en portant davantage attention à la beauté – qui va toujours de pair, chez Vigny, avec la moralité, et c'est en cela qu'il n'est pas pleinement *moderne* – qu'à l'authenticité du fait, quitte à ce qu'on oublie, paradoxalement, les noms au profit de l'Idée : « L'IDÉE est tout. Le nom propre n'est rien que l'exemple et la preuve de l'idée⁴⁷ ».

28 Les « Réflexions sur la vérité dans l'art » posent des jalons importants de ce qui deviendra la pensée historique de Vigny. Étant acquis que l'Histoire doit être un récit sans valeur de *vérité* certifiée, il n'y aura en conséquence, à proprement parler, de *vérité* que celle de l'art venue transfigurer le *vrai* historique. L'étude de la section « Notes et documents historiques » insérée à la fin du volume de *Cinq-Mars* vient cependant nuancer et contredire ce constat.

Les « Notes et documents historiques »

29 La thèse exposée dans les « Réflexions sur la vérité dans l'art », et en particulier l'adhésion à une méthode historique et le rejet simultané de cette même méthode, ont suscité de nombreuses controverses. Au ^{xx}^e siècle, un chercheur comme Pierre-Georges Castex juge la thèse de l'auteur « incohérente », ses réflexions « bien confuses », l'œuvre « d'un genre un peu faux » : « Pourquoi se réclamer de l'histoire, quand on s'écarte volontairement de ses données⁴⁸ ? ». C'est bien la question principale qui a été posée au texte de Vigny depuis sa parution, tantôt de façon railleuse, tantôt de façon virulente. Or, au fil des rééditions de *Cinq-Mars*, Vigny cherchera lui-même, avec plus ou moins de succès, à corriger les éléments les plus manifestement aporétiques de sa théorie.

Quand l'écrivain devient historien

30 La « Note » de 1829 et les « Notes et documents historiques » de 1838 viennent apporter une première contradiction aux « Réflexions »

de la part même de leur auteur. Elles sont reproduites ci-dessous dans l'ordre chronologique :

D'après cette conviction exprimée en tête de l'ouvrage, qu'un roman n'est pas une chronique, et que sa vérité n'est pas le vrai minutieux, les trois premières éditions de *Cinq-Mars* se sont écoulées nonchalamment et dans leur simple appareil, sans le moindre discours préliminaire ou explication sur l'époque. La troisième même a été privée sans pitié de quelques anecdotes du XVII^e siècle, imprimées dans la seconde, aussi bien qu'une longue et scrupuleuse liste de mémoires du temps ; l'auteur renonçant ainsi bénévolement et sans le moindre regret au mérite d'avoir lu à la lampe trois cents volumes et manuscrits mal imprimés et mal écrits de toute façon, mérite qui n'est pourtant pas mince. Il peut d'ailleurs y avoir quelque grâce à ce qu'un roman ou un poème, monument d'une construction imaginaire, se présente au regard tout d'abord, et comme un palais isolé, sans l'avenue des Préfaces et l'issue des Notes⁴⁹.

Lorsque parut pour la première fois ce livre, il parut seul, sans notes, comme œuvre d'art, comme résumé d'un siècle. Pour qu'en toute loyauté il fût jugé par le public, l'auteur ne voulut l'entourer en nulle façon de cet éclat apparent des recherches historiques, dont il est trop facile de décorer un livre nouveau. Il voulut, selon la théorie qui sert ici de préface : « Sur la vérité dans l'art », ne point montrer le vrai détaillé, mais l'œuvre épique, la composition avec sa tragédie, dont les nœuds enveloppent tous les personnages éminents du temps de Louis XIII. [...] Mais aujourd'hui qu'on a multiplié, au-delà de ce qu'il eût pu attendre, cette production, qu'il est loin de croire irréprochable, il veut que les esprits curieux des détails du vrai anecdotique n'aient pas à chercher ailleurs des documents qu'il avait écartés⁵⁰.

31 Dans ces deux textes, nous pouvons remarquer que Vigny justifie et revendique l'absence des notes dans les éditions antérieures, comme en application de ses préceptes, mais, pour cette raison, les introduit bien maladroitement. En 1829, il met en avant, par des voies détournées, l'immense travail de lecture et de compilation qu'il a accompli. À rebours de sa théorie, il sculpte donc à son usage une posture d'auteur savant et érudit. En 1838, il propose une nouvelle justification, mais peine à justifier la nouvelle densité de l'apparat critique, prétextant répondre avant tout aux lecteurs

soucieux du *vrai anecdotique*. Ce faisant, il se transforme, une nouvelle fois, en figure d'autorité, la seule à même à détenir les documents historiques qui ne doivent pas être cherchés ailleurs. « Le romancier est un peu le tenant-lieu des historiens successifs⁵¹ », il est même une sorte de pilleur, écrit Claudie Bernard alors qu'elle évoque le « roman-palimpseste ». Dans la note définitive de 1838, Vigny énumère et cite les documents d'époque qu'il a consultés. Son souci d'exhaustivité historique paraît presque comique, tourné en ridicule même, puisque la toute première note justifie la couleur rousse de la barbe du père Joseph, en citant force chroniqueurs et historiens.

- 32 Par ailleurs, la scientificité mise en avant est loin d'être intégralement respectée. On peut noter que la sélection des documents, n'est pas impartiale, puisqu'elle ne retient que les éléments à charge contre Richelieu. Vigny en est conscient qui écrit, dans une note de 1826 supprimée dans les éditions postérieures, sans doute parce qu'elle contredisait de façon flagrante le roman :

Malgré ce qu'on a lu et ce qu'on lira encore sur Richelieu, il n'en reste pas moins un très grand ministre, surtout à l'extérieur, comme certains capitaines illustres demeurent ce que la postérité appelle grands hommes malgré leurs crimes. Je ne crois pas même que le célèbre cardinal fût né sanguinaire, et ses traits ne l'annoncent pas⁵².

- 33 Par ailleurs, Vigny ne retient le plus souvent que les sources historiques de seconde main, comme Alphonse Bouvet le remarque, et semble se refuser à citer certains auteurs qu'il a lus directement, et qui ont influencé en profondeur sa conception de l'Histoire, comme Montesquieu, Voltaire et peut-être Vico :

L'examen de cette bibliographie désordonnée donne l'impression que la sécurité du romancier repose essentiellement sur quelques historiens – Auberty, Levassor et Griffet – qui multiplient généreusement, en marge ou dans le texte, les citations ou les renvois précis à leurs sources⁵³.

- 34 Enfin, la retranscription des documents n'est pas toujours exacte non plus, Vigny se permettant par exemple d'écarter de la correspondance de Richelieu qu'il cite « les longues phrases du procès-verbal,

dont la sécheresse et la confusion ont dégoûté sans doute tous ceux qui les ont parcourus⁵⁴ ». *Cinq-Mars* a donc l'apparence d'un livre ambigu, maladroit, où les notes finales teintées d'érudition semblent contredire la préface, et semblent parfois se contredire elles-mêmes.

Le roman historique, un genre aporétique ?

35 On peut remarquer que cette contradiction qui apparaît à la fin du roman de Vigny n'est pas la sienne propre ; elle apparaît également dans d'autres romans, dans *Salammbô* de Flaubert et dans les *Mémoires d'Hadrien* de Yourcenar pour ne citer qu'eux, qui, pareillement, refusent d'être catalogués ou étiquetés comme de simples romans historiques. Une très courte étude de leurs appendices respectifs peut nous permettre de cerner les enjeux de ceux qu'a déployés Vigny à l'avant et à l'arrière de son roman.

36 Le texte de *Salammbô* est ainsi suivi à partir de l'édition Charpentier de 1874, d'un appendice, constitué de deux lettres, l'une adressée à Sainte-Beuve sur le genre du roman historique, l'autre adressée au savant Froehner concernant l'histoire et l'archéologie. Sont reproduits ici des passages de cette dernière :

Je n'ai, Monsieur, nulle prétention à l'archéologie. J'ai donné mon livre pour un roman, sans préface, sans notes, et je m'étonne qu'un homme illustre, comme vous, par des travaux si considérables, perde ses loisirs à une littérature si légère ! J'en sais cependant assez, Monsieur, pour oser dire que vous errez complètement d'un bout à l'autre de votre travail, tout le long de vos dix-huit pages, à chaque paragraphe et presque à chaque ligne.

Vous me blâmez « de n'avoir consulté ni Falbe ni Dureau de La Malle, dont j'aurais pu tirer profit ». Mille pardons ! je les ai lus, plus souvent que vous peut-être, et sur les ruines mêmes de Carthage. Que vous ne sachiez « rien de satisfaisant sur la forme ni sur les principaux quartiers », cela se peut ; mais d'autres, mieux informés, ne partagent point votre scepticisme.

[...] Je me suis tenu tout le temps sur votre terrain, celui de la science, et je vous répète encore une fois que j'y suis médiocrement

solide. Je ne sais ni l'hébreu, ni l'arabe, ni l'allemand, ni le grec, ni le latin, et je ne me vante pas de savoir le français⁵⁵.

37 Comme Vigny, Flaubert assume le choix de ne pas avoir joint à la première édition de *Salammbô* des notes historiques et critiques – paradoxalement, là encore, dans un texte qui va pourtant servir de caution historique. Il met, lui aussi, en avant sa non-prétention à la scientificité, au début et à la fin de la lettre, où il dresse de lui un savoureux portrait en anti-savant. Pourtant, comme Vigny, il revendique « la sincérité de ses études » ; comme lui, il va accumuler les références à l'excès, les auteurs antiques, les noms originaux des dieux et des lieux carthaginois. Il revendique une posture d'autorité savante, en détruisant celle de son interlocuteur, en le tournant maintes fois en ridicule au moyen de l'ironie, et en soulignant tant qu'il le peut ses lacunes. Cette exhaustivité archéologique, qui de surcroît se revendique « du terrain » – « sur les ruines de Carthage » – a de quoi surprendre chez Flaubert, quand on pense qu'il a écrit à la fin de la lettre à Sainte-Beuve, placée juste avant la lettre à Froehner dans l'appendice de *Salammbô* : « Je crois avoir fait quelque chose qui ressemble à Carthage. Mais là n'est pas la question ! *Je me moque de l'archéologie*⁵⁶ ». Nous pouvons donc lire dans cette lettre, comme chez Vigny, la revendication et le rejet simultanés de la méthode historique, lesquels se donnent à lire comme une sorte de pathologie *schizophrénique* de la part de l'auteur. Avec cette lettre de Flaubert, nous comprenons que le savoir historique de l'écrivain se dit sur le mode de la prétention : il s'agit d'énoncer les sources qui ont été utilisées et en même temps de les mettre à distance, en les sous-estimant, voire en les raillant. Par ce moyen, les sources n'apparaissent qu'en creux, littéralement à la marge du texte principal – alors qu'elles constituent le cœur de la recherche historique –, elles sont déjà en partie dévaluées au moment même où elles sont citées.

38 On retrouve également ce paradoxe dans la note finale incluse par Marguerite Yourcenar à la fin des *Mémoires d'Hadrien* :

Une reconstitution du genre de celle qu'on vient de lire, c'est-à-dire faite à la première personne et mise dans la bouche de l'homme qu'il s'agissait de dépeindre, touche par certains côtés au roman et par d'autres à la poésie ; elle pourrait donc se passer de pièces justificatives ; sa valeur humaine est néanmoins singulièrement

augmentée par la fidélité aux faits. Le lecteur trouvera plus loin une liste des principaux textes sur lesquels on s'est appuyé pour établir ce livre. En étayant ainsi un ouvrage d'ordre littéraire, on ne fait du reste que se conformer à l'usage de Racine, qui, dans les préfaces de ses tragédies, énumère soigneusement ses sources⁵⁷.

39 On le voit, Yourcenar semble rejeter à son tour le besoin de pièces justificatives et refuser l'utopie de l'exhaustivité, du « manuel déguisé⁵⁸ », mais elle ne manque d'énumérer les sources de son roman, au nom, dit-elle, d'une « valeur humaine augmentée ». La note « suivant l'exemple de Racine » a toujours fait partie de la publication du roman, même si elle s'est étoffée suite aux réactions des lecteurs et des historiens, et ce, malgré la réticence des éditeurs. Chez Yourcenar, l'accumulation des sources est quasi exponentielle : indications bibliographiques quasi interminables et en différentes langues, emploi des ressources épigraphiques ou topographiques, etc. Les paratextes, les discours d'escorte que multiplie Yourcenar apparaissent comme le lieu de constitution d'une parole auctoriale qui maîtrise l'œuvre au point d'intimider le lecteur⁵⁹. Cette note accroît ainsi l'autorité de l'écrivain, et fonctionne comme une captation, non de bienveillance, mais de compétence par l'effet de saturation que suscitent l'accumulation bibliographique et la profusion des langues et livres évoqués. Elle offre en conséquence une garantie contre les futures contradictions et, par là même, les fait taire.

40 Les notes savantes sont toutes constituées par un paradoxe, qui s'énonce le plus souvent sur le mode de la prétérition. Il s'agit pour l'auteur d'énumérer comme caution les sources historiques qu'il a utilisées tout en réfutant leur utilité quelconque pour la lecture. L'auteur se dénie toute qualité de savant, mais propose un balayage bibliographique tellement complet et minutieux qu'il lui permet d'asseoir sa position auctoriale tout en tournant en dérision la *fétichisation* du document historique, selon le mot de Claudie Bernard. Ce paradoxe gagne à être analysé, non pas comme un signe d'infériorité du genre, mais comme une maladresse qui lui est constitutive et dont Vigny, le premier peut-être, a rendu compte des enjeux.

Conclusion

41 En définitive, les contrepoints apportés après coup par Flaubert et par Yourcenar permettent de prolonger et peut-être de mieux comprendre la démarche de Vigny. En effet, passé le moment de la publication de *Cinq-Mars*, celui-ci n'a jamais cessé de travailler à la dialectique entre Histoire et récit, dans les notes de son *Journal*, dans l'élaboration de ses *Mémoires*, dans ses papiers académiques, au point de vouloir un temps regrouper ces pensées et d'en faire l'objet d'un livre à écrire, un *Essai sur l'Histoire et les historiens*. De ce livre dont on n'a que des brouillons, nous extrayons ici une citation, qui frappe par sa brièveté et sa visée provocatrice : « L'Histoire est une illusion littéraire⁶⁰ ». Autrement dit, l'Histoire est un récit qui longtemps a voulu s'ignorer. Vigny place l'Histoire en face de son caractère narratif, bien avant les reproches barthésiens qui apparaissent dans *Le Bruissement de la langue* dans les années 1970. À ces reproches répondront plusieurs historiens, parmi lesquels Carlo Ginzburg et Paul Veyne, soucieux l'un et l'autre de montrer que l'Histoire ne porte pas une vérité scientifique malgré le récit, mais précisément parce que c'est un récit. Paul Veyne peut ainsi écrire, au début de son essai *Comment on écrit l'histoire* : « L'histoire est un roman vrai⁶¹ » – et non plus « un roman dont le peuple est l'auteur » –, et ajouter, dans un autre essai : « La vérité est que la vérité varie⁶² », ce qui constitue, il faut bien l'avouer, une conclusion commode à ce travail.

42 Terminons en citant deux autres textes – puisqu'il est par essence impossible de conclure sur un tel sujet. Le premier texte est issu des « Carnets de notes » des *Mémoires d'Hadrien* et interroge sur le concept de *vérité historique* :

Tout nous échappe, et tous, et nous-mêmes. [...] Ce qui ne signifie pas, comme on le dit trop, que la vérité historique soit toujours et en tout insaisissable. Il en va de cette vérité comme de toutes les autres : on se trompe plus ou moins⁶³.

43 La *vérité historique* n'est donc peut-être jamais autre chose qu'une *erreur* plus ou moins grande. Il est difficile de ne pas y entendre un écho à cette phrase du Docteur-Noir, à la fin de *Stello* : « Mes

histoires [...] sont, comme toutes les paroles des hommes, à moitié vraies⁶⁴ ».

NOTES

- 1 Anatole France, *Alfred de Vigny*, in *Œuvres complètes I*. Léon Carias (éd.). Paris, Calmann-Lévy, 1925, p. 47.
- 2 Anatole France, *Le Jardin d'Épicure*. Jacques Suffel (éd.). Paris, Le Cercle du bibliophile, 1968, p. 370-371.
- 3 Sarah Mombert, « Le public, le romanesque et l'Histoire. Vigny et Mérimée explorateurs du roman historique », in Dominique Peyrache-Leborgne et Daniel Couégnas (dir.), *Le Roman historique : récit et histoire*. Nantes, Pleins Feux, (Horizons comparatistes), p. 126.
- 4 *Ibid.*, p. 123.
- 5 Michel Cambien, « Cinq-Mars sens dessus dessous », *Bulletin de l'Association des Amis d'Alfred de Vigny*, n° 16, 1986-1987, p. 35.
- 6 À des fins de clarté, nous faisons, comme Claudie Bernard, la distinction entre « histoire (fictionnelle) et Histoire scientifique ». Voir Claudie Bernard, *Le Passé recomposé*, Paris, Hachette, (Recherches littéraires), 1996, p. 7.
- 7 Jean-Marie Gleize, « Manifestes, préfaces : sur quelques aspects du prescriptif », *Littérature*, « Les Manifestes », n° 39 (1980), p. 13.
- 8 Alfred de Vigny, *Cinq-Mars*, in *Œuvres complètes II*. Alphonse Bouvet (éd.). Paris, Gallimard, (Bibliothèque de la Pléiade), 1993, p. 6.
- 9 Claudie Bernard, *Le Passé recomposé*, p. 14.
- 10 *Ibid.*, p. 55.
- 11 Alfred de Vigny, *Cinq-Mars*, p. 6.
- 12 *Ibid.*, p. 8.
- 13 *Ibid.*, p. 8-9 : « Un général français n'a-t-il pas nié le mot du champ de bataille de Waterloo qui l'immortalisera ? ».
- 14 Alfred de Vigny, *Journal d'un poète*, in *Œuvres complètes II*, Fernand Baldensperger (éd.), Paris, Gallimard, (Bibliothèque de la Pléiade), 1949, p. 1306 (1853).
- 15 Alfred de Vigny, *Cinq-Mars*, p. 10.

16 *Ibid.*, p. 7.

17 *Ibid.*, p. 11.

18 Victor Hugo, « Préface de *Cromwell* », in *Œuvres complètes. Critique*, Guy Rosa & Jacques Seebacher (éd.), Paris, Robert Laffont, (Bouquins), 1985, p. 15.

19 *Ibid.*, p. 16.

20 Alfred de Vigny, *Cinq-Mars*, p. 5.

21 Aristote, *Poétique*, Michel Magnien (éd. & trad.), Paris, Le Livre de poche, (Les Classiques de Poche), 1990, p. 98 (1451b).

22 Alfred de Vigny, *Cinq-Mars*, p. 7.

23 Alphonse Bouvet, « Notes et variantes de *Cinq-Mars* », in *OC II*, p. 1316.

24 Étienne Kern, « Vigny et l'épopée », in Lise Sabourin & Sylvain Ledda (dir.), *Poétique de Vigny*. Paris, Champion, (Romantisme et modernités), 2016, p. 42.

25 Friedrich Nietzsche, *Considérations inactuelles I et II*. Giorgio Colli & Mazzino Montinari (éd.) ; Pierre Rusch (trad.). Paris, Gallimard, (Folio essais), 1990, p. 109.

26 Claudie Bernard, *Le Passé recomposé*, p. 65.

27 Jacques Philippe Saint-Gérard, *L'Intelligence et l'émotion : fragments d'une esthétique vignyenne : théâtre et roman*, Paris-Louvain, Peeters, « Bibliothèque de l'information grammaticale », 1988, p. 141. Je souligne.

28 Alfred de Vigny, *Cinq-Mars*, p. 6.

29 *Ibid.*, p. 9.

30 *Ibid.*, p. 6.

31 *Ibid.*, p. 6-7.

32 Alfred de Vigny, « Notes et variantes des *Poèmes antiques et modernes* », in *Œuvres complètes I. Poésie et théâtre*. François Germain & André Jarry (éd.). Paris, Gallimard, (Bibliothèque de la Pléiade), 1986, p. 936.

33 Alfred de Vigny, *Cinq-Mars*, p. 8.

34 Sophie Vanden Abeele-Marchal, « "La minute est aux enfers, dans le cabinet de Lucifer". Le document à l'épreuve du roman historique dans *Cinq-Mars* », in *Poétique de Vigny*, p. 237.

