

**Les intermittences du sujet : Écritures de soi et discontinu.** Sous la direction de SYLVIE JOUANNY, ÉLISABETH LE CORRE, JEANYVES GUÉRIN et PHILIPPE WEIGEL. Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2016. Un vol. de 390 p.

Les intermittences du cœur : plus de cent ans après *La Recherche*, la célèbre formule proustienne est-elle devenue obsolète ? Les vingt-huit auteurs qui ont collaboré à ce volume s'accordent sur la fécondité de cette notion, qui continue à irriguer la production littéraire et artistique contemporaine. Si ce n'est que les questionnements sur le *sujet*, concept vacillant, s'expriment à présent moins sur le mode de l'intermittence que sur celui de la discontinuité. Convoquant la notion de *subjectivation*, forgée par Foucault, et celle d'*identité narrative*, développée par Ricœur, les études fort différentes réunies dans cet ouvrage attestent de l'approche transdisciplinaire que requiert l'étude des représentations d'un sujet fissuré, que ce soit dans les sciences humaines ou dans les arts. Donnée en préalable de la réflexion collective, le témoignage de Philippe Vilain introduit l'idée selon laquelle le moi ne peut se saisir que dans ses vacillements. Le je « mobile et obsessionnel » (p. 13) qui revient sous la plume de cet écrivain est en effet condamné à se fictionner, paradoxe soulevé dans les autres contributions de l'ouvrage. Pour faciliter le parcours du lecteur dans la « dialectique de l'unité et de la discontinuité » (p. 8) qui sous-tend les démarches des artistes des <sup>xx</sup><sup>e</sup> et <sup>xxi</sup><sup>e</sup> siècles, les articles ont été regroupés en trois axes.

Le premier volet explicite les fondements théoriques de la notion de sujet et revient sur les origines de son émiettement. Réflexif et mouvant, le concept de sujet se modèle dans un contexte historique précis. L'écriture de soi comporte donc un enjeu éthique et politique, perceptible dans les choix thématiques, stylistiques mais aussi linguistiques des auteurs. C'est à ce dernier aspect qu'est consacré l'article de Daniel Ausoni, qui voit dans les autobiographies *translingues* de Nancy Huston et de Vassilis Alexakis non seulement la volonté de s'émanciper par rapport au pays natal mais aussi le désir d'exprimer, en français, la dispersion causée par le manque d'appartenance à une culture. Le rapport à la langue, l'allemand cette fois, se voit aussi questionné par Bastien Engelbach, qui propose une lecture de Paul Celan et d'Imre Kertész à la lumière des analyses de Ricœur. Le travail sur la langue, une langue « meurtrie et meurtrière » (p. 67), et la mise en récit du vécu permettent au moi de recomposer son identité. À l'instar de l'expérience des camps, celle de la maladie appelle un questionnement sur la permanence du moi : la détérioration physique engendre par exemple chez Nietzsche un renouveau sur le plan existentiel et philosophique et devient, pour reprendre une expression de *Ecce Homo*, un « stimulant énergique de la vie. » L'épreuve cruciale du deuil implique elle aussi un processus de reconstruction, durant lequel l'écriture diaristique se révèle salutaire. S'appuyant, entre autres, sur les journaux de deuil de Roland Barthes et de Marie Curie, Françoise Simonet-Tenant montre comment la publication d'un texte articulé sur un calendrier confère à l'expérience (trop) individuelle de la perte une portée collective. Cette recomposition de soi grâce au détour par l'altérité, l'écrivain W.G. Sebald, fils d'un officier de la Wehrmacht, l'expérimente de manière singulière dans ses écrits labyrinthiques. Le travail de reconstitution se combine à l'imagination pour redonner vie aux victimes de la Shoah. C'est ce qui explique, selon Régine Battiston, l'impression de fouillis qui émane des textes hybrides de ce « chasseur de fantômes » (p. 112). Pour Catherine Ponchon, la fragmentation du moi à laquelle sont confrontés les survivants de la Shoah mais aussi leurs descendants se manifeste sur le mode de l'évanouissement chez Semprun, sur celui de la dispersion chez Doubrovsky et sur celui de la disparition chez Perec. Chacun à sa manière, ils mettent à distance l'exigence de véracité et de transparence du témoignage. Chez Alain Fleischer, né en 1944, la remise en question de la parole testimoniale se traduit par le recours à la tradition juive du *dibbuk*, fantôme hantant la mémoire des vivants. « Exproprié d'un passé qu'il n'a pas connu » (p. 128), le sujet plonge dans une intermittence permanente. Et quand le passé est truffé de silences et de non-dits,

