

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LES ANGES DÉCHUS.
POLITIQUES MESSIANIQUES DE LA LITTÉRATURE
DANS *DES ANGES MINEURS* D'ANTOINE VOLODINE, *FABER. LE DESTRUCTEUR*
DE TRISTAN GARCIA ET *LES RENARDS PÂLES* DE YANNICK HAENEL

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
ÉLISE GONTHIER-GIGNAC

OCTOBRE 2015

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens tout particulièrement à remercier mon directeur de recherche, Jean-François Hamel, pour sa confiance et sa générosité. Par ses relectures attentives, ses commentaires et ses conseils, il a su m'aider à joindre la rigueur au plaisir de l'écriture.

Je remercie chaleureusement Laurent, Gab, Santi et Caro, qui m'ont supportée durant toute la rédaction de ce mémoire et qui me font faire, depuis des années, l'expérience d'une communauté de partage. Merci à Nadia, Sab, Phil, Denis, Hermine, aux amis qui m'aident à penser.

Un immense merci à Adrien, pour sa présence, son énergie débordante et sa capacité à la répandre.

Merci aux grévistes de 2012 et de 2015 et à tous ceux qui luttent. Ils donnent un sens au fait d'écrire.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	vi
LISTE DES ABRÉVIATIONS.....	vii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
CHRONIQUES DE L'EXIL.....	8
1.1 Introduction.....	8
1.2 <i>Des anges mineurs</i> : Une allégorie baroque.....	10
1.2.1 Point de vue des victimes de la catastrophe	10
1.2.2 Le baroque	10
1.2.3 L'allégorie.....	18
1.3 <i>Faber. Le destructeur</i> : un dialogue tragique.....	21
1.3.1 Point de vue de la classe moyenne.....	21
1.3.2 Le tragique	24
1.3.3 Le dialogue.....	29
1.4 <i>Les Renards Pâles</i> : une fresque épique.....	34
1.4.1 Point de vue des laissés pour compte.....	34
1.4.2 Un roman épique.....	36
1.4.3 La pédagogie.....	43
1.5 Conclusion	46
CHAPITRE II	
LE TEMPS MESSIANIQUE ET LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU	48
2.1 Introduction.....	48

2.2	Le paradis perdu et la révolution.....	49
2.2.1	La notion d'origine chez Benjamin.....	49
2.2.2	Hantise et conformisme	54
2.3	<i>Des anges mineurs</i> : remémoration messianique et anéantissement de l'Histoire.....	56
2.3.1	Les immortelles : spectres du communisme	56
2.3.2	Remémoration : les narrats du traître	58
2.3.3	Écriture spectrale : un cristal des temps.....	62
2.4	<i>Faber. Le destructeur</i> : la réécriture contre l'Éternel Retour.....	64
2.4.1	Hantise de l'enfance.....	64
2.4.2	Reprise des manuscrits, réécriture du souvenir.....	68
2.4.3	Ellipse : suppression du mythe.....	72
2.5	<i>Les Renards Pâles</i> : L'histoire comme champs de bataille.....	75
2.5.1	Hantise de l'Afrique et de la Commune.....	75
2.5.2	L'intervalle : le lieu des possibles.....	77
2.5.3	Écriture à l'encre rouge.....	81
2.6	Conclusion	83
CHAPITRE III		
LE COMMUNISME SANS PRÉSUPPOSÉ NI VOCATION		86
3.1	Introduction.....	86
3.2	La communauté qui vient (Antoine Volodine et Giorgio Agamben).....	88
3.2.1	Le camp comme paradigme de la biopolitique moderne	88
3.2.2	<i>La forme-de-vie</i>	91
3.2.3	L'exemple comme geste	98
3.3	La communauté désœuvrée (Tristan Garcia et Jean-Luc Nancy).....	101

3.3.1	Le mythe comme <i>archē</i>	101
3.3.2	Le communisme littéraire	106
3.3.3	La comparution comme geste	110
3.4	La communauté de litige (Yannick Haenel et Jacques Rancière).....	113
3.4.1	Le partage du sensible.....	113
3.4.2	La démocratie.....	117
3.4.3	Le geste performatif.....	120
3.5	Conclusion	126
CONCLUSION		
LA PORTE OUVERTE SUR LE ROYAUME		128
4.1	L' « organisation du pessimisme » : un pari en faveur du peuple.....	129
4.2	La démocratie et l'enjeu de la représentation	131
4.3	La guerre et la violence.....	134
4.4	Le tragique et l'Éternel Retour.....	135
4.5	La littérature et l'interruption du mythe.....	136
4.6	L'inoubliable.....	138
BIBLIOGRAPHIE.....		141

RÉSUMÉ

Qu'elle confirme « le passé d'une illusion » ou qu'elle marque « la fin de l'Histoire », l'année 1989 tend à agir comme une sentence. Elle enjoint d'enfouir à jamais l'espoir révolutionnaire sous les décombres du mur de Berlin, et de ne plus tourmenter ses morts. Ne cessant d'interroger l'héritage des catastrophes du XX^e siècle, l'œuvre d'Antoine Volodine s'érige contre cette injonction et, à sa suite, Tristan Garcia et de Yannick Haenel refusent de laisser sombrer la révolution dans l'oubli. De fait, si les romans *Des anges mineurs*, *Faber. Le destructeur* et *Les Renards Pâles* construisent des mondes romanesques qui évoquent le cloisonnement des horizons d'attente et le désarroi politique propres à notre époque, ils ne s'affrontent pas moins à la difficulté de penser la possibilité d'un retournement politique d'ampleur dans le monde contemporain. Appartenant respectivement aux registres *baroque*, *tragique* et *épique*, ces romans situent le problème politique sur le plan métaphysique, comme l'avait fait Walter Benjamin lorsque, confronté à la catastrophe historique, il tentait de sauver l'exigence révolutionnaire de ses multiples trahisons. Au-delà de l'optimisme ou du pessimisme qu'entretiennent à première vue ces politiques de la littérature à l'égard du thème révolutionnaire, cette étude a pour but d'examiner le rapport qu'elles entretiennent avec la métaphysique messianique de Benjamin. Ces textes peuvent-ils être conçus comme des tentatives de rouvrir des conditions de possibilités révolutionnaires? En quoi participent-ils de l'interruption éventuelle du cours actuel des choses? Quelle expérience et quelle figuration de la communauté ces textes proposent-ils? Par l'analyse des mondes fictionnels, des conceptions de la temporalité historique et des représentations de la communauté que ces romans manifestent, nous démontrerons que leur pessimisme historique est inassimilable à la résignation politique. Contre l'optimisme naïf qui masque les défaites et se rend aveugle aux périls du progrès, ces romans conjuguent la critique de la modernité à la nécessité de changer l'ordre existant. Ils explorent la voie des perdants de l'histoire pour faire jaillir des figures inédites du possible.

Mots clés : Antoine Volodine, Tristan Garcia, Yannick Haenel, anges déchus, messianisme.

LISTE DES ABRÉVIATIONS

- AM* Antoine Volodine, *Des anges mineurs*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2001 [1999].
- F* Tristan Garcia, *Faber. Le destructeur*, Paris, Gallimard, 2012.
- LP* Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des passages*, trad. J. Lacoste, Paris, Cerf, coll. « Passages », 2002.
- ODBA* Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, trad. Sibylle Muller, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2009 [1985].
- RP* Yannick Haenel, *Les Renards pâles*, Paris, Gallimard, coll. « L'infini », 2012.

INTRODUCTION

« De toute évidence, quelque chose a pris fin autour de 1989¹. » Qu'elle confirme « le passé d'une illusion² », qu'elle marque « la fin de l'Histoire³ » ou la fermeture d'un cycle historique, cette date tend à agir comme une sentence. Elle enjoint d'enfouir à jamais l'espoir révolutionnaire sous les décombres du mur de Berlin, et de ne plus tourmenter ses morts. Ne cessant d'interroger l'héritage des catastrophes du XX^e siècle, l'œuvre d'Antoine Volodine s'érige contre cette injonction et, à sa suite, Tristan Garcia et de Yannick Haenel refusent de laisser sombrer la révolution dans l'oubli. De fait, si les romans *Des anges mineurs*⁴, paru en 1999, Faber. *Le destructeur*⁵ et *Les Renards pâles*⁶, publiés en 2012, construisent des mondes romanesques qui évoquent le cloisonnement des horizons d'attente et le désarroi politique propres à notre époque, ils ne s'affrontent pas moins à la difficulté de penser la possibilité d'un retournement politique d'ampleur dans le monde contemporain. Comment vaincre le désespoir devant l'impression aigüe d'un épuisement des possibles? La question posée par ces textes est celle d'une issue à trouver au-delà des catégories politiques et de l'idéologie du progrès héritées de la modernité. Elle implique dès lors de resituer l'enjeu de la politique sur le plan métaphysique, comme l'avait fait Walter Benjamin lorsque, confronté à la catastrophe historique, il tentait de sauver l'exigence révolutionnaire de ses multiples trahisons. Née au

¹ Razmig Keuchyan, *Hémisphère gauche. Une cartographie des nouvelles pensées critiques*, Montréal, Lux, coll. « Futur proche », 2010, p. 13.

² François Furet, *Le passé d'une illusion. Essai sur l'idée communiste au XX^e siècle*, Paris, Librairie générale française, coll. « Livre de poche », 1995.

³ Francis Fukuyama, « La fin de l'histoire », dans *Revue Commentaire*, no 47, 1989, p. 457-469.

⁴ Antoine Volodine, *Des anges mineurs*, Paris, Seuil, coll. « Point », 2001[1999]. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *AM*.

⁵ Tristan Garcia, *Faber. Le destructeur*, Paris, Gallimard, 2013. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *F*.

⁶ Yannick Haenel, *Les Renards pâles*, Paris, Gallimard, coll. « L'infini », 2013. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *RP*.

creux du désespoir, une première ébauche d'un « communisme sans communisme⁷ » prenait racine dans la pensée messianique de Benjamin, à la jonction du matérialisme historique et de la théologie juive. Puisant dans le fond secret des voix étouffées pour potentialiser les possibles du présent, cette philosophie de l'histoire, qui conçoit l'instant révolutionnaire comme une *interruption* du continuum historique, préfigurait le tournant qui s'effectue dans nombre de pensées critiques actuelles, et dont rendent compte, à divers degrés et selon des modalités proprement littéraires, les romans de notre corpus.

La proximité des romans de notre corpus avec la pensée de Benjamin s'exprime tout particulièrement dans le rapport empreint d'ambiguïté qu'ils instaurent entre le politique et le théologique. Tous invoquent la figure du démon ou de l'ange déchu pour exprimer l'idée que « l'entrée en politique est déchéance et offense à Dieu⁸ ». Suivant cette formule de Daniel Bensaïd, la politique se rattache au fait d'attenter à un ordre réputé immuable, à faire sécession. La figure du démon, qui est intrinsèquement dotée d'un caractère monstrueux qui la couvre d'ambivalence, opère comme un point de tension autour duquel se définissent les registres littéraires, profondément divergents, qu'adoptent les romans à l'étude. Dans *Des anges mineurs*, le drame *baroque* de l'histoire se joue sur la scène profane d'un monde terrestre encombré d'objets où les hommes, réduits à l'état de créatures, errent parmi les ruines. Loin de cette nuit sans éclat, de cette heure des spectres où le temps se fige, l'action *tragique* de *Faber. Le destructeur* exige la lumière du jour propre à la vie publique. Ayant pour objet non l'histoire mais le mythe, la tragédie figure l'impossible rencontre du temps divin et du temps humain à travers le destin d'un héros démonique qui s'engloutit dans son immortalité. De son côté, *Les Renards pâles* figure la victoire insurrectionnelle des laissés pour compte. Ce roman relève du registre *épique* où le héros, homme empirique qui incarne les contradictions de la société, expose l'état de choses en interrompant le cours des événements.

Dans sa « Préface épistémocritique » de *l'Origine du drame baroque allemand*, Benjamin défend une méthode de recherche sur la littérature qui dépasse la classification des

⁷ Marc Goldschmit, *L'écriture du messianique. La philosophie secrète de Walter Benjamin*, Paris, Hermann, coll. « Le Bel Aujourd'hui », 2010, p. 15.

⁸ Daniel Bensaïd, *Walter Benjamin. Sentinelle messianique, à la gauche du possible*, Paris, Plon, 1990, p.148.

œuvres selon des critères esthétiques. Plutôt que « constater l'existence de règles et de tendances⁹ », l'analyse doit selon lui saisir la *métaphysique* que sous-tendent les formes littéraires. Pour être fidèles à une telle démarche, nous dégagerons les philosophies du langage, les conceptions de la temporalité historique et les considérations ontologiques qui déterminent les appartenances respectives des romans aux registres baroque, tragique et épique, établies par Benjamin dans ses écrits critiques sur la littérature. Expriment des rapports au monde distincts, les divergences formelles qu'ils manifestent conduisent à penser que malgré les nombreux présupposés politiques et théoriques qu'ils semblent partager, ces trois récits fictionnels relèvent de conceptions antagonistes de la littérature. Au-delà de leur optimisme ou de leur pessimisme à l'égard du thème révolutionnaire, il s'agira d'étudier le rapport que ces politiques de la littérature entretiennent à l'hypothèse messianique de Benjamin. Plus précisément, nous analyserons les implications littéraires d'une philosophie politique qui mise sur le blocage du processus historique, l'imprévisibilité des événements révolutionnaires et l'intempestivité des luttes du passé. Plusieurs interrogations orienteront notre étude : ces romans peuvent-ils être conçus comme des tentatives de rouvrir des conditions de possibilités révolutionnaires? En quoi participent-ils de l'interruption éventuelle du cours actuel des choses? Quelle figuration de la communauté et quelle expérience du communisme proposent-ils?

Pour conduire notre recherche, nous convoquerons des théories appartenant à diverses disciplines, tant philosophiques et historiques que littéraires. Dans le champ philosophique, une place prépondérante sera accordée à Walter Benjamin et aux théoriciens de la théologie juive qui l'ont inspiré, tels que Gershom Scholem et Franz Rosenzweig, ainsi qu'au philosophe György Lukács. Pour reconstituer les présupposés philosophiques et métaphysiques qui déterminent les politiques de la littérature de notre corpus, nous débordons toutefois de ce seul cadre et convoquerons des pensées critiques qui réactualisent les propositions de Benjamin à l'aune des problèmes contemporains. Nous nous appuyerons tout particulièrement sur les philosophies de Giorgio Agamben, Jean-Luc Nancy et Jacques Rancière, qui revisitent et renouvèlent les notions politiques de sujet, de

⁹ Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, trad. Sibylle Muller, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2009 [1985], p. 59. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *ODBA*.

communauté et d'événement. En tant que problématique transversale aux trois chapitres de notre étude, l'analyse des registres baroques, tragique et épique assurera un dialogue étroit entre les enjeux philosophico-politiques et les questions proprement littéraires posées par notre corpus.

Dans le premier chapitre, nous analyserons les modes de traduction de l'expérience contemporaine au sein des mondes fictionnels mis en œuvre par les romans. Nous dégagerons les indices du sombre regard qu'ils posent sur les conditions d'existences de notre époque et les marques de la désillusion qu'ils manifestent à l'égard des formes modernes de la politique. Chacun des romans expose la complexité de la question révolutionnaire et les redéfinitions de la politique qu'elle exige, en associant la condition contemporaine à celle de l'*exil*. Mais selon qu'elles s'effectuent du point de vue des victimes de la catastrophe historique dans *Des anges mineurs*, de la jeune classe moyenne occidentale dans *Faber. Le destructeur* ou des marges de la société dans *Les Renards pâles*, ces chroniques de l'époque insistent sur certaines facettes de la réalité pour définir les lieux de l'intolérable et les objets de la lutte politique. Définitivement coupé des cieux, encombré d'objets tombés en désuétude et envahi par les ténèbres, l'univers *baroque* du roman de Volodine se dérobe à toute prise en charge totalisante. Composé de fragments et exhibant la matérialité de l'écriture, ce livre procède d'une surenchère *allégorique* qui témoigne de l'érosion des significations et de l'effritement des symboles propres à l'époque actuelle. De son côté, le roman de Garcia présente le drame *tragique* d'une jeunesse occidentale obligée de choisir entre la survie sociale et les idéaux de « la liberté individuelle et de la réalisation de soi » (*F*, p.12), hérités de Mai 68. Ce roman établit un *dialogue* entre différentes postures ontologiques adoptées par chacun des narrateurs face au sentiment d'être à l'étroit dans un mode privé de transcendance. Il examine les possibilités d'échapper à la déchéance à laquelle est tragiquement condamné Faber, qui est tourmenté par un désir d'intensité qui le coupe du monde habituel et le voue à la solitude. Le roman de Haenel prophétise quant à lui le déferlement imminent des laissés pour compte, qui surgissent des bas-fonds où ils étaient reclus pour combattre l'envoûtement général qui autorise leur exclusion. *Épique* au sens où l'entendait Benjamin, *Les Renards pâles* expose des réalités que l'habitude empêche de percevoir. Il est investi d'une intention *pédagogique*, dont les procédés visent à réinventer les rapports usuels entre connaissance et éducation. En somme, ce chapitre présentera trois

manières proprement littéraires d'opposer une réalité nécessairement multiple et fragmentaire à la prétention totalisante de la société. Contre l'unité organique du corps social, ces romans situent la politique révolutionnaire du côté de la profanation, de la désocialisation et du désœuvrement.

Dans le deuxième chapitre, nous examinerons les conceptions de la temporalité historique avancées par les trois romans, à partir de leur recours commun au motif téléologique du paradis perdu. Intimement lié à celui de l'exil et employé sur le plan politique, le thème de la déchéance associe la révolution non pas à la *fin* de l'histoire, mais à la restauration d'un paysage primordial, auxquels les démons en lutte auraient été arrachés. Cet apparent paradoxe sera traité à partir de la notion d'*origine* développée par Benjamin et des préceptes de la Kabbale juive, auxquels introduisent les écrits de Scholem. Décisive pour étudier la tension entre *restauration* et *ouverture*, que Benjamin instaure dans la philosophie de l'histoire et la méthode historiographique qu'il développe dans ses thèses « Sur le concept d'histoire¹⁰ », cette assise théorique permettra d'analyser la manière dont les romans échappent au conformisme et à l'absence d'éthique propres au paradigme moderne de la Raison historique. Dans les trois textes, la stabilité de l'état de choses est menacée par la résurgence des spectres, et la nouveauté radicale qu'exige la révolution est liée à la *remémoration* du passé. Dans *Des anges mineurs*, les fantômes refluent des ruines de l'histoire pour exiger que leurs idéaux trahis soient vengés et Will Scheidmann recueille les éléments dispersés d'une mémoire collective en passe de disparaître. Alors que ce roman de Volodine expose la dimension catastrophique de l'histoire, l'écriture vise chez Garcia à rompre la temporalité cyclique de l'Éternel Retour. *Faber. Le destructeur* prend en exemple des vies personnelles – celles de Faber, Madeleine, Basile et Tristan – pour décrire le sentiment de nostalgie qui habite toutes les générations à l'égard du passé qu'elles idéalisent. Par les récits qu'ils font de leur vie, il s'agit pour les narrateurs de trouver un moyen d'adhérer à la vie adulte sans pour autant bafouer leurs rêves d'enfance. Dans les *Renards pâles*, c'est contre les principes de linéarité et de continuité historiques que se révolte le narrateur, lorsqu'il constate la perpétuation de la violence coloniale dans le sort que la France inflige aux sans-papiers. Face à la tradition des vainqueurs et au continuum des supplices

Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », trad. Maurice de Gandillac, *Œuvres III*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000, p. 429.

infligés aux laissés pour compte et aux insurgés de toutes les époques, ce roman rappelle les tentatives insurrectionnelles du passé pour alimenter les luttes qui doivent être menées dans le présent. Dans ce chapitre apparaîtra que chaque roman procède d'un « montage littéraire » de différents fragments de l'histoire, dans l'entrelacs desquels se logent des issues politiques auparavant inexplorées. Cette méthode de connaissance, qualifiée par Benjamin de « dialectique à l'arrêt » (*LP*, p. 476), suppose pour les romanciers de saisir les affinités qu'entretiennent des événements à première vue non liés entre eux, plutôt que de reconstituer la chaîne linéairement chronologique des causes et des effets.

Dans le troisième et dernier chapitre, nous présenterons les conceptions de la communauté portées par *Des anges mineurs*, *Faber. Le destructeur* et *Les Renards pâles*. Désormais entachée par l'écueil du totalitarisme auquel le « communisme réel » a cédé, l'idée de communisme, qui fût au centre de la pensée révolutionnaire du XX^e siècle, est revisitée dans chacun des romans à titre d'*exigence*. Rejetant la conception libérale de la liberté pour son insuffisance d'éthique, ces romans tablent sur une solidarité qui ne reposerait sur aucun sentiment d'appartenance et n'impliquerait aucun aplanissement des différences. Tous récusent le repli sur soi de la communauté au nom d'une éthique de l'autre. Le caractère directement *politique* de l'éthique qu'ils manifestent sera exposé à travers l'analyse du pouvoir contemporain auxquels ces romans s'opposent, des possibilités de résistance qu'ils envisagent face à ce pouvoir et du geste par lequel la littérature, en chacun d'eux, trouve sa portée politique. En nous appuyant sur la philosophie de Giorgio Agamben, nous verrons que le roman de Volodine associe le paradigme de la biopolitique contemporaine à celui du « camp », qui constitue la matrice cachée dans laquelle évoluent les anges mineurs. Ceux-ci s'apparentent aux « singularités quelconques » qu'Agamben envisage comme les « êtres exemplaires » de « la communauté qui vient¹¹ ». Chez Volodine, le procédé de l'*exemple* ne figure aucun autre monde possible ni aucun modèle auquel se conformer. Il vise au contraire la destitution de toute forme de souveraineté sur la vie et la restitution de la puissance à l'usage commun. Le roman tragique de Garcia révèle quant à lui le caractère fondamentalement totalitaire du mythe. En tant que récit fondateur à travers lequel les membres de la communauté se reconnaissent pour tels, le mythe a un pouvoir performatif et

¹¹ Giorgio Agamben, *La communauté qui vient, Théorie de la singularité quelconque*, trad. Marilène Raiola, Paris, Seuil, coll. « Librairie du XX^e siècle », 1990, p. 17.

préfiguratif comparable à celui du droit. L'interruption contemporaine du mythe, que constate Nancy et dont rend compte *Faber. Le destructeur*, s'accompagne d'un sentiment de perte de communauté. Elle constitue néanmoins une chance inédite de s'arracher à l'empire du destin et de s'exposer à notre essentiel être-*en-commun*. Le rejet de toute préfiguration normative fixant implicitement les lois de la communauté est également au centre du roman de Haenel. Contre la notion de « société », que le narrateur désavoue en tant qu'elle suppose un consensus fictionnel qui occulte les objets litigieux de la politique, il s'agit avec *Les Renards pâles* d'offrir un lieu à la conflictualité pour s'exprimer. Ce roman expose la situation minoritaire faite aux sans-papiers, aux sans-abri et aux anonymes, qu'il présente comme les sujets politiques de notre époque. Par la démonstration polémique de leur égalité, ceux-ci interrompent l'ancien « partage du sensible¹² », concept qui désigne chez Jacques Rancière la distribution symbolique des places, des fonctions et des capacités sensibles qui correspondent à chaque activité dans le champ social. Tout en rendant compte des affinités qu'entretiennent les représentations de la communauté avancées par ces romans, ce troisième chapitre soulignera les divergences, parfois irréconciliables, qui distinguent les pensées politiques qu'ils expriment. Il introduira notamment au problème de la constitution d'un nouveau droit qui succède aux révolutions, que nous aborderons dans la conclusion de ce mémoire.

Cette étude en trois temps, où nous analyserons les mondes fictionnels, les conceptions de la temporalité historique et les représentations de la communauté que manifestent *Des anges mineurs*, *Faber. Le destructeur* et *Les Renards pâles*, fera la preuve que ce n'est jamais en faveur de la résignation politique que les démons de notre corpus constatent le désastre historique. Opposant un « pessimisme révolutionnaire¹³ » à l'optimisme naïf qui masque les défaites et se rend aveugle aux périls du progrès, ces romans savent conjuguer la critique de la modernité à la nécessité de changer l'ordre existant. S'ils n'adoptent pas tous la même posture à l'égard de l'hypothèse messianique, ils explorent tous la voie des oubliés, des exclus et des perdants de l'histoire pour faire jaillir des figures inédites du possible.

¹² Jacques Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La fabrique, 2000.

¹³ Michael Löwy, *Michael, Walter Benjamin. Avertissement d'incendie. Une lecture des thèses « Sur le concept d'histoire »*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Pratiques théoriques », 2001, p. 60.

CHAPITRE I

CHRONIQUES DE L'EXIL

1.1 Introduction

Walter Benjamin, qui constatait avec désarroi la perte de la « faculté d'échanger des expériences¹⁴ » dans la modernité, n'a pourtant jamais cessé d'être attentif aux manifestations précieuses de la persistance de l'art de raconter. Son regard mélancolique ne s'est en effet jamais opposé à l'espoir : tout ce qui sombre peut recevoir une seconde naissance. « Dans le conteur », disait-il, « la figure du chroniqueur s'est conservée sous des traits nouveaux et pour ainsi dire sécularisés¹⁵. » Car l'existence sans cesse renouvelée des choses dans la pluralité de leurs formes, voilà ce qu'observent ses nombreux écrits sur l'art. De ceux-là, il faut retenir que l'« esprit du conte¹⁶ » se reconnaît moins à ses caractéristiques formelles qu'à l'aptitude à monter et à descendre « les échelons de l'expérience¹⁷. »

Au tournant de ce XXI^e siècle, quelque part entre le crépuscule et l'aube, c'est en affinité avec un tel esprit que les voix d'Antoine Volodine, de Tristan Garcia et de Yannick Haenel émergent pour exprimer la teneur d'une époque trouble. De fait, présentant des « échantillons de ce qui advient dans le monde¹⁸ » avec leurs romans *Des anges mineurs*, *Faber. Le destructeur* et *Les Renards pâles*, ils se font « conteurs de l'histoire¹⁹ ». Non seulement leurs

¹⁴ Walter Benjamin, « Le conteur », trad. Maurice de Gandillac, *Œuvres III*, op. cit. p. 115.

¹⁵ *Ibid.*, p. 133.

¹⁶ *Ibid.*, p. 142.

¹⁷ *Ibid.*, p. 140.

¹⁸ *Ibid.*, p. 132.

¹⁹ *Ibid.*, p. 132.

romans rompent avec tout « repli autarcique » pour « dire quelque chose du monde²⁰ », mais ils renouent avec le thème – peu recommandé depuis la chute du mur de Berlin – de la révolution.

Explorant la possibilité contemporaine de la dissidence politique dans un monde sans horizon, rapportant les nouvelles d'un milieu inhospitalier qu'elles cherchent à troubler, ces trois « chroniques du présent » sont d'abord celles d'un exil, qu'il soit ontologique, social ou politique. En effet, les romans de notre corpus emploient tour à tour la figure ambiguë de l'ange déchu pour évoquer tant la misère d'une condition historique que les potentiels politiques qu'elle renferme. Qu'ils soient coupés des cieux, troublés par les survivances mythiques ou littéralement plongé en enfer, leurs univers romanesques paraissent tourmentés par l'imbrication problématique d'ordres métaphysiques distincts. C'est à la description des représentations du monde contemporain qu'expriment ces romans que sera consacré ce premier chapitre, qui rendra également compte du pessimisme qu'ils expriment à l'égard de la condition existentielle, sociale et politique de l'époque actuelle. Pour chacun des trois romans, nous analyserons dans un premier temps le point de vue à partir duquel l'expérience contemporaine est transmise : celui des victimes des catastrophes du XX^e siècle chez Antoine Volodine, celui d'une classe moyenne voyant son rêve s'évanouir chez Tristan Garcia et celui des laissés pour compte chez Yannick Haenel. Cette première analyse permettra d'établir l'appartenance des trois romans aux registres baroque, tragique et épique. Nous verrons également que leur manières d'insister sur le caractère profane, mythique ou empirique du monde contemporain détermine aussi bien les lieux où ils situent l'intolérable que ceux d'où ils espèrent voir émerger des possibles. Enfin, nous nous pencherons sur les « philosophies du langage » qui sous-tendent les registres auxquels ces romans appartiennent. Par leur recours respectif à l'*allégorie*, au *dialogue* et à la *pédagogie*, ils présentent trois manières singulières de présenter des expériences d'une même époque. Contre toute forme de totalisation du monde, ces œuvres exposent des fragments de vies irréductibles.

²⁰ Aline Mura-Brunel, Bruno Blanckeman et Marc Dambre, « Vers une cartographie du roman français depuis 1980 », *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 7.