35 Alfred de Vigny, *Cinq-Mars*, p. 3.

- 36 Pierre-Georges Castex, *Alfred de Vigny*. Paris, Hatier, 1957 (1^{re} éd. 1952), p. 45.
- 37 Claudie Bernard, *Le Passé recomposé*, p. 65.
- 38 *Ibid.*, p. 65.
- 39 Alfred de Vigny, *Cinq-Mars*, p. 7.
- 40 *Ibid.*, p. 8.
- 41 *Ibid.*, p. 9.
- 42 *Ibid.*, p. 8.
- 43 Alphonse Bouvet, « Notes et variantes de *Cinq-Mars* », p. 1316. Concernant la pensée de Pascal, je renvoie à l'édition suivante : Blaise Pascal, *Pensées*. Michel Le Guern (éd.). Paris, Gallimard, (Folio classique), 2004, p. 75-76, « Vanité », fragment n° 37 : « Quelle vanité que la peinture qui attire l'admiration par la ressemblance des choses dont on n'admire point les originaux ! ».
- 44 Friedrich Nietzsche, *Considérations inactuelles I et II*, p. 93.
- 45 Alfred de Vigny, *Papiers académiques inédits*, Lise Sabourin (éd.). Paris, Champion, (Textes de littérature moderne et contemporaine), 1998, p. 33 (1854).
- 46 Alfred de Vigny, *Cinq-Mars*, p. 10-11.
- 47 *Ibid.*, p. 11.
- 48 Pierre-Georges Castex, *Alfred de Vigny*, p. 45.
- 49 Alfred de Vigny, « Notes et variantes de *Cinq-Mars* », p. 1406.
- 50 Alfred de Vigny, « Notes et documents historiques », in *Cinq-Mars*, p. 339.
- 51 Claudie Bernard, *Le Passé recomposé*, p. 78.
- 52 Alfred de Vigny, « Notes et variantes de *Cinq-Mars* », p. 1324.
- 53 Alphonse Bouvet, « Notes et variantes de *Cinq-Mars* », p. 1308. Voir aussi Marc Citoleux, *Persistances classiques et affinités étrangères*. Paris, Champion, (Bibliothèque de la Revue de littérature comparée), 1924, p. 66 en particulier.
- 54 Alfred de Vigny, « Notes et documents historiques », in *Cinq-Mars*, p. 343.

55 Gustave Flaubert, « À Guillaume Froehner, rédacteur de la *Revue contemporaine* » [21 janvier 1863], in *Correspondance*. Disponible sur internet : <http://flaubert.univ-rouen.fr/jet/public/correspondance/trans.php?corpus=correspondance&id=10689&mot=&action=M>, Yvan Leclerc & Danielle Girard (éd.), page consultée le 1^{er} octobre 2019.

56 Gustave Flaubert, « À Sainte-Beuve » [23-24 décembre 1862], in *Correspondance*. Disponible sur internet : <http://flaubert.univ-rouen.fr/jet/public/correspondance/trans.php?corpus=correspondance&id=10667>. Yvan Leclerc & Danielle Girard (éd.). Page consultée le 1^{er} octobre 2019. Je souligne.

57 Marguerite Yourcenar, « Note », in *Mémoires d'Hadrien*. Paris, Gallimard, (Folio), 1974, p. 349.

58 *Ibid.*, p. 361.

59 Cela a été souligné par Laurent Demanze dans le cours d'agrégation qu'il donnait à l'ENS Lyon en 2014-2015. Pour plus de détails sur l'inscription de Marguerite Yourcenar dans un cercle de lettrés, voir Laurent Demanze, « Un homme qui lit », in Bruno Blanckeman (dir.), *Lectures de Marguerite Yourcenar*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014, p. 143-156.

60 Alfred de Vigny, *Mélanges*, in OC II, p. 1077.

61 Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Éditions du Seuil, (Points Histoire), 2015 (1^{re} éd. 1971), p. 10.

62 Paul Veyne, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ?* Paris, Éditions du Seuil, (Points histoire), 2014 (1^{re} éd. 1983), p. 70.

63 Marguerite Yourcenar, « Carnets de notes », in *Mémoires d'Hadrien*, p. 331.

64 Alfred de Vigny, *Stello*, in OC II, p. 647.

AUTHOR

Pierre Dupuy

Université Jean Moulin Lyon 3 (UR MARGE)

pierrerenedupuy@hotmail.fr

La littérature comme témoignage d'un différend ?

Jérémie Majorel

DOI : 10.35562/marge.359

Copyright
CC BY-NC-SA

OUTLINE

Introduction
L'épreuve des textes : Flaubert, Céline
Faux amis
Conclusion

TEXT

Introduction

1 Dans le chapitre VII « Redescriptions » de *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?* (2007), Yves Citton reprend une distinction de Jean-François Lyotard entre « litige », qui correspondrait à la situation judiciaire habituelle, et « différend », où le déroulement du procès « se fait dans l'idiome » de l'une des deux parties : le « plaignant » muet devient alors une « victime » et son « dommage » informulable se change en « tort »¹. Y. Citton évoque l'exemple des femmes, des esclaves, des prolétaires, des homosexuels et des sans-papiers, celles et ceux que Gayatri Chakravorty Spivak nomme « les subalternes » – même si Lyotard pensait avant tout aux survivants des camps de concentration. Le théoricien reprend à son compte cette suggestion du philosophe : « c'est l'enjeu d'une littérature, d'une philosophie, peut-être d'une politique, de témoigner des différends en leur trouvant des idiomes² ». Une gradation place donc « une littérature » au début d'un processus dont « une politique » serait l'aboutissement incertain et « une philosophie » l'étape charnière. La lecture de textes littéraires, selon Y. Citton, contribuerait à

l'invention collective d'une langue apte à porter le « tort » d'une « victime » sur la place publique, ce qui rendrait possible sa reconnaissance comme « dommage », susceptible de faire l'objet d'un « litige » et ainsi de donner lieu à procès, avec éventuelle « réparation » voire « cessation des pratiques dont [la victime] a eu à souffrir³ ». Y. Citton résume cette visée à sa manière, en une formule qui joue avec les mots : « *faire raisonner un cri inarticulable*⁴ », où le verbe « raisonner » allie raisonnement et résonance.

- 2 Ce n'est qu'un des chapitres de son essai – qui en contient seize dans la « nouvelle édition augmentée ». Mais il recoupe partiellement ce qu'Alexandre Gefen a synthétisé dans *Réparer le monde. La littérature face au XXI^e siècle* (2017) : l'inflexion, pêle-mêle, réparatrice, remédiateur, consolatrice, salvatrice, régulatrice, humanitaire, thérapeutique, clinique, éthique, cathartique ou empathique d'une littérature contemporaine renvoyant dos-à-dos formalisme et engagement, et qui entend pallier la défaillance des cadres politico-religieux d'une vie en commun de plus en plus atomisée. A. Gefen en extrait la formule dans *D'autres vies que la mienne* (2009) d'Emmanuel Carrère : « panser ce qui peut être pansé⁵ ». Le XIII^e chapitre de son essai, « Une justice rétrospective », rassemble les œuvres qui sont le plus proches de ce que j'appellerais une littérature du différend. La réparation prend ici une coloration moins thérapeutique que judiciaire : Philippe Artières, Arno Bertina, Laurent Binet, Xavier Boissel, François Bourgeat, Olivier Charneux, Philippe Claudel, Alain Corbin, Kamel Daoud, Tatiana de Rosnay, Jean Echenoz, Gaël Faye, Alice Ferney, David Foenkinos, Laurent Gaudé, Claude Gutman, Yannick Haenel, Jean Hatzfeld, Fabrice Humbert, Ivan Jablonka, Sébastien Japrisot, Jean-Yves Jouannais, Jean-Paul Kauffmann, Niels Labuzan, Jean-Marie-Gustave Le Clézio, Alban Lefranc, Jonathan Littell, Gérard Macé, Mazarine Pingeot, Laurent Mauvignier, Pierre Michon, Patrick Modiano, Olivier Rolin, Jean Rouaud, Jacques Roubaud, Colombe Schneck, Bruno Tessarech..., que ces réparations après coup concernent la colonisation, la première guerre mondiale, la Shoah, le génocide rwandais ou des faits divers, qu'elles empruntent la forme romanesque, enquêtrice, fictionnelle ou testimoniale. A. Gefen ne mentionne qu'une œuvre où la volonté de réparation n'est pas restée symbolique mais a été accomplie, une seule œuvre où le vœu de

Lyotard réinvesti par Y. Citton a fini par être exaucé : *Le Retour d'Ataï* (2001) de Didier Daeninckx qui a contribué à la restitution en 2014 par le Muséum national d'histoire naturelle de la tête du chef de la première rébellion canaque à ses descendants.

3 Du côté de la théorie littéraire, prenons comme exemple *Lire dans la gueule du loup. Essai sur une zone à défendre, la littérature* (2016), où Hélène Merlin-Kajman prône une littérature qui ne serait plus intransitive, sans revenir pour autant à une pure et simple transitivité, mais qui se ferait à la fois « transitionnelle » et « ludique », au sens que le psychanalyste de la petite enfance Donald Winnicott donne à ces deux notions⁶. H. Merlin-Kajman prend comme modèle la mère qui lit le soir un conte à son enfant. Elle entend ainsi réhabiliter les émotions et la réception dite naïve. Elle incite à redéfinir le canon selon la plus ou moins grande « disponibilité transitionnelle » des œuvres⁷. Le livre est envisagé comme substitut au sein maternel : il recrée du lien à l'ère de l'« amour liquide » (Zygmunt Bauman), reconstruit des médiations au lieu du contact direct avec le réel traumatique – intime ou collectif. Pour H. Merlin-Kajman, le « trauma n'est pas seulement ce qui bloque l'individu dans son privé : il est ce qui prive le privé de représentation – autant dire, de transition et de partage⁸ ». Cette définition est somme toute assez proche du « différend » lyotardien, inarticulable, cantonné dans le domaine du privé parce que privé de langue partageable pour se faire entendre comme « litige ». Psychanalytique d'un côté, judiciaire de l'autre, le « trauma » est au « différend » ce que la « transition » est au « litige »⁹.

4 Le rôle de la littérature est-il donc cette gageure : « témoigner des différends en leur trouvant des idiomes » (Lyotard), « faire raisonner un cri inarticulable » (Y. Citton), « permet[tre] que des épreuves incommensurables et apparemment incommunicables deviennent communicables, partageables » (H. Merlin-Kajman¹⁰) ? Passons à l'épreuve des textes *via* deux romans canoniques, l'un mis au programme de l'agrégation l'année 2017-2018, l'autre mis au programme de l'entrée aux ENS lors de la session 2016, et jouons le jeu de l'explication de textes.

L'épreuve des textes : Flaubert, Céline

5 Le premier extrait se trouve à la toute fin du chapitre 1 de la 3^e partie de *L'Éducation sentimentale*. L'épisode se situe en juin 1848. La répression ouvrière, menée par une II^e République tout juste en place et déjà fragilisée, vient d'avoir lieu. Des milliers de Parisiens sont incarcérés. Les prisons étant rapidement engorgées, on entasse des centaines d'entre eux dans les galeries souterraines des Tuileries : chaleur étouffante, privation de nourriture, eau dans des baquets à animaux, cadavres laissés plusieurs jours dans les cellules... Dans la nuit du 26 au 27, suite à une méprise, des gardes nationaux tirent à bout portant sur deux cents prisonniers qu'ils voulaient initialement juste aérer. Flaubert noircit un carnet de notes sur ce moment historique, combinant lecture d'ouvrages et témoignages. Son traitement clôt le chapitre central du roman et fait réapparaître le personnage du père Roque – qui est toujours à ce stade un beau-père éventuel pour Frédéric :

« Ils [les gardes nationaux] furent, généralement, impitoyables. Ceux qui ne s'étaient pas battus voulaient se signaler. C'était un débordement de peur. On se vengeait à la fois des journaux, des clubs, des attroupements, des doctrines, de tout ce qui exaspérait depuis trois mois ; et, en dépit de la victoire, l'égalité (comme pour le châtement de ses défenseurs et la dérision de ses ennemis) se manifestait triomphalement, une égalité de bêtes brutes, un même niveau de turpitudes sanglantes ; car le fanatisme des intérêts équilibra les délires du besoin, l'aristocratie eut les fureurs de la crapule, et le bonnet de coton ne se montra pas moins hideux que le bonnet rouge. La raison publique était troublée comme après les grands bouleversements de la nature. Des gens d'esprit en restèrent idiots pour toute leur vie.

Le père Roque était devenu très brave, presque téméraire. Arrivé le 26 à Paris avec les Nogentais, au lieu de s'en retourner en même temps qu'eux, il avait été s'adjoindre à la garde nationale qui campait aux Tuileries ; et il fut très content d'être placé en sentinelle devant la terrasse du bord de l'eau. Au moins, là, il les avait sous lui, ces brigands ! Il jouissait de leur défaite, de leur abjection, et ne pouvait se retenir de les invectiver.

Un d'eux, un adolescent à longs cheveux blonds, mit sa face aux barreaux en demandant du pain. M. Roque lui ordonna de se taire. Mais le jeune homme répétait d'une voix lamentable :

— "Du pain ! "

— "Est-ce que j'en ai, moi ? "

D'autres prisonniers apparurent dans le soupirail, avec leurs barbes hérissées, leurs prunelles flamboyantes, tous se poussant et hurlant :

— "Du pain ! "

Le père Roque fut indigné de voir son autorité méconnue. Pour leur faire peur, il les mit en joue ; et, porté jusqu'à la voûte par le flot qui l'étouffait, le jeune homme, la tête en arrière, cria encore une fois :

— "Du pain ! "

— "Tiens ! en voilà ! " dit le père Roque, en lâchant son coup de fusil.

Il y eut un énorme hurlement, puis rien. Au bord du baquet, quelque chose de blanc était resté.

Après quoi, M. Roque s'en retourna chez lui ; car il possédait, rue Saint-Martin, une maison où il s'était réservé un pied-à-terre ; et les dommages causés par l'émeute à la devanture de son immeuble n'avaient pas contribué médiocrement à le rendre furieux. Il lui sembla, en la revoyant, qu'il s'était exagéré le mal. Son action de tout à l'heure l'apaisait, comme une indemnité.

Ce fut sa fille elle-même qui lui ouvrit la porte. Elle lui dit, tout de suite, que son absence trop longue l'avait inquiétée ; elle avait craint un malheur, une blessure.

Cette preuve d'amour filial attendrit le père Roque. Il s'étonna qu'elle se fût mise en route sans Catherine.

— "Je l'ai envoyée faire une commission", répondit Louise.

Et elle s'informa de sa santé, de choses et d'autres ; puis, d'un air indifférent, lui demanda si par hasard il n'avait pas rencontré Frédéric.

— "Non ! pas le moins du monde ! "

C'était pour lui seul qu'elle avait fait le voyage.

Quelqu'un marcha dans le corridor.

— "Ah ! pardon..."

Et elle disparut.

Catherine n'avait point trouvé Frédéric. Il était absent depuis plusieurs jours, et son ami intime, M. Deslauriers, habitait maintenant la province.

Louise reparut toute tremblante, sans pouvoir parler.

Elle s'appuyait contre les meubles.

– "Qu'as-tu ? qu'as-tu donc ? " s'écria son père.

Elle fit signe que ce n'était rien, et par un grand effort de volonté se remit.

Le traiteur d'en face apporta la soupe. Mais le père Roque avait subi une trop violente émotion. "Ça ne pouvait pas passer", et il eut au dessert une espèce de défaillance. On envoya chercher vivement un médecin, qui prescrivit une potion. Puis, quand il fut dans son lit, M. Roque exigea le plus de couvertures possible, pour se faire suer. Il soupirait, il geignait.

– "Merci, ma bonne Catherine ! – Baise ton pauvre père, ma poulette ! Ah ! ces révolutions ! "

Et, comme sa fille le grondait de s'être rendu malade en se tourmentant pour elle, il répliqua :

– "Oui ! tu as raison ! Mais c'est plus fort que moi ! Je suis trop sensible¹¹ ! " »

- 6 Le père Roque – dont le nom conjoint la dureté du roc, la hargne du roquet et la voix rauque – assassine un prisonnier politique parce que la façade de sa maison parisienne, sise « rue Saint-Martin », a été esquinée par les émeutiers. La clausule ironique de cet épisode et du chapitre entier – « "Je suis trop sensible ! " » – est dévastatrice. Le père Roque est une figure de « la banalité du mal¹² », le meurtrier bon père de famille, au sens que cette expression revêt dans le jargon juridique, et propriétaire bourgeois, meurtrier justement parce que bon père de famille et propriétaire bourgeois. C'est un personnage qui emblématise ici une classe sociale, du moins une catégorie de gardes nationaux qui s'est distinguée par des agissements comparables pour des raisons comparables en juin 1848. Flaubert évoque ce passage dans une lettre à Georges Sand, datée de septembre 1868, citée en note par P.-M. de Biasi : « J'écris maintenant 3 pages sur les abominations de la garde nationale en juin 1848, qui me feront très bien voir par les bourgeois ! Je leur écrase le nez dans leur turpitude tant que je peux ». Le terme se retrouve dans le roman : « turpitudes sanglantes ». Le récit proprement dit est précédé par un discours du narrateur sur la hideur du « bonnet de coton » et « le fanatisme des intérêts » en cette occasion, de sorte que le père Roque en est la sombre illustration. Ensuite, deux dialogues se succèdent et se neutralisent : le père Roque avec les prisonniers affamés, puis le

même avec sa fille Louise obnubilée par Frédéric. Cet entrelacement ironique entre l'intime et le politique caractérise tout le roman et relève d'une technique coutumière de Flaubert depuis l'épisode des comices agricoles dans *Madame Bovary* (1857).

7 Cependant, le narrateur précise : « le fanatisme des intérêts équilibra les délires du besoin, l'aristocratie eut les fureurs de la crapule, et le bonnet de coton ne se montra pas moins hideux que le bonnet rouge ». Les « turpitudes sanglantes » seraient au « même niveau » d'un côté comme de l'autre, pas seulement réservées aux gardes nationaux donc. Le narrateur renvoie par conséquent dos à dos février et juin 48 dans la seule « égalité » à ses yeux, non celle des intelligences postulée par Jacques Rancière¹³, mais celle des bêtises. Faut-il le prendre au mot ? Le critique allemand Dolf Cehler, disciple d'Adorno, montre que la balance des crimes évoqués, jaugée à l'échelle du roman, penche nettement du côté bourgeois. Dans le traitement du sac des Tuileries, il n'y a aucune atrocité analogue à celle commise par le père Roque. Les révolutionnaires saccagent le mobilier, désacralisent le « trône » en « fauteuil » brûlé à la Bastille, souillent « la couche des princesses », voilà tout. En grossissant un peu le trait, si Roque peut avoir comme répondant partiel l'atroce Sénécals, il n'existe pas de répondant bourgeois du martyr Dussardier. Même Thibaudet en convient *in extremis* dans sa monographie : « Évidemment Flaubert a mis toute sa probité artistique à tenir la balance égale entre les deux partis, et il a employé tout son mépris de l'humanité à les rendre pareillement ridicules, certain maximum de grotesque restant cependant réservé aux bourgeois qui défendaient la propriété¹⁴. » Reste que le narrateur refuse d'arbitrer le différend, se retire de la scène judiciaire. Au tort des prisonniers politiques, au langage réduit à l'expression d'un besoin (« du pain ! »), au dommage inexprimable où la répression sanglante s'est substituée à la représentation démocratique, répond ironiquement le litige du père Roque, la détérioration de sa façade qui en réduit la valeur marchande, l'« indemnité » sans commune mesure qu'il s'octroie : un mort au lieu d'une somme d'argent – l'étymon latin d'« indemnité » renvoyant d'ailleurs au « fait d'être préservé de tout dommage », le mot ayant pour synonyme « dédommagement ». L'adolescent assassiné est réifié, réduit à un morceau de cervelle dans le baquet – « Au bord du baquet, quelque chose de blanc était resté » –, clapotant

dans l'allitération des bilabiales. Les prisonniers n'auront pas eu de pain, le père Roque n'aura pu digérer soupe et dessert du traiteur. En lisant cet épisode, il n'est pas dit que le bourgeois du Second Empire ne recrache lui aussi son assiette, du moins que l'épisode ainsi traité lui reste sur l'estomac. Le narrateur ne s'autorise qu'une incursion au discours indirect libre – « Au moins, là, il [le père Roque] les avait sous lui, ces brigands ! » – la focalisation interne étant assurée par ailleurs de façon plus traditionnelle avec des verbes de perception : « Il lui sembla, en la revoyant [la devanture de son immeuble], qu'il s'était exagéré le mal. » Le discours indirect libre est réservé dans le roman avant tout aux divagations mentales de Frédéric d'apparence plus inoffensives. Nous ne sommes pas encore dans *Les Bienveillantes* (2006) de Jonathan Littell.

8 Je voudrais mettre en rapport ce passage avec un extrait de *Voyage au bout de la nuit* (1932) où Bardamu relate ce qu'il entend dans l'arrière-cour de son immeuble à Rancy, après ses consultations, pendant que les légumes secs mettent du temps à cuire dans la casserole. Au moment du déjeuner, les samedis notamment, des échos de scènes de ménage se font entendre. Un couple, surtout, retient son attention :

« C'est au troisième, devant ma fenêtre que ça se passait, dans la maison de l'autre côté.

Je ne pouvais rien voir, mais j'entendais bien.

Il y a un bout à tout. Ce n'est pas toujours la mort, c'est souvent quelque chose d'autre et d'assez pire, surtout avec les enfants.

Ils demeuraient là ces locataires, juste à la hauteur de la cour où l'ombre commence à pâlir. Quand ils étaient seuls le père et la mère, les jours où ça arrivait, ils se disputaient d'abord longtemps et puis survenait un long silence. Ça se préparait. On en avait après la petite fille d'abord, on la faisait venir. Elle le savait. Elle pleurnichait tout de suite. Elle savait ce qui l'attendait. D'après sa voix, elle devait bien avoir dans les dix ans. J'ai fini par comprendre après bien des fois ce qu'ils lui faisaient tous les deux.