comme c'est le cas pour Arno Bertina, le récit met en crise la notion même de généalogie. Face à un moi se déroband à tout projet totalisant, l'écrivain doit « relier, reprendre, repiquer » (p. 151) des tissus de vie déchirés. C'est la démarche de Camille de Toledo qui, dans *Vies potentielles* (2014), aborde la question de la filiation à travers des bribes de récits « *borderline* » (p. 158) procédant par glissements génériques et thématiques.

L'émiettement du sujet affecte tout particulièrement la pratique autobiographique, sur laquelle est centrée la deuxième partie de l'ouvrage, évoquant les distorsions que les écrivains font subir au pacte tel que l'a défini Philippe Lejeune. Stéphane Chaudier revient sur les deux grandes épiphanies de *La Recherche* : la première, douloureuse parce que liée à l'épreuve du deuil, révèle au narrateur de *Sodome et Gomorrhe* la dure loi de l'intermittence tandis que la seconde, située à la fin du roman, est ressentie comme l'expérience heureuse et sublime de l'éternité. La mise en parallèle de ces deux épisodes complémentaires permet de souligner la complexité de la notion d'intermittence, ce « cycle imprévisible des absences et des présences, des apparitions et des disparitions » (p. 169). Chez Gide, cette intermittence s'exprime avant tout sur le mode du déchirement, lequel s'ancre dans la vie clivée de l'écrivain, tiraillé entre son amour pour Madeleine et son homosexualité clandestine. Cette discontinuité trouve un prolongement esthétique, à en juger par la structure bipartite de *Si le grain ne meurt* et par l'enchevêtrement des intrigues dans *Les Faux-monnayeurs*. Néanmoins, ce refus de la linéarité et de la fermeture se voit contrebalancé par une recherche d'unité. Jean-Michel Wittmann constate en effet que « la force centrifuge de l'invention romanesque est compensée par la force centripète de la composition » (p. 187). Claudel se démarque *a priori* de Gide en ce qu'il affiche sa méfiance à l'égard de toute introspection. Mais ses convictions religieuses ne l'empêchent ni de tenir un journal ni d'écrire un drame autobiographique : *Le Partage de midi* révèle la crise traversée par le sujet, divisé entre éternité et temporalité, Orient et Occident. Chez Perec, la fragmentation du moi s'exprime par des procédés narratifs et énonciatifs, à l'œuvre dès *Le Condottière*. Que fait ici l'écrivain sinon mettre en scène une identité impossible, celle de Gaspard W., faussaire dont le projet – reproduire et recréer un chef-d'œuvre de la Renaissance italienne – est voué à l'échec ? Cette authenticité que poursuit en vain le héros de Perec anime Violette Leduc dans ses récits autobiographiques, dont Catherine Viollet retrace les multiples couches rédactionnelles et éditoriales. Les distorsions que l'auteure de *La Bâtarde* fait subir aux événements escamotent le pacte autobiographique, qui se voit aussi remis en question par Jorge Semprun et Pierre Michon. Il faut attendre *L'Écriture ou la vie* pour que Semprun abandonne ses noms d'emprunt et se tourne vers une écriture plus explicitement autobiographique. Chez Pierre Michon, l'autobiographie traditionnelle est délaissée au profit de rares indices non repérables à la première lecture. La tension entre discontinuité et continuité mérite également d'être envisagée à travers les rapports du sujet avec son histoire familiale. Comment construire son propre parcours d'écrivain lorsqu'on est comme Anne Wiazemsky la petite-fille de François Mauriac et la nièce de Claude Mauriac ? Ce questionnement éclaire l'oscillation entre roman familial et écriture de soi qui caractérise ses écrits autobiographiques.