1.2 *Des anges mineurs* : Une allégorie baroque

1.2.1 Point de vue des victimes de la catastrophe

L'œuvre d'Antoine Volodine se retrouve couramment et alternativement qualifiée par ses commentateurs d' « écriture du désastre ²¹ » et de « littérature des poubelles²² ». C'est que dans les univers fictionnels que cet auteur met en œuvre, la catastrophe a toujours déjà eu lieu. L'histoire relatée se situe après, dans le monde qu'elle a décomposé, au milieu des décombres. Les ruines qui caractérisent le présent dévasté de ses romans sont le triste legs des grands traumatismes du XX^e siècle, qui ont irrémédiablement contaminé la terre et mutilé toute parole. Guerres, génocides, totalitarismes, camps de concentration, radiations nucléaires et révolutions ratées sont la toile de fond sur laquelle s'érigent les différents « excès fictionnels²³ » qui caractérisent ces tentatives d'évocation du réel.

Chronique d'un monde qui vacille, le roman *Des anges mineurs* est traversé par une atmosphère apocalyptique qui illustre la tonalité spécifique de l'époque actuelle. Dans ce livre, ce sont la Révolution Russe et le rétablissement du capitalisme qui dessinent la lointaine origine sur laquelle s'ouvre notre ère, celle d'une fin interminable dans laquelle l'humanité s'enlise : « On touchait à une époque de l'histoire humaine où non seulement l'espèce s'éteignait, mais où même la signification des mots était en passe de disparaître » (*AM*, p. 173), affirme l'un des narrateurs. Dans ce roman, on n'en finit plus de mourir. La catastrophe n'est pas seulement passée, elle se perpétue dans une désintégration sans terme. Plutôt qu'une mort qui agirait avec tout le poids d'un décret final, c'est la dissémination et la désarticulation qui menacent, provoquant l'annulation de toute démarcation entre les êtres et les choses, entre l'humain et le non-humain. Spécialiste de l'œuvre de Volodine, Lionel Ruffel évoque à cet égard l'« exil ontologique » qui caractérise les personnages de ses livres. Rescapés, déportés, exposés à l'état d'exception permanent, ils sont dépositaires « de toutes

²¹ Anne Roche, « Avant-propos », dans *Écritures contemporaines 8. Volodine Fictions du politique*, Caen, *Lettres modernes minard*, coll. « La revue des lettres modernes », 2006, p. 4.

²² Frédéric Detue, « *La Bibliothèque de Babel* d'Antoine Volodine : un contre-monument baroque. », dans *ibid.*, p. 143.

²³ Lionel Ruffel, « La fiction de Volodine face à l'histoire révolutionnaire », dans Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre (dir. publ.), *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, op. cit. p. 168.

les exclusions sociales et géographiques » et figurent la condition de « sous-humanité²⁴ » à laquelle réduit l'époque. Allant précisément dans ce sens, le bilan que ses grands-mères immortelles font du monde à Will Scheidmann, figure centrale du roman, s'avère affligeant :

Les humains étaient à présent des particules raréfiées qui ne se heurtaient guère. Ils tâtonnaient sans conviction dans leur crépuscule, incapables de faire le tri entre leur propre malheur individuel et le naufrage de la collectivité, comme moi ne voyant plus la différence entre réel et imaginaire, confondant les maux dus aux séquelles de l'antique système capitaliste et les dérives causées par le non-fonctionnement du système non-capitaliste. (*AM.*, p. 113.)

Dans la mesure où elle ne se donne qu'à travers un tissu fragmenté et discontinu constitué de quarante-neuf « narrats », cette perspective d'une humanité à l'agonie, héritière de la Révolution russe aussi bien que « broyée par elle » (*AM.*, p. 113), ne correspond pas à un diagnostic clair, arrêté et univoque sur l'époque. Entre les voix, des espaces d'indétermination s'installent, des zones d'ombre demeurent intactes, voire se creusent d'incohérences où logent les germes de possibles inédits. Cette polyphonie confuse donne à voir un univers qui se dérobe à toute prise en charge totalisante. Impossible à saisir d'un point de vue unique, ce monde ne se laisse aborder qu'à travers un réseau de voix qui relatent tour à tour des bribes d'existence. Ces figures instables, dispersées dans l'espace et dans le temps forment une étrange constellation dont chacun des points est un éclat furtif jetant une lumière partielle sur le réel. Dans leur accumulation, ces expériences qui se croisent et s'éclipsent l'une l'autre tissent au fil des pages la trame narrative d'une histoire commune. Chacun des narrats est une ficelle permettant d'établir des liens et de reconstituer la réalité par parcelles, jusqu'à ce qu'une esquisse de l'époque apparaisse. Pour reprendre un concept benjaminien, il s'agit de « monades » qui contiennent en réduction l'image du monde : « L'idée est monade. L'être qui entre en elle avec sa pré- et post-histoire donne secrètement la figure réduite et obscure du reste du monde des idées en même temps que la sienne [...], toutes les monades sont données indistinctement dans une seule d'entre elles. » (*ODBA*, p. 59) Mais au sein de cette multiplicité, une certaine unité s'oppose à la pure et simple dissémination. Bien que

²⁴ Lionel Ruffel, « Dernière marge, l'exil ontologique chez Volodine et Guyotat », *Spirale*, no 181, nov.-déc. 2001, p. 16. Pierre Ouellet utilise aussi l'expression de « sous-hommes » pour qualifier les personnages des romans de Volodine. (Pierre Ouellet, « La Communauté des autres. Polynarration chez Volodine », dans Pierre Ouellet, Simon Harel, Jocelyne Lupien et Alexis Nouss (dir. publ.), *Identités narratives. Mémoire et perception*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2002, p. 77.)

dispersés, expatriés, éloignés les uns des autres sur « une planète d'ordure, un champ d'ordure » (*AM*, p. 45), une parenté secrète se révèle entre les narrateurs. De l'ensemble de leurs récits se dégage une perspective qui les lie intimement, une détermination commune : le point de vue qui domine *Des anges mineurs* est celui d'une humanité condamnée au désœuvrement, aux prises avec une existence qui s'étiole, mais qui n'en a pourtant pas fini avec la vie. Les témoignages de la désolation à laquelle ils sont confinés sont inséparables, chez les narrateurs, de leur lutte pour la survie et leur attachement inouï à ce qui reste.

1.2.2 Le baroque

1.2.2.1 L'accessoire

Double du style surchargé de l'écriture de Volodine, l'attachement sans bornes à la vie terrestre qui caractérise les personnages des *Anges mineurs* lui donne un caractère baroque qui rejoint ce que Benjamin désignait par ce terme²⁵. Dans sa thèse d'habilitation consacrée au drame baroque allemand – le *Trauerspiel* –, il souligne le caractère résolument profane de ce genre développé à l'époque de la Contre-Réforme. C'est en réponse à « la domination absolue du christianisme » sur les contenus existentiels de la vie, dans « un monde à qui était refusé l'accès à l'au-delà », face à « la disparition de toute eschatologie » que le baroque s'érige comme tentative de trouver « une consolation dans le renoncement à l'état de grâce, par la régression vers l'état de créature. » (*ODBA*, p. 103-105). Élaborée par des luthériens²⁶, la forme baroque offre un regard mélancolique sur ce « monde vide » où l'on a ôté toute valeur aux actions humaines, abolit toute différence entre elles. Placé du côté de la vie, qui refuse « d'être ainsi dévalorisée par la foi » (*ODBA*, p. 190-191), le baroque correspond à un mouvement de désinvestissement du culte, d'un désœuvrement proprement profane qui

²⁵ Frédéric Detue qualifie également de baroque l'une des œuvres d'Antoine Volodine, *La Bibliothèque de Babel*, s'appuyant quant à lui plutôt sur la pensée de Borges. (Frédéric Detue, *op. cit.*, p. 143.)

²⁶ C'est du moins ce que soutient Benjamin dans sa thèse : « Les grands auteurs dramatiques de l'époque baroque étaient luthériens. Alors qu'au cours des décennies restauratrices de la Contre-Réforme, le catholicisme investissait la vie profane de toute la force de sa discipline, le luthérianisme avait eu de tout temps une attitude antinomique à la vie de tous les jours ». (*ODBA*, p. 188.)

redonne son autonomie à ce qui était assujéti au pouvoir divin²⁷. Le philosophe Giorgio Agamben définit la religion « comme ce qui soustrait les choses, les lieux, les animaux ou les personnes à l'usage commun pour les transférer au sein d'une sphère séparée.²⁸ » C'est-à-dire que lors du passage du profane au sacré, qui s'effectue à travers une série de rituels qui varient selon les cultures, une *séparation* a lieu. L'essence de la religion serait selon lui de maintenir cette séparation entre la sphère humaine et la sphère divine, où les possibilités d'usages sont confisquées, rendues indisponibles. Or, précise-t-il, « ce qui a été séparé par le rite peut être restitué par le rite à la sphère profane.²⁹ » Agamben nomme *profanation* le geste de désactivation des dispositifs qui règlent la séparation, pour que les possibilités d'usage qu'ils avaient capturées soient restituées au libre usage des hommes.³⁰

Dans la mesure où il considère que « toute séparation contient ou réserve par-devers soi un noyau authentiquement religieux³¹ », Agamben envisage le capitalisme comme la forme la plus extrême de la religion, comme Benjamin l'avait fait avant lui.³² Désormais, affirme-t-il, non seulement la marchandise, mais tout ce qui est « fait, produit et vécu (le corps humain lui-même et la sexualité et le langage aussi) est comme séparé de soi et disloqué dans une sphère distincte qui ne définit plus aucune division substantielle et où tout usage devient durablement impossible. Cette sphère c'est la consommation. » Pour se défaire de l'emprise de la « religion capitaliste », redoutable parce qu'elle vise la création d'un « Improfanable

²⁷ Marc Goldschmitt, *L'écriture du messianique. La philosophie secrète de Walter Benjamin*, op. cit., p.160-161.

²⁸ Giorgio Agamben, *Profanations*, trad. Martin Rueff, Paris, Payot & Rivages, coll. « Rivages Poche/Petite Bibliothèque », 2006 [2005], p. 96.

²⁹ *Idem*.

³⁰ *Ibid.*, p. 95. Il convient de noter que la profanation se distingue de la *sécularisation*, qui n'est qu'« une forme de refoulement qui laisse intacte les forces qu'elle se limite à déplacer d'un lieu à l'autre ». Agamben souligne par exemple que « la sécularisation politique des concepts théologiques (la transcendance divine comme paradigme du pouvoir souverain) se contente de transformer monarchie céleste en monarchie terrestre, mais elle laisse le pouvoir intact. » La profanation implique quant à elle une désactivation, une neutralisation des dispositifs de pouvoir. Comparant les deux concepts, Agamben affirme qu'il « s'agit dans les deux cas d'opérations politiques : mais tandis que la première concerne l'exercice du pouvoir qu'elle garantit en le reportant à un modèle sacré, la seconde désactive les dispositifs du pouvoir et restitue à l'usage commun les espaces qu'il avait confisqué. » (*Ibid.*, p.101.)

³¹ *Ibid.*, p. 96.

³² Agamben renvoie explicitement à Benjamin et commente son texte « Le capitalisme comme religion », publié de manière posthume. (« Le capitalisme comme religion », *Fragments philosophiques, politiques, critiques, littéraires*, trad. Christophe Joualanne et Jean-François Poirier, Paris, Presses universitaires de France, 2001., cité dans *ibid.*, p. 104.)

absolu³³ » qui engloberait tous les aspects de la vie, il est nécessaire, selon Agamben, de vider les comportements de leur sens habituel et de leur relation à une fin déterminée : « la création d'un nouvel usage n'est donc jamais possible qu'en désactivant un anciens³⁴ ». Dans la phase actuelle du capitalisme, toute profanation efficace implique d'assumer *la perte de l'aura* de ce qui – presque tout – avait été séparé dans la sphère de la consommation. En ce sens, tout comme la mélancolie qui habitait les drames baroques allemands du XVII^e siècle selon Benjamin, il se peut que le délabrement du monde volodinien et l'effondrement qu'il dessine puissent être interprétés comme les signes qu'une libération est en cours. Puisqu'il n'y a plus à attendre des cieux qu'ils mettent fin à la malédiction, c'est au sein même du monde qui se désagrège qu'il s'agit pour les anges mineurs de chercher les sources secrètes du salut³⁵. Cette quête, nous le verrons, se retrace à travers l'omniprésence des accessoires et la thématique de la nuit, ainsi que dans la surenchère allégorique, qui marquent, avec une même ambiguïté, l'étrange potentiel émancipateur qu'abrite le monde profane d'une humanité déchuée.

En effet, un étrange paradoxe est entretenu dans *Des anges mineurs* : la dévalorisation profonde du monde sensible qui y est à l'œuvre ne va jamais sans un attachement tout aussi profond au monde terrestre, ainsi qu'envers les choses et les créatures qui le peuplent. L'univers volodinien, encombré d'objets tombés en désuétude, envahi par l'amoncellement de résidus poussiéreux et d'une saleté tenace, suscite un certain dégoût. Les descriptions des lieux, des objets et des êtres sont composées d'une telle profusion d'adjectifs et d'adverbes qu'une sensation d'étouffement s'en dégage. Cette surenchère a pour effet d'accroître l'extrême matérialité des choses et des êtres, d'exposer leur finitude, voire de les enfermer sur le même plan dans leur égale concrétude :

Les odeurs du marché ne cessaient de s'alourdir, la pourriture gagnait parmi les denrées périssables, la poussière s'attachait aux corps vivants des acheteurs et elle pleuvait sur les corps morts des bêtes mortes [...]. Plus loin, sous des tentes

³³ *Ibid.*, p. 107.

³⁴ *Ibid.*, p. 113.

³⁵ Ce motif est très présent dans *l'Origine du drame baroque allemand* : « Alors que le Moyen Âge met en scène, comme des étapes du salut, la précarité de l'histoire universelle et le caractère éphémère de la créature, le *Trauerspiel* s'abîme complètement dans le désespoir de la condition humaine. S'il reconnaît un salut, il réside plus dans la profondeur de ces mêmes malédictions que dans la réalisation d'un projet divin de rédemption. » (*ODBA*, p. 105.)

malpropres, un bric-à-brac s'exposait, à vocation principalement utilitaire, des outils et des ustensiles infiniment usés et rafistolé depuis des siècles. (*AM*, p. 62.)

Cependant, ces créatures et ces débris revêtent une étrange sensualité. Procédant par la mise à nu des objets sensibles, l'art baroque neutralise le fétichisme qui confisquait toute possibilité de rapport non-utilitaire aux choses, dont il révèle l'énigmatique beauté. C'est ainsi que les descriptions qui parcourent le roman oscillent entre la répulsion et la fascination envers un trop plein d'odeurs pestilentielles et de textures croulantes. Par la profanation, quelque chose de touchant se découvre au sein même de la corruption organique, tout comme dans le délabrement et l'usure des choses. Contrairement aux capitalistes qui ravagent la terre, les anges mineurs qui composent la constellation du livre sont unis par leur capacité d'amour et d'épanchement à l'égard des choses et des corps d'un monde en putréfaction. Dans les choses matérielles, ils ne voient pas seulement des objets de consommation ; ils arrivent à les appréhender au-delà ou en-deçà de leur valeur marchande. Sous le regard mélancolique qu'ils portent sur les rebuts inutiles, le mouvement de la vie se révèle. Le roman de Volodine manifeste ainsi le « culte baroque de la ruine » (*ODBA*, p. 243), maintes fois souligné par Benjamin dans sa thèse. Là où tout tend à disparaître, une simple lettre, un reste de repas ou un vieux magazine revêt une valeur inestimable. Cette valeur se situe précisément en dehors de tout calcul marchand : c'est une valeur inquantifiable, dévalorisée, démesurée. C'est en partie pourquoi la figure du chiffonnier – qui sait que les choses ne s'élucident pas dans leurs propriétés extérieures³⁶ – est si centrale dans le texte. Telle Clara Gudzü, « l'immortelle crasseuse » (*AM*, p. 138), qui erre dans la nuit à la recherche d'objets quelconques à échanger contre d'autres tout aussi quelconques, qu'elle passera néanmoins des heures à contempler. Mais qu'elles puissent être confondues, vendues ou échangées n'ôte aucune importance ni pouvoir de fascination aux choses, qui demeurent incommensurables les unes aux autres³⁷. Outre qu'ils abritent les traces des temps perdus dans les profondeurs de l'histoire, sur lesquelles nous nous pencherons dans le deuxième chapitre, l'attrait

³⁶ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, trad. J. Lacoste, Paris, Cerf, coll. « Passages », 2002. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *LP*.

³⁷ Comme nous le verrons dans le troisième chapitre, il en va de même pour l'indistinction qui menace les êtres qui peuplent l'univers de Volodine. Ceux-ci ne sont pas à proprement parler des « sujets », mais plutôt des singularités quelconques. Or le terme « quelconque », selon Agamben, ne désigne pas « l'être, peu importe lequel », mais concerne « l'être tel que de toute façon il importe. » (Giorgio Agamben, *La communauté qui vient. op. cit.*, p.9.)

obsessionnel qu'exercent les ruines et les débris dans *Des anges mineurs* tendent à montrer qu'au cœur même de ce qui semble « monotone de bout en bout » peut se transmettre « un formidable goût épique de vivre et de continuer à vivre. » (*AM*, p. 69)

1.2.2.2 La nuit

Ce mouvement d'approfondissement paradoxal du profane s'exprime particulièrement dans la dimension crépusculaire de l'univers des *Anges mineurs*. De même que la nuit est la scène privilégiée du drame baroque, les ténèbres s'étendent progressivement sur tout l'espace du roman, menaçant d'impossibilité tout espoir de reconstitution, privant ceux qui se cherchent des minces possibilités d'une rencontre³⁸. C'est à travers la métaphore de la noirceur et des éclairs lumineux qui arrivent à la percer qu'un combat est engagé tout au long du texte. Ce jeu de clair-obscur suggère qu'à ce moment de notre histoire les ténèbres sont désormais la règle et les moments de lumière l'exception. « La lumière du jour arrivait à peine jusqu'à nous. Les lampes ne fonctionnaient pas » (*AM*, p. 11), affirme l'une des voix qui se plaint, dès les premières pages, d'avoir à œuvrer à tâtons pour accorder ses gestes à ceux de sa compagne. Dans le narrat final est déclaré tristement qu'« à l'extérieur, le paysage finissait de se métamorphoser en boue nocturne » (*AM*, p. 217), que « les ténèbres augmentèrent » (*AM*, p. 214) jusqu'à ce qu'il ne soit plus possible de bouger sans se perdre et que plus personne ne réponde aux appels. Ailleurs, on évoque un ciel noir et sans étoiles : « Plus rien ne brillait. Une coulure de délivre inutile barbouillait l'unique fenêtre où j'aurais pu encore plonger mes regards. Même le feu n'émettait plus aucune lumière. » (*AM*, p. 214) Partout dans le roman s'étend une zone intermédiaire, une zone d'indistinction interrompue par de rares moments lumineux auxquels on peut se rattacher. C'est pourquoi les fenêtres, les lampes, les flammes et les étoiles ont une présence si significative. Chacun des personnages les guette et les convoque pour répondre à la confusion et à l'errance. Dans ce monde, il ne s'agit plus d'attendre la grande illumination de la grâce divine – qui ne viendra pas –, mais de

³⁸ Walter Benjamin précise d'ailleurs que dans « les *Trauerspiele*, cette heure des spectres s'oppose au jour qu'exige toute action tragique. » (*ODBA*, p. 185)

recueillir d'infimes lueurs pour se tirer des « ténèbres suffocantes et du silence » (*AM*, p. 49).

Aussi, chez Volodine, la nuit peut-elle s'avérer magnifique :

C'était une nuit magnifique de juin. Les constellations étaient lisibles d'horizon à horizon, et la chaleur du jour persistait jusqu'aux étoiles et vibrait, porteuse des parfums de la steppe, tandis que sur nos visages se déposaient des flocons d'absinthe, des mouches nocturnes. (*AM*, p. 47)

En l'absence d'horizon, lorsque « le paysage [reste] invisible » (*AM*, p. 27), les plus sombres interstices peuvent dissimuler des prises inattendues sur le réel. Seule la nuit laisse entrevoir les étincelles, invisibles à la trop grande clarté : la noirceur appelle les spectres. Dans son désert, elle les convie au repeuplement du monde. Benjamin disait de l'heure de minuit qu'elle est « la lucarne des temps, dans l'encadrement de laquelle apparaît depuis toujours la même image spectrale. » (*ODBA*, p. 185). Aussi le monde figé des *Anges mineurs*, où se côtoient de multiples générations, est-il hanté de présences persistantes. D'où l'étrange survivance de ces grands-mères immortelles, qui cherchent à venger les idéaux bafoués qu'elles portaient au temps de la révolution. « Vous m'avez confisqué mon existence. Voilà ce que je vous reproche » (*AM*, p. 110), leur rétorque le traître Will Scheidmann, dans un dialogue qui souligne le conflit insoluble qui caractérise la fin du XX^e siècle. Publié en 1999, ce livre évoque ainsi le « dénouement³⁹ » d'une époque, se fait la chronique du désastre à l'ombre duquel les issues ne se trouvent qu'à tâtons.

Ouvrant à l'inconnu, la pénombre s'avère le lieu d'une exaltation de la vie, qui s'exprime dans une nouvelle sensibilité aux phénomènes, une attention accrue aux choses et aux existences infimes, sur lesquelles s'appuyer et avec lesquelles s'allier pour s'orienter. Comme le souligne Marc Goldschmitt qui commente Benjamin, « dans le baroque, les existences sont exaltées, leur dimension terrestre est accentuée au maximum, maximisée et portée à hauteur de finitude. Le baroque revient donc au profane, entendu comme l'accentuation de l'existence dans la finitude terrestre⁴⁰. »

³⁹ L'expression est empruntée à un essai de Lionel Ruffel : *Le dénouement*, Paris, Verdier, coll. « Chaoïd », 2006.

⁴⁰ Marc Goldschmitt, *L'écriture du messianique*, *op. cit.*, p. 150.

1.2.3 L'allégorie

Ainsi, dans son désordre obscur, *Des anges mineurs* indique que le sens est là où on ne le cherchait plus, dans ce qui avait été laissé pour mort, dans les restes et les résidus. Là, dans les zones les plus délabrées se trouverait la clé d'un savoir caché. C'est pourquoi l'écriture d'Antoine Volodine se fait si lourde : exhibant sa matérialité, mettant à nu le décalage entre l'expression et le signifiant, révoquant toute immédiateté du sens, elle rappelle qu'un mystère est réfugié sous le sens usuels des mots. Or c'est bien la réalité du monde qui s'exprime en eux. En accord avec Lionel Ruffel, qui appréhende l'écriture de Volodine comme « un processus de vérité qui passe par la fiction, grâce auquel le réel permet d'être pensé⁴¹ », nous reconnaissons dans ce processus le mouvement propre de l'allégorie⁴². Selon Benjamin, à la différence des modes du réalisme ou du documentaire, l'allégorie traduit une réalité qui n'est ni empirique, ni psychologique, mais ontologique. (*ODBA*, p. 251) La surenchère dans laquelle verse *Des anges mineurs* ne doit pas tromper : il ne s'agit ni de science-fiction, ni même de fiction d'anticipation. Ce roman n'est pas annonciateur de la catastrophe : la catastrophe n'est pas à venir, elle est déjà là, se perpétue et menace de s'accroître⁴³.

Dans son mode allégorique, *Des anges mineurs* décrit moins l'apparence du monde sensible qu'il ne traduit la tristesse existentielle qui serait l'apanage de l'époque contemporaine⁴⁴. Expressions privilégiées d'un monde qui tourne à vide, où toute

⁴¹ Lionel Ruffel, « Fictions de Volodine face à l'histoire révolutionnaire », *op. cit.*, p. 171.

⁴² Benjamin affirme effectivement que « [d]ans la main de l'allégoriste, la chose devient autre chose, et elle devient pour lui la clé du domaine du savoir caché, l'emblème de ce savoir auquel il rend hommage. » (*ODBA*, p. 251.)

⁴³ Gershom Scholem explique la teneur politique du débat autour de la question de savoir si la catastrophe est présente ou à venir, qui a animé de vifs débats chez les théologiens du judaïsme : dans la mystique juive, selon les apocalyptiques, l'action humaine ne peut hâter la fin, l'initiative étant du côté de Dieu. Or, sans remettre en cause ce primat divin, l'attitude résignée ou attentiste qu'il semble nécessairement impliquer peut être éclipsée si la catastrophe est déjà en cours : « on conçoit que cette attitude ait constamment été menacée de débordement par l'apocalyptique qui affirme que la fin a déjà commencé et que seul tarde encore le rassemblement des exilés. L'option révolutionnaire déclarant que cette attitude devrait effectivement être dépassée s'est manifestée constamment dans les entreprises messianiques d'individus isolés ou de mouvement entiers. De là est né l'activisme messianique qui prend l'utopie comme levier en vue de l'instauration du royaume messianique. » (Gershom Scholem, *Le messianisme juif. Essai sur la spiritualité du judaïsme*, trad. Bernard Dominique Dupuy, Paris, Presses pocket, coll. « Agora », 1992, p. 40.)