Ils l'attachaient d'abord, c'était long à l'attacher, comme pour une opération. Ça les excitait. "Petite charogne" qu'il tirait lui. "Ah ! la petite salope" qu'elle faisait la mère. "On va te dresser salope !" qu'ils criaient ensemble et des choses et des choses qu'ils lui reprochaient en même temps, des choses qu'ils devaient imaginer. Ils devaient l'attacher après les montants du lit. Pendant ce temps-là, l'enfant se

plaignait comme une souris prise au piège. "T'auras beau faire petite vache, t'y couperas pas. Va ! T'y couperas pas ! " qu'elle reprenait la mère, puis avec toute une bordée d'insultes comme pour un cheval. Tout excitée. "Tais-toi maman, que répondait la petite doucement. Tais-toi maman ! Bats-moi maman ! Mais tais-toi maman ! " Elle n'y coupait pas et elle prenait quelque chose comme raclée. J'écoutais jusqu'au bout pour être bien certain que je ne me trompais pas, que c'était bien ça qui se passait. J'aurais pas pu manger mes haricots tant que ça se passait. Je ne pouvais pas fermer la fenêtre non plus. Je n'étais bon à rien. Je ne pouvais rien faire. Je restais à écouter seulement comme toujours, partout. Cependant, je crois qu'il me venait des forces à écouter ces choses-là, des forces d'aller plus loin, des drôles de forces et la prochaine fois, alors je pourrais descendre encore plus bas la prochaine fois, écouter d'autres plaintes que je n'avais pas encore entendues, ou que j'avais du mal à comprendre avant, parce qu'on dirait qu'il y en a encore toujours au bout des autres des plaintes encore qu'on n'a pas encore entendues ni comprises.

Quand ils l'avaient tellement battue qu'elle ne pouvait plus hurler, leur fille, elle criait encore un peu quand même à chaque fois qu'elle respirait, d'un petit coup.

J'entendais l'homme alors qui disait à ce moment-là : "Viens toi grande ! Vite ! Viens par là !" Tout heureux.

C'était à la mère qu'il parlait comme ça, et puis la porte d'à côté claquait derrière eux. Un jour, c'est elle qui lui a dit, je l'ai entendu : "Ah ! je t'aime Julien, tellement, que je te boufferais ta merde, même si tu faisais des étrons grands comme ça...".

C'était ainsi qu'ils faisaient l'amour tous les deux que m'a expliqué leur concierge, dans la cuisine ça se passait contre l'évier. Autrement, ils y arrivaient pas.

C'est peu à peu, que j'ai appris toutes ces choses-là sur eux dans la rue. Quand je les rencontrais, tous les trois ensemble, il n'y avait rien à remarquer. Ils se promenaient comme une vraie famille. Lui, le père, je l'apercevais encore quand je passais devant l'étalage de son magasin, au coin du boulevard Poincaré, dans la maison de "Chaussures pour pieds sensibles" où il était premier vendeur¹⁵. »

- 9 Ce n'est certes pas ce genre de passages que Fabrice Luchini, passionné de Céline, aime à déclamer devant son public, ni un passage riche en « disponibilité transitionnelle ». Peut-on même le donner à l'oral d'explication de texte sur les œuvres au programme du concours d'entrée des ENS ? On aura remarqué une clause ironique

sur la sensibilité du père analogue à celle du chapitre de Flaubert : encore un cas de « banalité du mal », cette fois non relié à un ordre politique perverti mais relevant d'un fait divers dont on ne sait s'il provient de la vie quotidienne du médecin Destouches. Ce que Raphaël Baroni appelle « tension narrative », avec ses trois principaux ingrédients, « suspense, curiosité, surprise¹⁶ », autrement dit ce qui fait la teneur même d'une lecture dite naïve et la virtuosité d'un conteur ou d'une conteuse, est appliqué ici par Céline à la maltraitance d'une enfant, en un amalgame qui contribue au caractère malsain, si on adopte ici la perspective transitionnelle, de cet épisode criant de vérité. Nous sommes captivés dans le répugnant. Tout ce que promet une théorie transitionnelle est paradoxalement présent ici : l'oralité et la virtuosité du conteur, le réel traumatique indirectement évoqué, l'estompage du judiciaire et *a fortiori* du politique au profit du pathétique, mais dans une défaillance généralisée de la visée thérapeutique, emblématisée par un narrateur-médecin qui ne cherche à guérir personne, qui en reste au stade du diagnostic de toutes les maladies qu'il peut rencontrer autour de lui. On saisit la polysémie de son constat désabusé : « Je n'étais bon à rien. » Nous sommes face au comble de ce qu'H. Merlin-Kajman appelle la « dispathie¹⁷ ».

10 Bardamu n'est peut-être pas un narrateur fiable. On peut douter de ce qu'il a reconstitué peu à peu : « D'après sa voix, elle [l'enfant] devait bien avoir dans les dix ans. J'ai fini par comprendre après bien des fois ce qu'ils lui faisaient tous les deux. » D'une phrase à l'autre, on glisse de la conjecture à la conviction. « Je ne pouvais rien voir, mais j'entendais bien » : Bardamu n'est pas un témoin oculaire mais auriculaire. L'arrière-cour est comme une chambre d'échos. Il dit ne pas avoir tout saisi la première fois mais progressivement, grâce à, ou à cause de, la répétition périodique de cette scène : le fait divers cacherait *in fine* un rituel sordide de renforcement d'un couple. Mais qui nous dit qu'une dimension projective, un noircissement subjectif, de la part de Bardamu, n'intervient pas ? L'épisode relaté rappelle fortement ce que Freud nomme « scène primitive », ou « originaire » selon les traductions : l'enfant trop jeune pour comprendre interprète les bruits d'accouplement émanant de la chambre parentale pendant la nuit comme une violence paternelle à l'encontre de la mère. Dans cet épisode, la scène primitive entre en

collision avec un fantasme également repéré par Freud : « On bat un enfant. » Le pronom personnel indéfini est d'ailleurs utilisé à plusieurs reprises : « On en avait après la petite fille d'abord, on la faisait venir. » Œdipe pointe également le bout de son pied sensible *via* le travail du père. L'arsenal de l'inconscient est au complet : Éros et Thanatos, deux sadiques-anaux et une victime innocente, une violence symbolique pire que la violence physique (« Bats-moi maman ! Mais tais-toi maman ! »), une bonne dose de bestialité (« souris » versus « vache » et « cheval »), du bas corporel, un circuit digestif qui va de « l'évier » de « la cuisine » aux « étrons » de Julien en passant par les « haricots » de Bardamu... Celui-ci ne voit rien mais acquiert la certitude qu'il y a ligotage de l'enfant : « Ils l'attachaient d'abord, c'était long à l'attacher, comme pour une opération. Ça les excitait. » Il ajoute une comparaison médicale de son cru, puis une interprétation digne d'un psychanalyste sur le gain libidinal de cet acte du côté parental – plus loin il note que la mère est « Tout excitée » après avoir lâché une bordée d'insultes à sa fille. Il cherche à visualiser jusqu'au moindre détail : « Ils devaient l'attacher après les montants du lit. » Pourquoi Bardamu ne va-t-il pas voir, pourquoi ne pas en avoir le cœur net, n'en rester qu'à cette enquête mentale, ne pas faire plus que discuter avec « leur concierge », par définition personnage douteux ? L'agissement supposé des parents colle trop bien à l'univers déliquescents qu'il a parcouru jusque-là depuis la boucherie de la première guerre mondiale, en passant par la colonisation africaine et l'Amérique du travail à la chaîne. Les pulsions de mort envahissent le domaine de l'intime tout autant que les groupes sociaux. Elles impriment une redéfinition post freudienne du syntagme romantique « faire l'amour » qui en ironise la substance : « C'était ainsi qu'ils faisaient l'amour tous les deux ».

- 11 Le malaise éprouvé à la lecture de ce passage découle également d'un décalage entre le comportement attendu et le comportement effectif de Bardamu, même si le lecteur est habitué à ce stade du roman à la passivité du personnage. Bardamu ne porte pas assistance à personne en danger, cela ne lui frôle même pas l'esprit. Il accorde son empathie aux trois personnages de la scène. Il s'intéresse aux motivations les plus enfouies du couple. Il nous met à la place des bourreaux autant voire plus que de la victime. Mais il n'éprouve et ne nous fait éprouver ni terreur ni pitié ni catharsis, plutôt une anes-

thésie des affects, une apathie, sans doute d'autant plus perturbante. Loin de lutter contre la sidération, il s'y engouffre davantage, y puise même de « drôles de forces ». Le lexique judiciaire n'est repris que pour être détourné, notamment le terme polysémique « plainte », qui touche aussi au littéraire et au pathétique. Ferdinand cherche à « écouter d'autres plaintes que je n'avais pas encore entendues, ou que j'avais du mal à comprendre ». Rappelons la formule d'Y. Citton : « *faire raisonner un cri inarticulable* ». Ici ce serait : faire entendre une plainte inouïe ou incompréhensible. Sauf qu'ici, faire entendre, au sens à la fois d'écouter et de comprendre, une plainte, autrement dit un cri inarticulé – la jeune fille est *infans*, sans idiome partageable, « l'enfant se plaignait » –, faire entendre ce cri n'aide pas à le convertir en plainte, au sens de porter plainte, c'est même le contraire : la plainte judiciaire est rabattue sur la plainte pathétique *via* la plainte littéraire. La conversion judiciaire empêcherait d'entendre d'autres cris encore plus inarticulés, jusqu'à l'inarticulable et l'inécoutable, qui est ce vers quoi se dirige le roman dont on peut rappeler le dernier mot : « qu'on en parle plus ». On peut donc considérer le propos de Bardamu comme l'énoncé indirect de la poétique et de la morale qui sous-tendent *Voyage au bout de la nuit* : moins un roman qu'une plainte démesurée qui pétrifie agir et affects.

Faux amis

12 Dans le collectif *Fragments d'un discours théorique. Nouveaux éléments de lexique littéraire* (2015), la « Transionnalité » portée par H. Merlin-Kajman côtoie la notion de « Plainte » à laquelle s'intéresse Dominique Rabaté : « la littérature [...] peut être pensée comme un lieu singulier – sinon privilégié – pour donner figuration, modulation et mise en scène à des manières de se plaindre inédites ou choquantes¹⁸ ». Après avoir relu en ce sens l'*Hécube* d'Euripide et un texte de Blanchot sur le suppliant grec, il conclut sur quelque chose d'« *inconsolable* » persistant « au cœur du chant de la plainte¹⁹ », qu'elle ne cherche pas à rédimier, qui est même sa condition de possibilité. D. Rabaté pose également un nécessaire horizon politique pour dépasser l'énonciation solipsiste de la plainte :

« Parole de plainte qui n'a pas encore trouvé à porter plainte ou qui se dénature en se judiciarisant – comme si c'était au droit qu'il fallait

maintenant demander la seule forme de reconnaissance individuelle et sociale – la parole que fait surgir la littérature est avant le domaine politique, mais abouchée à lui, en attente de ce qui pourra la prendre en charge autrement, comme projet collectif²⁰. »

- 13 « Témoigner des différends en leur trouvant des idiomes » (Lyotard), « *faire raisonner un cri inarticulable* » (Y. Citton), « permet[tre] que des épreuves incommensurables et apparemment incommunicables deviennent communicables, partageables » (H. Merlin-Kajman), on peut donc ajouter « donner figuration [...] à des manières de se plaindre inédites [...] » (D. Rabaté), avec des nuances entre chaque position, notamment dans les exemples mobilisés pour étayer les théorisations : on conçoit bien l'effectivité de la plainte *via* la dimension collective, politique et culturelle de la représentation d'une tragédie grecque (*Hécube* chez D. Rabaté) tandis que les exemples énumérés par A. Gefen supposent majoritairement une lecture solitaire et camérale, l'effectivité de la réparation étant laissée au hasard qui n'a fait bien les choses qu'une seule fois en mettant le livre de D. Daeninckx entre les mains d'un directeur de musée ; H. Merlin-Kajman, quant à elle, part de la lecture à haute voix du « Mauvais vitrier » de Baudelaire faite à son fils de douze ans un soir pendant les vacances – mais la réception contrariée qu'il en fait n'est-elle pas impliquée d'emblée par l'application d'un modèle de lecture qui ressemble fort à celui d'une mère lisant un conte à son enfant avant le coucher sur un texte qui n'appelle pas un tel modèle de partage²¹ ? D'autres nuances apparaissent dans les moyens de l'effectivité de la plainte : si D. Rabaté se méfie du tout-judiciaire, c'est au contraire un passage indispensable chez Lyotard et Y. Citton, là où H. Merlin-Kajman y substitue la psychanalyse de la petite enfance, « l'aire transitionnelle ». Comme faux-ami de ces formulations théoriques on aurait la volonté de faire entendre une plainte inouïe ou incompréhensible de Céline chez qui la « plainte » finit par emboucher un délire antisémite à la mesure de son nihilisme insondable. C'est pourquoi il est nécessaire de préciser, comme Y. Citton seul le fait, qu'il existe « des désaccords sur le choix de tel différend dont il vaudrait mieux témoigner que de tel autre²² ». Il y a donc différend aussi sur les différends eux-mêmes.

Conclusion

14 J'aimerais conclure par une alternative théorique, intempestive tout en étant dans cet air du temps : *La Perversion historiographique* (2006), essai sur « la vérité en histoire et le statut moderne du témoignage en relation avec les événements génocidaires du xx^e siècle », par Marc Nichanian, professeur associé de langue et littérature arméniennes à Columbia. M. Nichanian fait un long détour par ce qui directement le touche : le génocide arménien perpétré par l'Empire ottoman en 1915-1916, autrement nommé Catastrophe (*Aghed*) à la suite de l'écrivain Hagop Oshagan. M. Nichanian réagit à plusieurs affaires : le procès et la condamnation par un tribunal français de l'historien américain Bernard Lewis en 1994 à la suite de ses propos négationnistes sur le génocide arménien dans *Le Monde* ; la campagne lancée par Catherine Coquio contre la candidature de Gilles Veinstein au Collège de France en 1999 pour avoir publié cinq ans auparavant un article négationniste en soutien à Bernard Lewis ; les pétitions d'universitaires et d'intellectuels français (Michel Cahen et Pierre Chuvin notamment, même Pierre Vidal-Naquet) pour défendre leur collègue G. Veinstein mis en cause... M. Nichanian discerne et démonte chaque argument utilisé par ces historiens qui rechignent à parler de « génocide arménien²³ ». La thèse défendue par M. Nichanian tient en quelques mots : « Le génocide n'est pas un fait [...] parce que c'est la destruction même du fait²⁴ ». Voici un passage net sur ce point : « L'assassinat planifié ne consistait pas à tuer » mais « à supprimer la mort des victimes, à effacer toute trace de la mort et (accessoirement) de l'assassinat. Il consistait non pas à tuer la vie, mais à tuer la mort. [...] La suppression de la mort par la suppression de l'archive, c'est l'essence même du génocide [...]. » (p. 97) C'est pourquoi, ajoute-t-il, « la vérité historique n'y suffit pas. [...] Il y faut encore une vérité par le droit, une vérité par la mémoire, une vérité par la représentation artistique » (p. 12).

15 Selon ses inflexions propres, M. Nichanian poursuit explicitement l'effort de Lyotard dans *Le Différend* mais aussi de Giorgio Agamben dans *Ce qui reste d'Auschwitz* (1999) : arracher l'événement génocidaire à l'emprise de l'historiographie, à sa réduction factuelle, à l'injonction réaliste et au tourniquet de la réfutation entre positivistes et négationnistes. Acter que le génocide met en crise la discipline

historienne. Renvoyer dos-à-dos positivistes et négationnistes dans une même dépendance au « mal d'archive » (Derrida) parce que le génocide est justement la volonté de détruire sa propre archive en anticipant le rôle dominant qu'elle tient dans la discipline historique. Acter également le changement de statut du témoignage chez les survivants pour qui le témoignage ne peut plus se confondre avec une preuve ni avec un document, fût-ce en les multipliant²⁵, mais témoigner pour l'impossibilité de témoigner – comme en témoigne le « Muselmann » dans *Si c'est un homme* de Primo Levi. Extirper le témoignage du dilemme vicié entre usage probant et usage fictif. Faire du « témoignage » moins un « document » qu'un « monument » (p. 163, il souligne), qui ne dorme plus dans des Fondations mais crée un espace de visibilité et de lisibilité publique pour la déchirure même du lisible et du visible. « Avoir été témoin » importe donc moins que « porter témoignage » (p. 183). M. Nichanian regarde ainsi le film *Ararat* d'Atom Egoyan et relit dans cette perspective l'effort littéraire interrompu d'Hagop Oshagan. Il considère *Shoah*, malgré les propos ironiques de Lanzmann sur le génocide arménien, comme ayant acté cette « crise historique du témoignage » à la suite de l'« événement-sans-témoin » (Shoshana Felman citée p. 174-175) qu'a tendu à être Auschwitz.

16 M. Nichanian interprète la polémique qui a opposé Carlo Ginzburg, dans sa communication « *Just one Witness* », au relativiste Hayden White, à l'occasion du colloque *Probing the Limits of Representation* organisé par Saul Friedländer en 1991, comme une tentative désespérée de ressouder la corporation historique autour du « consensus voulant que les faits soient fondés sur le témoignage et gardés par l'historiographie », minorant ainsi la spécificité de l'événement génocidaire (« *Memory and the destruction of memory are recurrent elements in history* », dicit Ginzburg cité p. 145) et en se focalisant sur le formalisme comme repoussoir facile plutôt que de regarder en face le miroir que la multiplication des affaires négationnistes tendaient à leur discipline. De même, Nichanian cite ce propos sidérant d'Eric Hobsbawm, censé rétablir une cloison entre fait et fiction fragilisée par le postmodernisme, propos d'abord publié dans *Le Monde diplomatique* en 1994 puis intégré dans son essai *On History* en 1997 :

« Nous ne pouvons pas inventer nos faits. Elvis Presley est mort, ou pas. L'on peut répondre à la question sans ambiguïté en s'appuyant sur des preuves, dans la mesure où des preuves existent, ce qui arrive parfois. Le gouvernement turc actuel, qui nie la tentative de génocide de 1915 contre les Arméniens, dit vrai ou pas. Pour la plupart d'entre nous, un discours historique sérieux rejettera la négation de ce massacre, bien que toute conclusion reste ambiguë quant aux différentes versions de l'événement, ou à son intégration au contexte élargi de l'Histoire. » (Cité p. 77)

- 17 Si adhérer à une telle logique est le prix à payer pour rétablir le confort mental d'une frontière entre fait et fiction, je préfère, avec M. Nichanian, passer outre et préserver une échan-crure d'inconsolable²⁶.

NOTES

- 1 Voir Jean-François Lyotard, *Le Différend*, Paris, Minuit, (Critique), 1983.
- 2 Cité dans Yves Citton, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?* [2007], Paris, Éditions Amsterdam, 2017, p. 239.
- 3 *Id.*
- 4 *Ibid.*, p. 246 (il souligne).
- 5 Cité dans Alexandre Gefen, *Réparer le monde. La littérature face au XXI^e siècle*, Paris, José Corti, (Les essais), 2017, p. 12. Il cite de nouveau « cette formule [...] tant elle [lui] semble exemplaire », p. 159.
- 6 Pour une discussion des thèses d'H. Merlin-Kajman, voir Laurent Demanze, « Qui a peur de la littérature ? Lire dans la gueule du loup », *Diacritik* [en ligne], 24 février 2016.
- 7 Dans la conclusion de l'essai, la position d'H. Merlin-Kajman est plutôt embarrassée (« du reste », « mais », « cependant ») et embarrassante (tentation normative, prescriptive, à l'aune d'une redéfinition transitionnelle de la littérature, heureusement davantage pragmatiste qu'essentialiste) : « Du reste, il n'est pas du tout certain que les textes que l'école, l'université, le marché éditorial, la critique, appellent "littérature" en fassent tous partie. Je n'exprime pas ce doute en raison de critères purement internes (genres, formes, structures...) qui les distingueraient, ni en raison de leur place dans

une histoire de l'idée de littérature et des pratiques qui lui ont été associées. Mais parce que les textes dits "littéraires" ne me paraissent pas tous présenter une égale disponibilité transitionnelle. Cependant l'essentiel résidant dans le partage qu'une préface, un livre critique, un article, un enseignement, une haute voix, un dialogue amical, une discussion, etc., en proposeront, rien n'empêche à mes yeux qu'un texte assez peu propice à un usage littéraire transitionnel ne le devienne par la grâce d'un partage. » (*Lire dans la gueule du loup. Essai sur une zone à défendre, la littérature*, Paris, Gallimard, (NRF Essais), 2016, p. 273.)

8 *Ibid.*, p. 75.

9 Dans son essai, H. Merlin-Kajman ne discute pas le différend de Lyotard mais sa relecture du sublime kantien pour tenter de penser l'art d'après la Shoah. Voir *ibid.*, p. 252-255.

10 *Ibid.*, p. 276. Il s'agit d'une des dernières formules de son essai.

11 Flaubert, *L'Éducation sentimentale* [1869], édition de Pierre-Marc de Biasi, Paris, Librairie générale française, (Classiques), 2002, p. 501-504 (édition au programme du concours).

12 Voir Hannah Arendt, *Eichmann à Jérusalem. Rapport sur la banalité du mal* [1963], trad. de l'anglais (américain) par A. Guérin, Gallimard, 1966.

13 Voir *Le Maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Fayard, 1987. Rancière voit en Flaubert un parangon de la démocratisation de et par la littérature, du fait notamment qu'il n'y a plus chez lui de lien hiérarchique entre noblesse ou bassesse des sujets et noblesse ou bassesse du style. Voir *Politique de la littérature*, Galilée, (La philosophie en effet), 2007.