Si le dialogue entre la littérature et les arts est déjà bien amorcé dans les deux premiers volets de l'ouvrage, notamment à travers les trajectoires d'Anne Wiazemsky, écrivaine et comédienne, et celle de Camille de Toledo, écrivain et plasticien, la dernière partie élargit explicitement la réflexion à la scène, à la peinture, au cinéma et à la photographie. L'exemple du *solo*, spectacle minimaliste donnant lieu à une démultiplication du moi, est représentatif de la réflexivité des formes artistiques contemporaines. C'est la métaphore du « palais des glaces » (p. 264) que convoque d'ailleurs Agnès Cambier à propos de la diffraction du sujet suscitée par le choix du monologue. Cette réflexivité est aussi à l'œuvre dans les transpositions génériques, exercice auquel se livre Ionesco lorsqu'il adapte immédiatement pour la scène son unique roman, *Le Solitaire*. Tirant parti des spécificités du théâtre, l'écrivain, dans *Ce formidable*

*bordel !*, sort de l'impasse autofictionnelle grâce à la figure du spectateur. Ce rapport entre théâtralisation de soi et dédoublement est abordé dans la contribution suivante, consacrée à l'autoreprésentation chez Kantor, livrant au public une image fragmentée de lui-même dans un espace scénique en ruines. Cette alternance entre construction et déconstruction trouve des échos textuels, comme en témoigne l'essor des abécédaires de soi parus ces dernières années. Véronique Montémont relie cette pratique au désir de retranscrire le « désordre foisonnant d'une vie » (p. 296). Ce deuil de la complétude, visible dans les blancs qui séparent les entrées des abécédaires, permet aussi de mieux comprendre les « collections de l'intime » (p. 307) entreprises par Christian Boltanski, Valérie Mréjen et Sophie Calle. Rusant avec l'exigence d'exhaustivité, ces collectes attestent d'une quête d'universel à travers l'intime. Cette universalisation du questionnement sur le moi passe chez Gherasim Luca par la déstabilisation du spectateur : les figures cubomaniaques de cet artiste nous renvoient à la relativité de notre perception, vertige provoqué également par la « débauche de moyens techniques » (p. 333) dont usent les artistes pour s'exposer. Magali Nachtergaele montre comment cette automédialité aboutit à une réflexion sur la place du sujet dans la communauté. L'écriture cinématographique – montage, *flash back* – se révèle elle aussi propice à ce que Ricœur nomme l'*interprétation de soi*. Dans *Tarnation* (2003), Jonathan Caouette exploite les discontinuités filmiques pour retranscrire les traumatismes liés à son histoire familiale. Le caractère artisanal du film, monté avec un logiciel amateur, peut à certains égards être rapproché de la prédilection d'Agnès Varda pour « la bricol' et la récup' » (p. 365). Adeptes du recyclage et du détournement, la réalisatrice et plasticienne adopte une démarche rappelant le bricolage tel que le définit Lévi-Strauss dans *La Pensée sauvage*, référence très souvent mobilisée par les contributeurs de l'ouvrage pour mettre en avant l'aspect composite des productions artistiques contemporaines.

Rédigée par Claude Burgelin, la conclusion du volume souligne le changement de regard porté sur la discontinuité du moi : autrefois source de gêne et de douleur, « la voici devenue reine du spectacle » (p. 383). Ce spectacle – et l'ensemble des contributions n'ont cessé de le constater – confère au public un rôle central. Le lecteur de Michon doit réassembler les pièces d'un « puzzle à construire » (p. 237), celui de Sebald est plongé dans « la petite histoire de la Shoah » (p. 109) et le visiteur des expositions de Varda est lui-même mis dans la situation du glaneur. *Seuls* (2008), titre au pluriel choisi par Wouajdi Mouawad pour sa pièce monologale, conviendrait en cela à de nombreuses démarches littéraires et artistiques étudiées par les auteurs de cet ouvrage, soucieux de faire ressortir la dimension participative et immersive de ces nouvelles écritures du moi.

MARIE SOREL