⁴⁴ Marc Sagnol, *Tragique et Tristesse. Walter Benjamin archéologue de la modernité*, Paris, Cerf, coll. « Passages », 2003. p. 220.

signification semble s'effriter, « les allégories sont à la pensée ce que les ruines sont au domaine des choses » (*ODBA*, p. 243), soutient Benjamin. Étrangère à l'éternité du sens, résolument coupée des cieux, l'allégorie affirme la corrosivité de la signification. Elle oppose ainsi son historicité radicale à l'éternité du symbole – incarnation parfaite de la plénitude immédiate du sens. Alors que dans le symbole, le particulier ne vaut que comme exemple de l'universel, il est saisi « de manière vivante » (*ODBA*, p. 220) et pour lui-même dans l'allégorie, qui ne touche l'universel qu'après-coup, sans s'y référer. Écriture hiéroglyphique, l'allégorie n'a « d'autre signification que celle que lui donne l'allégoriste. » (*ODBA*, p. 251)

L'allégorie plonge ainsi dans le détail des choses, mais toujours pour signifier autre chose. Son sens ne se donne jamais littéralement. De même, les narrats qui composent *Des anges mineurs* passent par l'extrême concret – parfois à la limite du grotesque – pour exprimer des idées abstraites. Ces idées, ils les contiennent tous et les renouvellent chacun à leur manière. Le roman de Volodine n'offre ainsi aucune image instantanée de la totalité, mais opère par fragments, par séries successives de moments qui constituent « les rubriques d'un dictionnaire secret » (*LP*, p. 228) que seule la méditation peut déchiffrer. C'est à travers ces rubriques énigmatiques que doit être appréhendée l'histoire sordide de Babaïa Schtern, engraisée par ses fils à des fins cannibales. Alors que la détresse de cette femme « se dilue soudain dans l'obésité » à chaque fois qu'elle est sur le point de l'exprimer, le narrateur du quinzième narrat s'épanche sur sa « physionomie dépressive » pour la recueillir et traduire « son discours muet à propos de la saleté fondamentale de l'existence » (*AM*, p. 59-61) :

Elle est là nuit et jour en chemise, luisante de sueur, large et ventrue et adipeusement lisse comme autrefois les hippopotames [...] Sans jamais émettre d'autre sons que de vastes soupirs ou des bruits de fermentation intestinale ou les sifflements de la pisse ou de la diarrhée, elle se tient sans bouger sur les vieilles carcasses de pneus que les fils Schtern ont entassés sous elle [...]. Comme une sentinelle qu'on aurait oubliée dans une cour de caserne loin des combats, Babaïa Schtern ne voit rien venir. (*AM*, p. 59)

Dans ce simple fragment de vie, non seulement toute la « saleté de l'existence » est contenue – l'infamie, la souffrance des hommes, l'horrible sentiment d'impuissance devant la mort –, mais se trouve aussi ce qu'elle a de meilleur. Dans la manière qu'a cette femme d'inlassablement scruter le néant à la recherche d'un regard, dans la disposition à l'écoute que le narrateur lui montre en retour, dans leur échange muet s'exprime un commun

irréductible. Des mots du narrateur, qui par trois fois martèle la laideur du monde, ressort cette vérité : dans l'abjection même, au cœur de la finitude qui expose les êtres les uns aux autres réside la source de la compassion et de l'amour. Cette finitude et cette vulnérabilité définissent la condition terrestre universelle. Quoique hideuse, elle seule fait tendre vers l'autre et c'est ce mouvement qu'il s'agit de prolonger pour atteindre, au-delà des seuils solitaires de la détresse et de l'indignation, une force collective. Car ce qui répugne profondément au narrateur, c'est d'avoir à admettre à regret son impuissance : « J'éprouve de la compassion pour cette femme mais je ne peux rien pour elle. » (*AM*, p. 60) Roman allégorique, *Des anges mineurs* est en fait composé d'une multiplicité d'allégories qui défigurent le réel pour exprimer des vérités inaccessibles à l'expérience empirique. Aux divers procédés de télescopage et de fragmentation s'ajoute un jeu sur la sonorité des mots et une insistance sur la matérialité de l'écriture qui semble vouloir prendre le pas sur leur signification. On retrouve ainsi chez Volodine une intensification de l'expression qui caractérise l'allégorie baroque selon Benjamin : « Le langage est ainsi mis en pièce, afin que dans ses fragments il se prête à une modification et à une intensification de l'expression. » (*ODBA*, p. 285) Cette sensualité de l'écriture de Volodine, que nous avons vue dans la description des textures et des choses, fait d'elle une sorte de musique qui éveille un sentiment plus qu'elle ne communique une signification. Cette écriture appelle une écoute, une manière d'appréhender l'histoire et les choses du monde. À travers l'obscurité de son univers, les brouillages identitaires, l'inachèvement des récits ou sa forme éclatée, le roman *Des anges mineurs* opère par transfiguration du réel. C'est ainsi seulement que peut être fidèlement traduite la plainte muette qu'il accueille. Or cette tristesse qui se dégage du texte ne réclame pas un nouveau mythe unificateur, mais la conjuration de celui qui tend aujourd'hui à s'imposer. Sous le regard mélancolique des narrateurs, le capitalisme y apparaît comme une nouvelle religion qui concentre « les multiples instances païennes en un Antéchrist unique » (*ODBA*, p. 311) : le communisme. Comme le catholicisme à l'époque de la Contre-Réforme, il cherche à enterrer les derniers vestiges de l'antique magie païenne pour assurer son emprise sur tous les plis de l'existence, quitte à répandre le désert. C'est contre ce processus que, dans la vision allégorique des *Anges mineurs*, le « faux-semblant de la totalité se dissipe » (*ODBA*, p. 241). Opportunité à saisir, l'effondrement dont il est question ouvre au renouvellement du sens vers des significations transitoires. Désœuvrer le symbolique,

profaner les idoles, telle est donc la tâche politique à laquelle l'écriture de Volodine se voue. Et si *Des anges mineurs* exprime la confusion et la misère existentielle propre à l'époque contemporaine, ce n'est jamais sans pointer leurs potentialités paradoxales. Benjamin disait : « Dans la vision allégorique, le monde profane est donc en même temps élevé et abaissé. » (ODBA, p. 239)

1.3 *Faber. Le destructeur* : Un dialogue tragique

1.3.1 Point de vue de la classe moyenne

L'univers de *Faber. Le destructeur* de Tristan Garcia appartient à un tout autre registre. Loin d'être en ruines, ce monde – que de nombreux marqueurs géographiques et temporels rattachent à la France contemporaine⁴⁵ – revêt tous les signes d'une civilisation fonctionnelle : il est muni d'autoroutes, de GPS, de rasoirs électriques, de téléphones portables, de séries télévisées et de réseaux sociaux. Tout y a sa raison d'être, jusqu'aux dispositifs anti-clochards sur les bancs de parcs. Ainsi, bien qu'étant sombre, c'est moins à la dimension catastrophique du monde qu'à sa « langueur organisée » (F, p. 214) que le regard de Tristan Garcia reconnaît la teneur de l'époque actuelle, « qui appartiendrait à ces périodes pas tout à fait crépusculaires, mais semblables à de longs après-midi d'été où la lumière faiblit » (F, p.455). Ce diagnostic, qui rattache le drame à l'impression d'être « nés trop tard pour l'Histoire » (F, p. 156), n'est proche qu'en apparence du temps de l'après qui organise l'univers volodinien des *Anges mineurs*. Car c'est le point de vue de la jeune classe moyenne d'Occident, et non celui des victimes de la catastrophe qui est assumée dès l'incipit, où un « nous » générationnel expose la situation qui lui est faite :

Nous étions des enfants de la classe moyenne d'un pays moyen d'Occident, deux générations après une guerre gagnée, une génération après une révolution ratée. Nous étions ni pauvres ni riches [...] Nous avons été éduqués et formés par les livres, les films, les chansons – par la promesse de devenir des individus.

⁴⁵ La ville de Paris et de la région de l'Ariège sont en effet mentionnées dès les premières pages du texte (F, p. 15-16). Dans la table des matières, certaines parties du récit sont datées : l'enfant (1981-1995), l'adolescent (1995-1996). L'époque à laquelle appartient le « présent » du roman est précisée par Basile dans le corps du texte : « Nous étions au printemps 2011 et j'avais trente ans », affirme-t-il. (F, p. 188).

Je crois que nous étions en droit d'espérer une vie différente. Nous avons fait des études – un peu, suffisamment, trop –, nous avons appris à respecter l'art et les artistes, à aimer entreprendre pour créer du neuf, mais aussi à rêver, à nous promener, à apprécier le temps libre, à croire que nous pourrions devenir des génies, méprisant la bêtise, détestant comme il se doit la dictature et l'ordre établi. Mais pour gagner de quoi vivre comme tout le monde, une fois adulte, nous avons compris qu'il ne serait jamais question de prendre la file et de travailler. À ce moment-là, c'était la crise économique et on ne trouvait plus d'emploi, ou bien c'était du travail au rabais. Nous avons souffert la société comme une promesse deux fois déçue. Certains s'y sont faits, d'autres ne sont jamais parvenus à le supporter. Il y a eu une guerre contre tout l'univers qui leur avait laissé entr'apercevoir la vraie vie, la possibilité d'être quelqu'un et qui avait sonné, après l'adolescence, la fin de la récréation des classes moyennes. On demandait aux fils et aux filles de la génération des Trente Glorieuse et de Mai-68 de renoncer à l'idée illusoire qu'ils se faisaient de la liberté et de la réalisation de soi, pour endosser l'uniforme invisible des personnes. La plupart se sont battus mollement afin de rentrer dans la foule sans faire d'histoires. Ils ont tenté de sauver ce qui pouvait l'être : leur survie sociale. J'ai été de ceux qui ont baissé la tête pour pouvoir passer la porte de mon époque – mais pas Faber, hélas ou heureusement.

Et pour cette raison il n'a cessé de me hanter. (F, p. 11-12)

Si nous le reproduisons pratiquement intégralement ici, c'est que « tel un premier accord auquel doit se rapporter une symphonie entière⁴⁶ », l'incipit présente une clé cruciale pour dégager deux plans de lecture de ce texte. D'une part, il annonce explicitement que la condition contemporaine sera abordée du point de vue spécifique de la jeune classe moyenne cultivée, pour laquelle « sortir de la société est aussi périlleux que de se résoudre à y entrer⁴⁷. » D'autre part, il sous-entend que le cas particulier de la classe moyenne n'est que l'exemple paradigmatique d'une condition existentielle plus large. En effet, l'appartenance à cette classe pour circonscrire le « nous » dont il est question est de moindre importance par rapport à « la fin de la récréation » à laquelle ses membres se voient confrontés. Ce qui les rassemble en une entité collective, c'est d'abord d'avoir « souffert la société comme une promesse deux fois déçue », d'avoir eu la chance d' « entr'apercevoir la vraie vie » avant d'être arrachés à l'« idée illusoire qu'ils se faisaient de la liberté ». La condition d'existence

⁴⁶ Andrea Del Lungo, *L'incipit romanesque*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2003, p. 55.

⁴⁷ David Caviglioli et Grégoire Leménager, « Portés disparus : Garcia, Vasset, Haenel, Reverdy », dans *Le Nouvel Observateur*, no 2547, 29 août 2013, p. 56.

évoquée est nulle autre que celle qui trouve son fondement dans une perte irrémédiable et une dette infinie, c'est-à-dire celle du *Paradis perdu*⁴⁸.

Côtoyant les procédés les plus « réalistes », qui ancrent le récit dans le temps et l'espace pour lui fournir un décor tangible, le mythe de la chute de l'Éden indique que les représentations du monde à l'œuvre dans ce roman débordent la réalité empirique. C'est sur le terrain métaphysique qu'il nous convie pour examiner les différentes possibilités de vie pouvant répondre, dans le monde contemporain, au sentiment d'être privés de transcendance et irrémédiablement porteurs d'une faute originelle. Or, comme c'était le cas dans *Des anges mineurs* – avec lequel le roman de Garcia partage le thème du monde profane – le pessimisme qui s'exprime dans *Faber. Le destructeur* ne relève pas d'un regard homogène. Dès le premier chapitre, le « nous » de l'incipit doit en effet disparaître au profit de l'alternance de voix singulières qui relatent les épisodes de la vie qu'ils ont un temps partagée. Ainsi, bien que le constat négatif sur l'époque de l'incipit chapeaute ces voix et les englobe toutes d'une certaine manière, ce n'est qu'en tant qu'il constitue le *point de départ* à partir duquel chacune d'elle doit composer. Madeleine, Faber, Basile et finalement Tristan, qui se manifeste plus tard dans le roman, incarnent non seulement des caractères propres, mais des métaphysiques distinctes. Nous verrons que c'est sur leur coexistence paradoxale, dans un seul monde, que repose le caractère *tragique* de ce drame, lequel trouve son cadre spécifique dans l'existence problématique du héros. En étudiant le rapport que ce dernier entretient avec le mythe, nous pourrons montrer que la condition d'exil qui est son lot lui donne un caractère destructeur qui le voue à la solitude. Nous pourrons enfin aborder le dialogue en tant que forme d'expression privilégiée de la tragédie.

⁴⁸ Nous verrons d'ailleurs plus loin que *Le paradis perdu* de John Milton constitue l'intertexte central du roman.

1.3.2 Le tragique

1.3.2.1 Immanence du monde

À première vue, le monde d'aujourd'hui tel que représenté dans le roman semble exclure la possibilité de la grandeur historique. De même que la France pourrait être n'importe quel « pays moyen d'Occident », la municipalité de Mornay, qui est à quelques passages près l'unique décor du drame qui se joue dans ce roman, ressemble à « toutes les villes de taille moyenne » (*F*, p.112). Il importe peu en effet qu'elle soit fictive : littéralement « typique », revêtant peu de détails mais se suffisant à elle-même, elle n'en révèle que mieux « l'essence absolue de la province. La vie sans capitale. Le "moyen" en toute chose. Ce que ça a de rassurant et de déprimant à la fois. » C'est dans ce « grenier de la France » (*F*, p. 175) que se rencontrent et grandissent les trois personnages principaux du roman. Autour d'eux, sous les toits des pavillons ternes se côtoient soucis quotidiens et détresses psychologiques en tout genre : adultères, alcoolisme, petites inquiétudes, dépressions nerveuses et perte de la foi. Dans l'univers des adultes auquel ils sont promis, la vie est tranquille, l'existence est fade, le monde en proie à l'apathie généralisée. Le véritable drame consiste d'ailleurs au fait que la banalité de l'existence se voie irrémédiablement confirmée en chaque « misérable drame de province » (*F*, p. 407) qui prétend l'ébranler.

1.3.2.2 Transcendance du héros

C'est du moins la représentation qu'en donne le personnage de Faber. C'est lui qui considère que « cette ville est un appartement de géant » (*F*, p. 47), et ce n'est que lorsqu'il est narrateur qu'une sensation d'étouffement devant l'étroitesse du monde se dégage du texte. À travers son regard, la vie n'est pas « seulement triste », mais tragique⁴⁹. Selon Benjamin, ce

⁴⁹ Commentant l'œuvre de Benjamin, Marc Sagnol rappelle que c'est au XIX^e siècle que la distinction entre ce qui est « seulement triste » et ce qui est « tragique » a été élaboré dans la pensée allemande. Dans sa thèse sur le drame baroque, Benjamin s'applique entre autres à réhabiliter la tristesse qui est largement dépréciée au profit du tragique. (Marc Sagnol, *Tragique et Tristesse. Walter Benjamin archéologue de la modernité, op. cit.*, p. 63.)

qui distingue le triste – qui caractérise le drame baroque⁵⁰ – du tragique ne tient ni à l'ampleur des problèmes convoqués, ni à celle de la souffrance qu'ils génèrent, ni aux caractéristiques esthétiques des œuvres : ils sont avant tout d'ordre métaphysique⁵¹. Fortement influencé en cela par la lecture de Franz Rosenzweig et de György Lukács⁵², il y soutient que la « tristesse n'est pas comme le tragique une puissance qui domine, ni la loi indissoluble et inépuisable qui régit l'ordonnance de la tragédie. » (*ODBA*, p. 331) Comme le note Michael Löwy, la « vision tragique » du monde – telle qu'on la retrouve chez Benjamin, mais aussi dans les essais de jeunesse de Lukács, dans l'œuvre de Pascal ou dans les travaux de Lucien Goldman – repose sur « le sentiment profond de l'abîme infranchissable entre les valeurs authentiques auxquelles on croit et la réalité empirique⁵³. » Mais à cette définition, il convient d'ajouter que le tragique est incompatible avec le désespoir : il est lutte, défi, combat. Lukács oppose drastiquement le tragique et le « monde habituel⁵⁴ », le situant vers « les points suprêmes de l'existence, de ses fins et de ses limites ultimes⁵⁵. » Là où, dans *Des anges mineurs*, la plainte traduisait un attachement mélancolique au monde d'ici-bas, c'est le refus de la tristesse du monde et la révolte du héros contre son ordre dont il est question dans *Faber. Le destructeur*.

« Grand, impérieux et rieur » (*F*, p. 31), se démarquant par son intelligence sans limite et sa force démesurée ; suscitant tantôt crainte, tantôt admiration, le personnage de Faber se caractérise en effet par sa défiance envers tout ce qui semble immuable, inébranlable, éternel. Ayant fait éclater cette « première structure sociale » (*F*, p. 68) qu'avait été la cours de récréation, son arrivée dans leur classe de CMI bouleverse la vie de Madeleine et Basile. En

⁵⁰ Le drame baroque, en allemand « *Trauerspiel* », vient en effet du mot « *Trauer* », qui signifie « tristesse ».

⁵¹ Dans son livre *Tragique et Tristesse*, qui porte sur la pensée benjaminienne du tragique et du *Trauerspiel* (le drame baroque), Marc Sagnol rappelle en effet qu'il ne faut pas confondre « théorie du tragique » et la « théorie de la tragédie ». Il souligne toutefois le glissement perpétuel de l'esthétique de la tragédie à la métaphysique du tragique dans la pensée allemande. (Marc Sagnol, *Tragique et Tristesse. Walter Benjamin archéologue de la modernité*, *op. cit.*, p.62.)

⁵² Franz Rosenzweig, « Troisième livre : L'homme et son soi métaéthique », *L'Étoile de la Rédemption*, trad. Alexandre Derczanski et Jean-Louis Schlegel, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 2003[1982], p. 97-123. György Lukács, « Métaphysique de la tragédie », *L'âme et les formes*, trad. Guy Haaracher, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des philosophes », 1974, p. 241-280.

⁵³ Michael Löwy, *Walter Benjamin. Avertissement d'incendie. Une lecture des thèses « Sur le concept d'histoire »*, *op. cit.*, 2001, p. 131.

⁵⁴ Marc Sagnol, *tragique et tristesse*, *op. cit.*, p. 110.

⁵⁵ György Lukács, « Métaphysique de la tragédie », *L'âme et les formes*, *op. cit.*, p. 256.

sa compagnie, l'existence perd sa banalité pour devenir une grande quête, qui s'effectue « au nom de la justice » (*F*, p. 142) avant de prendre à l'adolescence une tangente politique : « Faber nous entretenait de mouvements, d'insurrection et d'une "grande chose" ; mais il nous expliquait aussi que l'Occident de notre époque avait oublié les événements, les révolutions, et se vautrait dans une démocratie informe. » (*F*, p. 156) Censé marquer le tournant politique de Faber, ce souvenir de Basile fait surtout écho à celui qui exposait, dans l'enfance, le goût de son ami pour l'aventure : « Faber nous a expliqué que Trelawny avait écumé tous les océans, participé à des batailles sanglantes, mais qu'il était mort tranquillement à la campagne. Et qu'il espérait que nous en ferions autant » (*F*, p. 116), se rappelle-t-il. Ainsi établie, la résonance – voire la mise en équivalence – entre les imaginaires de la révolution et de la piraterie tend non seulement à rabattre les aspirations politiques de Faber à son insatiable appétit d'intensité, mais signale surtout son incapacité à vivre dans le *ici* et *maintenant* du vécu. Le dépassement des limites est d'ailleurs ce qui caractérise ce personnage aux yeux de Basile, dans les souvenirs duquel il se voit doté de dons surhumains⁵⁶. De même, l'intertexte du *Paradis perdu* de John Milton établit un parallèle constant entre Faber et la figure ambivalente du démon, en tant que symbole de l'humanité coupable⁵⁷.

S'il a toujours été pour les autres un « mec bizarre » (*F*, p. 70), et que dès l'enfance il « avait l'air plus vieux qu'un adulte » (*F*, p. 69), c'est que « le fond obscur sur lequel se détache son image n'est pas le monde contemporain, mais le monde préhistorique, celui du

⁵⁶ Plusieurs passages dont Basile est le narrateur laissent transparaître sa propre fascination envers Faber, auquel il attribue des dons divins : « Il était là. Les cheveux ruisselants sous la pluie, sans blouson, en chemise rouge à carreaux, jeans et kickers aux pieds – Croyez-le ou pas, ses vêtements étaient à peine trempés. » (*F*, p. 98.) Ailleurs, il raconte également comment Faber, en toute situation, semblait capable de le sauver : « Les yeux de Faber ont brillé, comme si ses pupilles étaient serties d'or ; peut-être m'a-t-il hypnotisé. Il m'a semblé, agité par l'angoisse et paniqué par la première goutte que je sentais rouler dans mes dessous, qu'un troisième bras a poussé à Faber, un long bras de camarade qui m'a pris par l'épaule et qui m'a apaisé. » (*F*, p. 145)

⁵⁷ Outre les références explicites au texte de Milton, cette interprétation apparaît explicitement dans le texte, de la part de Faber lui-même : « Dans des états d'extrême lucidité, je me sentais démon, ange déchu, ancien fils préféré du dieu unique. Indestructible. Parfois, un homme. Le plus souvent, une sorte de chose consciente ratée. » (*F*, p. 445) Une idée semblable s'exprime dans l'un de ses rêves : « Sous le poids du ciel, je ne suis jamais parvenu à me tenir debout. Je n'avais pas appris à marcher. Voici ce qui m'était révélé : je n'étais même pas né, je n'avais pas vécu. J'étais déchu. » (*F*, p. 227)

démon. La lumière du jour de la Création tombe sur lui ; ainsi émerge-t-il de cette nuit⁵⁸. » Ce passage tiré de l'essai de Benjamin sur Karl Kraus exprime parfaitement la condition d'exil qui caractérise le héros tragique qu'est Faber : c'est à l'ordre immémorial du mythe, et non au monde empirico-historique qu'il appartient. Il y a en effet une correspondance chez Benjamin entre le « monde du mythe » et le « monde du démon », qui renvoient tous deux à l'ordre *préhistorique* où la vie était régie par des prescriptions légales. Cet ordre, qu'il associe à la pensée grecque classique, devrait être révolu depuis Socrate dont la mort « ne propose pas le sacrifice du héros, mais l'exemple du pédagogue » (*ODBA*, p. 160). Il existe pourtant à l'état de survivance problématique dans le présent :

Par méprise, parce qu'on l'a confondu avec le règne de la justice, l'ordre du droit – qui est une simple survivance du stade démonique de l'existence humaine, où les prescriptions légales déterminaient non seulement les relations entre les hommes, mais aussi leur rapport avec les dieux –, cet ordre s'est conservé au-delà du temps qui inaugura la victoire sur les démons⁵⁹.

Associé au destin, le mythe est connoté péjorativement par Benjamin qui l'associe à « l'ensemble des relations qui inscrit le vivant dans l'horizon de la faute⁶⁰. » Il en va tout autrement de la figure du démon qui est précisément celle qui se débat contre cet ordre. Comme le précise la note du traducteur Maurice de Gandillac, le terme « démon » est intimement lié à celui de « Génie » et doit être entendu au sens du « *daimon*⁶¹ » grec, c'est-à-dire à l'ange échu à chacun. Dans un texte qui porte sur le démonique chez Benjamin, Giorgio Agamben précise par ailleurs que ce double céleste correspond à l'« image

⁵⁸ Walter Benjamin, « Karl Kraus », *Œuvres II*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000, p. 243.

⁵⁹ Walter Benjamin, « Destin et caractère », trad. Maurice de Gandillac, *Œuvres I*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000, p. 203.

⁶⁰ Chez Benjamin, la survivance paradoxale et dégradée du mythe dans le monde contemporain correspond à l'ordre du droit, par lequel les États modernes s'assurent le monopole de la violence. Nous reviendrons plus avant dans le troisième chapitre, mais disons déjà ici que le mythe et le droit dissimulent d'après Benjamin une violence fondamentale qui asservit l'existence au règne de la culpabilité en enfermant le vivant dans le cercle infini de la faute et de l'expiation. Contre la violence mythique, fondatrice de droit, Benjamin cherche à penser la possibilité d'une violence pure, divine, révolutionnaire, qui ne fonderait pas un nouveau droit, mais délivrerait de son emprise : « Si la violence mythique est fondatrice de droit, la violence est destructrice de droit ; si l'une pose des frontières, l'autre est destructrice sans limites ; si la violence mythique impose tout ensemble la faute et l'expiation, la violence divine lave de la faute. » (Walter Benjamin, « Critique de la violence », trad. Maurice de Gandillac, *Œuvres I*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000, p. 239.)

⁶¹ Maurice de Gandillac, *Œuvres I*, *op. cit.*, p. 203.

originnaire dans laquelle l'homme existait au ciel et qui l'accompagne sur terre⁶² » et qu'il n'est accessible que sur un mode périphérique dans la vie habituelle. Dans la Kabbale juive, la vision de son propre soi angélique correspond à l'« extase prophétique et [à] la connaissance suprême⁶³ », c'est-à-dire à l'expérience messianique de la révélation.

Ainsi, entièrement tournée vers l'essentialité, et en cela diamétralement opposé au drame baroque, la « tragédie n'a qu'une dimension : celle de la hauteur⁶⁴. » Radicalement détaché de l'immanence du monde profane, le héros tragique se débat dans le monde du mythe en quête de la rencontre de son soi : « toute son existence consiste à passer avec succès cette rencontre⁶⁵ », considère Franz Rosenzweig. « De la volonté du Soi tragique », ajoute-t-il, « nul pont ne mène vers quelque extériorité que ce soit, ce dehors fût-il une autre volonté⁶⁶. » De même, c'est à la recherche de son soi, dans une lutte anhistorique contre le destin qu'est vocée l'existence de Faber. Non sans ressentiment, Basile soupçonne même que l'amitié de Faber pour Madeleine et pour lui ne tient qu'à cette quête :

En réalité, Faber indiquait de manière détournée et réfléchie son intention de rester chez les Gardon non pas par affection, mais parce qu'il venait de nous trouver, Madeleine et moi, et qu'il avait peur de perdre quelque chose pour la première fois. Parce qu'il avait besoin de nous comme un animal pour se nourrir, pour grandir et comprendre *ce qu'il était*. (F, p. 92)

Si, selon Benjamin, la tragédie a bien pour objet le mythe et non l'histoire⁶⁷, c'est en tant qu'elle y insère le combat immémorial du héros contre l'ordre du destin : « Le héros, dans son existence physique et spirituelle, est le cadre où s'accomplit le tragique. » (ODBA, p. 156) Hors de ce cadre, où est fixée « la nécessité muette du défi, dans lequel le Soi s'exprime au grand jour » (ODBA, p. 156), le tragique n'existe pas. C'est-à-dire que dans le roman, le mythe, « qui ne subsiste point par lui-même, qui parasite le temps d'une vie

⁶² Giorgio Agamben, « Walter Benjamin et le démonique. Bonheur et rédemption dans la pensée de Benjamin », *La puissance de la pensée. Essais et conférences*, trad. Joël Gayraud et Martin Rueff, Paris, Payot & Rivages, coll. Rivages poche / Petite Bibliothèque, 2001 [2006], p. 250.

⁶³ *Ibid.*, p. 251.

⁶⁴ György Lukács, « Métaphysique de la tragédie », *L'âme et les formes*, *op. cit.*, 1974, p. 250.

⁶⁵ Franz Rosenzweig, *L'Étoile de la Rédemption*, *op. cit.*, p. 117.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 119.

⁶⁷ Si le drame baroque a pour objet « la vie historique, telle que l'époque se la représentait » la tragédie s'en distingue radicalement en ceci que « l'objet de celle-ci, c'est le mythe, et non l'histoire, et ce qui confère aux *dramatis personae* leur statut tragique, ce n'est pas leur rang – la monarchie absolue –, mais le temps préhistorique de leur existence – le passé héroïque. » (ODBA, p.180)

supérieure, moins liée à la nature⁶⁸ », n'a d'existence que de manière parasitaire dans la personne de Faber, qui se bat contre les dieux d'un autre âge. Faber appartient ainsi à un temps qui lui est propre et qui « circonscrit comme d'un cercle magique toutes ses actions et son existence entière. » (*ODBA*, p. 327) D'où son décalage complet avec le monde empirique, ce « monde de torture⁶⁹ » au sein duquel son existence ne peut être que paradoxale. C'est en ce sens que Benjamin insiste sur la dimension individuelle de l'expérience tragique et à la solitude à laquelle elle voue le héros. Le décalage de Faber d'avec le monde empirico-historique est d'ailleurs souligné à plusieurs reprises dans le roman. Très tôt, les élèves de sa classe comprennent qu'il « ne serait jamais des leurs » (*F*, p. 70), de même que monsieur Gardon prend acte de l'abîme infranchissable qui le sépare de son fils adoptif : « Il avait le sentiment que Faber ne vivait avec eux qu'en hôte exceptionnel et temporaire des plus hautes sphères de l'existence. Il réalisait que jamais il ne partagerait avec son fils l'essence de leurs vies respectives. » (*F*, p. 92)

1.3.3 Le dialogue

C'est pourquoi l'existence de Faber ne peut qu'être condamnée. Comme le soutient Lukács, l'expérience tragique ne dure qu'un instant : la « vraie vie est toujours irréelle, toujours impossible pour la vie empirique⁷⁰. » Apparemment irrémédiable, le déclin de Faber est annoncé des les premières pages du roman alors que Madeleine le retrouve seul, caché dans une grange en Ariège, après l'échec avéré de « son aventure "autonome" » (*F.*, p. 16). Celui qu'elle regardait quinze ans plus tôt comme « la promesse d'une vie exceptionnelle » (*F.*, p. 31) est « littéralement dans la merde⁷¹ », socialement et physiquement déchu à l'âge adulte⁷². « Tu peux redevenir normal, si tu fais l'effort. Tu n'es pas obligé de croire à... tout

⁶⁸ Walter Benjamin, « Destin et caractère », *Œuvres I, op. cit.*, p. 205.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 203.

⁷⁰ György Lukács, « Métaphysique de la tragédie », *L'âme et les formes, op. cit.*, p. 247.

⁷¹ David Caviglioli et Grégoire Leménager, « Portés disparus : Garcia, Vasset, Haenel, Reverdy », *op. cit.*, p. 56.

⁷² Lorsqu'elle le revoit après quinze années d'absence, Madeleine constate en effet l'abîme qui sépare le grand amour de sa jeunesse et l'homme, négligé au point d'être repoussant, qu'elle retrouve dans une grange : « Lui dont les cheveux bouclés étaient jadis d'une opulence telle qu'il était impossible en le peignant d'apercevoir la peau de son crâne, il n'arborait plus que des mèches rares,

ça » (*F*, p. 40), lui suggère-t-elle, sachant pourtant que c'est impossible. Dans l'univers de *Faber. Le destructeur*, rien n'est accidentel, toute décision est irrévocable, tout discours est décisif : « tragiquement décisif » (*ODBA*, p. 331), dirait Benjamin, qui fait du dialogue la forme d'expression privilégiée du drame tragique. « Il n'y a pas de tragique en dehors du dialogue » (*ODBA*, p. 330), allait-il jusqu'à écrire en 1916⁷³. Bien qu'aucune véritable relation ne puisse s'établir entre le héros et les autres personnages, c'est bien à un tel dialogue que le roman, rassemblant toutes les versions d'une histoire commune, donne son cadre. Sous la forme d'un dilemme impossible à résoudre, donnant lieu à une délibération infinie, il schématise « les pôles des possibilités de la vie, que la vie habituelle emmêle⁷⁴. »

De fait, en tant qu'ordres radicalement distincts, deux pôles métaphysiques sont symbolisés par Madeleine et Faber, dont les expériences se touchent mais s'excluent mutuellement⁷⁵. György Lukács rattacherait ces deux pôles aux expériences mystiques et tragiques du monde :

Le miracle de la tragédie est créateur de forme, son essence est le soi (*Selbstheit*) de façon tout aussi exclusive qu'elle était, chez le mystique, la perte de soi (*selbstverlorenheit*). [...] Toutes deux réunissent énigmatiquement elles-mêmes, dans une essence supérieure, la mort et la vie, le soi concentré en lui-même et la dissolution intégrale du moi [...] La voie du mystique est abnégation, celle du personnage tragique est le combat ; chez celui-là la fin est une dissolution, chez celui-ci un éclatement⁷⁶.