14 Albert Thibaudet, *Gustave Flaubert* [1935], Paris, Gallimard, (Tel), 1982-1999, p. 173.

15 Céline, *Voyage au bout de la nuit* [1932], Paris, Gallimard, (Folio), 1972, p. 266-267 (édition au programme du concours).

16 Voir Raphaël Baroni, *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Seuil, (Poétique), 2007.

17 Voir le chapitre II « Empathie et dispathie » de *Lire dans la gueule du loup*.

18 Dominique Rabaté, « Plainte », dans *Fragments d'un discours théorique. Nouveaux éléments de lexique littéraire*, Emmanuel Bouju (dir.), Nantes, Cécile Defaut, 2015, p. 268. H. Merlin-Kajman s'intéresse aussi à la plainte, en insistant sur l'aspect judiciaire et thérapeutique, dans *La Maison de Sylvie*

de Théophile de Viau (« La plainte poétique, "soupon écrit", transition entre les "poumons sans cesse enflammés" du rossignol et la voix pleinement articulée de la plainte judiciaire, *guérit* ») ou dans « Philomèle et Progné » de La Fontaine (« Philomèle dont la pointe finale porte plainte contre les hommes : sentence, verdict fréquent dans les *Fables* »). Voir *Lire dans la gueule du loup*, *op. cit.*, p. 154-157 (elle souligne).

19 Dominique Rabaté, « Plainte », dans *op. cit.*, p. 277 (il souligne).

20 *Ibid.*, p. 278.

21 Voir le chapitre I « Partages » de *Lire dans la gueule du loup*. Cette expérience de lecture du « Mauvais vitrier » intervient à plusieurs reprises dans les chapitres suivants, comme point de comparaison avec les autres exemples de lecture qui sont mobilisés.

22 Yves Citton, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?*, *op. cit.*, p. 243.

23 Voir le chapitre « Entre amputation et imputation », qui se clôt par une lettre à Vidal-Naquet.

24 Marc Nichanian, *La Perversion historiographique*, Paris, Éditions Lignes & Manifestes, 2006, p. 9. Les références à cet essai se feront dans le corps du texte désormais.

25 C'est « l'aporie de Tolstoï » développée p. 138.

26 L'essai de M. Nichanian n'est pas pris en compte dans le chapitre « Histoire de la fiction, fiction de l'histoire » de *Fait et fiction. Pour une frontière*, Seuil, (Poétique), 2016, de Françoise Lavocat.

AUTHOR

Jérémie Majorel

Université Lyon II (Passages XX-XXI)

jeremie.majorel@univ-lyon2.fr

Vérité(s) de soi ?

La Bouche de la Vérité

La quête de soi au risque de l'altérité dans la psychanalyse

Cécile Hamm

DOI : 10.35562/marge.361

Copyright
CC BY-NC-SA

OUTLINE

Freud et l'amour de la vérité

La recherche de vérité scientifique

Freud archéologue

Vers une vérité freudienne ?

Lacan : « Moi la vérité, je parle... »

Importance de la parole

Ce qui permet au sujet d'approcher sa vérité, c'est sa parole

Renoncement à la vérité ? La question du négatif

La vérité dans le processus analytique : la quête de soi au risque de l'altérité

Lapsus, actes manqués, rêves

Vérité et délire

Interprétation, construction dans l'analyse comme vérités coconstruites ?

Conclusion

TEXT

« Le grand élément éthique dans le travail psychanalytique est la vérité et encore la vérité, et ceci devrait suffire à la plupart des gens. Le courage et la vérité sont ce dont ils manquent le plus... »¹

1 Quiconque s'est promené dans Rome, vers l'église Santa Maria in Cosmedin a pu s'approcher de la *Bocca della Verità*. Il s'agit d'un grand disque de marbre, représentant la face d'un dieu marin (*Oceanus* ? ou *Triton* ?) datant du 1^{er} siècle après J.-C., aux yeux et à la bouche

grands-ouverts. On pense qu'elle servait de plaque pour boucher les égouts aux temps de l'Antiquité romaine, mais elle est célèbre surtout pour les légendes qui s'y rattachent, en particulier au Moyen-Âge, où l'on racontait que la bouche du visage se ferme si une personne y place sa main et dit un mensonge. Selon les variantes, la main peut rester bloquée à l'intérieur, ou bien être amputée... Cette bouche n'est donc pas comme on pourrait d'abord le croire, une bouche parlante, énonciatrice de la vérité, mais elle devient par glissement de sens, peut-être par condensation de représentations, la bouche détentrice de la vérité, la bouche qui sait la vérité... Elle châtie, ampute celui qui ment, telle l'incarnation d'une justice immanente... Cette bouche castratrice, énigmatique, à la fois figure humaine et divine, nous offre une métaphore féconde quant à notre question concernant la vérité dans la psychanalyse : elle peut symboliser bien sûr l'importance de la parole dans l'analyse, et condense, comme nous proposons de le développer ensuite, la question du rapport au savoir, au mensonge et à la vérité, à la culpabilité et enfin, au risque inhérent à cette démarche : la confrontation à la castration et à l'altérité.

- 2 Échappant au pouvoir et à l'institué, la psychanalyse s'inscrit au cœur d'une rencontre singulière entre deux sujets – l'analyste et l'analysant. C'est une démarche personnelle qui ne saurait être prescrite, mais engage le sujet avec sa demande. La parole subjective, intime qui s'y déploie, n'est garantie que par un cadre précis. La vérité, celle du sujet, est au cœur du processus, constituant une quête, peut-être jamais close.
- 3 C'est l'une des premières patientes de Freud et de Breuer, Anna O. qui évoquait la *talking cure*, la cure par la parole, lorsqu'elle fit l'expérience que le fait de relater la genèse de ses symptômes avait permis leur disparition. Le fait de parler en psychothérapie nous semble aller de soi de nos jours, mais il faut tout de même rappeler ce basculement décisif, fondateur de la méthode psychanalytique, où l'on passe du corps médical, et ses schémas neurologiques, au corps fantasmé, au corps parlé, et d'une clinique du regard (observation médicale) à une clinique de l'écoute : le médecin pour la première fois se tait, et c'est le malade qui parle, c'est le patient qui sait, pour la psychanalyse, mais qui sait sans savoir qu'il sait, car ce qui le fait agir, parler, désirer, et souffrir est en grande partie inconscient : *Un savoir qui ne*

se sait pas est ainsi le titre d'un ouvrage de Maud Mannoni sur l'expérience analytique.

- 4 Celui qui s'adresse à l'analyste souffre d'un symptôme, d'un mal-être, dont il souhaite se débarrasser (au moins consciemment). Sans finalité normative, la psychanalyse ne se donne pas de but, pas-même la guérison (celle-ci venant « de surcroît »), mais elle soutient, par son dispositif spécifique, la vérité qui cherche à se dire : vérité prenant ici le sens de ce qui s'énonce en conformité avec la réalité telle qu'elle apparaît à la conscience du sujet qui s'exprime.
- 5 Ce dispositif analytique va garantir qu'un certain processus se déploie, et ce processus concerne fondamentalement notre rapport au désir et à la souffrance. Il repose entre autres, sur la règle bien connue de « la libre association », qui consiste à « dire tout ce qui vient, sans censure », ce qui n'est pas « tout dire ou dire tout ». La psychanalyse ne se confond pas (c'est là un fantasme que l'on rencontre parfois, tout comme à l'égard de l'hypnose délaissée par Freud) avec l'administration d'un sérum de vérité, qui révélerait enfin au sujet toute sa vérité, de façon quasi magique et définitive... Non, le parcours est beaucoup plus incertain, modeste, complexe ; l'aventure, pourrait-on dire, se déploie au cœur de l'expérience, de la relation, chargée d'affects, de scories du passé, d'attentes prégnantes, d'espoirs, de négativité, que l'on nomme le transfert, qui constituera le levier, mais aussi la résistance, à cette quête de vérité, cette quête de soi.
- 6 Afin d'explorer plus avant ce rapport de la psychanalyse à la question de la vérité, nous ferons d'abord un détour par l'histoire, avec Freud et sa quête de vérité scientifique, jusqu'à l'élaboration de ce qui serait une vérité « freudienne », puis par Lacan, qui a interrogé le rapport entre vérité et savoir, vérité et langage : « moi la vérité, je parle »... Ensuite seront abordés brièvement les prolongements récents de la théorie avec la question centrale du processus de subjectivation, qui articule réalité psychique et vérité subjective. Nous verrons que le caractère opaque, insaisissable, inachevé de l'objet de la psychanalyse a conduit à penser ce qu'on a appelé le concept de « négatif ». Enfin, sera évoquée la vérité dans l'expérience thérapeutique elle-même : une vérité du sujet qui avancerait masquée, qui échappe, qui émerge, se dit mais est parfois aussi indicible. Elle constituerait plutôt une

vérité coconstruite entre les deux protagonistes, jamais définitive, plutôt un mouvement, une quête de soi au risque de la castration et de l'altérité.

Freud et l'amour de la vérité

- 7 la fin de sa vie, Freud, dans *L'analyse finie et l'analyse infinie* (1937), laisse cette phrase-testament : « il ne faut pas oublier que la relation analytique est fondée sur l'amour de la vérité, c'est à dire sur la reconnaissance de la réalité, et qu'elle exclut tout semblant et tout leurre »², et on peut dire qu'il a fait de cet « amour de la vérité » le fondement de sa démarche tout au long de sa vie.
- 8 La question de la vérité traverse ainsi toute son œuvre et se déploie à travers plusieurs questions fondamentales, notamment :
- La vérité subjective, issue des productions de l'inconscient de chaque sujet ;
 - La pertinence de l'interprétation et de la construction/ reconstruction dans l'analyse ;
 - La question du déni, du mensonge, de l'hypocrisie sociale ou idéologique ;
 - Les notions de croyance et d'illusion ;
 - La pertinence de la construction théorique à l'égard de son objet ;
 - La dimension scandaleuse de la vérité.³
- 9 Très tôt, son désir le pousse vers le savoir : il écrit en 1895 à son ami d'enfance Eduard Silberstein : « tu cherches la vérité dans la vie avec autant de passion que je crois la chercher dans la science »⁴. Il devient médecin et choisit la neurologie, mais dans un objectif de connaissance du vivant (il se compare à un « *Naturforscher* », un « explorateur de la nature »), plus que par désir d'aider les hommes souffrants (en tout cas au début de sa formation...).

La recherche de vérité scientifique

- 10 Freud a été obsédé toute sa vie par la question de la vérité scientifique, et de la vérité de ses découvertes qu'il met à l'épreuve d'un « examen sévère » précise-t-il. Il n'a de cesse de chercher à identifier l'ensemble des mécanismes qui ont pu contribuer au refoulement et à

la constitution de la névrose ; il réinterroge inlassablement sa méthode de traitement de la pathologie, afin de la valider. Sa démarche clinique et ses observations auprès de ses patients s'enrichissent de nombreux travaux divers : observations du quotidien, éléments polysémiques empruntés à l'art, à la littérature ou à l'anthropologie. Cette diversité d'approche lui est chère, de même dans sa clinique, où il utilise un mélange de construction et déconstruction caractéristique de la méthode dite « d'approximation successive », utilisée largement par la recherche clinique de son temps (on étudie un cas après l'autre et les hypothèses initiales sont validées ou écartées à mesure...). Il illustre ses théories de nombreuses métaphores, et on peut, en lisant son œuvre, suivre presque pas à pas, sa création : il écrit tous les jours, en plus de ses consultations et de ses correspondances, – dans lesquelles il aborde d'ailleurs des questions théoriques fondamentales. Au gré des détours de la pensée, de spéculations ou de réflexions personnelles, « il chemine et, chemin faisant, n'efface pas la trace de ses pas, au contraire il en accuse les empreintes » s'adressant toujours à un ami au loin, un interlocuteur imaginaire. Ses écrits témoignent de ses doutes, de ses intuitions, et le lecteur peut avoir le sentiment de le « voir penser » à mesure qu'il le lit ; Freud met au travail ses contradictions, en fait une source de créativité... Dans *L'homme Freud* Lydia Flem écrit :

Freud se présente comme un pionnier, un explorateur, un héros civilisateur, et la métaphore géographique convient à sa démarche intellectuelle aventurière. De même qu'elle s'accorde aux efforts thérapeutiques de la psychanalyse qu'il compare à l'endiguement d'une mer intérieure aux Pays-Bas. La formule est célèbre : « Là où était du ça, doit advenir du moi. Il s'agit d'un travail de civilisation, un peu comme l'assèchement du Zuiderzee⁵. (Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse, 1933).

- 11 Il appréhende l'appareil psychique par la métaphore spatiale : il fonde sa *Métapsychologie* sur l'existence de cet appareil psychique, caractérisé par le refoulement de certaines représentations par la conscience, et constitué de différents niveaux, différents territoires, royaumes : ce sont les deux topiques (« inconscient/ préconscient/

conscient » pour la première, puis « ça/ moi/ surmoi » pour la seconde) qu'il décrira successivement.

- 12 Au Freud géographe, qui cherche à établir la carte de l'inconscient, une topique du psychisme, on peut associer un Freud conquistador, (il se comparait lui-même volontiers à ces aventuriers, à Christophe Colomb), qui explore des terres inconnues, mais aussi ses propres racines, son héritage judéo-gréco-latin ; il interroge les grandes religions, les cultures, entre Athènes, Rome et Jérusalem, ainsi que les mythes. Grand amateur d'art, et collectionneur de centaines d'objets antiques, il affectionne particulièrement les statuettes, dont il entoure son bureau ; ces trésors antiques faisant de celui-ci un véritable musée. Cette passion bien connue nous permet d'aborder la dimension d'un Freud archéologue, métaphore largement développée par L. Flem.

Freud archéologue

- 13 « L'archéologie comme passion, habite les songes, les voyages, les murs et les identifications héroïques de Freud tout au long de sa vie »⁶, écrit-elle. Dès les *Études sur l'hystérie* (1895), il parle déjà de couches de matériaux psychiques, mais les compare à des archives à dépouiller. Ensuite, il précisera dans *Construction dans l'analyse* : « la tâche de l'analyste est à partir d'indices, de construire, de reconstruire même, ce qui a été oublié ou refoulé, et cela présente des analogies avec le travail de l'archéologue... »⁷.
- 14 Pour l'analyste, écrit Lydia Flem,

Le moindre tesson, le plus petit fragment de poterie recèlent des trésors d'indications pour une reconstitution du passé enfoui. [...]. L'archéologie comme la psychanalyse, exhume le passé ; un passé enfoui qui, restauré, reconstruit, engendre un présent moins mutilé, plus authentique...⁸

- 15 En creusant toujours plus profondément, plus loin sous la surface du présent, le psychanalyste-archéologue ramènerait au jour, quelque chose qui a existé, une réalité momentanément perdue mais jadis réellement vécue par le sujet, et inductrice du présent. Même lorsqu'il abandonne sa théorie de la séduction (attribuant la névrose à des

traumatismes sexuels infantiles réels, vécus), et qu'il découvre l'importance des fantasmes, Freud poursuit cette quête d'un événement psychique central, d'une origine, d'un fondement premier. La recherche de la vérité pour lui consiste à « creuser toujours plus profondément dans la succession chronologique des strates de l'inconscient, pour en découvrir le noyau, le « roc » du passé, sa version originale et originelle »⁹. Freud va nuancer peu à peu cette métaphore archéologique à travers divers écrits, précisant aussi ce qui différencie l'objet de l'archéologue et l'objet du psychanalyste : ce dernier étant notamment un objet qui vit encore, et non pas détruit, et il est infiniment plus complexe qu'un objet matériel, – même si l'analyste opère dans des conditions plus favorables dans le confort de son bureau, précise-t-il... Au sujet de cette comparaison, Freud conclut, dans *Résultats, idées, problèmes* : « La différence principale (entre ces deux méthodes de travail) consiste en ce que, pour l'archéologue, la reconstruction est le but et la fin de son effort, tandis que, pour l'analyste, la construction n'est qu'un travail préliminaire ». Enfin et surtout, l'objet de la psychanalyse ne peut jamais être « exhumé » une fois pour toute : l'inconscient demeure opaque, et ne cesse de se dérober, conduisant Freud à un changement épistémologique.

Vers une vérité freudienne ?

- 16 En s'appuyant d'abord, puis en s'éloignant du socle biologique, Freud va tenter de cerner son objet, cette « chose freudienne » disait Lacan, qu'il écoute dans la rencontre et au cœur de l'intime de ses patients. Il prend conscience que cet objet d'étude est difficile à définir par les méthodes classiques de la science, même s'il tente sans cesse de mettre à l'épreuve ses hypothèses, qu'il avance en réinterrogeant ses concepts, en comparant ses cas... Cet objet, la réalité psychique, est opposé à la réalité matérielle, nous dit Freud, et constitue un objet « hypercomplexe » au sens d'E. Morin. Il s'agit en effet de tenter d'objectiver des phénomènes et des processus psychiques qui agissent dans la vie du sujet, même si ceux-ci sont inconscients et perceptivement peu décelables. C'est là le paradoxe auquel Freud est confronté dès le début de ses découvertes. Freud tentera d'évoquer cet objet, de le cerner par de nombreuses métaphores dont son œuvre est riche, faisant appel parfois aussi à la poésie. Cet objet freu-

dien, nous l'avons vu, est d'emblée intriqué avec le langage : par son expérience clinique, Freud comprend qu'il y a un écart entre ce que le sujet veut dire et ce qu'il dit :

La singularité de son cheminement est de s'ouvrir à la vérité d'un nouveau réel, énigmatique, corrélé mais non réductible aux lois physico-chimiques, lié aussi aux lois du langage, et ne se postulant que de ses effets de la parole des patients [...] Invisible aux rayons X, mais aux incidences évidentes sur le corps, ce réel de la clinique appelle une nouvelle vérité, et une complexification de l'épistémologie admise,

écrit G. Visentini. Cette « chose en soi », nous n'en avons qu'une connaissance « pour nous » (c'est-à-dire dans notre réalité). Freud insiste sur le fait que cet objet de la psychanalyse est une énigme, un « réel inconnaissable », qui échappe, et qu'il faut tenter différentes voies métaphoriques pour le traquer suffisamment... « sans prendre l'échafaudage pour la construction » écrit-il dans *L'interprétation des rêves* (1900).

- 17 Ce qui caractérise l'objet freudien, c'est ce qui concerne en chacun de nous, notre rapport au sexuel et à la mort. R. Roussillon rappelle :

La métapsychologie est issue de la pratique de la psychanalyse ; elle a donc été élaborée à partir de la pathologie et du soin psychique. Elle a ainsi conclu une « alliance » historique avec la question de la souffrance humaine, du pathos, qui témoigne de l'échec du moi à trouver un règlement acceptable à son rapport à sa propre zone d'ombre et d'énigme¹⁰.

- 18 Le sujet vivant, animé par des pulsions, la libido, est pris dans le langage. La vérité freudienne s'intéresserait donc à un vivant parlant, à un corps pulsionnel pris dans la parole et se manifestant surtout dans ses dysfonctionnements : lapsus, symptômes, somatisations, etc. Pour elle, toutes les manifestations de la subjectivité ont un sens caché, subjectif, spécifique. « La vérité freudienne est celle de la dysfonction, de l'intraitable, de l'excès » (Visentini, 2016). Le refoulement en chaque sujet est structurellement défailant, il y a toujours un manque, un reste. Quelque chose fait retour, qui passe par le langage, les symptômes : il y a une « poussée de vérité » en

nous (*Wahrheitsdrang*), écrit Freud dans *Psychopathologie de la vie quotidienne*, hors du champ de la pathologie proprement dite. Visentini conclut :

Qu'est-ce que la vérité freudienne ? C'est le serrage par le discours d'un nouveau réel : celui du sexuel. Ce réel demeure inconnaissable, autrement que par le témoignage des vivants parlant en cure [...] La vérité, qui résulte du serrage est inouïe, inédite : elle ne s'énonce pas dans la maîtrise consciente mais dans l'association libre ; elle n'est pas universelle mais singulière [...] elle est acte du corps [...] et s'obtient de sujet à sujet, sans instrument de mesures, constituant un exemple singulier de « rupture épistémologique ».

- 19 Ainsi, la spécificité de l'objet de la psychanalyse, de par son opacité, son caractère insaisissable conduit à un basculement épistémologique : comment rendre compte de façon rigoureuse de cet objet, et de processus imperceptibles mais pourtant réels ? Freud écrivait en 1925 : « la psychanalyse provoque une blessure narcissique, alors même qu'elle ne peut convaincre qui n'a pas fait l'expérience de la cure »¹¹. J. Guillaumin de son côté, parle ainsi « d'une épistémologie immergée, blessée, inachevable, mais authentique ». Fondée sur « l'indissoluble attelage de sa pratique et de sa théorie », la psychanalyse relèverait d'une « épistémè "suspensive", ouverte en son dedans, sur son propre manque à savoir »¹²...

Lacan : « Moi la vérité, je parle... »

Importance de la parole

« La parole, en psychanalyse, de clinique ou de théorie, tisse un réseau [...] de sens sur la blessure inachevable de la maladie humaine pour panser ou cicatriser au dehors ce que l'organisation et l'histoire des désirs n'ont pas permis de traiter suffisamment au-dedans... »¹³, écrit J. Guillaumin.