Ainsi décrite par Lukács, la voie du mystique s'apparente à l'exaltation profane de la vie terrestre qui caractérise le rapport au monde des personnages du drame baroque allemand

lisses et grasses au-dessus d'un front marqué par l'eczéma. Il était maigre de tout ce qui dans un corps devait manifester la santé. Gros ou boursoufflé partout où l'organisme réclame d'être vif et tendu. Paupière lisses mais joues creuses. Ventre arrondi mais thorax rentré. Côtes apparentes et début de goitre. Il était laid. » (*F*, p. 22)

⁷³ Cette citation est tirée du texte « *Trauerspiel* et tragédie », écrit en 1916 mais intégré dans l'édition récente de *l'Origine du drame baroque allemand*. Comme le souligne Marc Sagnol, ce texte a été rédigé avant que Benjamin ne lise *L'étoile de la Rédemption* de Rosenzweig, après quoi il s'est davantage intéressé au mutisme du héros. (Marc Sagnol, *Tragique et tristesse*, op. cit., p. 230) Nous examinerons la signification du silence du héros dans le troisième chapitre de ce mémoire.

⁷⁴ György Lukács, « Métaphysique de la tragédie », *L'âme et les formes*, op. cit., p. 257.

⁷⁵ Nous avons vu, dans notre étude sur *Des anges mineurs*, que dans le symbole, se trouvant rabattu sur des types, le particulier ne vaut qu'en tant qu'exemple de l'universel. De manière diamétralement opposée, l'allégorie « exprime le particulier sans songer à l'universel ni s'y référer ». (*ODBA*, p. 220).

⁷⁶ György Lukács, « Métaphysique de la tragédie », *L'âme et les formes*, op. cit., p. 256.

d'après Benjamin. Figure typique de la « perte de soi » mystique, exprimant son attachement au monde en intervenant sur d'infimes éléments de la vie, Madeleine est plongée dans l'immanence⁷⁷. À l'opposé, Faber adopte une posture d'extériorité vis-à-vis du monde qu'il cherche à transcender : « Moi seul pour voir leur existence du dehors » (*F*, p. 49), dit-il en contemplant la ville de Mornay⁷⁸. « Je n'ai jamais su *apprécier* » (*F*, p. 48), avoue-t-il également, sachant que c'est ce qui le coupe du bonheur. Parfois désespéré de ne pouvoir être un homme, souffrant d'être privé des plaisirs de la vie humaine, Faber « cherche une âme » (*F*, p. 179). S'il tient autant à Madeleine, c'est d'ailleurs parce qu'elle est l'une des personnes qui le rattache au monde d'ici-bas, à la beauté pure et simple des phénomènes sensibles⁷⁹.

Madeleine n'aimait pas les fréquentations politiques de Faber ni son goût pour la beuh. Elle avait quelque chose de la raideur luthérienne de son père. Mais parfois aussi les manières lasses et voluptueuses de sa mère. Alors elle accompagnait aussi Faber dans ses petites folies. (*F*, p.172)

Cette familiarité de Madeleine avec le luthérianisme la rattache aux personnages baroques, de même que son amour de la musique, envers laquelle Faber est très peu porté « parce qu'il ne supportait pas qu'elle aille dans le sens de son sentiment » (*F*, p. 122)⁸⁰. Faber n'est confortable que dans le discours et la vie publique et ne peut soutenir la mise à nu qu'impliquent les émotions et les contacts corporels. Quand, pour la première fois, Madeleine tente de l'embrasser, « rouge comme une pivoine, pris d'une crise de démangeaisons, il s'est

⁷⁷ La première chose que Madeleine affirme d'elle-même est en effet son incapacité d'adopter un point de vue en surplomb, totalisant, sur le monde : « Je n'ai pas le sens de l'orientation; je ne saurais même pas dessiner la forme approximative de mon trajet. Mais à chaque tournant j'avais l'impression de sortir d'un grand cercle pour entrer dans un plus petit. » (*F*, p. 15).

⁷⁸ *F*, p. 49. Il évoque également plus loin « le don que j'avais jadis de *réduire* les gens aux objets. » (*F*, p. 231).

⁷⁹ Parlant de Madeleine, qu'il vient de retrouver après des années d'absence, Faber affirme : « Elle aura été le seul être humain à m'apporter une forme de paix, depuis l'école primaire. [...] Et dans ses paroles, j'entendais la bonne part de moi-même; tout ce qu'il y avait de vrai dans ma personne était passé par sa gorge. Et tout ce qu'elle contenait de mauvais vivait en moi. » (*F* p. 38-39).

⁸⁰ Dans la première section de ce chapitre, nous avons vu que dans l'*Origine du drame baroque allemand*, Benjamin souligne l'appartenance des grands auteurs dramatiques baroques à la religion luthérienne (voir p. 12 de ce mémoire). Teintés de tristesse et empreints de mélancolie, les drames baroques répondaient, selon le penseur allemand, à la tentative de trouver une solution profane à la perte de toute eschatologie. Nous ne pouvons développer plus avant cette hypothèse dans le cadre de ce mémoire, mais il nous semble que les attitudes antinomiques de Faber et de Madeleine en regard de la finitude, qui est synonyme de prison chez l'un et d'accentuation de la vie chez l'autre, recourent dans une certaine mesure l'opposition que Benjamin voyait à l'œuvre à l'époque de la Contre-Réforme, entre les catholiques et les luthériens.

levé en bafouillant. » (*F*, p. 122) « Il détestait qu'on le touche » (*F*, p. 23), se souvient-elle. Entre les deux, Basile est tourmenté par un vif besoin de reconnaissance et de distinction. Perpétuellement angoissé, déchiré entre son besoin de sécurité et le désir de plaire, l'admiration qu'il voue à Faber n'a d'égal que son ressentiment. Ni baroque, ni tragique, Basile incarne la mauvaise conscience – typiquement occidentale – qui cherche à justifier son existence ; il est la figure paradigmatique « du faux humanisme dominant⁸¹. » Héritier du monothéisme, il ne peut se concevoir autrement qu'en dette, mais ne le supporte pas : « il ne pouvait plus vivre tant que j'existais », constate Faber, qui découvre dans les notes de son ami « son dépit, sa rage, sa haine. » (*F*, p. 279)

Malgré la chute de Faber, le roman ne donne pas plus raison à l'un ou l'autre des personnages : Faber s'émancipe bel et bien de l'ordre mythique du monde, bien qu'il échoue, de par l'individualité de sa lutte et du fait que sa conception de la liberté « n'échappe pas au domaine de la faute⁸² », à restaurer l'« ordre éthique du monde⁸³. » Cet échec est typique du « héros problématique », que Lukács associe à la forme romanesque et auquel il attribue une « psychologie démoniaque⁸⁴. » Selon ce penseur, l'échec du héros est ironique dans la mesure où il marque aussi bien la vanité de son combat contre la réalité que sa nécessité. Cette ironie « saisit non seulement ce que cette lutte a de désespéré, mais ce que sa cessation a de plus désespéré encore, le bas échec que représente le fait de s'adapter à un monde pour qui tout idéal est chose étrangère et, pour triompher du réel, de renoncer à l'irréelle idéalité de l'âme⁸⁵. » C'est-à-dire que le sort de Faber révèle l'inanité d'une réalité que « de nouveaux soulèvements de l'idée » ne cesseront d'ébranler. « Jamais cette victoire [du réel] ne saurait

⁸¹ Associé selon Agamben au fait de rester en dette face à l'existence, ce « faux humanisme » envisage le démon comme « le symbole de l'humanité coupable qui dénonce sa propre faute jusqu'à mettre en position d'accusé l'ordre juridique même dont elle fait partie. » (Giorgio Agamben, « Walter Benjamin et le démonique. Bonheur et rédemption historique dans la pensée de Benjamin », *La puissance de la pensée, op. cit.*, p. 257.)

⁸² Walter Benjamin, « Karl Kraus », *op. cit.*, p. 255. Cet aspect central de la tragédie sera examiné en profondeur dans le troisième chapitre qui porte sur la tension entre la politique, le judiciaire et la souveraineté.

⁸³ Dans la pensée de Benjamin, l'ordre éthique du monde correspond à l'avènement du royaume messianique sur terre. Son correspondant séculier est nul autre que la société sans classe égalitaire. Nous verrons analyser dans le deuxième chapitre l'échec de Faber à maintenir l'occupation lors du mouvement de grève, ainsi que son expérience de l'« autonomie ».

⁸⁴ György Lukács, *La théorie du roman*, trad. Jean Clairevoye, Paris, Gonthier, coll. « méditations », 1971, p. 80.

⁸⁵ *Idem*.

être définitive » soutient Lukács, selon lequel « la supériorité du monde tient beaucoup moins à sa propre force [...] qu'à une problématique interne et pourtant nécessaire de l'âme lestée d'idéal⁸⁶. » En ce sens, plutôt que d'établir la pérennité de l'ordre du monde, l'échec tragique annonce que l'« équivoque », que Benjamin considère comme le « stigmaté des démons » (*ODBA*, p. 115), est en train de périr.

Comme si elle le présentait, Madeleine éprouve un vif respect pour le combat de Faber. Mais ayant toujours su que cette lutte allait entraîner la perte de l'homme qu'elle aime, elle a beaucoup souffert de n'avoir pas su, dans sa jeunesse, le retenir auprès d'elle. À l'âge adulte, malgré l'impression qui la prend parfois de mener « une vie de con » (*F*, p. 212), elle parvient à s'adapter au monde et à vivre heureuse. Au sein de la délibération impossible que présente *Faber. Le destructeur*, il n'y a pas de solution idéale et aucune option ne prévaut moralement sur l'autre. Dans des mots qui résonnent étrangement avec ceux de Lukács, qui affirme que dans la tragédie, « tout compte avec une force égale et d'un poids égal⁸⁷ », Tristan Garcia ne cesse d'ailleurs d'insister, dans son traité de métaphysique, sur l'idée que toute attitude contient sa *chance* et son *prix*⁸⁸ : « tout ce que je gagne à grandir, je le perds à vieillir⁸⁹ », soutient-t-il par exemple. Le paradis étant perdu dès l'origine, la seule réponse à la déchéance demeure celle du choix. C'est l'incapacité à choisir qui empêche à Basile de vivre et qui l'amène, dégoûté qu'il est de lui-même, à renvoyer la faute sur « le meilleur d'entre nous... » (*F*, p. 59) :

Les démons, ce sont rien d'autre que les idoles d'enfance de l'humanité. Lorsque l'humanité a vieilli, elle n'a plus supporté les dieux de son jeune âge : elle s'est sentie naïve et coupable. Elle ne pouvait pas regarder dans les yeux sa propre puérité. Alors elle a chargé de tous les maux, de sa propre faute, ceux qu'elle avait chéris et qui avaient veillé sur elle. Voilà de quoi nous sommes coupables et qui nous fait peur dans les diables : d'avoir cru en eux et de les avoir trahis. (*F*, p. 289.)

⁸⁶ *Ibid.*, p. 81.

⁸⁷ György Lukács, « Métaphysique de la tragédie », *L'âme et les formes*, *op.cit.*, p. 251.

⁸⁸ Tristan Garcia, *Forme et objet. Un traité des choses*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Métaphysiques », 2010, p. 477. Il soutient par ailleurs dans cet ouvrage que ce principe d'égalisation constitue « le tragique de toutes choses. » (p. 482.) Dans les chapitres qui suivent, il s'agira entre autres d'élucider la signification d'une telle posture sur les plans éthique, politique et révolutionnaire.

⁸⁹ *Ibid.* p. 451.

1.4 *Les Renards pâles* : une fresque épique

1.4.1 Point de vue des laissés pour compte

C'est également un regard pessimiste sur l'époque contemporaine que pose le roman *Les Renards pâles* de Yannick Haenel, qui fait de la ville de Paris le théâtre de la vie sociale telle qu'elle s'organise dans les sociétés néolibérales. À l'époque actuelle, la notion de « société » ne renverrait plus qu'à « un ordre auquel on obtempère par habitude » (*RP*, p. 55). La « République » serait quant à elle une « divinité comme une autre » (*RP*, p. 133), qui impose d'autant mieux son culte qu'elle le fait sous le couvert de la laïcité. Auparavant associées à la gauche et à une certaine idée de la justice sociale, ces deux « idées » seraient dorénavant complices du « règne délirant de la finance » (*RP*, p. 161), qui érige l'injustice en système dans le monde actuel. Or d'après le narrateur du roman, Jean Deichel, l'enfer contemporain concernerait aussi bien ceux qui parviennent à intégrer la vie sociale que ceux qui en sont exclus :

on est tous englués dans un enfer tiède, comme des mouches qui crèvent dans une toile d'araignée... Ils nous ont dépouillé de nos armes, et ils s'en servent mieux que nous : la révolte est à poil, la négation est maintenant de leur côté... Qu'on ne nous raconte pas de conneries avec le destin de la subversion : personne, pas même le plus enragé des révolutionnaires, ne peut aller aussi loin que la République Française. (*RP*, p. 74)

L'idée même de liberté, à laquelle la « société de consommation » (*RP*, p. 120) prétend faire accéder, aurait perdu tout caractère offensif selon Jean Deichel. Elle ne correspondrait désormais qu'à une simple mise en équivalence des différentes options de vie, excluant toute différenciation qualitative entre celles-ci : « dans ce monde *tout se vaut* : chaque chose y est égale à son contraire, autrement dit plus rien n'y a de valeur. C'est la force affreuse de votre monde, mais c'est aussi sa faiblesse [...] vous avez abandonné toute espérance, c'est pourquoi vous vivez en enfer. » (*RP*, p. 117) De fait, Jean Deichel note qu'une montée en flèche des suicides aurait récemment été enregistrée. Il soutient que celle-ci serait due à l'inanité de la vie contemporaine et à la détresse existentielle qu'elle provoque. D'après les propos qu'il entend à la radio, ce fléau ne concernerait plus seulement les pauvres et les chômeurs, mais sévirait également chez les « employés des grandes entreprises » et toucherait « parfois même leurs patrons » (*RP*, p. 33). Le roman souligne en outre que, dans

une société qui menace de « sacrifier ce qui n'est pas compatible avec ses intérêts » (*RP*, p. 141), l'obtention de privilège suppose un lot de renoncements, qui répandent un ressentiment diffus envers ceux qui refusent ou ne remplissent pas les termes du contrat social. Alimentée par les médias de masse, cette haine est au centre du discours du « nouvel élu » que le narrateur entend à la radio, et qu'il résume en ces termes : « Bien sûr, il était question, comme toujours, du “pays”, de la “nation”, de l’“effort” et du “travail” que tous les Français devaient mener ensemble. Le mot “travail”, surtout, revenait : il fallait travailler de plus en plus, ne faire que travailler. » (*RP*, p. 20) Peu importe le résultat des élections, sous-entend le narrateur, il s'agit toujours avec la politique officielle de « déclarer la guerre à tous ceux qui ne se levaient pas tôt chaque matin », c'est-à-dire à tous ceux qui correspondent à la catégorie des « mauvais citoyens » : « les Rmistes, les précaires et ceux qui avaient perdu leur travail, tous ceux qui, précisément, avaient été chassé du travail. » (*RP*, p. 21) Et cette guerre, envers tout ce qui n'est pas conforme à la vision républicaine du monde et ce qu'elle échoue à contrôler, n'est justement perceptible que par les sacrifiés, c'est-à-dire par ceux qui subissent directement et quotidiennement les coups de l'exclusion.

C'est pourquoi l'aventure de Jean Deichel, qui n'accordait jusque-là que « peu d'importance à ce qu'on nomme les relations humaines » (*RP*, p. 15) et n'avait aucun intérêt pour la politique, commence lorsque, ne pouvant plus payer son loyer, il se voit « expulsé de [sa] propre vie. » (*RP*, p. 21) « J'étais donc à la rue. Ça vous prend à peine quelques jours pour dégringoler ; un soir, vous vous rendez compte qu'il est trop tard » (*RP*, p. 17), raconte-t-il, retraçant l'événement déclencheur de l'aventure qui allait transformer son rapport au monde. Une fois réduit à l'errance, dormant dans une voiture appartenant à un ami, il passe ses journées à déambuler solitairement dans le XX^e arrondissement de Paris. Sur sa route se révèle le monde souterrain des laissés pour compte, des exclus et des parias, dont il n'avait jamais remarqué la présence. Ainsi, bien qu'elle soit prise en charge par une instance unique, la narration rend compte d'une augmentation progressive de la part du narrateur de sa capacité à être affecté par ce qui le laissait auparavant indifférent. En outre, bien qu'il soit pris en charge par une instance narrative unique, ce roman expose différents discours qui traversent le champ social et il donne lieu à une modification graduelle de « l'appareil

perceptif⁹⁰ ». Le regard qu'il pose sur le monde n'est donc ni unitaire, ni totalisant. D'ailleurs, la première personne du singulier, qui prime dans toute la première partie, est délaissée par le narrateur dans la seconde partie, au profit du « nous » impersonnel d'une foule masquée qui se soulève.

1.4.2 Un roman épique

1.4.2.1 Hostilité du monde

Donnant voix à ceux qui se confrontent à la violence des lois du marché et aux coups parfois mortels de la répression policière, le roman de Haenel révèle l'hostilité du monde social. Or la guerre menée contre ce qui échappe à la sphère de la rationalité économique est d'autant plus féroce qu'elle demeure imperceptible à tous ceux qui arrivent encore à obtenir « quelques satisfactions » (*RP*, p. 35) et privilèges. Étant dépourvus de crédibilité aux yeux de la majorité, ceux qui luttent pour redonner à l'existence « cette étincelle dont tout semble vouloir la priver » (*RP*, p. 27) parviennent difficilement à obtenir le soutien de ceux qui, sans être foncièrement mauvais, semblent « téléguisés » (*RP*, p. 80). À ce titre, le roman est traversé par un discours critique envers le dispositif médiatique, qui expulse tous les énoncés qui débordent les termes hégémoniques du débat politique. En effet, dans une interview radiophonique que relate le narrateur, une journaliste essaie de minimiser les propos alarmistes d'un « jeune penseur » :

Il expliquait que l'effondrement des marchés était devenu l'horizon ordinaire du monde, et que la ruine affecterait désormais l'ensemble de la planète *pour toujours*. Qu'il n'y aurait rien d'autre que la "crise", parce que la "crise" était l'autre nom du monde qui vient. Que les prochains krachs ne seraient plus seulement boursiers, mais qu'ils feraient implorer nos têtes. Que les krachs seraient existentiels et psychiques. Que nos vies mêmes ne seraient que des krachs, et qu'elles ne faisaient que s'effondrer les unes sur les autres, comme des déchets. La journaliste trouvait que le jeune penseur exagérait : la vie n'était pas si horrible, toute cette noirceur lui semblait déplaisante, propre à décourager les auditeurs. (*RP*, p. 36)

⁹⁰ Walter Benjamin, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (première version, 1935), trad. Rainer Rochlitz, *Œuvres III*, *op. cit.*, p. 107.

D'après le narrateur, l'exagération, l'excès, c'est-à-dire la *déraison* attribuée à ceux qui déstabilisent les présupposés sur lesquels s'érige la « société » seraient précisément ce sur quoi s'appuyer pour désactiver les dispositifs du pouvoir, qui nous écartent des joies de l'existence :

Chaque fois que le soleil se couche, je ne désire qu'une chose : mettre fin au monde sensé. Je veux glisser vers ce fond d'étoiles qui rient dans le ciel et s'enivrent des épaisseurs du crépuscule. Je veux boire jusqu'au néant ces éclats rouges et noirs. Seule l'ivresse des étoiles m'arrache à la pesanteur du globe. (RP, p. 25)

En se déclarant l'ennemi de la rationalité, Jean Deichel situe en grande partie la lutte politique sur le plan des discours et des représentations, qui ont un impact sur les modes mêmes de la perception. Redonner à l'existence sa saveur implique de se réapproprier la faculté de voir et de sentir. D'après le roman, cette nécessité concerne la capacité d'être affecté par ce qui échappe à sa propre expérience du monde, à commencer par la souffrance des opprimés. En ce sens, il stipule que le contrôle des moyens de production et de diffusion, qui servent de canaux de propagande et d'« envoûtement » (RP, p. 168) aux sphères de pouvoir qui les détiennent, est l'enjeu du champ de bataille à investir. Le roman *Les Renards pâles* recoupe ainsi le sens très spécifique que Benjamin prête au terme d'« épique » dans la théorie qu'il développe à partir du théâtre de Bertolt Brecht : « Le théâtre épique met en question le caractère récréatif du théâtre ; il ébranle sa valeur sociale en lui retirant sa fonction dans l'ordre capitaliste ; il menace, et c'est le troisième aspect, la critique dans ses privilèges⁹¹. »

Comme le souligne Marc Goldschmit, le passage de la pensée de Benjamin à une théorie politique dans les années 1930 passe par la problématique de la politisation de l'art et de la littérature⁹². La théorie du théâtre épique appartient à cette période « transitoire » particulièrement marquée par l'influence de la pensée marxiste. Elle correspond au moment le plus « matérialiste » de la pensée de Benjamin, qui accorde alors une importance sans précédent aux questions de l'agir et de la production. Selon Benjamin, l'écrivain révolutionnaire a pour devoir « de réfléchir, de se demander quelle est sa position dans le

⁹¹ Walter Benjamin, « Qu'est-ce que le théâtre épique? (*première version*) », *Essais sur Bertolt Brecht*, trad. Paul Laveau, Paris, Maspero, coll. « Petite collection Maspero », 1978. p. 18.

⁹² Marc Goldschmitt, *L'écriture du messianique*, op. cit., p. 188.

processus de production⁹³ » et a pour tâche d'adapter son œuvre – dès lors « appareil technique » – « aux objectifs de la révolution prolétarienne⁹⁴. » Avec Aragon, Benjamin déclare à cette époque que l' « intellectuel révolutionnaire apparaît d'abord et avant tout comme traître à sa classe d'origine⁹⁵. » Il s'agirait pour lui d' « entrer en concurrence avec [les] nouveaux instruments de publications⁹⁶ » par lesquels les conceptions dominantes du monde s'imposent, de « les utiliser et d'apprendre d'eux⁹⁷ », sans reconduire les rapports de productions qui les sous-tendent.

Dans le roman, la radio est le lieu où sont relayés les discours les plus conformistes, qui communiquent à la population les « valeurs » auxquelles elle doit adhérer et les « obligations républicaines » qu'elle doit honorer, en tant qu'elles seraient « susceptibles de sauver le pays » (*RP*, p. 20). En imposant une vision du monde unique, la technologie culturelle du pouvoir crée des habitudes perceptives qui occultent certaines parts du réel et qui affectent directement les conditions matérielles d'existence. Est ainsi sous-entendu dans le roman que les modes contemporains de gouvernement obtiennent l'obéissance des masses par les mêmes procédés d'envoûtement qu'utilisait l'Église pour asseoir son pouvoir. Le roman opère un dédoublement de la réalité : de même que le paradis implique l'enfer, tout privilège implique des exclusions. Mais cette dualité est réversible. Car si « ce monde est un mensonge » (*RP*, p. 117) dissimulant l'« ordre de la malveillance » (*RP*, p. 14) qui le constitue, l'espoir se loge précisément du côté des damnés. C'est en souriant qu'Issa, l'ami du narrateur, avait dit : « “On ramasse la merde des Français pour nourrir le Mali” » (*RP*, p. 69). Ce sourire n'indique pas seulement que les dernières zones de solidarités et de vie sont du côté des laissés pour compte : il annonce une vengeance certaine. « Ce n'est pas seulement d'injustice dont nous parlons, mais d'un monde qui s'écroule : le vôtre » (*RP*, p. 124), nargue ailleurs le narrateur. Que l'exil ne crée jamais que des démons, telle est la signification du nom de « Renard Pâle », qui donne son titre au roman et auquel s'identifie le groupe de sans-papier

⁹³ Walter Benjamin, « L'auteur comme producteur », *Essais sur Bertolt Brecht, op. cit.*, p.126.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 128.

⁹⁵ *Idem.*

⁹⁶ *Ibid.*, p. 124.

⁹⁷ *Idem.*

qui mène une insurrection : dieu dissident de la mythologie Dogon du Mali, « le Renard va au-devant du monde dont on l'a exilé pour y jeter le trouble⁹⁸. » (*RP*, p. 135)

Est donc « épique » la pratique artistique qui s'aventure sur le terrain contrôlée par l'ennemi en vue de lui arracher l'usage de ses armes. Que ce soit pour rendre ces armes non fonctionnelles ou les détourner en sa faveur, il s'agit de faire en sorte que soit exacerbé ce « trépignement sourd » que la radio laisse parfois entendre, « comme si le langage se convulsait », comme si « les rouages étaient usés », et que le mécanisme « était mal réglé », de sorte qu'il apparaisse que la « République française grince des dents » (*RP*, p. 21). Cette opération exige de rendre transparents les rouages de l'appareil de production lui-même, quitte à priver l'art de son piédestal. À propos des critiques, des musiciens et des écrivains, Benjamin remarque en effet que souvent, « en croyant être en possession d'un appareil qui, en réalité, les possède, ils défendent un appareil sur lequel ils n'ont plus aucun contrôle, qui n'est plus, comme ils le croient encore, un moyen pour les producteurs, mais devient un moyen contres les producteurs⁹⁹. » Apparaissent ainsi dans le roman différents procédés de diffusion et différentes formes de discours, présentés de manière partisane par le narrateur, suivant qu'ils alimentent les rouages bien huilés de la société ou qu'ils parviennent à faire passer ce « rire de dément » (*RP*, p. 36) qui saborde ses mécanismes.

À cet égard, au début de son parcours, Jean Deichel passe une soirée avec Ferrandi et sa bande dans un bar du XX^e arrondissement : « Tous étaient "artistes" : Zoé filmait des tas d'ordures [...] ; Le Bison "performait la destruction", *dixit* Ferrandi : c'est-à-dire qu'il égorgeait des poulets ou des lapins en public [...] ; Myriam était peintre. » (*RP*, p. 38) « Ils se considéraient comme un groupe d'insoumis » (*RP*, p. 39), raconte-t-il. Retraçant la conversation à saveur politique où l'« un après l'autre, ils exposèrent leur vue » (*RP*, p. 40), Jean Deichel se souvient surtout n'avoir pas pu se concentrer, comme s'il était devenu indisponible aux débats politiques et à la forme qu'ils prenaient : « le rire du "jeune penseur" »

⁹⁸ Selon les propos rapportés par le narrateur, le Renard pâle est un dieu déchu, exilé pour insubordination, il habite le revers des choses et incarne la possibilité du désordre. Il correspond à la posture politique de l'anarchisme : « Dans la cosmogonie des Dogon du Mali, il crée le désordre en s'arrachant à son placenta, s'attaquant au démiurge – son père – dont il conteste l'ordre. » (*RP*, p. 110).

⁹⁹ Walter Benjamin, « Qu'est-ce que le théâtre épique? (*première version*) », *Essais sur Bertolt Brecht*, *op. cit.*, p. 8.

– ce rire dans la voiture qui m’avait transporté jusqu’ici – brûlait la conversation. Avec lui, je ne pouvais plus adhérer à rien. » (RP, p. 41) Aussi se distancie-t-il de la naïveté de la jeune militante socialiste Zoé, qui considère « inconcevable qu’on puisse *vouloir* ne pas voter » et affirme qu’ « il faudrait passer devant un tribunal tous ceux qui ne votent pas, les juger pour crime contre la démocratie. » (RP, p. 42) Se voulant démocrate, Zoé ne fait que reconduire les discours dominants qui attaquent ceux qui « profitent de la société sans rien faire pour la changer » (RP, p. 42). Bien qu’ils se veulent « engagés » et croient incarner un mode de vie subversif, l’attitude de ces artistes comporte des affinités avec le conformisme relayé par les médias de masse. Et puisqu’ils ne remettent pas en question leur propre statut dans le processus de production, ils risquent de verser dans « l’esthétisation de la politique » que pratique le fascisme selon Benjamin, au détriment de la nécessaire « politisation de l’art¹⁰⁰. »

1.4.2.2 Héros non-tragique

Dans une certaine mesure, il semble que le récit de son vécu que fait le narrateur des *Renards pâles* « a moins pour tâche de développer des actions que de représenter des états de choses¹⁰¹ », comme l’affirmait Benjamin à l’égard du théâtre épique de Brecht. Or, toujours selon Benjamin,

représentation ne signifie pas ici reproduction au sens des théoriciens naturalistes. Au contraire, il s’agit avant tout de commencer par découvrir des états de choses (On pourrait tout aussi bien dire : de les éloigner). Cette découverte (éloignement) des états de chose s’accomplit grâce à l’interruption du déroulement des événements. L’exemple le plus primitif : une scène de famille. Tout à coup, un étranger entre. La mère était justement sur le point de saisir une statuette de bronze pour la jeter sur sa fille ; le père sur le point

¹⁰⁰ Dans sa première version de son texte « L’œuvre d’art à l’époque de sa reproductibilité technique », Benjamin attribue la « *crise des démocraties* » actuelles à celle « *des conditions d’exposition de l’homme politique* ». Établir l’impossibilité pour les marges de faire entendre leur parole ferait partie intégrante de la stratégie par laquelle le fascisme neutralise ses opposants selon Benjamin : « *Les masses ont le droit d’exiger une transformation du rapport de propriété ; le fascisme veut leur permettre de s’exprimer tout en conservant ce rapport. Son aboutissement logique est une esthétisation de la vie politique.* » (« L’Œuvre d’art à l’époque de sa reproductibilité technique », *Œuvres III*, op. cit., p. 93 et p.111.)

¹⁰¹ Walter Benjamin, « Qu’est-ce que le théâtre épique? (deuxième version) », *Essais sur Bertolt Brecht*, op. cit., p. 29.

d'ouvrir la fenêtre pour appeler un sergent de ville. À cet instant l'étranger paraît à la porte. « Tableau », comme l'on disait vers 1900. C'est-à-dire que l'étranger est confronté à l'état de choses : mines effarées, fenêtre ouvertes, mobilier dévasté¹⁰².

Étranger à la tristesse des personnages baroques des *Anges mineurs*, Jean Deichel se distingue également du héros tragique du roman de Garcia : il passe au second plan par rapport aux états de choses qui se « découvrent » sous son passage. Il n'est, comme le dit Benjamin à propos du personnage épique, que « le lieu où se joue à plein la dialectique de cette société¹⁰³ ». Hors de tout tragique, sa fonction est celle de l'« observateur lucide », que Benjamin rattache à la figure du « sage¹⁰⁴ ». Le roman de Haenel est épique là où il *rend étranger* aux situations les plus familières. Cette mise à distance s'apparente au procédé que Carlo Ginzburg qualifie d'« estrangement », qu'il décrit comme une tentative de « présenter les choses comme si elles étaient vues pour la première fois¹⁰⁵ ». En tant que moyen « de dépasser les apparences et d'atteindre une compréhension plus profonde de la réalité », l'estrangement peut favoriser la *critique* de l'état de choses. Mais selon Ginzburg, il peut inversement chercher à « protéger la fraîcheur des apparences contre l'intrusion des idées, en présentant les choses dans l'ordre de nos "perceptions", non encore contaminées par des explications causales¹⁰⁶ ». Ces deux aspects de l'estrangement s'entremêlent dans *Les Renards pâles*. En effet, le regard étranger du narrateur arrache les situations qu'il perçoit aux présupposés que les représentations hégémoniques surimposent à la réalité. Benjamin affirme qu'une des fonctions principales du théâtre épique « consiste dans certains cas à interrompre l'action, au lieu de l'illustrer ou de la faire progresser. Et pas seulement interrompre l'action d'un partenaire, mais tout aussi bien la sienne propre¹⁰⁷ ». La dimension critique de l'estrangement, qui « découvre » l'état de choses en l'interrompant, permet en outre de

¹⁰² *Ibid.*, p. 29.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 28.

¹⁰⁴ « D'après la conception du « dramatique », à laquelle le théâtre nous a accoutumés, cela semblerait tout aussi déplacé d'adjoindre aux événements se déroulant sur scène un tiers étranger à ceux-ci et tenant lieu d'observateur lucide, de « penseur ». Brecht a maintes fois pensé à quelque chose de comparable. On peut aller plus loin et dire que Brecht a tenté de faire du penseur, voire du sage le héros dramatique lui-même. » (*Ibid.*, p. 27-28).

¹⁰⁵ Carlo Ginzburg, *À distance. Neuf essais sur le point de vue en histoire*, trad. Pierre-Antoine Fabre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1998, p. 32.

¹⁰⁶ *Idem.*

¹⁰⁷ Walter Benjamin, « Qu'est-ce que le théâtre épique? (*première version*) », *Essais sur Bertolt Brecht*, *op. cit.*, p. 10.

renouer avec cette « simplicité » qui serait la source d'un « vertige » (RP, p. 102) qui « chasse l'angoisse » (RP, p. 102) d'après le narrateur.

De fait, plus il s'arrache à la sphère de l'« utilité » sociale et interrompt le cours habituel de sa vie, plus Jean Deichel abandonne les attributs qui qualifiaient sa « personnalité » et s'ouvre au monde. Une fois sans adresse, sans identité, « *injoignable* » (RP, p. 26), c'est d'abord à *lui-même* qu'il devient étranger :

À force de m'ouvrir à l'« intervalle », j'ai cessé d'avoir des opinions, des « idées », des préférences culturelles. Je ne suis plus seulement Jean Deichel, ce type de quarante-trois ans taciturne qui touche les Assedic et n'en fait socialement qu'à sa tête : un étranger habite maintenant ce corps vêtu d'un sempiternel manteau gris, quelqu'un qui se fout complètement de l'« actualité », et n'est sensible qu'aux lisières, aux bordures, aux inflexions des nuages, aux herbes folles qui couvrent les derniers terrains vagues de Paris. (RP, p. 31)

Dès lors, Jean Deichel devient apte à percevoir le pan de la réalité que les habitudes acquises dans « sa vie normale » l'empêchait de percevoir. Après avoir convenu que « *[I]a politique mange les corps qui ont encore la faiblesse d'y croire* » (RP, p.43) à l'issue de sa soirée en compagnie des artistes, il se détourne définitivement des bavardages militants. « J'ai éteint la radio », affirme-t-il plus tard, avant de sortir de sa voiture pour glisser sa « tête sous le flot des pétales » (RP, p. 21). En désactivant les dispositifs médiatiques, le narrateur apprend à « ouvrir ses oreilles à ce qui [arrive]. » (RP, p. 22) Il fait l'expérience d'une désidentification qui s'apparente au *devenir-animal* dont parlent Gilles Deleuze et Félix Guattari¹⁰⁸ : « *Le chien est passé en moi* » (RP, p. 53), soutient-il en effet, après avoir accompagné un animal errant dans son agonie silencieuse.

Une fois débarrassé des présupposés dont la rationalité cartésienne couvre les éléments du réel, maintenant capable de se laisser affecter par les phénomènes sensibles du monde empirique, Jean Deichel se trouve confronté aux humiliations multiples et aux outrages invisibles qui constituent l'innommable supplice quotidien auquel sont soumis « les sans-abri, les sans-emploi, les sans-papiers – toute la communauté des SANS » (RP, p. 78). Du point de vue de leurs implications concrètes dans la vie de ceux qu'elles excluent, les grandes

¹⁰⁸ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*, Pars, Minuit, coll. « Critique », 1980, p. 285.

idées républicaines et démocratiques apparaissent comme des dogmes voulant réaliser « ce vieux rêve de mettre tout le monde au pas » (*RP*, p. 27). Que peut en effet signifier la démocratie ou les Droits de l'Homme lorsque dans les ruelles françaises un sans-abri meurt en silence dans une benne à ordures? Ou quand l'assassinat par la police d'Issa et Kouré¹⁰⁹ – deux sans-papiers maliens qui étaient éboueurs en France pour envoyer de l'argent aux Kayes – demeure impuni? Mais au-delà de la critique sociale qui se met en place au gré des témoignages de Jean Deichel, se découvre également le commun irréductible qu'abritent ces zones d'exclusion, où la vie résiste à ce qui prétend l'étouffer et oppose son refus à toute forme de chantage : « Vous imaginez que nous vous demandons des papiers? Vous rêvez. Attendre votre reconnaissance : et puis quoi encore? Nous n'attendons rien – surtout de vous. Votre monde, nous n'en voulons pas. » (*RP*, p. 172)

1.4.3 La pédagogie

Benjamin insiste sur la dimension didactique du théâtre épique, dont il dit qu'elle « se distingue comme cas spécial principalement en ceci que, par une pauvreté particulière de l'appareil, elle simplifie et recommande instamment la permutation entre le public et les acteurs, entre les acteurs et le public¹¹⁰. » Avec la théorie du théâtre épique, Benjamin cherche à bouleverser les formes usuelles du « rapport entre compréhension et éducation¹¹¹. » À propos du théâtre de Brecht, il note que « l'effort d'intéresser le public de façon experte, mais absolument pas par le moyen de la culture, traduit une volonté politique¹¹². » De même, chez Haenel, l'écriture vise moins à inculquer des *notions* aux lecteurs qu'à modifier leurs

¹⁰⁹ Le narrateur dénonce en effet les mensonges par lesquelles les policiers jouissent d'une impunité totale, malgré la violence des crimes dont ils se rendent responsables : « La mort d'Issa et Kouré n'a même pas l'honneur de vous sembler une bavure. Défiant toute indécence, le communiqué de la Préfecture de police a fait état d'un suicide. » (*RP*, p. 142).

¹¹⁰ Walter Benjamin, « Qu'est-ce que le théâtre épique? (*deuxième version*) », *Essais sur Bertolt Brecht*, *op. cit.*, p.30.

¹¹¹ Walter Benjamin, « Études sur la théorie du théâtre épique », *op. cit.*, p. 37. Dans le troisième chapitre, nous établissons un dialogue entre l'intention didactique présente chez Yannick Haenel et la pensée de l'émancipation avancée par Jacques Rancière. Bien qu'il use de certains procédés de l'art épique, il semble qu'à d'autres égards, Haenel tend à réintroduire une vision classique de la pédagogie, fondée sur le partage entre ceux qui savent et ceux qui ne savent pas.

¹¹² Walter Benjamin, « Qu'est-ce que le théâtre épique? (*deuxième version*) », *op. cit.*, p. 26.

modes de perception en profondeur, en vue de les « rendre durablement étranger¹¹³ » aux états de choses. « Au lieu de s'identifier avec le héros, le public doit au contraire apprendre à s'étonner de la situation dans laquelle celui-ci se débat¹¹⁴ », affirme Benjamin. De fait, le roman de Haenel récuse toute *catharsis*. Présentant une succession de « tableaux¹¹⁵ » qui se heurtent les uns aux autres, cette « mystérieuse odyssee du dieu dissident » (*RP*, p. 111) se rend politiquement effective par le procédé du « choc¹¹⁶ ». Mais ce choc, s'il vise bien à provoquer l'étonnement, s'adresse moins aux affects – fussent-ils ceux de la révolte –, qu'à la prise de position critique¹¹⁷. La *distanciation* et l'*estrangement* peuvent sembler incompatibles avec l'immédiateté sensible qui, d'après le narrateur, ouvre au « déferlement du monde » (*RP*, p. 87). Mais les procédés de l'art épique, en tant qu'ils visent à rendre caduque l'envoûtement opéré par les technologies culturelles de pouvoir, aident aussi bien à « tuer sa propre docilité, sa sale habitude d'obéir » (*RP*, p. 21) qu'à effectuer le « saut dans l'existence » (*RP*, p. 87)¹¹⁸.

Et puisque, tel que l'affirme le narrateur, « l'envoûtement » « détruit ceux qui ne parviennent pas à le briser » (*RP*, p. 168), une écriture qui se veut révolutionnaire ne se contente pas de remplacer une illusion par une autre : elle « va à l'encontre d'une illusion.¹¹⁹ » La comparant à l'attitude du dieu Renard Pâle, le narrateur rappelle que d'être mue par une intention pédagogique ne retire pas à l'écriture l'élément de cruauté inhérent à toute pratique dissidente : « C'était un dieu qui n'était pas tendre avec les humains ; il habitait au cœur de la destruction, ce qui lui donnait un savoir sur celle qui ravage aujourd'hui notre monde. Sa cruauté est un art, elle fait de lui un insoumis dès l'origine. » (*RP*, p. 110) Comme le dieu insoumis, l'écriture de Haenel oppose une danse funèbre et joyeuse à toute les prescriptions et les codes de loi : « chaque nuit, [le Renard pâle] passe sur les tables de

¹¹³ *Idem*.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 29.

¹¹⁵ *Idem*.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 32.

¹¹⁷ Walter Benjamin, « L'auteur comme producteur », *op. cit.*, p. 126.

¹¹⁸ Il s'agit donc, d'après le roman de Yannick Haenel, de trouver une manière « démoniaque » de se rapporter au monde, de s'y déplacer et de l'habiter. Parlant de leur procession à reculons dans la ville de Paris, il affirme en effet : « Cette manière de se déplacer peut sembler démoniaque ; elle l'est. Mais c'est parce que nous y voyons le moyen de nous soustraire à vos démons à vous : de refuser votre logique, d'exorciser votre emprise, de feinter vos prétentions cartésiennes. (*RP*, p. 135).

¹¹⁹ Walter Benjamin, « L'auteur comme producteur », *Essais sur Brecht, op. cit.*, p. 124.

divination que les prêtres dogon ont tracés sur le sable. » (*RP*, p. 110) Une intime relation est révélée dans ce roman entre les pratiques du désenvoûtement et la jouissance. C'est une même coïncidence qu'évoque Georges Didi-Huberman lorsqu'il parle de *malice*. Contrairement aux techniques de figurations naturalistes ou aux procédés dit réalistes, qui visent un « "éternellement" réel du représenté¹²⁰ », sont malicieux ceux qui visent à ébranler la fixité de nos représentations :

Qu'est-ce que la malice? Ni plus ni moins, dirait un théologien catholique, que le pouvoir du diable. [...] Que l'image puisse être caractérisée comme une « malice » dialectique nous suggère donc, en premier lieu, qu'elle apparaît dans le monde du représenté à la façon d'une « bête noire » aussi puissante que sournoise : parler d'image malice, c'est avant tout parler de *malaise dans la représentation*¹²¹.

Selon Didi-Huberman, cette « déconstruction visuelle du visible tel que nous le percevons habituellement¹²² » comporte à la fois une dimension rieuse et un pouvoir critique. Le « *démontage erratique*¹²³ » de la structure des choses correspond au jeu de l'enfant qui « casse » ses jouets pour mieux comprendre leur fonctionnement¹²⁴. C'est pourquoi, avec son roman, Haenel ne s'embarrasse pas de subtilités pour remplir sa tâche à la fois destructrice et jubilatoire. Se jouant des conceptions dominantes du monde dans l'espoir de voir se fracasser les objets d'un culte, il fait sien l'enseignement mainte fois éprouvé par le théâtre de Brecht, à savoir « qu'il n'existe pas de meilleur stimulant pour la pensée que le rire. Et en particulier la pensée se trouve habituellement plus déliée quand on est secoué par le rire que quand on a l'âme ébranlée¹²⁵. » C'est prenant au mot Benjamin que Jean Deichel raconte en effet : « j'étais enroulé dans un rire qui m'emportait loin de toute parole, et rien ne semblait plus profond que ce rire. » (*RP*, p. 43)

¹²⁰ Georges Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 2000, p. 199.

¹²¹ *Ibid.*, p. 125.

¹²² *Ibid.*, p. 142.

¹²³ *Ibid.*, p. 134.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 131.

¹²⁵ Walter Benjamin, « L'auteur comme producteur », *Essais sur Brecht, op. cit.*, p. 126.

1.5 Conclusion

Expressions inquiétantes d'un monde à la dérive, les représentations du monde et de la condition contemporaine mises de l'avant dans *Des anges mineurs*, Faber. *Le destructeur* et *Les Renards pâles* traduisent l'expérience de l'exil à laquelle l'époque nous confine. Envisageant tout ce que le plus terrible état de choses peut avoir de familier avec « le regard perçant et subversif de Satan » (ODBA, p. 315), elles invitent ainsi à la méfiance envers ce qui se prétend immuable : « Méfiance quant au destin de la littérature, méfiance quant au destin de la liberté, méfiance quant au destin de l'homme européen, mais surtout trois fois méfiance en face de tout accommodement: entre les classes, entre les peuples, entre les individus¹²⁶ ». De part et d'autres, ces romans épousent le point de vue des anges bafoués et déchus pour leur offense à dieu. C'est là, dans ce regard critique, proprement démoniaque, portée sur le cours du monde que réside l'indice d'une détermination politique.

Que ce soit par la tristesse se dégageant du drame baroque de Volodine, par l'expression tragique d'un décalage avec le monde chez Tristan Garcia ou par le cri de guerre lancé au monde contemporain par le narrateur du roman de Yannick Haenel, ces auteurs forment une constellation et partagent un même constat : « L'expérience de notre génération : que le capitalisme ne mourra pas de mort naturelle » (LP, p. 681), affirment-ils de concert avec Benjamin. Mais comme c'était le cas chez le penseur allemand, ce constat ne suppose aucune abdication politique. Il s'agit au contraire d'un « avertissement d'incendie¹²⁷ » porteur d'une exigence plus grande : il faut arrêter la catastrophe dans laquelle le monde s'enlise et qui ne cesse de s'aggraver. Si ces auteurs examinent à nouveau le thème révolutionnaire, ce n'est jamais pour renouer avec l'optimisme dont a fait preuve les partis socialistes du XX^e siècle et la doctrine progressiste, irréparablement compromis par un siècle de catastrophes sanglantes. C'est en ce sens et contre tout attentisme qu'en 1929 Benjamin saluait Pierre Naville pour avoir fait de l'« organisation du pessimisme » l'exigence du jour¹²⁸. De même que le mythe continue à tourmenter les âmes de son existence parasitaire, de même la dissidence des anges bafoués du passé persiste à l'état de germe dans le monde contemporain. C'est pour réveiller

¹²⁶ Walter Benjamin, « Le surréalisme. Le dernier instantané de l'intelligentsia européenne », trad. Maurice de Gandillac, *Œuvres II*, op. cit., p. 127.

¹²⁷ Michael Löwy, *Walter Benjamin. Avertissement d'incendie*, op. cit.

¹²⁸ Walter Benjamin, « Le surréalisme », *Œuvres II*, op. cit., p. 132.

cette puissance en sommeil que les anges mineurs de Volodine invitent à la profanation ; c'est en quête de l'ancienne grandeur des génies que le personnage de Tristan Garcia persiste dans sa quête ; c'est par le refus du règne des mirages que les Renards pâles entrent en guerre. Ainsi, de sonder le monde à la recherche de cette puissance pour la déployer dans une pluralité de langues, ces chroniqueurs du présent indiquent le lieu d'une convergence, d'une affinité secrète, entre politique et messianisme :

Le chroniqueur, qui rapporte les événements sans distinguer entre les grands et les petits, fait droit à une autre vérité : que rien de ce qui eut jamais lieu n'est perdu pour l'histoire. Certes, ce n'est qu'à l'humanité rédimée qu'échoit pleinement son passé. C'est-à-dire que pour elle seule son passé est devenu intégralement citable. Chacun des instants qu'elle a vécus devient une "citation à l'ordre du jour" – et ce jour est justement celui du Jugement dernier¹²⁹.

¹²⁹ Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », *Œuvres III*, *op. cit.*, p. 429.

CHAPITRE II

LE TEMPS MESSIANIQUE ET LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU

C'est une image irrécupérable du passé qui risque de s'évanouir avec chaque présent qui ne s'est pas reconnu visé par elle¹³⁰.

Walter Benjamin

2.1 Introduction

Nous avons vu que dans leur regard pessimiste, les romans de notre corpus associent la condition contemporaine à celle de l'exil et de la déchéance. Ce dernier terme doit ici être entendu dans ses deux acceptions : il témoigne aussi bien de l'*état* d'une humanité déchue, exilée, expatriée, qu'il évoque un *mouvement* de déclin, de dégénérescence. La déchéance suggère ainsi un état de béatitude originelle qui aurait non seulement été rompu mais dont on ne cesse de s'éloigner. Il serait aisé de rattacher ce pessimisme à la désillusion et au cynisme politique, mais il semble au contraire que ces romans soient l'occasion de s'affronter de nouveau à la question révolutionnaire, c'est-à-dire à la possibilité d'une nouveauté radicale, sans commune mesure avec l'ordre établi. Or, associé à l'imaginaire de la révolution, le motif théologique du Paradis perdu, auquel réfère explicitement Garcia mais qui est présent métaphoriquement chez Volodine et Haenel, engage une conception de l'histoire radicalement distincte de la rhétorique progressiste à laquelle la dialectique marxiste avait associé la révolution. Le thème du paradis perdu rattache l'utopie non pas au terme idéal de l'histoire, mais à la notion d'*origine*. Associée à un ordre radicalement *autre* et à l'idée de

¹³⁰ Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », *Œuvres III*, *op. cit.*, p. 430.

restauration, cette notion s'avère cruciale dans le rapport que chacun des romans établit entre la question révolutionnaire et l'histoire.

Dans ce deuxième chapitre, nous étudierons les politiques de la littérature de notre corpus à partir de la conception de la temporalité historique qu'elles avancent. Nous verrons que le rejet du modèle téléologique de la modernité ainsi que de celui de la conception antique du temps cyclique constitue le socle à partir duquel il est à nouveau possible d'espérer. Avant d'aborder séparément chacun des textes, nous verrons en quoi *restauration* et *conformisme* s'opposent dans la pensée de Benjamin, qui conçoit la révolution non comme la fin, mais comme l'*interruption* de l'histoire. Cette première approche du messianisme benjaminien permettra d'analyser les thèmes de la hantise et des fantômes qui illustrent la part refoulée du passé qui *revient*. Attentifs à ces retours anachroniques qu'ils voient comme une chance d'intenter à un ordre réputé immuable, les démons de notre corpus tentent de raviver ces spectres par la remémoration. Intimement liée à la Rédemption, leurs regards tournés vers le passé déterminent la construction même de l'intrigue. En dernier lieu, nous étudierons la *mise en abyme* de l'écriture et de la narration qui place la *manière* de faire l'histoire au premier plan de chacun des romans. Cherchant moins à rétablir la chronologie des faits qu'à réactualiser les enjeux dont le passé est porteur, le « montage littéraire » de fragments discontinus de la mémoire s'avère l'élément destructeur à même de faire surgir, du fond des ruines, la plus radicale des nouveautés.

2.2 Le paradis perdu et la révolution

2.2.1 La notion d'origine chez Benjamin

Alors que plus rien ne semblait progresser que la catastrophe, Benjamin considérait que seul le pessimisme pouvait raviver la flamme de l'espérance. Traitée dans ses thèses « Sur le concept d'histoire », cette idée était déjà présente dans son livre sur le drame baroque allemand, qui établissait à travers la notion d'origine un lien intime et paradoxal entre tradition et nouveauté, restauration et inachèvement :

L'origine, bien qu'étant tout à fait une catégorie tout à fait historique, n'a rien à voir avec la genèse des choses. L'origine ne désigne pas le devenir de ce

qui est né, mais bien ce qui est entrain de naître dans le devenir et le déclin. L'origine est un tourbillon dans le fleuve du devenir, et elle entraîne dans son rythme la matière de ce qui est entrain d'apparaître. L'origine ne se donne jamais à connaître dans l'existence nue, évidente, du factuel, et sa rythmique ne peut être perçue que dans une double optique. *Elle demande à être reconnue d'une part comme une restauration, une restitution, d'autre part comme quelque chose qui est par là même inachevé, toujours ouvert.* Chaque fois que l'origine se manifeste, on voit se définir la figure dans laquelle une idée ne cesse de se confronter au monde historique, jusqu'à ce qu'elle se trouve achevée dans la totalité de son histoire. Par conséquent, l'origine n'émerge pas des faits constatés, mais elle touche à leur pré- et post-histoire. (ODBA, p.56, nous soulignons)

Une idée comparable de l'origine comme restitution et ouverture existe dans certains courants de la théologie juive, à laquelle la conception benjaminienne du temps historique doit beaucoup. Selon Scholem, le messianisme naît à la rencontre de deux courants de la théologie juive, soit le courant conservateur, qui vise une restauration d'un état antérieur, et celui de l'utopie, qui vise un état de choses qui n'a jamais existé. Dans le messianisme, cette binarité n'a pas lieu d'être : « L'utopie se fonde toujours sur le passé pour stimuler les espoirs de restauration¹³¹. »

Selon l'étude de Scholem, dans la Kabbale de Luria, le projet de la Création aurait été interrompu dès la première étape de sa réalisation. Ce moment renvoie au motif théologique de la « brisure des vases » :

La lumière divine qui a pénétré dans ces vases a voulu se modeler suivant des formes correspondant à leur rôle dans la Création, mais les vases, incapables de contenir la lumière, se sont brisés. Quelle en fut la conséquence? Les vases étant brisés, la lumière s'est dispersée. La plus grande partie est revenue à sa source ; mais le reste, ou plutôt les étincelles de cette lumière, sont tombées vers le bas où elles se sont dispersées, tandis que les autres remontaient vers le haut. [...] Autrement dit, tout ce qui existe est en exil¹³².

Selon cette conception de la genèse, l'exil n'est pas un hasard mais une véritable tâche : il incombe aux humains de recueillir les étincelles de lumières dispersée (*Sheikhina*) dans le monde, pour que puisse être achevée l'œuvre de la Création. Le *tikkun* renvoie à l'étape de la restauration de l'harmonie dans le monde, mais puisque le projet de la Création n'a jamais

¹³¹ Gershom Scholem, *Le messianisme juif*, op. cit., p. 38.

¹³² *Ibid.*, p. 94.

été achevé, cette harmonie n'est pas une harmonie qui aurait préalablement existé dans le Paradis : « La fin est donc un état plus élevé, plus riche et plus parfait que le Commencement¹³³. »

Ce détour par la Kabbale juive permet d'entrevoir comment l'idée de restauration peut accompagner le principe de l'« inachevé » ou de l'« ouvert » auquel Benjamin associe la notion d'origine. Selon lui, chaque instant du temps contient une multiplicité de potentialités, pointant vers une panoplie d'avenirs possibles. Or dans le temps profane de l'histoire, une seule de ces potentialités peut être actualisée¹³⁴. Ce qui *advient* sacrifie toutes les autres possibilités contenues dans chaque instant. Selon la conception circulaire du temps, qui caractérise l'Antiquité selon Benjamin, ce « sacrifice » répond à la nécessité du destin. Il résulte de l'incessant retour du Même, dont la répétition témoigne de la fatalité mythique de l'histoire, contre laquelle se débat le héros tragique¹³⁵. La seule chose qui terrorise d'ailleurs Faber, dans le roman tragique de Tristan Garcia, est l'idée d'être pris dans un tel cercle : « Ma vie entière n'était que redites, j'oubliais, tout m'arrivait de nouveau à l'identique, mais je ne savais même pas que ce n'était qu'une pièce déjà jouée, dont j'étais peut-être le personnage, peut-être l'acteur » (*F*, p.306), affirme-t-il dans un moment d'extrême désespoir.

D'après le paradigme de la Raison historique, qui repose sur l'idée d'une raison immanente à l'histoire qui réglerait le cours de l'humanité vers son achèvement idéal, ce sacrifice témoigne de la nécessité du progrès. Dans cette conception moderne, le temps n'est qu'une donnée homogène et vide qui correspond à la mécanique des horloges. Chaque

¹³³ *Ibid.*, p. 39.

¹³⁴ Benjamin affirme en effet que « le temps historique est infini dans toutes les directions, et non rempli à chaque instant. » (*ODBA*, p. 326.)

¹³⁵ Giorgio Agamben souligne la nature fondamentalement anhistorique de la conception circulaire que l'Antiquité grecque a du temps. L'hellénisme antique correspond à l'idée d'un temps « cosmique » dont le mouvement répétitif garantit le retour et donc le maintien du même. Sans direction, le temps n'a « ni point de départ, ni centre, ni point final, ou plutôt il ne les a que dans le mesure où son mouvement circulaire le ramène sans cesse à lui-même. » (*Enfance et histoire. Destruction de l'expérience et origine de l'histoire*, trad. Yves Hersant, Paris, Petite bibliothèque Payot, 2001, p. 162-163). Dans cette représentation, le temps est un « *continuum* quantifié et infini d'instantanés ponctuels évanescents. » (*Ibid.*, p. 165.) Proprement insaisissable, chaque instant est une limite évanescence sans étendue qui unit le passé et le futur dans un temps toujours en train de commencer et de finir. Selon Agamben, cette représentation du temps exclut l'expérience du temps vécu, c'est-à-dire de l'historicité sans laquelle l'homme, sans possibilité de maîtrise, est voué à la servitude des temps.

moment est la cause du suivant, l'histoire n'étant que l'accumulation des causes et des effets qui s'enchaînent sur une ligne continue. Ce modèle téléologique donne ainsi toujours raison aux vainqueurs, tenant leur succès comme preuve de leur cohérence avec le mouvement inéluctable de l'histoire. Dans cette vision, que Benjamin considère profondément conformiste, c'est l'histoire qui juge les actions humaines, vues comme de simples *moyens* au service d'une *fin* qui les dépasse. Benjamin constatait ainsi que « tous ceux qui à ce jour ont obtenu la victoire, participent à ce cortège triomphal où les maîtres d'aujourd'hui marchent sur le corps de ceux qui aujourd'hui gisent à terre¹³⁶ ». Un même constat alimente la révolte du narrateur du roman de Yannick Haenel : « La continuité des supplices, il paraît que vous appelez ça l'histoire » (*RP*, p. 117), crache-t-il à ceux qui, oubliant trop facilement le passé colonialiste de la France, se montrent solidaires de l'état de choses.