- 20 Parmi les divers successeurs, J. Lacan prolonge la théorie freudienne, en l'enrichissant d'apports théoriques d'autres disciplines, comme par exemple la linguistique. Il va ainsi développer la question du langage : il reprend le concept freudien du corps souffrant, parlant de son

inconscient. L'être humain est pour lui soumis aux lois du langage qui viennent le fracturer et le diviser. La cause de cette division est l'assujettissement aux lois du langage, aux lois de la grammaire. Le sujet est aliéné au langage et souffre de se trouver soumis à l'équivoque, au malentendu, à l'impossibilité de se dire totalement (d'où la division).

- 21 Dans son *Discours de Rome* (« Fonction et champ du langage et de la parole en psychanalyse », *Écrits*, 1953), Lacan pose les jalons de son enseignement et la place centrale qu'occupent le langage et la parole dans la psychanalyse. Toute parole est une adresse, un appel, qui attend une réponse. *L'infans* (le tout petit enfant qui ne parle pas encore) est d'emblée pris dans le langage, dans la parole de l'autre qui l'humanise, et à laquelle il est amené à devoir répondre. Même s'il ne comprend pas encore les mots qu'il entend, la parole lui est vitale, autant que l'air et l'eau. On rappellera à ce sujet les observations de R. Spitz (1945) concernant « l'hospitalisme » des nourrissons privés de mère : malgré la réponse adaptée à leurs besoins physiologiques (sommeil, nourrissage, toilette...), l'absence de relation humaine et de parole les conduisait à de graves retards psychomoteurs et un repli relationnel parfois irrémédiable. La parole donne consistance au corps, qu'elle libidinalise, c'est-à-dire qu'elle permet au sujet d'habiter son corps, en soutenant son désir, au-delà des besoins biologiques. Enfin, la parole pour Lacan permet d'inscrire du tiers : la mère en s'adressant à son enfant, fait appel à des signifiants qui appartiennent à la langue dans laquelle elle s'inscrit, elle se soumet aux lois de cette langue, s'en référant ainsi à un lieu extérieur à sa relation avec son enfant. La parole est fondamentale pour Lacan en ce qu'elle structure et institue le rapport à la réalité du sujet (J-D. Causse 2015).

Ce qui permet au sujet d'approcher sa vérité, c'est sa parole

- 22 Pour Lacan, ce n'est toutefois pas n'importe quelle parole qui donne accès à la vérité. Il distingue ainsi parole vide et parole pleine : une parole vide est, pour simplifier, une parole qui n'engage pas le sujet, elle peut transmettre des informations, par exemple. À l'inverse, une parole pleine est une parole qui porte à conséquence : elle implique qu'une fois dite, le sujet n'est plus le même, il s'en trouve transformé.

Tout le dispositif analytique tendrait à produire de telles paroles. Comme l'écrivait René Char : « Les mots qui vont surgir savent de nous ce que nous ignorons d'eux »¹⁴.

- 23 La question de la vérité est pour Lacan un enjeu majeur de la psychanalyse, sans doute l'enjeu principal. Fidèle à l'héritage freudien, il s'interroge sur ce que veut dire parler en vérité, laisser parler en soi une vérité « pour en saisir les effets de vie ». J -D. Causse souligne qu'on doit reconnaître à Lacan le mérite d'avoir redéployé cette exploration de l'expérience analytique au moment où commençait aux États-Unis un courant postfreudien de la psychologie du Moi (*Ego psychology*, avec Hartmann) qui privilégiait dans la thérapie l'adaptation de la personne à la réalité.
- 24 En 1955, dans un article sur « La chose freudienne », Lacan parodie le *stultitia loquitur* (c'est la folie qui parle) qu'Erasme met en exergue de son *Éloge de la folie*. Lacan évoque ainsi la vérité :

Je suis donc pour vous l'énigme de celle qui se dérobe aussitôt qu'apparue, hommes qui tant vous entendez à me dissimuler sous les oripeaux de vos convenances. Je n'en admetts pas moins que votre embarras soit sincère, car même quand vous vous faites mes hérauts, vous ne valez pas plus à porter mes couleurs que ces habits qui sont les vôtres et pareils à vous-mêmes, fantômes que vous êtes. Où vais-je donc passer en vous, où étais-je avant ce passage ? [...] Mais pour que vous me trouviez où je suis, je vais vous apprendre à quel signe me reconnaître. Hommes, écoutez, je vous en donne le secret. *Moi la vérité, je parle*¹⁵.

- 25 Quand la vérité parle, elle témoigne d'un « je », elle est ce qui parle en nous, en étant à la fois le plus étranger, le plus énigmatique et le plus intime. La vérité – celle de l'inconscient –, consiste en ceci que « ça parle »...
- 26 Une dizaine d'années après, dans « *La science et la vérité* » (*Écrits II*, 1966), Lacan développe ces points et précise qu'il ne peut y avoir de métalangage¹⁶, c'est-à-dire que nul langage ne saurait dire le vrai sur le vrai, ne garantir la vérité. Aussi la vérité ne peut-elle que se dire, elle n'est jamais établie ni garantie une fois pour toute. « Elle a comme seul point d'appui que le pouvoir de se dire, de parler ; de fait, personne ne peut témoigner pour elle ; elle est son propre témoin ».

Cette vérité de l'inconscient qui prend la parole, défait le classique rapport d'opposition entre vérité et mensonge, ou entre vérité et erreur. La vérité qui parle est une vérité rejetée, refoulée, exclue, qui fait sans cesse retour. Le refoulé fait retour, là où la vérité a été censurée, elle prend des chemins détournés...

C'est aussi le symptôme qui a valeur de vérité, en étant ce qui, dans le corps, parle de ce qui ne peut parfois se dire autrement. C'est également par le rêve ou le lapsus ou encore l'acte manqué qu'une vérité parvient à se faufiler dans l'espoir de se faire entendre, car si la puissance de la vérité est de toujours parler, sa faiblesse tient au fait de dépendre de l'accueil qu'on lui fera et de la place qu'on lui accordera...¹⁷.

27 Plus tardivement, Lacan va revenir sur sa formule « Moi la vérité, je parle... », et développer l'idée que la vérité est frappée d'une limite, d'une impossibilité de tout dire. Elle bute sur le réel. C'est un réel qui se rencontre et s'éprouve, mais les mots font défaut pour la dire entièrement : la vérité ne peut pas se dire toute. Elle n'est pas toute puissante, elle donne au sujet l'accès à sa vérité tout en l'en éloignant. D'où sa formule, « je dis la vérité, pas toute ». La vérité, écrit-il dans son séminaire XX (*Encore*) « c'est ce qui ne peut se dire qu'à condition de ne pas la pousser jusqu'au bout, de ne faire que la mi-dire ». Il s'agit donc de l'incomplétude de la vérité, qui est liée à un manque, une faille, ou une castration. « Or, écrit Causse, cette castration n'est pas sa défaite ; elle est sa dignité. Elle fait d'elle une vérité digne d'être entendue et accueillie »¹⁸.

28 Sa théorisation ainsi que sa pratique, susciteront de nombreuses controverses au sein du mouvement analytique, que nous ne reprendrons pas ici ; on lui reprochera notamment d'avoir quelque peu fini par réifier ses concepts, notamment de produire au final une idéalisation au lieu d'une démystification du langage.

Renoncement à la vérité ? La question du négatif

29 Nous évoquerons ici très brièvement le déploiement de nouveaux champs au sein de la pratique et de la théorisation psychanalytique,

qui nous semblent modifier encore l'approche de son objet spécifique qu'est l'inconscient. Ils réaffirment le rapport particulier, très tôt identifié par Freud, – qui l'opposait à tout autre savoir –, que la psychanalyse entretient avec le non-représentable, le non-systématisable, l'inachevé... Dès lors, sa quête de vérité l'éloigne un peu plus d'un positivisme réducteur, en face duquel elle est sommée encore parfois de se justifier aujourd'hui...

- 30 D'autres penseurs de la psychanalyse ont développé, après Freud et Lacan, des hypothèses sur des processus psychiques œuvrant bien en deçà du langage, avec l'importance du corps et de la symbolisation primaire, c'est-à-dire de formes de représentations différentes des représentations de mots. Les effets du pulsionnel ne s'identifient donc pas seulement dans la parole... Ces conceptions beaucoup plus récentes se sont forgées pour rendre compte de nouvelles manifestations de la psychopathologie, qui sont des formes de souffrance singulières, liées aux difficultés de construction d'un espace psychique différencié. Ce sont des situations où il n'y a pas souvenir ou représentation, mais la trace psychique de quelque chose qui a eu lieu, mais n'est pas symbolisable, et qui se traduit par des agirs compulsifs par exemple, hors de toute réminiscence, de toute possibilité de métaphorisation. Il n'y aurait ainsi pas seulement du refoulement, mais aussi des trous, des failles dans le psychisme, du « non symbolisé ». La caractéristique de ces éléments est de tendre à toujours chercher à se répéter, se rejouer afin d'accéder enfin à une possible symbolisation...
- 31 Qu'il s'agisse de la cure ou des efforts de théorisation, la psychanalyse bute donc sur un reste, sur de l'irreprésentable, et nombre de psychanalystes ont tenté depuis les années 1975/1980 de conceptualiser ce qui échappe au processus de subjectivation, de symbolisation, mais produit des effets dans la cure. Associé à la pulsion de mort, le négatif recouvre le défaut, l'absence, la rupture, l'écart, le non-dit, l'irreprésentable, les figures du vide, l'inachevé... Dans les cas les plus radicaux, cliniquement parlant, cette pulsion se manifeste, comme « aspiration au néant », et témoignage d'un « narcissisme négatif ». Green (2011) pense donc que les pathologies contemporaines, l'état de vide, « le désengagement subjectal », le désinvestissement... traduisent cette destructivité involontaire.

- 32 Inaugurée par Freud, qui en se retirant derrière le patient, et en se retenant d'agir, de parler, a installé l'esquisse d'un vide, d'une absence, d'un manque chez lui-même, la négativité est ainsi admise, invitée par un travail sur soi, chez le thérapeute lui-même...
- 33 Ainsi présente au fondement du dispositif analytique, la négativité recouvre pour A. Green un champ très étendu dans le développement de la pensée freudienne en évoluant de la névrose comme négatif de la perversion jusqu'à la réaction thérapeutique négative. Le fondement de la négativité en psychanalyse concerne, nous l'avons vu, les effets de l'absence, du vide, de la perte de l'objet et se base sur la capacité de la psyché humaine de répondre à cette absence à travers la représentation. Il faut donc considérer le négatif non seulement comme un élément destructeur mais aussi créateur, conduisant certains à évoquer un « travail du négatif ».

La vérité dans le processus analytique : la quête de soi au risque de l'altérité

Lapsus, actes manqués, rêves

- 34 La vérité subjective émerge à travers des signes, dans le langage par les lapsus par exemple, c'est un phénomène bien connu de tous maintenant.
- 35 À la fin du séminaire sur *Les écrits techniques de Freud*, Lacan indique la façon dont la vérité se manifeste sous son contraire, non pas simplement qu'elle se cache, mais que cet envers peut être la vérité même qui parle :

Nos actes manqués sont des actes qui réussissent, nos paroles qui achoppent sont des paroles qui avouent. Ils, elles, révèlent une vérité de derrière. À l'intérieur de ce qu'on appelle associations libres, image du rêve, symptômes, se manifeste une parole qui apporte la vérité. Si la découverte de Freud a un sens, c'est celui-là – la vérité rattrape l'erreur au collet dans la méprise¹⁹.

- 36 Quant au rêve, il serait pour Freud, l'accomplissement d'un désir inconscient. *L'interprétation des rêves* écrit en 1899, marque une date importante dans l'histoire de la psychanalyse. Pour la première fois est tentée une approche scientifique du rêve, avec l'idée du rêve comme symptôme, réalisant à la fois un désir du sujet, tout en s'en défendant. C'est là pour Freud un précieux moyen de connaître la névrose. Le rêve a pour fonction de satisfaire le rêveur, afin que celui-ci ne se réveille pas. Son sens doit être interprété, car les désirs ne sont pas représentés tels quels, mais ils font l'objet d'une figuration, d'une mise en image qui les déguise : les données pertinentes étant celles qui sont voilées, cachées, condensées et que l'on nomme contenu latent. (Ex : des lieux connus ne ressemblent pas à la réalité dans les rêves). Ce sont des opérations psychiques précises qui font passer du contenu latent – désirs inconscients – au contenu manifeste devenu peu intéressant : c'est ce qui sera l'objet de l'interprétation. Le rêve s'avère alors le moyen pour Freud de théoriser ce qui deviendra une métapsychologie.

Vérité et délire

« Tout délire recèle un grain de vérité, quelque chose en lui mérite réellement créance et telle est la source de la conviction du malade qui est ainsi justifiée dans cette mesure... »²⁰.

- 37 Penchons-nous un instant sur la question du délire ; voilà une production du sujet qui peut être bien éloignée de la raison, de la réalité commune... Et pourtant tout clinicien sait par expérience qu'aborder ce délire frontalement, en s'obstinant à vouloir démontrer au patient qu'il se trompe, est peine perdue... Cela a conduit des cliniciens à s'interroger sur la fonction du délire pour le sujet. Sous ses aspects les plus étranges, les plus fous, le délire pourtant peut obéir à une certaine logique, une logique subjective pour la personne, et constituerait ce que certains ont appelé une « néo-réalité ». Cette néo-réalité, a une fonction, elle s'enracine à la fois dans un noyau d'expériences non symbolisées par le sujet, elle vient aussi colmater un déficit de représentations internes : ce qui ne peut encore se représenter intra psychiquement vient au sujet comme « du dehors », comme la perception d'une réalité extérieure... Ainsi, dans la mélancolie, le moi du sujet s'effondre, et on peut observer dans les cas très

sévères, décrits depuis l'antiquité, des délires de fin du monde, ou des délires de ruine ou d'effondrement. Un autre exemple clinique : celui d'un homme, gravement accidenté de la route, qui a gardé des séquelles cognitives mais pas de handicap moteur. Cet homme à son réveil de coma, a développé un délire, persuadé que l'accident avait été provoqué par des gens qui lui voulaient du mal. Or toute l'enquête de gendarmerie sur son accident avait démontré qu'il s'était accidenté tout seul. On peut faire l'hypothèse que cet homme, qui n'avait jamais déliré auparavant, ni présenté de troubles de la persécution, ne pouvait assumer cette culpabilité insupportable, et que ce délire de complot était une tentative de réappropriation subjective de cet événement traumatique, – réappropriation d'autant plus difficile initialement qu'il présentait des lésions cérébrales mettant à mal les processus de pensée... Cette construction psychique s'enracinait dans son histoire infantile, et l'accompagnement de cet homme permit de comprendre qu'il y avait là la reprise de toute la question de sa place dans sa fratrie et dans les générations...

- 38 Dans *Constructions dans l'analyse* (1937) Freud considère qu'il y a un hiatus, une pièce manquante dans l'histoire du sujet, et que le délire vient combler ce vide. Mais cette pièce n'est pas constituée n'importe comment, elle contient une « part de vérité historique », dit-il. Le travail de l'analyse ne consiste pas à convaincre le patient de la folie de son délire, ou de ce qu'il contredit la réalité, nous venons de le voir, mais de retrouver l'intégralité de ce « noyau, ce grain de vérité » qui le constitue afin de contribuer au processus de subjectivation.

Interprétation, construction dans l'analyse comme vérités coconstruites ?

- 39 Elisabeth est une femme d'une cinquantaine d'années, hospitalisée pour un épisode dépressif ; elle a grandi au sein d'une famille fragilisée par la naissance après elle d'un frère lourdement handicapé. Elisabeth en a conçu très tôt un sentiment de responsabilité, une certaine solitude affective, – ses parents étant très mobilisés par l'anxiété suscitée par son jeune frère. C'est une femme qui a tendance à « porter » les autres et s'effacer pour ne pas peser sur l'autre. Elle est inquiète pour ses parents tous deux très âgés, – parents qu'elle a toujours protégés. Lors d'une séance elle évoque le week-end qui

vient de s'écouler et raconte : « dimanche c'était la fête des mères ; j'ai offert un cadeau à ma mère, j'étais contente, je lui avais trouvé un coussin, un cœur, gros... ». Je répète simplement « cœur gros... » et Elisabeth s'effondre en larmes... Elle pourra parler alors des attentes déçues, de ce qui a pu lui manquer dans l'enfance de la part de cette mère peu disponible, car inquiète pour son frère ; elle pourra dire son chagrin ravalé si souvent, car il ne fallait pas en rajouter au malheur familial, ne pas inquiéter... À ce moment-là du suivi, ce « cœur gros » devient un signifiant qui condense des représentations et tout un vécu ancien pour Elisabeth avec sa mère... C'est parce que j'ai en moi des représentations se construisant peu à peu à l'écoute de cette patiente, et tout un éprouvé autour du chagrin longtemps tu d'Elisabeth, que l'expression « [avoir le] cœur gros » est venue faire sens pour moi et pour elle, dans une co-construction psychique... « Cœur gros » prend alors valeur, à cet instant, pour cette patiente, d'une vérité qui émerge, d'une mise en sens féconde, qui lui permet de déployer tout un pan de sa subjectivité jusque-là préconscient... Les interventions du thérapeute n'ont rien de « magique » ; elles sont issues d'un travail spécifique, qui se tisse au cœur de ce lien particulier, où la confiance a pu se construire ; les affects du patient accueillis et éprouvés par le clinicien peuvent parfois être ainsi restitués par des mots, mais des mots qui viennent de la rencontre avec un lieu intime en lui, – cette restitution prenant parfois pour les deux protagonistes les accents d'un « moment de vérité ».

Conclusion

« La théorie psychanalytique ne peut, pas plus que sa pratique, échapper à l'imprudence, et à l'inachèvement, des certitudes sur les fondements. La condition blessée de la psyché est bien la seule épistémologie qui lui soit offerte sans postulat ni *a priori*, la seule qui lui donne une chance d'opérer la vie, dans l'ombre et la lumière dont elle est inséparablement pétrie, par l'oscillation entre le trop et le pas assez de systématisation de la pensée, praticienne comme théoricienne » écrit J. Guillaumin²¹.

40 « Seules des conceptions d'un positivisme étriqué, nulle part vérifiées, pourraient dénier à la psychanalyse cette vérité » déclare A. Vergote. En choisissant dès le départ avec « l'inconscient » le non-

savoir comme objet de son savoir, Freud inscrivait la psychanalyse dans une position paradoxale, sinon contradictoire, relevant d'une « épistémologie dynamique de l'inachevable » poursuit J. Guillaumin.

- 41 Au cœur du processus thérapeutique, dans la relation singulière qui se déploie, la vérité du sujet émerge et échappe ; elle est ce qui parle en nous, mais est aussi indicible...Aucun des deux protagonistes, analyste et analysant, ne serait détenteur d'une vérité sur l'autre ; aucune vérité énoncée dans l'analyse n'y est définitive... Cette altérité en soi, cette altérité de l'inconscient, est aussi faite de l'altérité irréductible de l'autre, avec lequel on s'est construit, et on est engagé dans un lien vivant et humain ; la quête de la vérité du sujet est donc mise en tension avec l'altérité en soi, l'altérité de l'analyste, etc. Le sujet rencontre ainsi son non-savoir, sa vérité « mi-dite » et bute sur sa castration ; la quête de vérité du sujet, au sens de la vérité de l'être, serait alors plutôt un mouvement, et la possibilité d'une ouverture à des espaces psychiques intérieurs. Par sa « neutralité », son abstention de tout jugement sur ce que l'analysant dit, l'analyste sollicite la parole en vérité sur le passé et sur le présent : cette écoute permet, – c'est là ce qui est fondamental –, que s'ouvre pour l'analysant la possibilité d'un avenir personnel à créer :

« La vérité personnelle de la parole dans la cure consiste dans un mouvement de la conscience qui ouvre un passé personnel et personnellement recouvert et protégé, et qui, du même coup, crée une voie vers un avenir personnellement à faire »²².

- 42 Pouvoir parler en vérité, ouvrirait alors la possibilité de poser des actes dans l'existence, des actes en vérité, relevant d'une éthique du sujet...La Bouche de la Vérité, qui fascine depuis l'Antiquité, n'a donc pas tout dit, et demeure ouverte sur son devenir.

BIBLIOGRAPHY

Jean-Daniel Causse, « L'incomplétude de la vérité et la force du témoignage », *Laval théologique et philosophique*, 71(1), 2015, p. 15-27.

Alain Delrieu, *Sigmund Freud : index thématique*, Economica Anthropos, 2008.

Lydia Flem, *L'homme Freud. Une biographie intellectuelle*, Paris, Seuil, 2011.