Apparemment antagonistes, la conception antique du temps cyclique et la conception moderne du temps linéaire sont en définitive des conceptions déterministes. Elles supposent toutes deux une soumission au cours du monde au profit d'un Projet universel ou divin, qui justifierait les souffrances présentes ou passées. Dans la conception du temps messianique qu'avance Benjamin, rien n'est jamais perdu ni sacrifié : « Le monde messianique est le monde de l'actualité intégrale et de tous les côtés, ouverte. Ce n'est qu'en lui qu'il y a une histoire universelle.¹³⁷ » Le royaume messianique de l'actualité intégrale n'appartient pas à l'histoire. Il ne correspond ni à son but idéalisé, ni à son passé mythifié, encore moins à l'état actuel des choses. Ce temps « rempli » relève d'une réalité d'un ordre qualitativement différent du monde profane, que nulle prévision ne pourrait appréhender. Il n'en reste pas moins que si, pour Benjamin, l'ordre du profane – le temps de l'histoire – n'est effectivement pas une catégorie du « Royaume », il est néanmoins « une catégorie de son imperceptible approche.¹³⁸ » Bien que les temps messianiques ou utopiques ne puissent découler d'un

¹³⁶ Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », *Œuvres III*, *op. cit.*, p. 432.

¹³⁷ Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », *Écrits Français*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1991, p. 350.

¹³⁸ C'est du moins ce que Benjamin laisse entendre dans son « Fragment théologico-politique » : « Si l'on représente par une flèche le but vers lequel s'exerce la *dunamis* du profane, par une autre flèche la direction de l'intensité messianique, assurément la quête de la libre humanité tend à s'écarter de cette orientation messianique ; mais de même qu'une force peut, dans sa trajectoire, favoriser l'action d'une autre force sur une trajectoire opposée, ainsi l'ordre du profane peut favoriser l'avènement du royaume messianique. » (*Ibid.*, p.264.)

mouvement immanent à l'histoire, qui ne peut mener à quoi que ce soit de véritablement nouveau, l'humanité n'est pas impuissante à le faire advenir. Pour Benjamin, l'action messianique ou, dans des termes séculiers, révolutionnaire, n'est pas ce qui accélère le mouvement de l'histoire, mais ce qui arrive à le *défaire*, à l'interrompre. Est ainsi révolutionnaire ce qui affecte le déroulement normal du temps historique, ce qui le fait sortir de ses gonds et rend caduque les notions d'immuabilité, de continuité ou d'inéluctabilité : « Les classes révolutionnaires, au moment de l'action, ont conscience de faire éclater le continuum de l'histoire », affirme sans ambiguïté Benjamin dans ses thèses « Sur le concept d'histoire¹³⁹ ».

L'éclatement, le « blocage messianique des événements » ouvre selon sa métaphysique intempestive à un temps saturé « d'a-présent », qu'il associe métaphoriquement à « la porte étroite¹⁴⁰ » par laquelle le Messie peut entrer. Cette « ouverture », cette « brèche » dans le temps correspond à une suspension de tous les devenirs, au sein de laquelle toutes les possibilités contenues dans la Création se retrouvent de nouveau à l'ordre du jour. Rosenzweig disait : « Il y a un aujourd'hui qui n'est qu'un pont vers demain, et il y a un autre aujourd'hui qui est un tremplin vers l'éternité¹⁴¹. » L'originel n'est nul autre que l'éternité de l'instant, que la théologie juive envisage comme une irruption de la transcendance dans l'histoire. D'un point de vue politique, ce blocage du continuum doit être saisi comme une « chance révolutionnaire dans le combat pour le passé opprimé¹⁴². »

Mis en relation avec le thème révolutionnaire, celui du Paradis comme origine perdue portée par chacun des romans de notre corpus entretient de grandes affinités avec la conception benjaminienne de la temporalité historique. Le Paradis est ce qui est *toujours déjà* perdu, non en tant qu'idéal révolu qu'il s'agirait de retrouver, mais en tant que *non-vécu du vécu*. Autrement dit, le paradis perdu est l'ensemble des potentialités que contenait chaque moment du passé mais qui n'ont pas été actualisées dans l'histoire. Les luttes qui ont échoué, les aspirations passées qui n'ont pas été accomplies, les espoirs déçus et tous les possibles

¹³⁹ Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », *Œuvres III*, op. cit., p. 440.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 427-443.

¹⁴¹ Franz Rosenzweig, *Der Mensch und sein Werk, Gesammelte Schriften I. Brief und Tagebücher (B. T.), I, 1900-1918*, La Haye Marinus Nijhoff, 1979, p. 345, traduit et cité dans Stéphane Mosès, *L'Ange de l'histoire. Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », p. 36.

¹⁴² Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », *Œuvres III*, op. cit., p. 441.

évanouis dans le temps sont à la fois la source de l'espérance révolutionnaire et le socle duquel peut surgir une radicale nouveauté : il y a rédemption – terme qui fonde chez Benjamin l'idée de révolution – lorsqu'une défaite du passé voit les aspirations qu'elles portaient non seulement remémorées mais réactualisées de manière à pouvoir *s'accomplir* dans le présent. Le messianisme s'oppose ainsi à tout déterminisme, qu'il relève du « destin » mythique ou de la « causalité » historique. Il leur substitue une perspective anachronique et monadologique selon laquelle non seulement l'avenir est imprévisible, mais où rien de ce qui est advenu dans l'histoire n'est irrévocable. C'est en quoi, selon Benjamin, « le passé est marqué d'un indice secret, qui le renvoie à la rédemption¹⁴³. »

2.2.2 Hantise et conformisme

Une certaine vision pessimiste de l'histoire s'avère révolutionnaire d'après la conception messianique, mais seulement dans la mesure où elle cherche à arracher la tradition au conformisme qui, à toutes les époques, « est sur le point de la submerger¹⁴⁴. » Le conformisme dont il est question correspond à la commémoration de la tradition des vainqueurs, à partir de laquelle se construit la « Culture ». En célébrant les victoires du passé, la commémoration affirme la légitimité de l'état de choses et profite ainsi aux maîtres du moment. Son optimisme et sa confiance envers l'histoire impliquent le refus de se sentir visé par ce qui dans le passé a été écrasé, oublié ou vaincu. L'optimisme historique suppose une opération de refoulement profondément réactionnaire : il consiste à refermer les autres possibilités de vies que le passé vaincu pointait.

« La hantise appartient à la structure de toute hégémonie¹⁴⁵ », affirmait en effet Jacques Derrida quelques années après la chute du mur de Berlin, face aux fossoyeurs de Marx et du communisme. La volonté de maintenir une séparation nette entre les morts (le passé révolu) et les vivants (le présent) se situe d'après cet énoncé du côté du pouvoir en place.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 428.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 431.

¹⁴⁵ Jacques Derrida, *Spectres de Marx, L'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1997 [1993]. p. 69.

L'imaginaire des fantômes et la peur qu'ils inspirent attestent la dimension insurrectionnelle dont est porteur le passé, qui menace incessamment de refaire surface. Ainsi Derrida rétorquait-il à ceux qui s'empressaient d'enterrer le communisme et de décréter la fin de l'histoire que « l'avenir ne peut être qu'aux fantômes¹⁴⁶. » Plusieurs théories critiques à partir des années 1990, comme celles de Jean-Luc Nancy et Jacques Rancière¹⁴⁷, ont en commun leur tentative de réactiver le spectre du communisme. Sans adhérer au marxisme orthodoxe ni mettre sous silence les horreurs qui ont suivies la révolution russe, ils explorent ce qui, dans la notion de communisme, est inassimilable à l'autoritarisme stalinien et à la fusion communiale, par lesquels elle fut rapprochée du fascisme. Ils la revisitent de manière à sauver ce qui a fait d'elle une source d'impulsion révolutionnaire à laquelle, dans les temps consensuels qui caractérisent le monde contemporain, il importe de tenir.

Dans le sillage de ces pensées politiques, les romans de notre corpus participent d'une même opération politique de réactivation à l'égard du thème révolutionnaire. Que ce soit dans le drame baroque de Volodine, le drame tragique de Garcia ou la fresque épique de Haenel, le passé *revient* inquiéter le présent. Chacun d'eux décrit une hantise constituée à partir d'une opération de refoulement. Dans ces romans, les personnages associés au « démon », sur le sacrifice desquels s'érige un Projet prétendument universel, ont en commun de résister à l'injonction d'enterrer le passé dans les profondeurs. Contre l'immutabilité de l'ordre qui les écrase, Will Scheidmann et ses anges mineurs chez Volodine, Faber et Tristan chez Garcia, Jean Deichel et les Renards pâles chez Haenel, tous reçoivent les signes de résurgence comme une promesse à honorer. Dans les trois romans, la faculté à porter attention aux voix des disparus distingue les déterminations révolutionnaires des tendances conformistes, qui contribuent à la perpétuation de l'état de choses.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 69. Dans *Spectres de Marx*, qu'il écrivait en 1993, Jacques Derrida rappelle que le thème de la fin n'est lui-même qu'une répétition classique de la pensée philosophique moderne : « les thèmes eschatologiques de la "fin de l'histoire", de la "fin du marxisme", de la "fin de la philosophie" des "fins de l'homme", du "dernier homme", etc. étaient, dans les années 1950, il y a déjà 40 ans, notre pain quotidien. » (*Ibid.*, p. 33.)

¹⁴⁷ Nous référons notamment à ces ouvrages : Jean-Luc Nancy et Jean-Christophe Bailly, *La comparution (politique à venir)*, Paris, Christian Bourgois, 1991. Jacques Rancière, *La Méésentente. Politique et philosophie*, Paris, Galilée, 1995.

2.3 *Des anges mineurs* : remémoration messianique et anéantissement de l'Histoire

2.3.1 Les immortelles : spectres du communisme

Nous avons vu que dans *Des anges mineurs* d'Antoine Volodine, les grands-mères de Will Scheidmann ont l'étrange caractéristique d'être immortelles. Leur âge est incertain, leur présence de plus en plus évasive, mais persistante. Ces grands-mères furent à l'origine de la révolution mondiale, qui eut lieu dans un temps immémorial, de même qu'elles sont responsables de la naissance de Will Scheidmann, qu'elles ont fait naître, enfermées dans la maison de retraite où elles avaient été mises hors d'état de nuire, à partir de chiffons :

La maison de retraite était loin de tout, même des camps. Il est raconté que ces immortelles ont commis une grave erreur qu'elles n'ont eu de cesse de vouloir réparer par la suite. Il est dit qu'elles ont fait surgir du néant un homme de chiffons qui a rétabli sur terre la circulation des dollars et des mafias. (AM, p. 166)

Celui que les immortelles avaient mis au monde pour poursuivre le projet égalitaire qu'elles avaient initié s'avère imprévisible, mu par un caractère propre qui échappe à leur contrôle. Plutôt que de consolider la révolution mondiale, Will Scheidmann signe les décrets rétablissant le capitalisme. Devant cette trahison, les immortelles réclament vengeance, demandent réparation. « Spectres » qui hantent le monde, elles incarnent à la fois la violence des camps et les espoirs de société égalitaire perdus avec l'effondrement du communisme. Intransigeantes, « impassibles en face de Scheidmann » (AM, p. 25), elles président le jury « populaire » qui le condamne à mort. Malgré l'aspiration véritable d'égalité qui les anime, les grands-mères sont aveuglées par leur propre dogmatisme et ont depuis longtemps cessé de prêter attention aux existences qu'elles entendaient sauver. Elles rendent ainsi Scheidmann coupable d'un échec dont il n'est pas pleinement responsable. Il est en effet dit dans le roman que la « révolution mondiale » avait échoué à établir l'harmonie sur terre, qu'elle s'enfonçait dans une impasse misérable, vis-à-vis de laquelle Will Scheidmann, rétablissant le capitalisme, a mené une destruction ambiguë¹⁴⁸.

¹⁴⁸ Au début du roman, Will Scheidmann rappelle en effet à ses grands-mères que la catastrophe était en cours bien avant qu'il ne signe les décrets rétablissant le capitalisme : « je vous rappelle que plus rien dans les villes ne tenait debout sinon des immeubles inhabités et des chicots noircis d'immeubles, et que, dans les forêts et les campagnes, on ne comptait plus les territoires où la

Par l'extrémité qu'atteint apparemment sa traîtrise, Will Scheidmann évoque la figure de Sabbatai Zevi, dont Scholem raconte qu'il fut à l'origine du mouvement sabbatéen au XVII^e siècle, pour lequel il faisait figure de Messie. Ce courant spirituel juif découlait d'un réexamen de la Kabbale de Luria, qui enseignait déjà que « tout acte a un certain contenu par lequel l'homme se trouve rattaché à la racine spirituelle des mondes¹⁴⁹. » Ce précepte fut exacerbé jusqu'à ce que s'élabore l'idée de « rédemption par le péché ». L'argument théologique était le suivant : si, après la rupture des vases, les étincelles divines se sont répandues sur toute la surface du monde, cela signifie qu'il est nécessaire de s'abîmer jusque dans le domaine impur du mal (*kelipot*) pour parvenir à les rassembler intégralement, sans quoi la Rédemption ne peut arriver à son terme :

Telle est donc l'œuvre qui a été laissée au Rédempteur, le plus saint de tous les hommes : il doit accomplir ce que les âmes les plus justes du passé n'ont pas été elles-mêmes capables de faire ; il doit descendre par les portes de l'impureté dans le domaine des *kelipot* et sauver les étincelles divines qui s'y trouvent emprisonnées¹⁵⁰.

Absolument hétérodoxe, ce courant juif manifeste la fine ligne qui sépare le nihilisme pur de la spiritualité radicale : il fait de la duplicité, c'est-à-dire du fait d'épouser des comportements contraire à ses convictions, une preuve de sainteté. Les sabbatéens soutenaient en effet que la vraie foi ne peut être professée en public, car elle doit toujours restée cachée : « Chacun a le devoir de la nier extérieurement, car elle est comme une semence qui a été plantée dans le lit de l'âme et qui ne peut croître sans avoir été d'abord recouverte¹⁵¹. » Encourageant ainsi la transgression de tous les tabous, le sabbatéisme donna lieu à un complet renversement des valeurs qui déboucha sur une massification des rituels orgiastiques et blasphématoires. Il fut considéré comme une immense « hérésie révolutionnaire¹⁵² » au sein du judaïsme. Poussant les contradictions à leur limite suprême, Sabbatai Zevi alla en 1683 jusqu'à se convertir volontairement à l'islam, « afin de conquérir

végétation avait pris une couleur mauve, lilas, myrtilles, et je vous rappelle aussi que le bétail était comme balayé par un vent de mort et de peste, et que vous-mêmes... » (*AM*, p. 25).

¹⁴⁹ Gersholm Scholem, *Le messianisme juif*, *op.cit.*, p. 87.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 158.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 176.

¹⁵² *Ibid.*, p. 135.

la *Kelipah* de l'intérieur¹⁵³. » De cet épisode surgit une figure sombre, sinistre du Messie, selon laquelle le plus saint d'entre tous doit « être condamné comme un proscrit et un criminel par son propre peuple » dont il doit racheter les péchés, en faisant retomber sur lui l'iniquité de chacun¹⁵⁴. Selon Scholem, « la mission du Messie fut comprise comme devant être une mission remplie de catastrophes et de paradoxes, qui doivent se dérouler jusqu'à leur terme avant que les aspects positifs de la rédemption puissent se manifester¹⁵⁵. » « Messie » communiste converti au capitalisme, Will Scheidmann épouse le modèle du « saint pécheur » dont les actes, qui semblent extérieurement aller dans le sens contraire d'une « restauration », contiennent une part cachée qui contribue intérieurement à l'avènement du Royaume. C'est paradoxalement l'anéantissement de l'œuvre de ses grands-mères qui rend possible « le retour à une compréhension originelle¹⁵⁶ » du projet égalitaire qu'elles avaient initié.

2.3.2 Remémoration : les narrats du traître

Rappelons que la naissance de Scheidmann s'effectue à partir des ruines. Surgi du néant, marqué de la profondeur des temps jusqu'aux lambeaux qui lui font office de peau, Will Scheidmann est celui qui, d'un champ de ruines et de significations fragmentaires, peut restituer le paysage primordial de la vérité. Cette naissance embrasse ici le motif benjaminien de l'« originel » où, composé à partir de l'ancien, le nouveau « surgit » à même le déclin, dans un contexte de dégénérescence, à partir d'une composition de rebuts. Les chiffons et la figure du chiffonnier qui foisonnent dans le roman de Volodine aussi bien que dans l'œuvre de Benjamin renvoient justement à ce qui conserve les traces désordonnées de l'histoire.

Les « traces » d'une part oubliée du passé, que Will Scheidmann porte en lui, lui reviennent en rêve alors que ses grands-mères le menacent de leurs fusils. Condamné par un passé qui le rattrape, « n'ayant plus en perspective que des délires de survivant sous la menace et une fausse tranquillité devant la mort » (*AM*, p. 94), il est plongé dans un songe d'où ressurgissent des bribes confuses d'une mémoire collective. Les « rebuts » de l'histoire,

¹⁵³ *Ibid.*, p.183.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 164-166.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 118.

¹⁵⁶ Stéphane Mosès, *L'Ange de l'histoire*, *op. cit.*, p.186.

ce qui avait été abandonné par l'histoire officielle, se présentent à lui comme autant de fragments d'une histoire secrète à recomposer. Mettant en mot ces visions informes qui semblent appartenir à un autre monde, sous forme d'anecdotes étranges qui entremêlent des vies et des événements mineurs, Will Scheidmann fait « œuvre d'historien » dans le sens où l'entendait Benjamin : « Cela signifie s'emparer du souvenir, tel qu'il surgit à l'instant du danger¹⁵⁷. » La connaissance authentique à laquelle Will Scheidmann accède « face à la mort, car en permanence ses grands-mères pointaient sur lui leurs carabines » (*AM*, p. 93), surgit paradoxalement d'un « blocage de sa pensée » qui, suivant la formule de Benjamin « s'immobilise soudain dans une constellation saturée de tension ». Les objets historiques qui se présentent à lui deviennent le matériau privilégié des « narrats » au contact desquels ses grands-mères retrouvent une part d'elles-mêmes qu'elles avaient oublié :

Il avait été établi que les narrats étranges qui s'échappaient de la bouche de Scheidmann colmataient les brèches dans les mémoires ; même si, plutôt que des souvenirs concrets, ils remuaient des rêves ou des cauchemars qu'elles avaient faits, cela aidait les vieilles à fixer leurs visions affadies, l'expérience des hiers qui chantent. (*AM*, p. 154)

Touchées par l'expérience unique qu'ils leurs offrent, les grands-mères développent une obsession telle pour les narrats de leur petit fils qu'elles « ratent » son exécution et réexaminent sa sentence :

Depuis l'échec de leur première fusillade, le condamné attendait que les vieilles le tuent. Et elles, au lieu de le mitrailler, discutaient pour savoir si elles devaient se rapprocher du poteau et reprendre à zéro les opérations, ou si elles feraient mieux de gracier Scheidmann, quitte ensuite à lui infliger une peine d'une autre nature, par exemple le contraindre à archiver à haute voix leurs rêves de jeunesse que leur amnésie amenuisait. (*AM*, p. 93)

Nous retrouvons ici le motif des *Mille et une nuits*, où pour échapper à la mort que lui promet son mari le sultan, chaque nuit Shéhérazade lui raconte une histoire dont la suite est reportée au lendemain. Comme la fille du grand vizir, Will Scheidmann n'accorde à ses grands-mères qu'un seul narrat par jour et ne déroge à cette règle sous aucun motif. De même que pour avoir accès à la suite de l'histoire, le sultan reporte de jour en jour la mise à mort de Shéhérazade, les vieilles du roman de Volodine s'avèrent incapables de se passer des récits

¹⁵⁷ Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », *Œuvres III*, op. cit., p. 431.

de celui qu'elles considèrent comme un ennemi. La mort planifiée de Will Scheidmann se voit ainsi différée de jour en jour jusqu'à ce que les grands-mères lèvent leur décret :

Lilly Young parlait de Will Scheidmann et elle parlait de leur mémoire de vieilles qui souvent maintenant était trouée et déchirée, et dont les trous et les déchirures s'agrandissaient, avec le temps. Elle prétendait soudain que seul Scheidmann pourrait rassembler leurs souvenirs quand ceux-ci seraient en voie de disparaître complètement.

Ça y est, la Lilly est lancée, dit quelqu'un.

- Qui nous dira qui nous sommes, le jour où plus personne ne le saura?...demandait Lilly Young. Qui nous racontera comment nous avons vécu dans la civilisation des justes et comment nous l'avons approfondie et défendue jusqu'à sa complète déconfiture?... [...]

- Qui fera à notre place le bilan de notre existence?... continuait Lilly Young. Qui d'autre que Will Scheidmann pourra narrer des anecdotes sur notre longue existence?...Qui pourra faire revivre encore notre jeunesse, et ensuite les écroulements, les catastrophes, notre mise à l'écart dans la maison de retraite?...Et ensuite la résistance, le saccage de la maison de retraite, les appels à l'insurrection?...Qui saura dépeindre cela? [...]

- Qui saura expliquer aux survivants ce que nous faisons ici au lieu d'être mortes?... interrogeait Lilly Young. (*AM*, p. 76)

D'une certaine manière, c'est parce qu'il lutte contre leur disparition que les fantômes du passé soulagent Will Scheidmann du poids qu'ils faisaient peser sur lui. Or la « remémoration » de Will Scheidmann ne fait pas que le sauver individuellement, pas plus qu'elle ne se limite à « satisfaire » ses bourreaux. Les narrats que leur petit-fils leur fournit apaisent les grands-mères, mais ne neutralisent pas la force insurrectionnelle de leurs aspirations initiales. Plutôt que de s'accomplir dans la mort du coupable, la vengeance qu'elles réclamaient survient dans la réactivation de leur mémoire en passe de disparaître. Ce ne sont pas les exploits des immortelles qui se retrouvent ainsi sauvés par la remémoration, mais bien leurs « rêves de jeunesse » (*AM*, p. 93) que leurs actions n'honoraient plus. Cette narration correspond ainsi à un processus de « sauvetage » au sein duquel ce qui avait été broyé par les tentatives du passé se voient accorder une nouvelle chance.

Comme chez Shéhérazade, le salut de Will Scheidmann réside dans la discontinuité qu'il impose à la narration. Celle-ci crée un effet de retardement, une « suspension » qui

parvient à interrompre la catastrophe et à éviter le danger. Refusant catégoriquement de narrer l'histoire comme un flux continu, cherchant à empêcher le pire, Will Scheidmann l'entrecoupe en de très petites entités, dont chacune, « irrésunable » (*AM*, p. 94) et autonome, condense en elle l'histoire universelle. Il est remarquable à cet égard que Benjamin fasse référence à Shéhérazade pour évoquer le trait caractéristique des plus grands conteurs : « En chacun d'eux, affirme-t-il, vit une Shéhérazade pour qui chaque épisode d'une histoire en évoque tout aussitôt une autre¹⁵⁸. » En effet, les narrats de Will Scheidmann s'engendrent les uns les autres et renvoient les uns aux autres comme un réseau d'analogies entre différents moments de l'histoire. La cohérence établie par l'ensemble des narrats ne correspond pas au rétablissement d'une chronologie pouvant rendre compte de l'enchaînement des causes et des effets. Elle fonctionne par affinités. Chaque narrat, pris isolément, « dépeint l'expérience unique de la rencontre avec le passé¹⁵⁹. » D'après une structure monadologique, ils forment une constellation où chaque élément, valant pour lui-même, participe néanmoins au rayonnement de tous les autres. Dans ces histoires, une voix est prêtée à des aspirations et espoirs perdus aux confins du temps et de l'espace. Dans cette seconde naissance qui leur est accordée par la narration, ces rebuts de l'histoire entonnent un chant qui restitue leur grâce première. Illuminations profanes, les anges mineurs rappellent un ancien commentaire juif cité par Stéphane Mosès : « Jamais une troupe d'anges ne répète son chant de louanges une deuxième fois. Car Dieu crée chaque jour une nouvelle troupe d'anges qui entonnent devant lui un chant nouveau puis disparaissent¹⁶⁰. » Dans l'entrelacs des narrats de Will Scheidmann des personnages se croisent furtivement avant de retourner dans l'ombre. Restituées dans leur état originel, dissociées des dérives totalitaires qui s'étaient pernicieusement substituées à elles, les aspirations égalitaires bafouées par les événements de l'histoire redeviennent ainsi des « citations à l'ordre du jour¹⁶¹. » Anachronique et discontinu, le souffle impersonnel de Will Scheidmann anéantit le *telos* de l'histoire et revêt

¹⁵⁸ Walter Benjamin, « Le conteur », *Œuvres III*, *op. cit.*, p. 135.

¹⁵⁹ Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », *Œuvres III*, *op. cit.*, p. 441.

¹⁶⁰ Midrash Bereshit sur Genèse XXII, 34, cité dans Stéphane Mosès, *L'Ange de l'histoire*, *op. cit.*, p. 42.

¹⁶¹ Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », *Œuvres III*, *op. cit.*, p. 429.

une dimension messianique au sein de laquelle, pour reprendre les mots de Stéphane Mosès, « ce n'est plus l'histoire qui juge les actions humaines, ce sont elles qui jugent l'histoire¹⁶². »

2.3.4 Écriture spectrale : un cristal des temps

Démon qui s'était révolté contre l'ordre auquel on avait cherché à le soumettre, Will Scheidmann est également un ange rédempteur : face à ceux qui pronostiquent la décadence, il affirme « l'indestructibilité de la vie suprême en toute chose » (*LP*, p. 476). Ayant pour source la lumière blanche des spectres, ses narrats sont des fragments de « lumière divine » dont le rassemblement donne forme au roman *Des anges mineurs*. Le roman de Volodine se construit ainsi selon la méthode de connaissance dont le *Livre des Passages* de Benjamin se voulait le modèle : « La méthode de ce travail : le montage littéraire. Je ne vais rien dérober de précieux ni m'approprier des formules spirituelles. Mais les guenilles, les rebuts : je ne veux pas en faire l'inventaire, mais leur permettre d'obtenir justice de la seule façon possible : en les utilisant. » (*LP*, p. 476) Le « montage » de fragments de l'histoire auparavant sans rapport fait apparaître ce que Benjamin nomme l'image dialectique :

L'image dialectique est une image fulgurante. C'est donc comme une image fulgurante dans le Maintenant de la connaissabilité qu'il faut retenir l'Autrefois. Le sauvetage qui est accompli de cette façon – et uniquement de cette façon – ne peut jamais s'accomplir qu'avec ce qui sera perdu sans espoir de salut à la seconde qui suit. (*LP*, p. 476.)

Des anges mineurs est un opérateur d'une « dialectique à l'arrêt » (*LP*, p. 476) qui réactive à partir du présent la charge utopique contenue dans les instants dont se compose l'Autrefois. La « dialectique » doit ici être entendue au sens benjaminien comme un rapport différentiel entre des éléments hétérogènes qu'aucune causalité historique ne semblait lier, mais entre lesquels l'historien – ou l'écrivain – reconnaît une tension fugitive. Plutôt que de déboucher sur une résolution des contradictions, le rapport différentiel fonctionne comme la métaphore : de la tension entre deux termes surgit une image radicalement nouvelle. Que chacun des termes appartienne à la plus vieille des traditions n'affecte en rien la nouveauté de l'image qui surgit de leur conjonction. De même, le roman de Volodine crée des « images »

¹⁶² *Ibid.*, p. 42.

nouvelles à partir de décombres. Le livre est ainsi à voir comme un « cristal de temps ¹⁶³ », un espace de suspension qui remet en jeu l'histoire dans son intégralité. La fiction opère ainsi une sorte de court-circuit temporel qui ouvre à une expérience profane de l'illumination où convergent tous les possibles évanouis de l'histoire.

Comme en écho à Marcel Proust, Antoine Volodine constitue ainsi son roman comme une mise en abyme de l'écriture dont le matériau n'est autre, depuis le début, que « la recherche du temps perdu ». Cette recherche ne vise aucun passé idéal, mais une composition singulière d'éléments de la mémoire, dans l'intervalle desquels le paradis perdu sommeille. Écrit dans une période crépusculaire, dans l'ambiance de mort qui caractérise la fin du XX^e siècle, le livre de Volodine condense entre ses pages les anecdotes non vécues d'un monde inconnu, qui pointe vers une infinité d'avenirs. Proposant une lecture symptomale de Proust, Robert Kahn affirme en effet que « la véritable trame du roman n'est pas le vécu, mais l'entrelacs du souvenir, "le travail de Pénélope" de la remémoration¹⁶⁴. » L'atmosphère fantomatique du roman de Volodine ne reproduit pas le passé, pas plus que l'œuvre de Proust n'est assimilable à une autobiographie : « L'écriture n'est jamais reproduction de l'identique mais au contraire intervention décisive qui brouille le dehors et le dedans et fait advenir un objet-tiers, toujours déjà-là et seul comblant, était promise à un bel avenir¹⁶⁵. » Espace d'un blocage des temps, moment d'éternité ouvert par la fiction, *Des anges mineurs* préserve de l'oubli ce qui *n'est jamais encore arrivé* dans l'histoire, mais fut ardemment espéré.

Le souvenir est donc ce qui renvoie à un enfant qui se souvient de l'inconnu, de l'encore à venir. Ce lointain jamais vu devient la partie dont on se souvient nostalgiquement, celle de la « vie antérieure ». La patrie est, par la grâce de la machine à illusions, une illumination, le seuil où l'image du pays lointain se confond avec celle du plus connu, du pays où l'on a toujours déjà été¹⁶⁶.

Alors que l'état de veille de Will Scheidmann permet de renouer avec les rêves non conscient de l'Autrefois, la construction romanesque vise le réveil, ce point de rupture « au plus haut degré dialectique » (*LP*, p. 480) qui, d'après Proust, engage la vie entière. À propos

¹⁶³ Georges Didi-Hubermann, *Devant le temps*, op. cit., p. 241.

¹⁶⁴ Robert Kahn, *Images, passages : Marcel Proust et Walter Benjamin*, Paris, Éditions Kimé, 1998, p.74.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p.75.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p.142.

des romans qu'écrit Fred Zenfl, l'un des anges mineurs du roman, son admiratrice Alia Araokane affirme qu'ils « sont des livres construits sur ce qu'il reste quand il ne reste rien, mais il ne dépend que de vous qu'ils soient admirables. » (*AM*, p. 216 nous soulignons.) Cette mise en abyme du livre – du livre dans le livre qui renvoie au livre que l'on tient – décrit précisément la politique de la littérature volodinienne. L'espace fictionnel ouvre une porte qu'il ne saurait lui-même emprunter. Autrement dit, l'écriture demeure du côté de la *potentialisation* des possibles, mais échoue à elle seule à les faire advenir. Pour reprendre les mots de Marc Goldschmitt qui étudie la pensée benjaminienne de l'art et de l'histoire, l'écriture est une « pure potentialité non encore différenciée, mais qui contient en elle la possibilité d'exploser et de se fragmenter en différence d'écriture. Le roman est donc une graphie blanche, un récit sans récit, qui correspond en histoire à ce que Benjamin appelle un passé intégralement citable¹⁶⁷. » Ainsi, plutôt que de *représenter* l'événement révolutionnaire, l'écriture de Volodine travaille sur les conditions ontologiques pouvant le rendre possible. Ne se prétendant pas suffisante à elle-même, demeurant de l'ordre de l'inaccomplissement, elle constitue en quelque sorte un appel au lecteur, qui se voit investit d'une tâche à la fois éthique et politique. L'interruption du temps n'est révolutionnaire que dans la mesure où elle est saisie comme une *chance*. En réactivant les espoirs oubliés, elle se fait relayeuse d'aspirations, d'exigences, envers lesquelles il reste à se rendre digne. C'est-à-dire en les accomplissant, *ici et maintenant*.

2.4 *Faber. Le destructeur* : la réécriture contre l'Éternel retour

2.4.1 Hantise de l'enfance

En accord avec Benjamin, selon lequel la philosophie de l'histoire est ce sur quoi « se tranche en fin de compte la question de l'essence de la tragédie » (*ODBA*, p. 140), la réflexion entourant la temporalité historique est au centre de *Faber. Le destructeur*. Dans ce roman, trois rapports au temps sont symbolisés par les « âges » de la vie humaine, que revisitent les narrateurs du roman, en se rappelant leur jeunesse. D'après leurs souvenirs et la

¹⁶⁷ Marc Goldschmitt, *L'écriture du messianique*, *op.cit.*, p. 260.

manière dont ils les présentent, le monde de l'enfance s'apparente à la plénitude et l'immanence auxquelles Lukács associe la vie hellénique¹⁶⁸. Il est un univers clos et suffisant pour lequel tout ce qui déborde les limites de la vie quotidienne et des lieux habituels est inexistant. Pleine de déséquilibres, l'adolescence évoque quant à elle l'ouverture de l'existence à son extériorité, c'est-à-dire au vécu historique. Or cet âge trouble, qui est déchiré entre la nostalgie envers l'innocence qu'il s'apprête à quitter et le désir d'autonomie que promet la maturité à venir, constitue le paradigme du héros tragique. Alors que, d'après ce roman, la quête d'absolu et l'absence de compromis caractérise l'adolescence, l'âge adulte correspond à la capacité de s'adapter à une réalité qui s'avère en deçà de l'idéal auquel aspire l'« âme ». Effectuant des sauts du présent des personnages vers différents moments de leurs vies, la structure a-chronologique de *Faber. Le destructeur* met ainsi en rapport adultes, adolescents et enfants, de sorte qu'ils puissent combattre leurs « démons » respectifs. Il s'agit pour chacun d'eux d'arriver à vaincre la culpabilité qu'ils ressentent à l'égard des aspirations qu'ils ont trahies et des renoncements qu'ils ont dû accepter, pour adhérer à leur « âge ».

De fait, quinze ans après sa disparition, le souvenir de Faber persiste à accabler Basile et Madeleine d'une mauvaise conscience qui les empêche de vivre. Devenus adultes, ils se rapportent à leur ancien ami comme à une vie idéale qui leur avait été promise et à laquelle ils ont été arrachés. Faber incarne « l'enfant en eux » qui les fait détester ce qu'ils sont devenus : une promesse déçue, non tenue, et qui ne cesse pour cela même de les hanter. À cet égard, Benjamin affirme que « l'expérience de la jeunesse pour une génération a beaucoup de points communs avec l'expérience du rêve. Sa figure historique est une figure du rêve. Chaque époque a ce côté tourné vers les rêves, qui est son côté enfantin. » (*LP*, p. 405) Pour s'affranchir du poids que leur héros de jeunesse fait peser sur eux et mettre fin au sentiment d'être endettés face à lui, ils vont jusqu'à fomenter son assassinat. La manière dont ils prévoient procéder n'est pas insignifiante : après l'avoir retrouvé et convaincu de revenir à Mornay, ils veulent faire basculer son corps dans le trou du chantier de démolition au centre de la ville, la nuit avant que ne soit coulé le béton des prochaines fondations. D'après ce plan, c'est le chantier, le symbole des temps qui changent, de la destruction de l'ancien qui fait place au nouveau, qui doit finalement avoir raison de Faber. Est ainsi annoncé dès le début du

¹⁶⁸ György Lukács, *La théorie du roman*, op. cit., p. 24.

roman la reprise exacte du schéma de la tragédie, dont le propre est, selon Benjamin, de rimer « le héros au dieu inconnu, comme prémisse d'une moisson humaine nouvelle » (ODBA, p. 145) Selon le penseur, les tragédies antiques se soldent toujours sur la mort expiatoire du héros, « une mort sacrificielle qui fonde une communauté en vertu d'une justice à venir. » (ODBA, p. 154) Respectant les lois anciennes tout en en formulant de nouvelles, la mort tragique indique toujours à la fois la *fin* et un *commencement* : « Une fin en ce sens qu'il s'agit d'un sacrifice expiatoire offert aux dieux, gardiens d'une loi ancienne ; un commencement, en ce sens qu'il est un acte de substitution, où s'annoncent les nouveaux contenus de la vie du peuple. » (ODBA, p. 144) Par le sacrifice qui est exigé de lui, Faber évoque en outre la figure du *devotus*, que retrace Agamben dans une tradition romaine qui remonte à 340 avant notre ère. Malgré le caractère héroïque du *devotus*, qui vouait « sa vie aux dieux infernaux pour sauver la cité d'un grave danger¹⁶⁹ », sa mort était nécessaire pour éviter à la communauté une situation embarrassante : « c'est que cet homme est un *sacer*. Il ne saurait être question de le rendre au monde profane, puisque grâce à son "dévouement", la communauté a pu échapper à la colère des dieux¹⁷⁰. » Pour éviter que le présent ne soit inquiété par le sacrifice cruel qui l'a rendu possible, la fonction des rites funéraires serait justement « d'assurer la transformation de cet être incommode et incertain en un ancêtre bienveillant et fort, qui appartient définitivement au monde des morts et avec lequel on entretient des rapports rituellement définis¹⁷¹. » Or l'injustice du traitement réservé aux héros tragique qu'est Faber est soulignée maintes fois dans le roman. Par l'intertexte du *Paradis perdu* de John Milton, qu'évoque notamment le professeur Mézières dans sa classe, cette question est traitée comme un problème métaphysique qui déborde largement la sphère de la psychologie individuelle. D'après le professeur, elle engage un rapport à la temporalité historique qui dominerait le monde depuis l'implantation du monothéisme :

Les dieux du passé? C'est une cohorte gémissante de maîtres adorés, de fils chéris, de pères aimés des hommes... tous trahis. Un dieu unique des villes est né. Un chrétien. Un musulman. Et Bouddha pour l'Orient. Mais c'était le même dieu : le dieu exclusif. Il a traité ses prédécesseurs d'usurpateurs ;

¹⁶⁹ Giorgio Agamben, *Homo sacer I. Le pouvoir souverain et la vie nue*, trad. Marilène Raiola, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1997, p. 106.

¹⁷⁰ Robert Schilling, cité dans *ibid.*, p. 107.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 108.

pourtant c'était lui qui leur avait volé le trône. Les démons étaient là avant lui. Et qui consolera les diables dont nous nous sommes détournés? Nous étions comme des enfants devant des dieux. Devenus adultes, nous leur avons donné le visage du Mal, nous leur avons attribué nos mauvaises actions, nos pensées les plus viles. Depuis, ils souffrent de notre inconséquence pour l'éternité. Alors qu'ils ne demandent qu'à mourir, doucement, avec la satisfaction d'avoir été aimés et de nous laisser à nous – les hommes qui les avions pris pour maîtres – un bon souvenir. (*F*, p. 292)

Cette intervention de Mézière rappelle qu'il faut « penser aux démons comme à des dieux déchus, les premières victimes de l'Histoire » (*F*, p. 290). Or le héros tragique appartient justement au monde païen d'après Benjamin, qui qualifie son existence de *pré-historique*. Ce qui fait en effet de Faber un héros problématique, c'est que tout en vivant dans l'époque contemporaine, son combat est indépendant de la temporalité linéaire propre à la modernité : il vise plutôt à rompre le cycle infini de l'Éternel Retour, qui érigeait les lois du destin dans la vie antique¹⁷². La mort du héros suppose des successeurs et la répétition à l'infini du cycle de la faute et de l'expiation. La communauté, qui se sent endettée vis-à-vis du passé, exigera toujours de nouveaux sacrifices pour se laver de la faute. En somme, la mort tragique vise à exempter le peuple à venir de l'examen de conscience qui lui permettrait de rompre la répétition de l'histoire : « Un jour, Faber nous avait affirmé que la seule liberté que laissait l'Histoire était de permettre à chaque génération de commettre les mêmes erreurs que les précédentes » (*F*, p. 335), se souvient en effet Basile, qui est pourtant le premier à exiger le sacrifice de son héros. Or Faber ne cherche ni à fuir ni à se venger lorsqu'il apprend la menace qui pèse sur lui. Il s'inquiète plutôt de ne pouvoir lutter contre son instinct de survie et de résister à une mort qu'il voudrait accepter. Benjamin soutient à cet égard que si Socrate meurt de son plein gré et « regarde la mort en face comme un mortel » en la considérant comme quelque chose d'étranger, le héros tragique, lui, « frissonne devant la puissance de la mort, une chose familière qui lui appartient et qui demeure en lui » (*ODBA*, p. 154-155). Jouant de cette nuance, le roman de Garcia raconte qu'avant l'heure dite, Faber tente de se saouler pour noyer sa volonté¹⁷³ :

¹⁷² C'est en ce sens que nous avons établi dans le premier chapitre que Faber était *prisonnier du mythe* et qu'il incarnait sa survivance dans le temps de l'histoire.

¹⁷³ Faber empêche également Madeleine de le retenir, alors que celle-ci s'est rétractée. Il l'endort à l'aide d'une demi-pastille de Rohypnol, et la tenant endormie la rassure : « Tu ne m'apercevras plus.

Il me restait deux heures à vivre et il fallait que je m'affaiblisse pour être certain de ne pas résister, le moment venu. Je ne pouvais pas me tuer : tout mon être me l'interdisait. Je connaissais trop bien ma nature pour savoir que je me défendrais devant la perspective de l'anéantissement. [...] Tant qu'il me restait de la conscience, je devais la mobiliser en vue de ma propre destruction. (F, p. 285)

Au moment venu, Faber écoute les raisons qui motivent son ami à le tuer et tente de vaincre la détermination à vivre qui l'assaille¹⁷⁴. Devant lui, Basile cherche à rassembler son courage et à mener son plan à terme. Cet affrontement, qui avait été annoncé comme le point culminant de l'histoire et devait confirmer le statut tragique de Faber, se solde de manière incertaine. La fin du fragment laisse entendre que Faber se serait, comme Socrate, donné la mort : « Entendu le bruit. Presque immédiatement ma puissance s'est confondue avec ma faiblesse, et je suis tombé. À peine le temps de penser : "Ça y est, je suis un homme..." » (F, p. 297)

2.4.2 Reprise des manuscrits, réécriture du souvenir

« Le temps tragique est au temps messianique ce que le temps individuellement rempli est au temps divinement rempli » (ODBA, p. 327), affirme Benjamin, selon lequel la révolte contre les dieux qui anime le héros tragique n'est en soi ni révolutionnaire, ni messianique. Dans la tragédie, seul le héros vit dans un « temps rempli », mais puisque nul ne peut *vivre* dans un temps rempli, il s'engloutit dans son immortalité. De par le caractère individuel de l'expérience du héros, qu'il lui est impossible de partager avec les mortels, la tragédie peut tout au plus entraîner « une transformation orientée de la tradition. » (ODBA, p.143)

Jamais tu n'iras là où vont les damnés, dans l'oubli, le tourment. Tu auras une pensée pour eux, pour moi, mais tu es lumineuse. Tu m'as aimé aussi longtemps que tu pouvais, rien ne te sera reproché, je te le promets. Comme je suis heureux pour toi, dans les ténèbres, je saurai que ton âme est en paix. » (F, p. 272)

¹⁷⁴ Faber relate les reproches de Basile en ces termes : « Il était question de la vie que je lui avais donnée enfant et reprise adolescent. L'impossibilité pour lui de dormir en paix depuis l'âge de vingt ans. Son impuissance à devenir adulte. L'obsession que j'avais plantée en lui comme une graine et que toute son existence avait vu grandir, se nourrir de son cerveau, de sa chair, le parasiter jusqu'à empêcher son propre développement... » (F, p. 295)

Dans le roman, le cercle qui vouait Faber à la mort est finalement brisé. Près d'une centaine de pages après l'affrontement des deux amis, un nouveau narrateur se manifeste. Il raconte avoir accidentellement tué Basile, en voulant empêcher le meurtre de Faber. Il s'agit d'un dénommé Tristan, figure complexe qui porte le même prénom que l'auteur et dont il constitue en quelque sorte le double romanesque. Élève de Basile, qui est devenu professeur au collège, fasciné par la légende de Faber, qui est demeuré vivante entre les murs de l'établissement, Tristan « était presque [leur] enfant » (*F*, p.446). « Votre nom. C'était une légende chez les collégiens. [...] Aux autres, ça leur passait vite. Moi j'ai été fasciné. J'ai voulu en savoir plus » (*F*, p. 437), raconte-t-il en effet à Faber, ajoutant avoir fouillé le casier de Basile pour trouver le manuscrit où il avait rédigée l'histoire de sa jeunesse. Cette lecture, qui a captivé Tristan, a eu pour effet de le détourner de sa propre époque, qu'il a fini par mépriser : « Je vous ai tant aimés. J'ai eu l'impression de vivre une seconde vie, et que c'était la seule vraie. L'autre ne valait plus rien. Mon époque ne me plaît pas. » (*F*, p. 439) En fait, d'après le récit qu'il fait de sa vie, Tristan semblait tout à fait destiné à reproduire le destin tragique de Faber :

J'avais quinze ans, bientôt seize, et j'étais un enfant heureux. [...] J'étais doué, plutôt timide, je lisais beaucoup. Depuis le collège, j'avais peu d'amis, des connaissances seulement. Il paraît que je les impressionnais, alors que j'avais peur d'eux. [...] Je n'étais pas malheureux, j'étais inaccessible aux autres comme à moi-même. Il y avait quelqu'un en moi de plus fort que tout. Depuis ma petite enfance, je me suis demandé pourquoi j'étais ainsi. À force, je me suis vraiment cru plus fort que les autres. J'ai pensé tout savoir. (*F*, p. 437)

Comme cela avait été le cas pour Faber, qui se passionnait des grands exploits historiques du passé qu'il cherchait à reproduire, Tristan s'identifie à la figure d'un passé magnifié¹⁷⁵. Il raconte avoir voulu lancer une grève à son lycée, calquée sur le modèle de

¹⁷⁵ Tout comme Tristan est hanté par la gloire de Faber, ce dernier fut lui-même obsédé par la grandeur des exploits historiques et passionné par les récits de luttes ou de guerres passées. Monsieur Fauré, le professeur d'Histoire, figure parmi les seuls adultes que respecte Faber. À l'adolescence, il devient anarchiste après avoir lu Bakounine et s'être imprégné de l'histoire de la Commune. Pendant l'adolescence, la grève qu'il organise au lycée, sur « la place de mai », tente de redonner vie à des épisodes glorieux de l'histoire révolutionnaire. Or, l'occupation du lycée qu'il organise avec ses camarades durant l'adolescence tourne rapidement mal et la grève s'étouffe. Lorsque le passé est ainsi mythifié dans une image fixe, sa reprise n'est qu'une répétition inauthentique, qui n'arrive pas à faire advenir un « véritable moment d'exception », au sens où l'entendait Benjamin, c'est-à-dire comme une interruption soit de l'histoire, ou bien, dans le cas de Faber, du mythe. Ceux qui le suivent sont simplement fascinés par sa propre force, qu'il échoue à partager.

celle qu'avait organisé Faber en 1995. Il attribue son échec à sa génération : « Les lycéens d'aujourd'hui, ceux qui ont mon âge, sont des imbéciles. Ils se fichent de tout, ils sont déjà blasés. On m'a tourné le dos. Il ne s'est rien passé. » (*F*, p. 440.) L'attitude de Tristan est paradigmatique du cercle infini de la répétition, qui enchaîne, à chaque époque, ceux qui confondent le Paradis perdu avec la recherche d'un « passé » idéalisé à retrouver.

En effet, en interrompant le geste meurtrier de Basile, Tristan entendait sauver un idéal qu'il refusait de laisser s'évanouir. Mais confronté à un Faber beaucoup moins grandiose que celui qu'évoquait la légende, Tristan comprend surtout qu'il avait affaire à une image déformée, constituée à partir des souvenirs magnifiés de Basile. Il mesure ainsi la gravité de son geste¹⁷⁶ :

Il [Tristan] a commencé à chialer.
 “Je me suis trompé!”
 Déjà, à mesure que le soleil naissait, je [Faber] me sentais disparaître.
 “Tu ne crois plus en moi?”
 Non.”
 J'ai souri. (*F*, p. 446)

Plutôt que de correspondre à la mort du héros, le véritable dénouement tragique coïncide dans le roman avec cet instant précis où Tristan cesse de « croire » en Faber. Si, au moment même où il se sent disparaître, Faber sourit, c'est qu'il sent que Tristan, précisément parce qu'il s'est libéré d'une fascination mensongère, pourra réussir là où les autres ont échoué : « Je n'avais su sauver ni Madeleine ni Basile. Mais lui... Il avait déjà compris que j'étais à moitié rien ; il m'oublierait. » (*F*, p. 447) Faber décide donc de recueillir sur lui le meurtre de Basile et de se faire emprisonner à la place de Tristan, qui pourra éviter les écueils dans lesquels il a lui-même sombré. Au moment de rendre cette décision, pour la première fois, il trouve une forme de paix. Bien que ce geste le condamne juridiquement et le couvre d'infamie aux yeux de ceux de la communauté, Faber sait avoir agi de manière absolument

¹⁷⁶ Tristan fait part à Faber des écarts entre la réalité et ce qui est raconté dans les cahiers de Basile : « Rien ou presque de ce qui était écrit dans le manuscrit n'existait plus dans la réalité » (*F*, p.438) ou encore : « Mille Olsen n'est pas aussi jolie qu'on le dit, dans le roman. Ni intelligente. C'est quelqu'un de plutôt commun. Elle boit beaucoup. Elle s'est abîmée. Ils voulaient vous faire payer. Vous... [...] “Vous êtes comme... Vous êtes *presque* comme dans le livre.” Ce n'était pas vrai. Il était sale et laid. Il ne faisait même plus très peur. Il était triste. » (*F*, p. 440)

juste : « Il m'a semblé que quelque chose s'était réconcilié avec autre chose, mais je ne savais pas quoi ; tout était quasi pardonné. » (*F*, p. 447)

Une fois Faber disparu dans le circuit des prisons, Tristan entreprend de suivre sa trace et, à partir des manuscrits de Basile, de réécrire l'histoire des trois amis. Il se révèle ainsi, à la toute fin, être l'auteur du roman :

Vous me connaissez peut-être pour avoir lu l'un de mes livres précédents. Vous me connaissez à coup sûr si vous êtes sur le point de terminer cette histoire : j'en suis l'auteur. Je m'étais promis de reprendre un jour, de mémoire, les manuscrits inachevés de Basile Lamaison et de leur donner une forme définitive. (*F*, p. 452.)

Comme chez Volodine, une mise en abyme de l'écriture suggère que le roman qui s'offre à lire est le résultat d'un travail de composition des temps, en lequel réside le seul lieu possible du salut. Instance narrative chapeautant toutes les autres, Tristan fait subir des modifications aux matériaux bruts tirés de la mémoire de Basile : « j'ai recopié dans mes propres cahiers les centaines de pages rédigées par M. Lamaison. Je les ai amendées aussi, suivant mes vues. Je les ai améliorées parce qu'il n'écrivait pas très bien. » (*F*, p. 438). Selon Benjamin, l'art de conter est, comme un métier manuel, un travail sur lequel l'artisan laisse l'empreinte de ses mains. Dans son essai « Le conteur », il déplore l'apparition de la *short story* qui « ne permet plus cette lente superposition de couches minces et translucides, où l'on peut voir l'image la plus exacte de la façon dont le parfait récit naît de ses versions successives¹⁷⁷. » Imprimer sa marque dans le récit de Basile pour raconter des événements que lui-même n'a pas vécus, comme le fait Tristan, ne porte pas atteinte à l'authenticité de l'histoire. Au contraire Tristan arrache les événements à la seule perception que Basile en avait. Laissant apparaître l'accumulation des versions de l'histoire, la narration se fait kaléidoscopique. Elle multiplie les perspectives ; entre chacun des points de vue narratifs, des écarts se creusent. Ils sont autant de points focaux à partir desquels restituer une vérité originelle perdue : non pas retourner à l'enfance, mais renouer avec le « savoir-non-encore-conscient de l'Autrefois. » (*LP*, p. 406)

¹⁷⁷ Walter Benjamin, « Le conteur », *Œuvres III*, op. cit., p. 129.

2.4.3 Ellipse : suppression du mythe

Benjamin reprochait à l'historicisme de procéder par *addition* et de mobiliser « la masse des faits pour remplir le temps homogène et vide¹⁷⁸ » pour établir un lien de causalité entre les différents moments de l'histoire. Contre ce modèle narratif, celui de Tristan Garcia opère un montage de certains épisodes de la vie séparés par de nombreuses années, cadrés et organisés de manière discontinue. Ces sauts d'une époque à l'autre s'organisent dans le roman autour d'une *soustraction* induite dans le montage des épisodes, ce qui en fait un récit « elliptique ». Le procédé littéraire de l'ellipse est celui d'une « suppression de mots qui seraient nécessaires à la plénitude de la construction, mais que ceux qui sont exprimés font assez entendre pour qu'il ne reste ni obscurité ni incertitude ». Sur le plan du récit, l'ellipse permet d'observer « l'unité de l'action, évitant tout épisode oiseux, rassemblant tout l'essentiel en quelques scènes¹⁷⁹. » Dans le roman, la partie de la vie des personnages, qui s'étend sur les quinze années qui précède leurs trente ans, est retranchée du récit. Se voit ainsi éliminée précisément la période qui correspond à l'aventure politique de Faber, celle dans laquelle, selon ce qu'aurait entendu dire Madeleine, il serait « passé dans la clandestinité » (*F*, p. 416). Ce moment de la vie de Faber reste dans l'ombre et ne se voit jamais élucidé dans le roman. Les protagonistes n'en connaissent que l'issue peu glorieuse, qui laisse de Faber une image dégénérée. À part sa quête incessante d'absolu, tout ce qui conduit Faber à la vie politique – ses lectures, l'initiative de la grève, ses rencontres avec le milieu libertaire, etc. – semble d'après cette ellipse appartenir à la contingence, c'est-à-dire à ce qui n'appartient pas à la tragédie, dont la nature est de se limiter à l'essentiel. Plutôt que d'attenter à la cohérence du récit, l'omission de son aventure politique permet de retracer l'« âme » de Faber, sans que ne soit réactivées les forces mythiques contre lesquelles il se bat¹⁸⁰.

Il est significatif qu'à la différence des tragédies grecques, plutôt que de s'exprimer dans la mort, ce sacrifice se manifeste chez Garcia dans l'« emprisonnement » du héros.

¹⁷⁸ Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », *Œuvres III*, *op. cit.*, p. 441.

¹⁷⁹ Bernard Dupriez, *Gradus. Les procédés littéraires (Dictionnaire)*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1984, p. 173.

¹⁸⁰ Selon Benjamin, « Le capitalisme fut un phénomène naturel par lequel un sommeil nouveau, plein de rêves, s'abattit sur l'Europe, accompagné d'une réactivation des forces mythiques. » (*LP*, p. 408) Le projet du *Livre des Passages* est de « un essai de technique de réveil ». (*Ibid.*, p. 475)

Outre qu'elle soit effectivement qu'elle soit la peine usuellement réservée à ceux qui transgressent la loi dans le mode moderne, la prison est, dans le roman de Garcia, une métaphore d'une « capture » de ce qui doit être séparé du contexte des vivants. La prison est ce qui confine à l'intérieur de limites ce dont le monde extérieur cherche à se protéger. Or, dans tout le roman, Faber est toujours à la fois ce qui fuit, ce qu'on ne peut jamais retenir auprès de soi et ce qui revient toujours au moment où l'on croyait enfin en avoir fini avec lui. Dans une partie du roman qui porte sur « l'âme et la mémoire » et dont Basile est le narrateur, celui-ci affirme à propos de Faber qu'il aurait voulu « *capturer son âme* » (F, p. 185). C'est à ce projet qu'était voué le manuscrit qu'il écrivait :

Je crois que ce qui ressemble aujourd'hui le plus à ce qu'on a appelé pendant des siècles une âme, et qui l'a remplacé, c'est un roman (ou un film). L'âme, ce n'est ni le cerveau ni ce qu'il contient : il ne s'agit pas de *tout* ce qu'a vu, entendu ou voulu un homme. (F, p.185. Nous soulignons.)