- André Green, *Le travail du négatif*, Paris, éd. de Minuit, 2011.
- Jean Guillaumin, *Entre blessure et cicatrice. Le destin du négatif dans la psychanalyse*, Seyssel, Champ Vallon, 1987.
- Sigmund Freud, (1895), *Études sur l'hystérie*, Paris, Puf, 1992.
- Sigmund Freud, (1900), *L'interprétation des rêves*, Paris, France Loisirs, 1991.
- Sigmund Freud, (1901), *Psychopathologie de la vie quotidienne*, Paris, Payot, 1975.
- Sigmund Freud, (1906), *Le Délire et les Rêves dans la Gradiva de Jensen*, Paris, Gallimard, 1990.
- Sigmund Freud, (1933), *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*, Paris, Puf, 2005.
- Sigmund Freud, (1937), *L'analyse avec fin et l'analyse sans fin*, Paris, Puf, 2005.
- Sigmund Freud, (1937), *Constructions dans l'analyse*, Paris, Puf, 2005.
- Sigmund Freud, (1938), *Résultats, idées, problèmes*, Paris, Puf, 2005.
- Jacques Lacan, (1953). « Fonction et champ du langage et de la parole en psychanalyse », *Écrits*, Paris, Seuil, 1995.
- Jacques Lacan, (1955), « La chose freudienne », *Écrits*, Paris, Seuil, 1966.
- Jacques Lacan, (1966), « La science et la vérité », *Écrits II*, Paris, Seuil, 1966.
- Jacques Lacan, (1972-1973), *Le séminaire, livre XX. Encore*, Paris, Seuil, 1993.
- Jacques Lacan, (1953-1956), *Le séminaire, livre I. Les écrits techniques de Freud*, Paris, Seuil, 1975.
- Jacques Lacan (1957-1958), *Le séminaire, livre V. Les formations de l'inconscient*, Paris, Seuil, 1998.
- Maud Mannoni, *Un savoir qui ne se sait pas. L'expérience analytique*, Paris, Denoël, 1985.
- François Richard (dir.), *La subjectivation*, Paris, Dunod, 2006.
- René Roussillon (dir.), *Manuel de psychologie et psychopathologie clinique générale*, Paris, Masson, 2007.
- Antoine Vergote, « Imaginaire et vérité en psychanalyse : la triade Lacanienne », *Figures de la psychanalyse*, vol. 8, n° 1, 2003, pp. 127-136.
- Guenaël Visentini, *Pourquoi la psychanalyse est une science ? Freud épistémologue*, Paris, Puf, 2015.
- Guenaël Visentini, *Freud et la vérité*, mars 2016, <https://www.arkhe-editions.com/magazine/freud-et-la-verite/>.

NOTES

- 1 S. Freud, (en anglais) lettre du 30 mars 1914 in *L'introduction de la psychanalyse aux Etats-Unis : autour de James Jackson Putman*, trad. C. Cullen, Paris, Gallimard, 1978, p 200.
- 2 S. Freud, « L'analyse finie et l'analyse infinie », *Œuvres complètes*, tome XX, Paris, PUF, 2010, p. 50.
- 3 D'après A. Delrieu, entrée « Vérité », *Sigmund Freud : index thématique*, Economica Anthropos, 2008.
- 4 S. Freud, *Lettres de jeunesse*, Paris, Gallimard, 1990, p. 152.
- 5 L. Flem, *L'homme Freud. Une biographie intellectuelle*, Paris, Seuil, 2011, p. 36.
- 6 *Ibid.*, p. 37.
- 7 S. Freud, *Constructions dans l'analyse*, 1984-1985, p. 271.
- 8 L. Flem, *op. cit.*, p. 51.
- 9 *Ibid.*, p. 52.
- 10 R. Roussillon (dir.), *Manuel de psychologie et psychopathologie générale*, Paris, Masson, 2007, p. 11.
- 11 S. Freud, *Résistances à la psychanalyse*, p. 133-134.
- 12 J. Guillaumin, *Entre blessure et cicatrice. Le destin du négatif dans la psychanalyse*, Seyssel, Champ Vallon, 1987, p. 41.
- 13 *Ibid.*, p. 11.
- 14 R. Char, *Éloge d'une soupçonnée*, Paris, Gallimard, 1977, p. 190.
- 15 J. Lacan, « La chose freudienne ou Sens du retour à Freud en psychanalyse » (1955), dans *Écrits I*, Paris, Seuil, 1999, p. 406.
- 16 J. Lacan, *Le séminaire, livre V. Les formations de l'inconscient [1957-1958]*, Paris, Seuil, 1998, p. 74.
- 17 J.-D. Causse, « L'incomplétude de la vérité et la force du témoignage », *Laval théologique et philosophique*, 71(1), 2015, p. 15-27.
- 18 *Idem*

19 J. Lacan, *Le séminaire, livre I. Les écrits techniques de Freud [1953-1954]*, Paris, Seuil, 1975, p. 292.

20 S. Freud (1906), *Le Délire et les Rêves dans la Gradiva de Jensen*, Paris, Gallimard, 1990, p. 229.

21 *Ibid.*, p. 219.

22 A. Vergote, « Imaginaire et vérité en psychanalyse : la triade Lacanienne », *Figures de la psychanalyse*, vol. 8, n° 1, 2003, pp. 127-136

AUTHOR

Cécile Hamm

Doctorante, Université Lyon II (CRPPC)

c.hamm@univ-lyon2.fr

Comment la vérité est-elle administrée dans la poétique autobiographique de Vladimir Nabokov ?

Svetlana Garziano

DOI : 10.35562/marge.363

Copyright
CC BY-NC-SA

OUTLINE

La perception de la réalité
La conservation de la réalité. La mémoire et les souvenirs
L'expression de la réalité
 Réflexions sur la nature du genre autobiographique
 La résurrection du passé
 La vérité de l'art

TEXT

1 Par la genèse difficile du projet autobiographique, par le multilinguisme de l'écriture et le problème de l'auto-traduction, par la diversité des titres proposés ainsi que par l'existence de deux versions définitives autonomes et, en même temps, consubstantielles l'une à l'autre, la version russe *Drugie berega* [Autres rivages, Éditions Chekhov, 1954] et la version anglaise *Speak, Memory* [Éditions Putnam's, 1967], Nabokov crée une nouvelle autobiographie qui transcende les langues (le russe, l'anglais, le français), les cultures (russe, européenne, américaine) et qui présente un nouveau type d'écriture et de lecture. Comme le note Jane Grayson, « of all Nabokov's production the *Autobiography* has undergone the most systematic reworking » (« de tous les textes de Nabokov, l'autobiographie a subi les remaniements les plus systématiques »)¹.

2 Les quelques préfigurations d'un projet autobiographique chez Nabokov peuvent être trouvées dans une nouvelle écrite en russe, *Pluie de Pâques* (1925)², à travers laquelle l'écrivain offre au lecteur

une description assez pathétique du milieu des gouvernantes françaises. D'après Brian Boyd, le biographe le plus réputé de l'auteur, le projet autobiographique se concrétise davantage durant l'année 1933-1934 quand Nabokov avait l'intention de composer un essai sur son éducation française : « un essai sur l'univers français très particulier de la petite noblesse russe, avec ses ouvrages de la *Bibliothèque rose*, ses gouvernantes, ses poèmes en français »³. Par la nouvelle « Mademoiselle O » parue en français dans *Mesures*, en 1936, où s'entrelacent les souvenirs d'enfance et la fiction, l'écrivain pose la pierre angulaire de son autobiographie, puisque ce texte aborde, selon John Burt Foster, trois questions fondamentales : celle de l'expression artistique de la mémoire, celle des liens intertextuels avec la modernité et la post-modernité (Proust, Bergson) et celle de la transition des œuvres de fiction fondées sur la mémoire vers le projet autobiographique⁴.

3 Entre 1947 et 1949, les essais autobiographiques qui deviendront les chapitres du livre sont écrits et publiés dans *New Yorker*, *Atlantic* et *Partisan*. En 1951 aux éditions Harper and Brothers paraît *Conclusive Evidence*. Ce livre est publié en Grande-Bretagne la même année et est réédité aux États-Unis en 1960 sous le titre de *Speak, Memory*. Nabokov travaille sur la traduction en russe de son autobiographie intitulée *Autres rivages*, tout en la modifiant sensiblement. Elle est publiée en 1954, année du centenaire de la publication de la trilogie de Lev Tolstoï *Enfance* (1852), *Adolescence* (1854), *Jeunesse* (1857) et l'inscrit davantage dans la grande tradition autobiographique et romanesque de la littérature russe.

4 La version définitive de l'autobiographie complétée et modifiée à son tour paraît en anglais en janvier 1967 sous le titre de *Speak, Memory : An Autobiography Revisited*. Maurice Couturier explique justement les raisons de tous ces ajouts et transformations par un « besoin de corriger, de compléter un texte autobiographique pour en faire une représentation aussi fidèle que possible du passé, de cette enfance qu'il est impossible de rejouer totalement »⁵.

5 Comme toute œuvre verbale d'art, l'autobiographie est fondée sur l'artificialité de l'écriture, sur l'artificialité qui ne se camoufle pas, mais au contraire qui, en s'exhibant ostensiblement, vise à renouveler la perception du réel, en le défamiliarisant, en l'étrangeant. Dans son autobiographie *Autres rivages / Speak, Memory*, Vladimir

Nabokov déréalise le réel, en cultivant l'artifice et en opérant la mise en structure du sens qui revalorise les rapports entre le vrai et le faux dans une œuvre d'art. Les relations entre l'écriture dite véridique et celle dite personnelle sont cardinales pour la compréhension de la finalité de l'écriture autobiographique chez cet auteur.

- 6 Comment la réalité se transforme-t-elle à travers le prisme de l'art dans l'autobiographie de Nabokov ? Comment la vérité est-elle administrée dans sa poétique autobiographique ? Nous essayerons de répondre à ces questions, en considérant la transformation de la réalité dans une œuvre d'art sous trois angles connexes : perception de la réalité, conservation de la réalité et expression de la réalité.

La perception de la réalité

- 7 La question de la perception artistique de la réalité est importante pour V. Nabokov et traverse toute son œuvre. Examinons tout d'abord ses réflexions sur la perception de la réalité dans son essai « Les écrivains et l'époque », qu'il écrivit en français en 1931 pour la revue *Le Mois* à la demande de Gleb Struve. Pour l'écrivain, les générations futures ne pourront pas accéder à la « sensation directe de la réalité » passée :

Je tâche quelquefois de m'imaginer l'idée que l'homme du ^{xxi}e siècle se fera de notre époque. Il semblerait que nous avons cet avantage sur nos ancêtres que notre technique a trouvé certains moyens pour la conservation plus ou moins permanente du temps. On aime à se dire que l'écrivain le plus impersonnel, faisant le meilleur portrait possible de son siècle, ne nous en dira pas tant que le petit miroitement gris d'un film suranné. Erreur. La méthode cinématographique contemporaine qui, à nos yeux, semble nous donner l'image parfaitement exacte de la vie sera probablement si différente de la méthode qu'emploieront nos arrière-petits-neveux, que l'impression qu'ils se feront du mouvement de notre époque (tremblement blafard d'un coin de rue grouillant de véhicules à jamais disparus) sera faussée par le style même de la photographie, par cet air vieillot et gauche que prennent à nos yeux des gravures représentant les événements d'un siècle passé. En d'autres mots, nos descendants n'auront pas la sensation directe de la réalité. L'homme ne sera jamais maître du temps, – mais comme il serait curieux de pouvoir au moins l'arrêter pour examiner à loisir cette nuance qui

nous échappe, ce rayon qui se déplace, cette ombre dont le velours insaisissable n'est pas fait pour notre toucher.⁶

8 Nabokov évoque ici certaines techniques de conservation du temps trouvées par la société. Par l'opposition « écriture littéraire / gravure historique, photographie ou cinéma » qui confronte la représentation artistique et créatrice de la réalité et la représentation mécanique de la réalité, l'auteur montre que même les techniques apparemment les plus « réalistes » (fidèles au « réel », à la « réalité ») sont impuissantes à donner la sensation directe de la réalité (du temps). Seul l'art inventeur, créateur, est capable de le faire.

9 Dans ce texte, l'écrivain essaie de se représenter la réalité perçue actuellement en tant que souvenir, en tant que passé ressuscité⁷. D'une part, le passé ne peut être ressuscité que dans des images visuelles et sonores dans la plupart des cas ; d'autre part, la perception de la réalité passe par les sensations dont la durée est limitée. De ce fait, le narrateur essaie de se représenter l'actualité des sensations comme un système ordonné dans le discours⁸. Cette fragilité de la réalité actuelle, la fugacité et la fluidité du temps et de la perception, le caractère relatif et passager de la vérité sont soulignés à maintes reprises dans cet essai. Pour le montrer, Nabokov recourt à l'image très usée du temps qui coule entre les doigts : « L'avidité que nous avons de surprendre et de posséder le temps se traduit par l'accent que nous plaçons sur le mot "notre", quand nous parlons de *notre* époque. Possession éphémère, car le temps coule entre nos doigts, et la génération d'aujourd'hui n'est plus vraie demain »⁹. L'homme ne possède pas le temps, c'est ce dernier qui possède l'homme, telle est en substance la philosophie de l'écrivain.

10 À la question « Considérez-vous Proust comme un éminent porte-parole de notre époque ? », question posée dans l'enquête de la revue émigrée *Les Nombres*, Nabokov répond : « Il me semble qu'il est impossible d'en juger : l'époque n'est jamais la "notre". Je ne sais pas dans quelle époque le futur historien nous mettra et quels indices il trouvera pour elle. J'ai une attitude de méfiance vis-à-vis des indices trouvés par les contemporains »¹⁰. Pour l'écrivain, l'homme ne peut pas posséder l'époque dans laquelle il vit. Seule l'œuvre d'art aurait la possibilité de fixer le temps et la réalité, en restant toujours

« actuelle », en conservant intacte sa force intrinsèque d'œuvre d'art, son « activité », son énergie artistiques.

- 11 Par conséquent, l'auteur privilégie la sensation et la perception visuelles et tactiles du passé : il veut percevoir la fragilité des choses, telles que les « neiges d'antan », ce qu'il essaie de mettre en œuvre, avec un certain succès, dans le chapitre cinq de son autobiographie. Cette expression renvoie au poème de François Villon « Ballade des dames du temps jadis » [1462 ;1489], puisque les quatre strophes de ce poème s'achèvent par l'interrogation « Mais où sont les neiges d'antan ? »¹¹. Dans « Les écrivains et l'époque », les neiges opposées aux marbres durs et durables représentent le passé dans son impalpabilité, sa fragilité :

Ce sont les neiges d'antan et non pas les marbres que je voudrais voir et toucher. Car nous ne possédons vraiment que la pâle image, le corps inerte du temps passé à jamais. Nous l'étudions tellement, nous le revêtons de tant de systèmes et lui donnons des dénominations si commodes, que nous en venons presque à croire que les hommes du XIII^e siècle savaient aussi bien que nous qu'ils vivaient au moyen-âge. Quelle surprise ce serait de connaître l'étiquette que l'historien futur attachera au XX^e siècle...¹²

- 12 Selon Nabokov, l'homme ne peut se représenter que le temps mort, le « cadavre » du temps. Avec la métaphore du corps (« corps inerte du temps passé ») l'écrivain signifie l'irréversibilité et l'inaccessibilité du temps passé.

- 13 Ayant analysé le rapport « passé / présent », Nabokov s'oriente vers l'étude du rapport « passé / futur ». D'après lui, l'homme futur pourra bien étudier le passé et essayer de lui appliquer une finalité logique, mais il ne sera jamais en capacité de le percevoir : en effet, l'homme du présent perçoit la réalité, sans pouvoir accéder à sa structure interne, il perçoit le réel avec son corps, mais ne dispose d'aucun moyen pour l'analyser¹³. Il en découle l'impossibilité de connaître la réalité de manière exhaustive, de dire exactement ce qu'elle est et comment elle est. L'art supplée cette déficience de la science : connaître est en effet le mot essentiel dans cet essai. L'auteur en conclut que ni l'homme d'aujourd'hui (le contemporain) ni l'homme du futur ne connaissent vraiment leur/le temps.

14 Comme nous venons de le dire, le caractère fugitif du passé et l'image des « neiges d'antan » sont repris par Nabokov dans les deux versions de son autobiographie. Par son imagination, l'auteur remonte le temps et retrouve les paysages hivernaux de son enfance. Une scène identique figure dans le récit « La visite au musée » [1938]¹⁴, dont le narrateur-héros est qualifié de semi-fantôme. Cette caractéristique se rapporte à sa patrie où le héros apparaît furtivement. « La visite au musée » montre au lecteur que le passage entre deux espaces, celui de la non-Russie et celui de la Russie, s'effectue par le biais d'une histoire cauchemardesque. Le réel du récit acquiert des éléments d'irréalité. C'est le fantastique qui permet au narrateur, par des errances, des trajets chaotiques dans un musée, lieu conservatoire de l'histoire et de la culture, de passer d'un espace géographique à un autre, de traverser des frontières politiques, selon le schéma suivant : vie → culture → vie imaginée. Dans le récit fantastique, le héros ne revient pas dans le passé, il émigre dans un autre espace, mais demeure dans le même temps, tandis que dans l'autobiographie le narrateur (= écrivain Nabokov) migre dans un autre lieu et un autre temps (son passé). La description du narrateur du récit dans une Russie hostile précède donc celle d'*Autres rivages* : dans la nouvelle le narrateur se retrouve à Saint-Pétersbourg, dans le texte autobiographique l'écrivain est non loin de sa résidence estivale de Vyra :

Quel charme, quelle solitude ! Mais que fais-je donc là, au milieu de cette féerie stéréoscopique ? Comment suis-je parvenu là ? Comme dans un mauvais rêve, les traîneaux se sont éloignés, en laissant mon double dans un manteau américain doublé de vigogne sur la terrifiante neige russe. Les traîneaux ne réapparaissent pas ; le tintement de leurs grelots n'est qu'une pulsation du sang dans mes oreilles. À la maison, de l'autre côté d'un océan salvateur ! Cependant mon double lambine. Tout est calme, tout est ensorcelé par le disque clair au-dessus du désert russe de mon passé. La neige est réelle au toucher, et, quand je me penche pour en ramasser une poignée, un demi-siècle de vie se répand en poussière givrée entre mes doigts.¹⁵

15 La métaphore de la neige introduit-elle donc l'indice d'un échec, de l'échec de pénétrer, de rentrer dans son passé ? Certes, mais non du point de vue artistique. La puissance de l'art verbal affecte l'émotion sans affecter le toucher. De quelle manière Nabokov

procède-t-il ? Il revêt sa mémoire d'un corps, la transforme en un personnage actif, incarné, « incorporé ». Nous pouvons nommer ce phénomène la corporéité de la mémoire. Ce procédé (ou tour de magie, d'illusionniste) autorise des passages comme celui cité précédemment.

- 16 La suppression de l'opposition de la réalité au rêve est ici fondamentale. Il semble au lecteur que les frontières entre l'état réel et rêvé, conscient et inconscient sont abolies, qu'il n'y a plus de critères de discernement entre ces deux notions. Voici comment le narrateur dans *La Transparence des choses* commente ce phénomène :

Les hommes ont appris à vivre sous le poids d'un noir fardeau, d'une énorme et douloureuse bosse : l'hypothèse que la « réalité » n'est peut-être qu'un « rêve ». Ce serait infiniment plus terrible si le seul fait d'être conscient qu'on est conscient de la nature onirique de la réalité était un rêve aussi, une hallucination que l'on s'est construite ! Il ne faudrait pas perdre de vue, cependant, qu'il n'y a pas de mirage sans disparition, tout comme il n'y a pas de lac sans une boucle de terre ferme.¹⁶

- 17 Le rêve et le réel sont des concepts qui ne valent que par leur oppositivité. Or, Nabokov annule progressivement cette oppositivité, en opérant un glissement de la réalité au rêve, du rêve à la non-existence. À la fin du paragraphe, il réfute ce raisonnement, en restituant la logique de l'ordre des choses dans l'univers matériel. Il s'avère que la preuve par le contraire et le critère de l'opposition sont les outils méthodologiques du narrateur du roman pour affirmer l'existence intangible de la réalité.

- 18 Après avoir étudié la position nabokovienne vis-à-vis de la perception de la réalité, regardons maintenant ce qu'il en est du côté de la conservation dans la mémoire de cette réalité perçue.

La conservation de la réalité. La mémoire et les souvenirs

- 19 Il faut noter, entre autres, que Vladimir Nabokov possédait un don de mémorisation parfaite. Dès ses premiers pas littéraires, ce trait a été fortement remarqué par la critique de l'émigration russe. À

titre d'illustration, prenons l'exemple de l'article de Mikhaïl Kantor « Le fardeau de la mémoire (à propos de Sirine) » [1934], dans lequel ce dernier souligne la suprématie de la mémoire et le retour constant dans le passé chez Nabokov (qui a utilisé un pseudonyme littéraire, Sirine, pendant toute la période russe de sa création) : l'écrivain ne peut pas juste nommer les objets et les phénomènes, il les reproduit avec une précision extrême. Le critique considère que le style imagé nabokovien reflète sa perception du monde, précise jusqu'à ses moindres détails, et qu'il découle des procédés mnémoniques de l'écrivain :

Cette domination de la mémoire, lot choisi involontairement par Sirine, c'est la fatalité, c'est une force imposée de l'extérieur, "une tentation douloureuse et douce". Il ne peut ne pas y obéir. Il retourne constamment aux sources de sa vie spirituelle, aux impressions initiales de l'existence, au quotidien de sa vie d'enfance, à la richesse, à la vivacité, à la bigarrure, au fantastique de ses représentations.¹⁷

L'art de cet écrivain est caractérisé comme un art sensuel et visuel, comme la célébration d'une mémoire qui n'est ni organisée ni vaincue¹⁸.

20 Remarquons que dans l'avertissement à *Conclusive Evidence*, Nabokov prévient que les imprécisions sont dues à la mémoire et qu'elles ne sont ni intentionnelles ni engendrées par le travail de l'imagination artistique : « Ce récit du passé européen de l'auteur est aussi fidèle qu'il lui a été possible de le faire. Les erreurs, s'il y en a, sont le fait de la défaillance de la mémoire, non de la tricherie de l'art »¹⁹. Il faut préciser que les relations entre réalité et fiction se compliqueront davantage dans les deux préfaces suivantes, à *Autres rivages* et à *Speak, Memory*.

21 La mémoire et l'imagination sont aussi définies comme des formes de « négation du temps ». Dans *Intransigeances*, Nabokov note que ces deux notions sont étroitement liées :

Je prétends que l'imagination est une forme de mémoire. [...] Une image dépend du pouvoir d'association, et l'association est fournie et alimentée par la mémoire. Quand nous évoquons un souvenir personnel très vivace, nous rendons hommage non pas à notre faculté de rétention mais au mystérieux esprit de prévoyance de

Mnémosyne qui a conservé tel ou tel élément dont l'imagination créatrice pouvait avoir besoin pour le mêler avec des souvenirs et des intentions d'une époque plus récente. À cet égard, la mémoire et l'imagination sont toutes les deux une négation du temps.²⁰

22 Cette citation dit bien l'importance du lien entre mémoire et imagination dans le processus de la création artistique, et, plus précisément en ce qui concerne le genre autobiographique, dans l'expression de la vérité.

23 En revenant au même article de Kantor, nous constatons que ce dernier oppose le concept de la mémoire omniprésente et tout-englobante de Proust à celui de Nabokov, qui représente la mémoire sous l'angle du particulier, de l'individuel et du spécifique. Le critique ajoute que le romancier russe ne pouvait pas égaler l'écrivain français, car son concept de la mémoire est limité et concentré sur le caractère sensuel du monde, tandis que la mémoire proustienne est structurée dans tous ses aspects possibles : sensuel, psychologique, esthétique et social. Mais le critique littéraire observe cependant que le concept de la mémoire dans l'art nabokovien est en permanente évolution et se modifie constamment, en concluant sur l'idée que ses souvenirs dont le champ est strictement délimité par l'aspect sensuel entrent en collision avec son élan créateur et mettent en danger sa liberté artistique.²¹ Car pour reconstruire le passé, l'écrivain mobilise toutes les ressources de l'art : « La clef de la reconstruction du passé se révèle être la clef de l'art »²², dit-il dans son cours sur Proust.

L'expression de la réalité

24 Le thème de l'expression de la réalité peut être articulé autour de trois points. Dans un premier temps, nous parlerons de la nature du genre autobiographique chez Vladimir Nabokov à travers ses lettres et ses écrits critiques. La question de la résurrection du passé dans l'écriture autobiographique sera abordée dans un deuxième temps. Et finalement, nous nous arrêterons sur le seul critère qui compte pour Nabokov et suspend l'opposition traditionnelle entre la réalité et l'imaginaire, à savoir celui de la vérité de l'art.

Réflexions sur la nature du genre autobiographique

25 Dans une lettre à Kenneth D. McCormick datée du 22 septembre 1946, Nabokov expose les principes sur lesquels il fondera sa future autobiographie²³. L'écrivain y pose les jalons d'une écriture autobiographique d'un genre nouveau tel que l'écrivain le comprend. Il conjugue en elle deux notions, celle de « vérité » (autobiographie) et celle de fiction (œuvre de synthèse combinant des nouvelles). Ce jeu entre réalité et fiction, vérité et mensonge (« tout art est mensonge »²⁴, déclare Nabokov dans ses cours de littérature) est une tâche difficile à accomplir. L'écrivain insiste sur ce point à plusieurs reprises dans ses lettres. Remarquons qu'en 1946 il utilise déjà une métaphore fluviale pour caractériser son projet autobiographique : « les rives entre lesquelles s'écoulera un torrent d'aventure physique et mentale ».

26 Dans une autre lettre, celle à Edmund Wilson du 7 novembre 1947, Nabokov considère son projet autobiographique comme roman en soulignant le caractère fictionnel de son entreprise : « mon nouveau roman progresse à ma guise. Je crois que le N[ew] Y[orker] va m'en publier des extraits – il y en a un qui passe ce mois-ci »²⁵. Dans une lettre à John Fischer envoyée le 14 décembre 1948, le projet autobiographique est structuré autour de trois pôles : les éléments qui ont formé l'autobiographe en tant qu'écrivain, le retour constant dans le passé, l'équilibre entre vérité personnelle et sélection artistique. La tension entre la vérité personnelle et la sélection artistique est davantage soulignée par les adjectifs « exact » et « strict » : « Il s'agit d'une enquête sur les éléments qui ont participé à la formation de ma personnalité d'écrivain... C'est un livre très difficile à écrire, non seulement parce qu'il nécessite d'infinis retours dans le passé, mais aussi à cause de ce mélange d'exacte vérité personnelle et de stricte sélection artistique »²⁶. *Autres rivages / Speak, Memory* se construit donc sur l'action réciproque du plan du réel et du plan de l'imaginaire ainsi que sur la fluidité de leurs frontières.

27 Les rapports entre réalité et fiction sont redéfinis d'une manière originale et novatrice : l'écrivain considère n'importe quel événement de la réalité comme « une forme impure de l'imagination »²⁷, car,

pour lui, les faits réels sont perçus à travers le prisme de l'imaginaire. Il écrit dans *Intransigeances* : « tout ce que l'esprit perçoit, il le fait avec l'aide de l'imagination créatrice, cette goutte d'eau sur la lame de verre qui donne netteté et relief à l'organisme observé »²⁸ ou « dans une œuvre d'art il y a une sorte de fusion entre deux choses : la précision de la poésie et la fièvre de la science pure »²⁹.

La résurrection du passé

28

En analysant l'œuvre de Nikolai Gogol, Nabokov remarque que les personnages de cet auteur sont engendrés par des métaphores, des comparaisons et des envolées lyriques : « Gogol avait cependant un autre tour dans son sac : les personnages périphériques de son roman sont engendrés par les propositions subordonnées de ses diverses métaphores, comparaisons et envolées lyriques. Nous nous trouvons face à un phénomène remarquable : de simples formes de langage engendrent spontanément des êtres vivants »³⁰. Le critique littéraire confère une valeur ontologique à son appréciation de la métaphore chez Gogol. Cependant nous relevons une certaine contradiction dans cette déclaration, puisque les personnages gogoliens sont des « êtres de papier » (purements fictifs), des êtres verbaux engendrés par des procédés de langage : on ne passe donc pas réellement de la littérature à la « vie », mais de procédés langagiers à des personnages de roman (ces personnages étant de même nature que les procédés, étant eux aussi des procédés). Les personnages « vivants » de la fiction (chez Gogol et chez Nabokov) sont aussi artificiels et « verbaux » que les autres procédés du récit ; du point de vue de la « consistance ontologique », les personnages littéraires sont des procédés comme les autres. Essayons de voir s'il existe une différence entre personnages autobiographiques et fictifs, entre faits réels et faits inventés dans l'écriture nabokovienne. Dans son article « Au sujet de Sirine », Vladislav Khodassévitch déclare que dans la poétique de Nabokov, le monde de la réalité et celui de l'imagination seraient étanches :

À Sirine appartient en propre la ferme certitude consciente ou, peut-être, simplement éprouvée que le monde de la création, le vrai monde de l'artiste, est créé par le travail d'images et de procédés à partir de ressemblances apparentes du monde réel, mais en réalité à

partir d'un matériau tout à fait autre, tellement différent que le passage d'un monde à l'autre, dans quelque direction qu'il s'effectue, est semblable à la mort. C'est sous l'aspect de la mort qu'il est représenté par Sirine. Si Cincinnatus meurt en passant du monde de la création au monde réel, inversement, le protagoniste du récit « Terra incognita » meurt au moment où il plonge enfin entièrement dans le monde de l'imagination. Et quoique le passage s'accomplisse ici et là dans deux directions diamétralement opposées, il est représenté de la même manière par Sirine sous l'aspect de la désagrégation du décor. Ces deux mondes dans leur rapport mutuel sont illusoires pour Sirine.³¹

29 En expliquant l'opération de la translation de la « vie réelle » à l'ordre de la fiction, de l'art, de la représentation artistique (« mimesis »), Khodassévitch met l'accent sur la mort fictive des personnages lors de leur passage du monde imaginaire vers le monde réel et *vice versa*. L'idée évoquée dans cet extrait nous a permis de discerner trois étapes propres à l'écriture autobiographique chez Nabokov. Lors de la première étape, l'écrivain introduit des êtres réellement existants dans la fiction, ce qui provoque leur mise à mort fictive. La deuxième étape consiste en la récupération de personnages fictifs « morts » dans le monde de la fiction et en leur « résurrection » dans le genre autobiographique. La troisième étape aboutit à l'intégration de personnages autobiographiques dans l'ordre artistique par le biais de la métaphore. Ce processus est également valable pour tout détail du passé de l'autobiographe : objets, faits, événements, phénomènes. Par exemple, la métaphorisation du passé de l'auteur s'effectue à la fin de chaque chapitre qui est lui-même structuré comme un tableau, comme une œuvre picturale, comme une sorte d'apothéose : la métaphorisation de son père (premier chapitre), de sa mère (chapitre deux), de son oncle Rouka (chapitre trois), de ses précepteurs anglais (chapitre quatre), de la gouvernante française (chapitre cinq), du parc de son domaine familial Vyra (chapitre six), de son premier amour Colette (chapitre sept), de la maison à Vyra (chapitre huit), de la mort de son père (chapitre neuf), de son amour d'adolescence (chapitre dix), de sa vie en Russie (chapitre onze), en Angleterre (chapitre douze), en Allemagne et en France comme un problème d'échecs (chapitre treize) et de toute sa période russe et européenne (chapitre quatorze). C'est un schéma constructif de l'autobiographie productive : un fait historique, un événement de la

vie dite réelle se transforme en élément stylistique, est intégré dans une structure purement imaginaire, artistique qui lui confère un autre sens et une autre valeur et qui le transsubstantie symboliquement. L'écrivain fixe un moment de l'éternité par la transfiguration, les métamorphoses étant opérées par les métaphores, les tableaux métaphoriques étant créés par des tours de langage.

30 Comment ressusciter donc l'objet qui n'est pas verbal dans le verbe poétique ? Par la médiation du processus de mise à mort et de résurrection fictives, l'autobiographe opère le passage du monde réel au monde de l'au-delà, au monde de la fiction, à l'éternité artistique, il transfigure le passé vécu en passé créé. Les personnes empiriques doivent passer inévitablement par le monde de la fiction pour ressusciter dans l'autobiographie nabokovienne. D'où s'explique l'utilisation du matériau autobiographique dans l'œuvre fictionnelle de Nabokov qui a commencé à préparer son projet autobiographique depuis 1925 avec la nouvelle « Pluie de Pâques ». En parlant du projet autobiographique sur lequel l'écrivain a travaillé pendant presque quarante-deux ans, il ne faut pas oublier cette préparation consciente, dans les œuvres de fiction, du matériau autobiographique et des concepts philosophiques qui lui seront nécessaires pour son autobiographie.

31 Dans la recension « V. Sirine. "L'invitation au supplice". Du même auteur. "Le guetteur". Paris, 1938 » [1939] parue dans *Les Annales contemporaines*, Petr Bitsilli explicite d'une manière plus détaillée le processus de la transformation de la réalité dans l'œuvre de Nabokov sur l'exemple de ses romans *L'Invitation au supplice* et *Le Guetteur*. Cette transformation s'effectue, selon lui, par le biais du calembour qui a pour effet de convertir réciproquement les deux ordres, réalité et imaginaire, l'un dans l'autre (de ce fait résulte la réalité supérieure cachée par la réalité ordinaire) : « Mais si l'on lit n'importe quelle chose de Sirine, en particulier *L'Invitation au supplice*, jusqu'à la fin, tout se renverse soudain, pour ainsi dire. La "réalité" commence à être perçue comme "délire", et le "délire" comme réalité. Le procédé du "calembour" accomplit ainsi la fonction de restitution de la réalité cachée par une "réalité" familière ». ³²

32 Donnons un exemple concret, tiré de l'autobiographie en russe. Au début du chapitre cinq d'*Autres rivages*, l'homme s'insurge contre le romancier et tente d'arracher les restes de son passé à la voracité

des personnages de la fiction. L'aliénation absolue provoquée par la fiction anéantit Mnémosyne :

Dans une pièce froide, Mnémosyne meurt dans les bras du romancier. J'ai remarqué à plusieurs reprises que, une fois offert à un personnage fictif, un détail vif de mon enfance commençait déjà à se ternir et à s'effacer de ma mémoire. Des maisons entières transposées avec succès dans le récit s'écroulent dans l'âme dans un silence complet, comme lors d'une explosion dans les films muets. Ainsi l'image de mon institutrice française insérée au début de *La défense Loujine* périt pour moi dans un milieu étranger imposé par l'auteur. Voici une tentative de sauver ce qu'il était encore resté de cette image.³³

33 Dès la première phrase, Nabokov amorce la réflexion sur les rapports entre la mémoire et l'imagination. Dans l'opposition entre le romancier et la mémoire, cette dernière est personnifiée et reçoit un nom propre, Mnémosyne. Ce personnage est mis à mort par l'imagination de l'homme de lettres. La lutte engagée par l'autobiographe est dirigée contre l'extinction des souvenirs personnels lors de leur transposition dans l'ordre de la fiction. La « verbalisation » en soi des souvenirs n'est pas funeste à la vivacité de ces derniers, c'est leur intégration dans un ordre factice (celui de l'invention, de la fiction, de l'art) qui les « dévitalise » et provoque cette aliénation dont se plaint Nabokov (en tant qu'être humain, personne réelle et non pas en tant qu'auteur, maître de fiction). Son entreprise autobiographique consiste alors à protéger la « vraie vie » de l'auteur et ce qu'il reste de la « vraie vie » des sujets ayant réellement existé contre l'aliénation absolue provoquée par la fiction. Il exprime d'ailleurs la même idée dans *Intransigeances* : « ... certains souvenirs [...] sont très fragiles et susceptibles de perdre leur parfum de réalité si l'auteur les plonge dans son livre, s'il les abandonne à ses personnages »³⁴.

34 Cette première proposition du chapitre cinq présente une similitude avec l'univers du poème paru sous le titre de « À la Muse »³⁵ dans *Poèmes 1929-1951*, ainsi qu'avec le poème « C'était un jour ordinaire... » [1951]. *Autres rivages* développe d'ailleurs des thèmes entamés dans la poésie de Nabokov, composée majoritairement en langue russe. Ne serait-ce pas pour cette raison que l'écri-

vain n'a pas introduit la phrase « Dans une pièce froide, Mnémosyne meurt dans les bras du romancier » dans l'autobiographie en anglais ?

35 À la fin du même chapitre, nous retrouvons l'interrogation de l'auteur, insérée entre parenthèses, qui met en doute la tentative de ressusciter sa gouvernante française proclamée au début du texte³⁶. Le dernier paragraphe de « Mademoiselle O », récit rédigé directement en français en 1936, dévoile le fait que la gouvernante française est un personnage entièrement inventé : il n'y a donc pas, selon le narrateur, de passage du monde réel au monde de la fiction :

J'ai cru me soulager en parlant d'elle, et maintenant que c'est fini, j'ai l'étrange sensation de l'avoir inventée de toutes pièces, aussi entièrement que les autres personnages qui passent dans mes livres. A-t-elle vraiment vécu ? Non, maintenant que j'y pense bien – elle n'a jamais vécu. Mais désormais elle est réelle, puisque je l'ai créée, et cette existence que je lui donne serait une marque de gratitude très candide, si elle avait vraiment existé.³⁷

36 Comment l'écrivain procède-t-il ? D'abord il émet un doute qu'il ait inventé ce personnage autobiographique, tout comme ses autres héros. En effet, il n'existe pas de différence dans la présentation littéraire entre les personnages autobiographiques et imaginés, créés par l'écrivain. Le narrateur s'interroge et le doute se transforme en certitude : la gouvernante française n'a jamais existé en tant que personne empirique, mais cela ne l'empêche pas d'être perçue comme « réelle » selon le critère de la vérité de l'art dans le monde de la fiction et d'être pourvue, dans le récit, d'une existence artistiquement durable.

37 Dans *Speak, Memory*, l'auteur reste réticent vis-à-vis de la survie dans l'art de l'héroïne autobiographique recréée à partir de sa gouvernante française³⁸. Ce personnage tragique ne peut pas rester dans l'éternité, car il lui manque l'aspect comique. L'écrivain se demande s'il l'a récupéré, libéré de la fiction afin de le placer dans son autobiographie. En cherchant un indice qui lui permette de raccrocher ce personnage à l'éternité artistique, il énumère les mensonges de sa gouvernante française, l'image du cygne, plus proche de la vérité de l'art que la comparaison avec une danseuse. L'image du cygne souffrant, image complexe qui signifie la vérité, posthume, de la gouvernante, image déduite par le narrateur à partir de la

« réalité » (narrée, fictive elle aussi) est instituée comme indice de vérité artistique par le sujet percevant (le « je » du récit) qui est un artiste. Dans ce passage, les fonctions de la vie et de l'art s'échangent, l'image tirée de la vie contient plus de vérité artistique que l'image transformée par l'imagination créatrice de l'artiste. Le narrateur ne perçoit cet indice qu'après la mort des gens qui lui sont chers, comme si la mort dévoilait les mystères de l'éternel.

38 La double tâche assignée à l'autobiographe est de sauver de l'oubli les personnes vivantes et mortes par une parole commémorative et, de surcroît, de sauver l'auteur en tant qu'homme vivant de l'action destructive et « dévorante » de la fiction. De là découle l'effort constant pour instituer un équilibre entre une « vie » donnée aux personnages fictifs et une vie récupérée, « ressuscitée » dans et par ces personnages. Le but de l'autobiographie est ainsi de « désaliéner » les souvenirs authentiques et les personnages réels en luttant contre la fiction et ses effets dévastateurs avec les moyens mêmes de cette dernière.

39 Les souvenirs racontés sont, dès le début, arrachés au monde « réel », contingent dans sa fugacité, inconsistant et, dans le fond, « irréel ». On voit aux multiples exemples cités que la dichotomie « réalité / fiction » et « vérité / mensonge » n'a aucune pertinence pour le grand romancier russo-américain : la vérité est ce que fait l'art.

La vérité de l'art

40 Les concepts de « vérité » et d'« art » semblent au premier abord peu compatibles. Dans quelle mesure peut-on parler de la vérité de l'art ? Précisons cette idée sur des exemples concrets. Nabokov emprunte le concept de la vérité de l'art à deux critiques émigrés : Vladislav Khodassévitch et Wladimir Weidlé³⁹. Dans l'article consacré à la mémoire de Sémen Youchkevitch, Khodassévitch écrit qu'une œuvre d'art transforme, refait le monde réel pour révéler son essence secrète, éternelle, les images de la vie réelle étant réorganisées selon les lois artistiques :

L'œuvre d'art est une transfiguration du monde, une tentative de le recréer, en révélant l'essence cachée de ses phénomènes telle qu'elle

se présente à l'artiste. Dans ce travail, l'artiste utilise des images empruntées à notre réalité habituelle, mais il les soumet à des lois nouvelles, aux siennes, en gardant seulement le nécessaire et en rejetant l'inutile, en disposant les phénomènes dans un ordre nouveau et en les montrant sous un point de vue nouveau.⁴⁰

- 41 Dans la recension « *La défense Loujine* » [1930], en opposant le monde réel et le monde artistique, Khodassévitch précise que l'artiste de génie doit se trouver à l'intersection de ces deux mondes :

L'artiste est voué à demeurer dans deux mondes : dans le monde réel et dans le monde de l'art créé par lui-même. Un véritable maître se trouve toujours sur cette ligne entre les deux mondes où leurs plans se coupent. La séparation de la réalité, l'immersion complète dans le monde de l'art où il n'y a pas de vol, mais seulement une chute infinie, est une folie. Elle menace le dilettante honnête, mais elle ne menace pas le maître qui possède le don de trouver et de ne plus jamais perdre la ligne d'intersection. Le génie est mesure, harmonie, équilibre éternel.⁴¹

- 42 Le critique compare l'artiste dilettante à l'artiste de génie : le premier ne peut pas survivre dans le monde de l'art où règne un abîme infini (pour Nabokov c'est un abîme de miroirs) conduisant à la folie, alors que le second possède le sens de la mesure, de l'équilibre et de l'harmonie qui lui permet de trouver le meilleur rapport entre vérité et création. Notons que dans *Le Don*, Fédor Tcherdyntsev évoque la même idée, à savoir que le poète se trouve à l'intersection de deux mondes, réel et imaginaire.

- 43 D'après les idées de Wladimir Weidlé, exposées dans son célèbre ouvrage en français *Les Abeilles d'Aristée. Essai sur le destin actuel des lettres et des arts*, l'artiste ne peut accéder à la vérité que par la fiction, par l'imagination :

Toute mémoire, toute vie intérieure, et l'existence même de la personne humaine relèvent de l'imagination, dans ce sens que la raison toute seule ne parvient pas à leur conférer la moindre certitude. [...] C'est en recourant à l'imaginaire, c'est par le moyen de la fable que le romancier accède à la vérité qui lui revient en propre et même à la vérité tout court. S'il renonce à la « fiction », c'est alors que la vérité lui échappe.⁴²

- 44 Remarquons que c'est un point de vue diamétralement opposé à celui exposé par Lev Chestov dans son essai « Au jugement dernier (Les dernières œuvres de L. N. Tolstoï) » tiré du livre *Sur la balance de Job* [1929] et également par Nikolai Berdiaev dans son autobiographie *La Connaissance de soi (Essai d'autobiographie philosophique)* [1949].
- 45 La seule vérité qui compte pour Nabokov est celle de l'art, puisqu'il a créé ses textes autobiographiques non pour cacher la vérité à propos de sa vie, mais pour en révéler sa vérité artistique. Comme il le dit dans le chapitre seize de *Conclusive Evidence* par le biais du critique fictif, le matériau autobiographique est perçu à travers le prisme de l'art : « De toute évidence, la méthode de Nabokov perdrait tout son sens si les matériaux qu'il utilise étaient un récit d'expériences personnelles aussi fidèle que pourrait en confectionner la mémoire. L'appareil qui opère la sélection est propre à l'art ; mais les parties sélectionnées sont du domaine de la vie, d'une vie sans fard »⁴³. Le romancier instaure le rapport suivant entre la vie et l'art : la vie est un matériau de travail, tandis que l'art est un outil, une méthode à appliquer au matériau travaillé par l'esprit de l'écrivain.
- 46 Alors, comment décrire les bribes de vérité-réalité de sa vie dans l'autobiographie si, dans l'optique de notre auteur, l'œuvre est d'autant plus vraie qu'elle est en rigoureux désaccord avec le réel ? L'art autobiographique de cet écrivain consiste en la combinaison de parties empruntées à la vie. C'est la combinaison, plus ou moins arbitraire, non donnée par la réalité, qui fait l'« irréalité » de l'art. Dans l'introduction à *Littératures I*, Nabokov déclare que la mission du roman est d'être une œuvre d'art, voire une création pure qui se donne comme irréaliste mais suprêmement « vraie » du point de vue de l'art : « ... toute œuvre d'art est, toujours, création d'un monde nouveau, en sorte que la première chose à faire est d'étudier ce monde nouveau d'aussi près que possible, en l'abordant comme quelque chose de flambant neuf, n'ayant aucun lien évident avec les mondes que nous connaissons déjà »⁴⁴. Pour cet auteur, l'œuvre d'art doit susciter un plaisir esthétique et relier le lecteur à d'autres mondes artistiques imaginaires.

47 Le grand romancier du xx^e siècle dénonce, dans « À propos d'un livre intitulé *Lolita* », la littérature de circonstance et proclame les valeurs éternelles (curiosité, tendresse, bonté, ravissement) dans la littérature :

Pour moi, un récit ou un roman existe dans la mesure où il me procure ce que j'appellerai simplement une délectation esthétique et, à son tour, je comprends cela comme un état particulier dans lequel on se sent lié, d'une manière quelconque, quelque part, par quelque chose, à d'autres formes de l'être où l'art (c'est-à-dire, la curiosité, la tendresse, la bonté, l'harmonie, le ravissement) est la norme. Tout le reste est soit des fariboles journalistiques soit, pour ainsi dire, la Littérature des Grandes Idées qui, d'ailleurs, ne diffère en rien des fariboles ordinaires, mais qui, par contre, est présentée sous l'aspect de grands cubes de plâtre qu'on transporte de siècle en siècle avec toutes les précautions jusqu'à ce qu'un brave apparaisse avec un marteau et frappe comme il faut sur Balzac, Gorki, Thomas Mann.⁴⁵

48 Ajoutons que dans le cours sur Fédor Dostoïevski, Nabokov considère que le monde irréel créé par l'écrivain doit, pour pouvoir exister, avoir une caractéristique, celle de la vraisemblance : « Le monde ainsi créé par l'artiste à cette fin peut être entièrement irréel – comme le monde de Kafka, ou celui de Gogol –, mais il y a une chose que nous sommes en droit d'exiger : tel qu'il est et aussi longtemps qu'il durera, ce monde doit paraître vraisemblable au lecteur ou au spectateur »⁴⁶. Il est d'ailleurs précisé dans le même cours que l'art est un jeu divin et que ces deux éléments s'avèrent très importants et indissociables : par l'acte de la création artistique, l'homme se rapproche le plus de Dieu ; l'art est un jeu, il a ses règles dont la principale serait constituée du faux-semblant et de l'artifice.⁴⁷ Selon Nabokov, l'œuvre d'art doit donc obéir aux règles de la vraisemblance qui s'y manifestent ostensiblement, la fiction étant écrite au nom de la vérité artistique. Si nous appliquions le critère de la vérité de la vie, toute œuvre d'art serait immédiatement disqualifiée, puisque la vérité de l'œuvre d'art est la vérité de sa facticité. Les oppositions « vérité / mensonge », « vérité / œuvre d'art » supposent la synonymie typologique de l'œuvre d'art et du mensonge, d'où la définition probable de l'œuvre d'art comme mensonge.

49 Quelle est donc la vérité découverte et proclamée par l'autobiographe ? Quelle est sa méthode ? Nous pouvons constater la chose suivante : soit l'autobiographe essaye de faire un « document humain », un texte dépouillé d'artifices stylistiques, dépouillé d'images (par exemple, la simple description des faits, comme le propose Berdiaev dans son autobiographie philosophique *Connaissance de soi*), soit l'autobiographe utilise tous les moyens de l'art (l'artifice, le style, des procédés stylistiques) afin de rendre la réalité vraisemblable et « véridique » dans son ordre propre.

50 Comment l'homme de lettres peut-il reproduire, reconstituer sa vie s'il n'arrive à discerner qu'un faible reflet du passé ? De ce questionnement surgit le thème de l'original et de la reproduction, du modèle et de la copie. La vie est l'original dont l'écriture n'est qu'une copie, la vie elle-même étant une copie de la vie « idéale ». Soulignons que Nabokov met en évidence ce phénomène dans le texte « À propos d'un livre intitulé *Lolita* » :

Après mon intervention dans le rôle de John Ray, agréable sous tous les rapports, ce personnage dans *Lolita* qui écrit sa « préface », tout commentaire proposé en mon nom peut paraître au lecteur, peut même me paraître à moi-même, comme pastiche de Vladimir Nabokov, analysant son livre. Cependant, il est indispensable de discuter certains détails et un procédé autobiographique peut aider un organisme mimétique à s'unir avec son modèle.⁴⁸

51 Dans le cas de notre romancier, peut-être s'approche-t-on de la vérité tout en s'éloignant d'elle et en l'améliorant à l'infini ? La pièce de théâtre « La tragédie de Monsieur Morn »⁴⁹ instaure un lien analogique illusoire entre vérité et fiction par le biais d'une réplique appartenant au personnage de l'étranger : « une similitude ... illusoire qui peut exister entre la vérité et la fiction sublime ».⁵⁰ Ainsi, l'écrivain suit au pied de la lettre la maxime de Paul Valéry : « Le vrai à l'état brut est plus faux que le faux »⁵¹. C'est en jouant sur la subjectivité, en allant au-delà de ses limites, en dépassant des conventions, en transgressant des interdictions esthétiques et éthiques instaurées par la tradition culturelle que notre auteur peut atteindre finalement la vérité artistique, l'adéquation à une idéalité constante par l'œuvre.

- 52 Comment l'autobiographe peut-il lutter contre l'instabilité du monde ? En recourant à des moyens instables, déstabilisants, car la vérité elle-même est subjective et fugitive. D'où apparaît l'aspect fugace de l'écrivain que nous retrouvons dans la description de Sirine, c'est-à-dire de Nabokov lui-même, dans *Speak, Memory* : « A travers le sombre ciel de l'exil, Sirine passa, pour user d'une comparaison plus banale, comme un météore, et disparut, ne laissant guère autre chose derrière lui qu'un vague sentiment de malaise »⁵².
- 53 Chez l'auteur étudié, tout passe principalement par la perception visuelle, d'où découle la nécessité de la fixer dans les images. Le passé est structuré chez lui par une perception individuelle, subjective qui ne prend pas en compte la perception de la société ou de l'histoire. La relativité de toute chose dans l'écriture, la subjectivité de la perception du réel, l'absence d'une vérité intangible et définitive, le jeu constant entre le vrai, le vraisemblable et le faux, le principe de la « véridicité » sont les traits principaux de la poétique autobiographique de Vladimir Nabokov. Bref, le principe fondamental de son écriture autobiographique est la suprématie et l'éternité de l'art, à l'aune duquel tout le reste doit être mesuré : l'art est ordre, sens ; tout le reste (la soi-disant réalité) n'est que chaos, flux de futilités qui attendent leurs réorganisation et conceptualisation par l'artiste.

BIBLIOGRAPHY

- Bicilli Petr, « V. Sirin. "Priglašenie na kazn". – Ego že. "Sogljadataj". Pariž, 1938 », in *V. V. Nabokov : pro et contra*, Sankt-Peterburg, Izdatel'stvo Russkogo Xristianskogo gumanitarnogo instituta, 1997.
- Boyd Brian, *Vladimir Nabokov. 1. Les années russes*, Paris, Gallimard, 1992.
- Couturier Maurice, *Nabokov ou la tyrannie de l'auteur*, Paris, Seuil, 1993.
- Foster John Burt, *Nabokov's Art of Memory and European Modernism*, Princeton, University Press of Princeton, 1993.
- Grayson Jane, *Nabokov Translated. A Comparison of Nabokov's Russian and English Prose*, Oxford, Oxford University Press, 1977.
- Juškevič Semen, *Posmertnye proizvedenija*, Pariž, 1927.
- Kantor Mixail, « Bremja pamjati (o Sirine) », in *V. V. Nabokov: pro et contra*, Sankt-Peterburg, Izdatel'stvo Russkogo Xristianskogo gumanitarnogo instituta, 1997.

- Nabokov Vladimir, « Anketa o Pruste », *Sobranie sočinenij v 5 tomach*, Sankt-Peterburg, Simpozium, 2001, t. 3.
- Nabokov Vladimir, « À propos d'Autres rivages », NRF, septembre 1999, n° 551, p. 45-67.
- Nabokov Vladimir, *Autres rivages*, Paris, Gallimard, 1961.
- Nabokov Vladimir, *Autres rivages*, Paris, Gallimard, 1991.
- Nabokov Vladimir, « Bons lecteurs et bons écrivains », *Littératures I. Austen, Dickens, Flaubert, Stevenson, Proust, Kafka, Joyce*, Paris, Fayard, 1983.
- Nabokov Vladimir, *Drugie berega*, New York, Izdatel'stvo imeni Čexova, 1954.
- Nabokov Vladimir, « Fiodor Dostoïevski », *Littératures II. Gogol, Tourguéniev, Dostoïevski, Tolstoï, Tchekhov, Gorki*, Paris, Fayard, 1985.
- Nabokov Vladimir, *Intransigeances*, Paris, Julliard, 1985.
- Nabokov Vladimir, « Mademoiselle O », *Mademoiselle O*, Paris, Julliard, 1982.
- Nabokov Vladimir, *La Transparence des choses*, Paris, Fayard, 1979.
- Nabokov Vladimir, *Lettres choisies, 1940-1977*, Paris, Gallimard, 1992.
- Nabokov Vladimir, *Littératures I. Austen, Dickens, Flaubert, Stevenson, Proust, Kafka, Joyce*, Paris, Fayard, 1983.
- Nabokov Vladimir, *Littératures II. Gogol, Tourguéniev, Dostoïevski, Tolstoï, Tchekhov, Gorki*, Paris, Fayard, 1985.
- Nabokov Vladimir, « O knige, ozaglavlennoj Lolita (Posleslovie k amerikanskomu izdaniju 1958 goda) », *Amerikanskij period. Sobranie sočinenij v 5 tomach*, Sankt-Peterburg, Simpozium, 2003, t. 2.
- Nabokov Vladimir, « Poseščenie muzeja », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomach*, Sankt-Peterburg, Simpozium, 2003, t. 5.
- Nabokov Vladimir, *Tragedija gospodina Morna. P'esy, Lekcii o drame*, Sankt-Peterburg, Azbuka-klassika, 2008.
- Nabokov Vladimir – Wilson Edmund, *Correspondance, 1940-1971*, Paris, Rivages, 1988.
- Sirine Vladimir, « Les écrivains et l'époque », *Le Mois*, juin-juillet 1931, n° 6, p. 137-139.
- Troubetzkoy Laure, « Les œufs stériles de la première mademoiselle : la nouvelle *Pluie de Pâques* », in *Revue des études slaves*, 2000, t. LXXII, fasc. 3-4, p. 485-493.
- Valéry Paul, « Variété », *Œuvres*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1957, t. 1.
- Villon François, « Ballade du temps jadis », *Œuvres complètes*, Paris, Arléa, 2005.
- Weidlé Wladimir, *Les Abeilles d'Aristée. Essai sur le destin actuel des lettres et des arts*, Paris, Gallimard, 1954.

Xodasevič Vladislav, « O Sirine », *Sobranie sočinenij v 4 tomax*, Moskva, Soglasie, 1996, t. 2.

Xodasevič Vladislav, « Zaščita Lužina », *Knigi i ljudi. Ètjudy o ruskoj literature*, Moskva, Moskovskie učebniki, 2002.

NOTES

1 Jane Grayson, *Nabokov Translated. A Comparison of Nabokov's Russian and English Prose*, Oxford, Oxford University Press, 1977, p. 139.

2 Laure Troubetzkoy, « Les œufs stériles de la première mademoiselle : la nouvelle *Pluie de Pâques* », in *Revue des études slaves*, 2000, t. LXXII, fasc. 3-4, p. 486.

3 Brian Boyd, *Vladimir Nabokov. 1. Les années russes*, Paris, Gallimard, 1992, p. 450.

4 John Burt Foster, « Narrative between Art and Memory : Writing and Rewriting « Mademoiselle O » (1936-1967) », *Nabokov's Art of Memory and European Modernism*, Princeton, University Press of Princeton, 1993, p. 111.

5 Maurice Couturier, *Nabokov ou la tyrannie de l'auteur*, Paris, Seuil, 1993, p. 362.

6 Vladimir Sirine, « Les écrivains et l'époque », *Le Mois*, juin-juillet 1931, n° 6, p. 137.

7 *Ibid.*, p. 138.

8 *Ibid.*, p. 138.

9 *Ibid.*, p. 138.

10 V.V. Nabokov, « Anketa o Pruste », *Sobranie sočinenij v 5 tomax*, Sankt-Peterburg, Simpozium, 2001, t. 3, p. 688.

Les mots russes qui apparaissent dans cet article sont translittérés selon la norme dite « des slavistes », correspondant à la norme ISO/R9 (version 1968) de l'Organisation internationale de normalisation. Toutes les citations en russe sont données en traduction française effectuée par l'auteur du présent article.

11 François Villon, « Ballade du temps jadis », *Œuvres complètes*, Paris, Arléa, 2005, p. 44.

12 Vladimir Sirine, « Les écrivains et l'époque », *op. cit.*, p. 138.

13 *Ibid.*, p. 138.

14 Vladimir Nabokov, « Poseščenie muzeja », *Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomach*, Sankt-Peterburg, Simpozium, 2003, t. 5, p. 406.

15 Vladimir Nabokov, *Drugie berega*, New York, Izdatel'stvo imeni Čexova, 1954, p. 88.

16 Vladimir Nabokov, *La Transparence des choses*, Paris, Fayard, 1979, p. 140.

17 Mixail Kantor, « Bremja pamjati (o Sirine) », in *V. V. Nabokov: pro et contra*, Sankt-Peterburg, Izdatel'stvo Russkogo Xristianskogo gumanitarnogo instituta, 1997, p. 236.

18 *Ibid.*, p. 236-237.

19 Vladimir Nabokov, *Autres rivages*, Paris, Gallimard, 1961, p. 11.

20 Vladimir Nabokov, *Intransigeances*, Paris, Julliard, 1985, p. 89.

21 Mixail Kantor, « Bremja pamjati (o Sirine) », *op. cit.*, p. 236-237.

22 *Ibid.*, p. 310.

23 Vladimir Nabokov, *Lettres choisies, 1940-1977*, Paris, Gallimard, 1992, p. 111-112.

24 Vladimir Nabokov, *Littératures I. Austen, Dickens, Flaubert, Stevenson, Proust, Kafka, Joyce*, Paris, Fayard, 1983, p. 229.

25 Vl. Nabokov – E. Wilson, *Correspondance, 1940-1971*, Paris, Rivages, 1988, p. 217.

26 Vladimir Nabokov, *Lettres choisies, 1940-1977*, *op. cit.*, p. 131-132.

27 Vladimir Nabokov, *Intransigeances*, *op. cit.*, p. 169.

28 *Ibid.*, p. 169.

29 *Ibid.*, p. 20.

30 Vladimir Nabokov, *Littératures II. Gogol, Tourguéniev, Dostoïevski, Tolstoï, Tchekhov, Gorki*, Paris, Fayard, 1985, p. 49.

31 Vladislav Xodasevič, « O Sirine », *Sobranie sočinenij v 4 tomach*, Moskva, Soglasie, 1996, t. 2, p. 392.

32 Petr Bicilli, « V. Sirin. "Priglašenie na kazn" ». – Ego že. "Sogljadataj". Pariž, 1938 », in *V. V. Nabokov : pro et contra*, *op. cit.*, p. 253.

33 V. V. Nabokov, *Drugie berega*, *op. cit.*, p. 85.

34 Vladimir Nabokov, *Intransigeances*, *op. cit.*, p. 22.

35 Nabokov a par la suite supprimé ce titre.

36 V. V. Nabokov, *Drugie berega*, op. cit., p. 110.

La mémoire de cette promenade par un temps gris fut bientôt cachée par d'autres impressions ; mais, quand deux ans plus tard, j'appris la mort de la vieille femme sans famille (je ne sais pas si j'étais parvenu à la libérer de mes œuvres), la première image qui me vint à l'esprit, n'était ni ses mentons, ni son embonpoint et ni même la musique de sa parole française, mais était précisément cette image triple, pauvre et tardive : le canot, le cygne, la houle. ».

37 Vladimir Nabokov, « Mademoiselle O », *Mademoiselle O*, Paris, Julliard, 1982, p. 36.

38 Vladimir Nabokov, *Autres rivages*, Paris, Gallimard, 1991, p. 147-148.

« Au-dessus, une large ride, presque une vague, et quelque chose d'indistinct et de blanchâtre attira mon regard. Lorsque je fus tout près de l'eau clapotante, je vis ce que c'était – un vieux cygne, une créature volumineuse et gauche, ressemblant à un dronte, faisant de ridicules efforts pour se hisser dans un canot amarré. Il ne pouvait y arriver. Le battement lourd, impuissant, de ses ailes, le bruit qu'elles faisaient en glissant contre le canot dont le ballottement produisait un clapotis, le gluant chatolement de la houle sombre là où elle captait la lumière – tout cela parut, durant un instant, chargé de cette signification insolite qui, parfois, dans les rêves, s'attache à un doigt pressé sur des lèvres muettes, et pointé ensuite vers quelque chose que celui qui rêve n'a pas le temps de distinguer avant de s'éveiller en sursaut. Mais, si je ne tardai pas à oublier cette nuit lugubre, ce fut pourtant, chose curieuse, cette nuit-là, cette complexe image – et le frisson et le cygne et la houle – qui me revint tout d'abord à l'esprit quand, deux mois plus tard, j'appris que Mademoiselle venait de mourir. ».

39 Dans la translittération internationale dite des « slavistes », le nom du célèbre critique littéraire émigré est Vladimir Vejdle, tandis qu'en orthographe française son nom est Wladimir Weidlé.

40 Semen Juškevič, *Posmertnye proizvedenija*, Pariž, 1927, p. 50.

41 Vladislav Xodasevič, « Zaščita Lužina », *Knigi i ljudi. Ètjudy o russkoj literature*, Moskva, Moskovskie učebniki, 2002, p. 420.

42 Wladimir Weidlé, *Les Abeilles d'Aristée. Essai sur le destin actuel des lettres et des arts*, Paris, Gallimard, 1954, p. 39.

- 43 Vladimir Nabokov, « À propos d'Autres rivages », NRF, septembre 1999, n° 551, p. 46-47.
- 44 Vladimir Nabokov, « Bons lecteurs et bons écrivains », *Littératures I*, *op. cit.*, p. 37.
- 45 Il écrit dans la traduction russe de la postface anglaise de *Lolita* : V. V. Nabokov, « O knige, ozaglavlennoj *Lolita* (Posleslovie k amerikanskomu izdaniju 1958 goda) », *Amerikanskij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, Sankt-Peterburg, Simpozium, 2003, t. 2, p. 382.
- 46 Vladimir Nabokov, « Fiodor Dostoïevski », *Littératures II*, *op. cit.*, p. 160-161.
- 47 *Ibid.*, p. 161.
- 48 V. V. Nabokov, « O knige, ozaglavlennoj *Lolita* (Posleslovie k amerikanskomu izdaniju 1958 goda) », *op. cit.*, p. 377.
- 49 Nabokov travaille sur cette pièce en 1923-1924, le texte ne sera publié qu'en 1997 dans *Zvezda* (N° 4). Cette réplique de l'étranger se place dans l'acte I (scène II) lors d'une réception chez le personnage Midia, au moment où la conversation s'engage sur l'existence d'un pays fantôme sous le masque duquel le lecteur devine facilement la Russie.
- 50 V. V. Nabokov, *Tragedija gospodina Morna. P'esy, Lekcii o drame*, Sankt-Peterburg, Azbuka-klassika, 2008, p. 158.
- 51 Paul Valéry, « Variété », *Œuvres*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1957, t. 1, p. 1203.
- 52 Vladimir Nabokov, *Autres rivages*, *op. cit.*, p. 363-364.

AUTHOR

Svetlana Garziano

Université Jean Moulin-Lyon 3 (UR MARGE)

svetlana.garziano@univ-lyon3.fr