L'âme, dit-il plus loin, « c'est un point de vue concentré : avec des mots ou des images, mais en tout cas fini et ramassé ; ordonné et raconté ; non pas immortel, mais résistant plus longtemps à l'usure du temps que le corps périssable dont il a été extrait. » (F, p. 186) Par les remaniements et surtout les soustractions qu'il impose aux éléments bruts de la mémoire de Basile, Tristan rend possible le partage entre les projections fantasmées de l'imagination et la réalité. Ne cherchant pas à *en finir* avec Faber, mais à lui rendre justice, il *réécrit* l'histoire de manière à le soustraire à la part mythique dont il était entouré. Le prix à payer est celui d'une dissociation, qui est symbolisée par le changement de nom qu'abhorre Faber, une fois passé de « l'autre côté » : en prison, il désavoue son nom de famille, qui signifie « celui qui construit ». Il ne répond plus qu'à son prénom, Mehdi, qui signifie « Prophète ». Dans l'univers clôt de la prison, le prophète persiste à exister, mais sous la forme d'une fable que se racontent les prisonniers et qui inspire leurs révoltes. L'un d'eux, que rencontre Tristan, lui rapporte des paroles qu'il aurait entendues de Faber :

Il raconte qu'un jour ou l'autre il libèrera tout le monde : les Juifs, les Arabes, les Noirs et les Blancs. Il dit qu'il attend son heure. Il existe des gars prêts à mourir pour lui. C'est un mythe, ce type. Tu vas dans n'importe quelle prison de France : on le connaît, on le salue avec respect. Il y a même pas mal de mecs qui disent que c'est Jésus-Christ. (F, p. 460)

Le prophète n'accède pas à la terre promise, de laquelle il doit demeurer exclu pour que son peuple soit sauvé. Rendant hommage au héros, mais prenant le parti de l'homme en lequel seul il veut croire, le narrateur Tristan refuse que le personnage de Faber puisse être « résolu » par des hypothèses métaphysiques, religieuses, sociologiques ou matérialistes. Contre ceux qui voudraient l'interpréter comme le négatif, le diable, l'inconscient de la société ou comme symptôme, il affirme : « il n'était pas tout, il n'était pas rien, il était quelqu'un. Et j'en veux pour preuve qu'il n'a pas disparu tout à fait lorsque je n'ai plus cru en lui. » (*F*, p. 457) C'est ainsi que Tristan parvient à donner à Faber *l'âme* qu'il cherchait désespérément. À la fin, redevenu mortel, enfin libéré : « Il s'en va ».

Tristan parvient à apprécier le nouvel âge – l'âge adulte – en acceptant qu'« il n'est pas encore temps pour les Prophètes » (*F*, p. 455), et en laissant « partir » ses aspirations d'enfant. Ainsi dans l'écriture, Tristan vainc-t-il ses démons sans néanmoins les bafouer. Ce qui est à la fois triste et salvateur, c'est qu'avec le temps, tout l'émoi qu'a pu lui causer Faber – la douleur de l'avoir aimé, de l'avoir attendu et d'avoir voulu lui ressembler – lui semble aussi incompréhensible qu'un rêve qui se dissipe :

Depuis lors, malgré tous mes efforts, je n'ai plus jamais entendu parler de Faber. [...] Il reviendra peut-être, mais il n'est plus là. Son souvenir s'estompe. Quelque chose de lui parle en moi et me tente encore de temps en temps, lorsque je m'installe à ma table et j'écris. Il vit dans mes livres.

À cette exception près c'est fini ; il m'a hanté, il m'a quitté. (*F*, p. 462.)

Une fois libérée des forces mythiques, la force destructrice du souvenir se meut en force créatrice. Elle est l'âme dont sont faits les livres. Chez Garcia, l'expérience tragique et la quête de l'absolu qui animent l'enfant s'expérimentent dans l'espace circonscrit de la création artistique. Aux côtés des forces mythiques qu'elle menace de réveiller, la révolution, quant à elle, doit rester un rêve.

2.5 *Les Renards pâles* : l'histoire comme champs de bataille

2.5.1 Hantise de l'Afrique et de la Commune

Contrairement au roman de Garcia, *Les Renards pâles* de Haenel octroie une dimension immédiatement politique au thème de la hantise. Selon son narrateur Jean Deichel, la France est hantée par les horreurs commises en Afrique au temps des colonies et le massacre des insurgés de la Commune de Paris en 1871. De même qu'il lui est nécessaire que la voix des exclus soit étouffée, la perpétuation de l'état de choses exige l'oubli concerté de l'histoire des vaincus, c'est-à-dire aussi bien des soulèvements, des révoltes, des révolutions d'autrefois que de la violence avec laquelle elles ont été liquidées :

le cours historique de la révolte est ce qu'on occulte le mieux ; et sans aucun doute la Commune de 1871, dont parle le livre de Marx, est-elle dans l'histoire de France l'épisode le plus refoulé : on s'obstine à en réduire l'importance, comme s'il ne s'agissait que d'une explosion d'anarchie dont l'outrance aurait légitimé les dérapages qui l'ont stoppée ; ou alors, ce qui revient au même, on n'en parle pas – mais l'impunité de cet oubli en dit long sur ce que l'on nomme la politique en France. (*RP*, p. 92)

Le refoulement par lequel la « société » française cherche à se perpétuer est vain, d'après la conception intempesive de la temporalité historique qu'épouse le narrateur : « Les moments irréductibles d'une histoire restée en suspens réapparaissent toujours, comme des revenants ; et ce qui revient donne une chance à une nouvelle époque. » (*RP*, p. 27) Malgré l'oubli dont elle est l'objet, la part occultée de l'histoire se trouvera toujours de nouveaux héritiers. Rien ne peut l'effacer une fois pour toutes, c'est pourquoi les défaites du passé ne sont pas irrévocables. Au gré de son aventure, le narrateur saisit le rapport d'affinité qu'entretient son époque avec le passé colonial de la France. Il prend conscience que la marginalisation des sans-papiers à Paris n'est que la continuation du colonialisme et de la domination européenne blanche. Or suivant leur capacité à s'emparer de la « mémoire impersonnelle » (*RP*, p. 82) des vaincus pour nourrir leur combat à venir, les opprimés d'aujourd'hui – dont les sans-papiers sont l'incarnation la plus manifeste – forment, conformément à la pensée de Benjamin, « la classe vengeresse qui, au nom de combien de générations de vaincus, mènera à bien la grande œuvre de libération¹⁸¹. » Refusant toute

¹⁸¹ Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », *Écrits français*, *op.cit.*, p. 345.

complicité avec l'Histoire officielle, le narrateur rappelle que tôt ou tard, ce qui est et a été abandonné dans l'histoire reprendra ses droits :

On nous traite en esclaves, on nous met au ban, on nous élimine. Vous aurez beau nous contraindre à quitter le territoire, vous aurez beau nous chasser hors de vos frontières, nous reviendrons vous hanter, comme vous hantent les massacres que vous avez commis dans vos anciennes colonies : en Algérie, à Sétif et à Guelma, durant l'été 1945 ; au Sénégal, lorsqu'en 1944 vous avez liquidé des tirailleurs sénégalais dans le cap de Thiaroye ; au Cameroun, en côte d'Ivoire, à Madagascar : crimes, tortures, charniers.

Que vous le vouliez ou non : *un spectre hante la France, c'est l'Afrique.*

Si vous vous avisez de perdre la mémoire, ou de vous satisfaire d'une quelconque repentance, nous serons toujours là pour redire l'ampleur de vos forfaits et vous détailler minutieusement l'infamie. (*RP*, p. 117)

Neutralisant tous les discours de la réconciliation qui sont le ciment de la « société », l'aventure de Jean Deichel consiste à rassembler les morceaux d'« une histoire qui n'en finissait pas d'être occultée : celle d'une guerre civile qui traverse les époques et continue aujourd'hui. » (*RP*, p. 94) La guerre civile, celle qui de tous temps a opposé les oppresseurs et les opprimés est niée par la politique officielle et la démocratie parlementaire. Contre ces simulacres, dont le but est d'atténuer les tensions sociales et de recouvrir d'infamie toute tentative de riposte, il s'agit pour la narration de faire réapparaître l'existence de ce rapport de force, de manière à ce que reprennent les hostilités. D'après le narrateur, refuser d'assumer qu'une guerre est en cours revient à se rendre complice des outrages commis sous nos yeux. En dissimulant la guerre, l'occultation de la mémoire des vaincus dépossède les populations opprimées de toute expérience politique de l'histoire. Elle dissipe l'urgence, favorise l'attentisme et tue le germe de toute aspiration au changement : « Le renoncement s'était emparé de cette ville, où chacun, peu à peu, s'était replié sur ses compromis, en simulant des désirs qui n'étaient déjà plus que le réflexe de consommateurs tristes. » (*RP*, p. 27) L'impression que partout l'apathie domine ne doit ni décourager ni pousser à attendre le moment « opportun » pour agir. Dans le champ de bataille que constitue l'histoire, les alliés sont les fantômes, les revenants, c'est-à-dire la part refoulée du passé qui remonte à la surface et qu'il s'agit d'activer : « On dit que le monde est hanté. Seulement hanté? Non : il *revient*, et ce retour incessant transporte avec lui des noms. Réveiller les noms des morts est une

déclaration de guerre. Les Dogons-communards sont des anarchistes couronnés. » (*RP*, p. 151-152)

2.5.2 L'intervalle : le lieu des possibles

Très benjaminien en ce sens, le narrateur des *Renards pâles* rejette l'« optimisme » historique entendu comme croyance au progrès inéluctable, de façon à redonner à l'existence humaine pleine possession d'elle-même et de sa capacité d'agir. Tout comme le pensaient également Rozenzweig et Scholem selon Stéphane Mosès, Jean Deichel considère que « ce que la Raison historique vient exclure, c'est précisément l'idée que le *telos*, l'achèvement de toute chose, puisse survenir "dès aujourd'hui"¹⁸². » Son pessimisme, qui rend caduque l'idée d'un hypothétique rassemblement de « conditions objectives » qu'il faudrait attendre, ne tend pas vers le renoncement, mais indique la nécessité de porter attention aux potentialités révolutionnaires contenues dans chaque époque. C'est en quoi Benjamin, qui admettait très bien qu'« à long terme, aucune classe ne peut envisager l'action politique sans avoir confiance en elle-même », distinguait deux sortes d'optimisme : « entre l'optimisme quant à la capacité de la classe à agir et l'optimisme quant aux conditions dans lesquelles elle opéra, il y a une différence. La social-démocratie penchait vers ce second optimisme, le plus problématique¹⁸³. »

L'idée de révolution avancée dans le roman de Haenel s'appuie sur un enchevêtrement des temps. Lorsqu'il quitte les prédicats qui définissaient sa personnalité en même temps que tout ce qui le rattachait au « tumulte » (*RP*, p. 70) vide du monde social, le narrateur découvre une solitude salutaire qui, loin de l'isoler, le fait découvrir de nouveaux alliés. Le détachant des simulacres qui le rendait absent au monde, cette solitude le met dans la disposition d'apercevoir partout affluer les signes de la résurgence d'un passé auquel il est secrètement lié. L'« interruption » du cours normal de sa vie le plonge ainsi dans un « intervalle », un entrelacs des temps qui fait apparaître, avec une clarté que le temps homogène et vide ne permet pas, les affinités que d'autres époques entretiennent avec la sienne. L'intervalle n'est autre qu'une exacerbation de la conscience historique. C'est ainsi

¹⁸² Stéphane Mosès, *L'Ange de l'histoire*, *op. cit.*, p. 16.

¹⁸³ Walter Benjamin, « Édouard Fuchs, collectionneur et historien », trad. Rainer Rochlitz, *Œuvres III*, *op. cit.*, p.201.

que dans son parcours le narrateur retrace les éléments d'une mémoire collective et impersonnelle qui le vise et envers laquelle il se sent en filiation :

Ce qu'il y a de plus solitaire en nous excède la raison, et ne cesse de nous ouvrir à une simplicité qui déjoue le confort. Là où je me tiens, en écrivant ce récit, il n'y a personne – et pourtant ils sont tous là. Qui ça « ils » : les morts? À chaque instant, des voix se rassemblent dans le vide, chacun y reconnaît sa mémoire ; mais une mémoire impersonnelle, est-ce que ça existe? Je me sentais brûler *pour rien*, et avec ces flammes montaient en moi des pans d'une vie ancienne, vécue par d'autres, dans d'autres temps, des vies qui s'adressaient à moi depuis le sous-sol, comme si les rues de Paris se retournaient et que les trottoirs révélaient la terre qu'ils dissimulent, une terre ensorcelée, une terre dont nous avons oubliée, en France, qu'elle est maudite. [...] Je veille sur quelque chose qui vient de loin, dont je ne connais pas le nom, et qui peut surgir à chaque instant : il y a des interruptions, des éclipses et de brusques retours : il suffit que quelqu'un attende et soit prêt lorsque les signes afflueront. Ce qui *remonte* depuis le temps réveille des morceaux d'une histoire oubliée. J'avais cherché à être seul ; et, en me consacrant à ces étincelles qui, dans la solitude, ouvrent le temps, je découvrais que la solitude est politique. (*RP*, p. 82-83)

Alors qu'il déambule dans Paris, Jean Deichel commence à percevoir des inscriptions étranges. Dans un bar, alors qu'il converse avec une femme dont il vient de faire la connaissance, il voit apparaître sur le mur la silhouette de ce qu'il croit être un petit chacal, mais qui s'avère en fait être une représentation du Renard pâle, le dieu dogon du Mali. Cette première inscription le lance sur la piste dont il ne connaît pas l'issue au départ. Toute la première partie du roman cherche à faire apparaître la secrète cohérence qui relie les inscriptions entre elles et qui les fait converger vers les Renards pâles, le groupe principalement composé de sans-papiers que rejoint le narrateur :

Je raconte les choses comme elles sont arrivées. J'essaie de n'oublier aucune étape, afin que vous compreniez comment j'ai rencontré les Renards pâles. Qu'une telle rencontre soit possible à une époque aussi *fermée*, voilà qui étonnera ; mais j'y vois une certaine logique, car de multiples signes l'ont précédée qui la rendaient inévitable. (*RP*, p. 53)

Au fond de « l'impasse Satan », le narrateur voit briller une autre inscription : « La société n'existe pas » (*RP*, p. 55), accompagnée du dessin d'une sorte d'épouvantail. Ces marques chatoyantes sont perçues comme un « défi » par le narrateur, un « appel » qui réveille en lui une force qu'il ne se connaissait plus : « *quelqu'un* en moi se réveillait – et ce réveil à son tour réveillait des forces qui n'étaient plus employées depuis longtemps. »

(*RP*, p. 56.) D'être ainsi, comme il le dit, « ouvert à l'intervalle » rend sensible à la tonalité commune qu'entretiennent des êtres, des choses et des époques. Les signes trouvés sur la route sont de toutes sortes : des inscriptions, des livres, des personnes, qui brillent d'une même lumière rouge¹⁸⁴. Le narrateur sent qu'au gré de ses rencontres « quelque chose se déroulait avec la rigueur d'un documentaire, comme si Ferandi, les sans-abri, les jumeaux du Mali ou les suicidés avaient un point commun, et qu'il ne restait plus qu'à leur offrir un récit. » (*RP*, p. 83) Ainsi, comme chez Volodine et Garcia, l'intrigue des *Renards Pâles* consiste à provoquer une rencontre inédite du Maintenant et de l'Autrefois de manière à saisir la constellation unique que forment ces fragments discontinus de l'Histoire. Il s'agit, conformément à la célèbre expression de Benjamin, « de broser l'histoire à rebrousse-poil¹⁸⁵ », c'est-à-dire de faire des recoupages entre des moments appartenant à différentes époques, de manière à briser la continuité de l'histoire et à saisir l'actualité intempestive du passé.

Dans *Les Renards pâles*, la deuxième partie est consacrée à ce que *rend possible* cette disposition messianique. Elle raconte le soulèvement des Renards pâles, une fois que le narrateur les a rejoints. Partageant désormais le monde entre « nous » et « vous », celui-ci soutient que la communauté à laquelle il appartient est apatride mais non sans lieu : elle se loge dans les plis qui s'ouvrent à chaque instant dans le monde et qu'il s'agit d'agrandir¹⁸⁶. Dans ce pli, dans l'intervalle, les identités et déterminations socio-économiques cessent de prévaloir. Chacun choisit son nom, « car il est rare que celui qu'on nous donne à la naissance nous rende libre » (*RP*, p 151). Les Renards pâles élisent ainsi une filiation dans laquelle ils s'inscrivent non seulement pour la sauver de l'oubli mais pour se renforcer eux-mêmes. Le narrateur précise en effet que les noms qu'ils adoptent « sont des noms fiers, intègres, qu'il

¹⁸⁴ Nous verrons plus loin que cette lumière rouge est, de fait, ce qui symbolise la cohérence de ces signes et met en évidence la constellation qu'ils forment.

¹⁸⁵ Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », *Œuvres III, op. cit.*, p. 433. Le fait que les Renards pâles dans leur manifestation marchent à reculons peut être pris comme une métaphore de la méthode historiographique avancée par Benjamin : « Nous avons pris le boulevard du Temple ; nous avançons en marche arrière, selon le rite qui s'adresse aux ennemis. [...] Nous avons appris une *autre langue*. C'est elle qui s'infuse en nous lorsque nous marchons à reculons ; elle qui nous empêche de tomber à la renverse. » (*RP*, pp. 134-136).

¹⁸⁶ « Même si nous sommes apatrides, à chaque instant s'ouvre un lopin, une parcelle, une marge. Ce pli argileux mangé d'ortie entre deux pierres vous semble infime : il nous suffit. En y insérant notre joie, nous l'agrandissons ; il se déplie comme une carte du monde. » (*RP*, p. 150).

nous plait d'honorer ; et s'ils sont déjà portés, c'est en hommage que nous les portons à notre tour : les noms existent pour que se continue une histoire qui échappe à la mort. » (RP, p. 151). Ces noms appartiennent aux moments de liberté authentique qui par le passé sont parvenus à interrompre, même pour de courts instants, la marche des vainqueurs. Que plusieurs d'entre eux soient Maliens n'empêche ainsi aucunement qu'ils puissent se réclamer des communards : « Plusieurs d'entre nous portent les noms de communards, dont le sang a coulé ici, en 1871. À l'époque, la répression avait sans doute trouvé plaisant de massacrer des hommes et des femmes sur des tombes, et de profaner d'une manière infâme un lieu sacré. » (RP, p. 152) Réveillant des morts qu'ils prennent pour alliés, adoptant leur nom, les Renards pâles vivent une « seconde naissance » (RP, p. 128). Ils sont des ressuscités investis de la force cumulée des morts d'autrefois. Décuplée par celles des fantômes qui les accompagnent, cette force leur donne une puissance surhumaine. Il semble dès lors possible aux Renards pâles de se soustraire à la prise du pouvoir, d'intenter à l'immuable et d'accomplir, dès aujourd'hui, l'inconcevable :

Ainsi notre existence, se déroule-t-elle dans la région du trouble : nous sommes là et pas là, et si nous avons des noms étranges, l'un qui désigne un absent et l'autre qui flambe dans nos plaisirs, nous avons aussi des mains qui échappent à la prise. Il y a quelqu'un, et en même temps il n'y a personne. Nous sommes capables de disparaître en un éclair, comme une volée de tourterelles. (RP, p. 154).

L'intervalle, en tant que « pli » qui brise la linéarité et l'homogénéité du temps, rend possible l'alliance des fantômes et de la classe vengeresse d'aujourd'hui. Cette rencontre constitue la matière explosive pouvant interrompre le cours de l'Histoire. C'est ce que signifie cette phrase répétée à plusieurs moments dans la deuxième partie du roman : « *Le monde n'est pas complètement asservi. Nous ne sommes pas encore vaincus. Il reste un intervalle, et depuis cet intervalle, tout est possible.* » (RP p. 115) De fait, envers et contre tous les vents défavorables qui semblaient dominer la capitale de France, le roman se termine sur une gigantesque émeute au cœur de Paris, qui *remet en jeu* l'issue des batailles perdues du passé : « comme si un très vieil affrontement se rejouait au XXI^e siècle, en plein cœur de Paris ; comme si l'Histoire ne cessait jamais de remettre en jeu les conflits qui l'animent, et qu'à travers notre face-à-face se fût manifesté à ciel ouvert l'opposition qu'elle ne cessait de refouler. » (RP, p. 166). À la fin du roman, l'« insurrection des masques » (RP, p. 170),

menée par ceux qui avaient été laissés pour compte dans la société, finit par prendre possession du « centre » de Paris. Cette fin symbolise la possibilité, toujours présente, de renverser l'Histoire, alors même que son cours semble inéluctable.

2.5.3 Écriture à l'encre rouge.

L'insurrection des *Renards Pâles* prend la forme d'un surgissement inattendu, absolument imprévisible du point de vue de la « société ». Rien n'indiquait que puisse se passer quoi que ce soit dans la France contemporaine endormie, rien n'aurait pu prédire un tel renversement. Or la tâche que se donne le narrateur est précisément de révéler, après coup et à rebours, tous les signes précurseurs de ce qu'il nomme, sans avoir peur des mots, une « révolution ». Soutenant qu' « il n'y en a pas de plus beau », il rappelle que :

Les révolutions sont toujours précédées, dans l'esprit de l'époque, d'une révolution secrète qui n'est visible que de quelques-uns. Le plus souvent, elle échappe aux professionnels du commentaire ; et il est difficile de parler d'une action comme la nôtre, car elle s'écrit à travers une dissimulation qui vous la rend obscure, il est plus difficile encore que vous y mettiez fin. (*RP*, p. 171)

Dans ce passage sont donnés quelques éléments de la politique de la littérature mise de l'avant par Haenel : n'étant pas du côté des « professionnels du commentaire », la littérature communique par « dissimulation ». Plutôt que de chercher à expliquer les faits en les réinscrivant une fois pour toutes dans une chaîne de causalité, elle présente l'histoire comme une énigme à déchiffrer, un ensemble de signes à interpréter. Ceux-ci demeureront impossibles à élucider pour qui entend les réinscrire dans l'enchaînement chronologique des causes et des effets. Pour saisir le mouvement secret qui ébranle l'ordre établi, il importe de se rendre attentif aux affinités que notre époque entretient avec autrefois et ainsi activer le potentiel révolutionnaire – la charge explosive – que chaque époque renferme.

Ne cherchant donc pas à parler à une catégorie de la population considérée comme le « sujet révolutionnaire » de l'époque, une littérature messianique cherche en quelque sorte à réveiller, suivant la formule que Deleuze emprunte à Paul Klee, « le peuple qui manque ». En somme, la littérature élit son propre peuple, selon qu'il se sent visé ou non par les histoires

qu'elle raconte. De même que pour les gens que le narrateur croise sur sa route, les livres, les inscriptions, chaque « signe » lié d'une manière ou d'une autre à la révolution qui se prépare embrassent une totalité rougeâtre rappelant celle du feu. Ainsi la femme en robe rouge avec laquelle se lit Jean Deichel rayonne-t-elle au point qu'elle semble brûler : « chez la plupart des hommes et des femmes, la lumière s'éteint ; la reine de Pologne, au contraire, brûlait. » (*RP*, p. 99) La métaphore des flammes est allègrement utilisée dans le roman pour signifier que même ce qui semble « éteint » peut se « rallumer ». Tablant sur la possibilité pour chacun et pour le monde de reprendre vie, elle disqualifie les discours de la « fin ». De fait, immédiatement après avoir déploré le « renoncement » qui s'était emparé de Paris, Jean Deichel admet en effet qu'« il suffisait de peu pour rallumer la mèche. » (*RP*, p. 27). Outre les inscriptions sur les murs, les livres qu'il croise sur sa route soudain le raniment : « J'ai ouvert *La Guerre civile en France*. Les phrases étaient imprimées en rouge ; elles m'ont sauté à la gueule, comme les étincelles d'un brasier. » (*RP*, p. 92) Arrachés à leur contexte et lus à partir des circonstances du présent – la violence coloniale qui se perpétue en France –, les événements de 1871 racontés par Marx trouvent une nouvelle actualité qui offre, en retour, un nouvel éclairage au présent. Les tourments des prolétaires du passé ainsi que l'enjeu de leur lutte comportent des points communs avec celle que doivent mener les sans-papiers d'aujourd'hui, dont la société autorise l'exploitation. Il est donc possible pour les luttes d'aujourd'hui de s'inspirer de la Commune et, à travers les combats contemporains, accomplir l'œuvre de libération à laquelle elle aspirait. Entendue ainsi, la lecture du passé ne se contente pas de commémorer les révolutionnaires d'hier, mais tâche de donner une nouvelle chance à leur combat : « Voici donc qu'un jour d'été, à Paris, les fantômes de la Commune se réveillaient » (*RP*, p. 92), constate en effet le narrateur après sa lecture de Marx.

Qu'elle appartienne à la fiction ou à l'histoire, qu'elle soit poétique, philosophique, théologique ou réaliste, la littérature « messianique » est donc une littérature à l'encre rouge, une littérature « étincelle » à même de réactiver le spectre de la révolution, en premier lieu là où on cherche à le chasser. Dans la guerre en cours, le romancier et l'historien se rejoignent dans une tâche politique commune, celle de sauver l'héritage des vaincus d'aujourd'hui et d'hier, pour qu'ils puissent reprendre vie dans l'avenir. Il s'agit donc d'œuvrer à contrecourant de la Culture qui tente toujours d'étouffer cette matière explosive que chaque instant contient et à laquelle il s'agit, dans le présent, d'ajouter la mèche. D'après le roman *Les*

Renards pâles, la littérature s'avère capable de réveiller une force en dormance chez le lecteur, c'est en quoi elle est porteuse d'un effet réel de transformation :

Un livre relève à mes yeux de la *chance* ; s'il s'en trouve un sur votre chemin, comme il m'est arrivé avec Beckett, Rousseau, ou cette brochure de Marx, c'est que quelque chose en lui se tient en réserve, et vous est destiné ; les livres font partie du jeu, comme les inscriptions, comme les rencontres : en vous incorporant leurs phrases, vous poursuivez votre métamorphose. (*RP*, p. 93)

Ainsi, bien que le roman *Les Renards pâles* raconte une histoire qui ne s'est pas *réellement* produite, il cherche à attiser la flamme évanescence de la révolution et à redonner à ce terme sa pleine actualité, et donc sa portée. En remémorant les supplices du passé et en mettant en évidence leur continuité dans le présent, en rappelant à la mémoire les rares instants d'interruption et de rupture et en rappelant qu'une guerre civile est en cours, ce roman cherche à contribuer à l'avènement de ce qu'il décrit. Prenant les lecteurs à parti, le narrateur leur adresse directement sa requête : « Considérez donc mes remarques, et ce que raconte ce livre, comme une contribution à l'histoire *réelle* des Renards pâles. » (*RP*, p. 57)

2.6 Conclusion

Des anges mineurs, Faber. *Le destructeur* ou *Les Renards pâles* exposent l'état d'un monde privé d'horizon, prisonnier d'un temps sans direction. Or c'est à ce paysage pétrifié qui leur fait face que les démons de notre corpus tentent de redonner vie. Habités à la présence des morts, qu'ils appellent dans leur rang pour décupler leurs forces, ils conçoivent la fin des « rêveries eschatologiques¹⁸⁷ » dans lesquelles l'idéologie du progrès avait plongée l'humanité comme une chance à saisir. Ainsi ont-ils en commun de se sentir appelés par des signes resurgis des profondeurs des temps, qu'ils interprètent comme les promesses d'un salut possible. Leur pessimisme historique les pousse à ressasser les échecs et les souffrances du passé non pour convaincre de l'inéluctabilité d'une défaite vouée à se répéter dans l'avenir, mais pour qu'une nouvelle chance soit accordée à ce qui a échoué. Ainsi tournés vers le passé, percevant les affinités que leur présent entretient avec des histoires oubliées, ils arrivent à pressentir, dans chaque instant du temps, l'indice de l'avènement du nouveau.

¹⁸⁷ Stéphane Mosès, *L'Ange de l'histoire*, op. cit, p. 18.

Prophètes, ceux-ci ne *prédisent* pas l'avenir mais emploient leur « *faible* force messianique¹⁸⁸ » à rassembler les étincelles divines ensevelies avec les morts. Les arrachant au cours des époques ou des vies auxquelles elles appartenaient, l'œuvre romanesque reconnaît dans les éléments du passé une teneur de vérité qu'elle recueille et conserve. Ainsi extraits du cours homogène de l'histoire, ces vies et époques sont restituées dans leur dimension originare jamais achevée, c'est-à-dire leur intempestivité.

Qu'ils prennent pour point de départ l'horizon fermé de la fin de l'histoire comme le fait Volodine, qu'ils s'attaquent à la répétition mythique et à l'incessant retour du Même auquel il confine à la manière de Tristan Garcia, qu'ils cherchent à démentir l'illusion du progrès qui voue le monde à la catastrophe comme Yannick Haenel, les politiques de la littérature de notre corpus invoquent toutes l'élément destructeur par lequel la narration a le pouvoir de faire exploser la prison infernale de la continuité. Intentant à tout ce qui se prétend immuable, le « caractère destructeur » des démons témoigne de leur amour des contrées libres et de leur capacité à trouver partout des issues :

Le caractère destructeur possède la conscience de l'homme historique, son impulsion fondamentale est une méfiance insurmontable à l'égard du cours des choses, et l'empressement à constater à chaque instant que tout peut mal tourner. De ce fait le caractère destructeur est la fiabilité même. Aux yeux du caractère destructeur rien n'est durable. C'est pour cette raison précisément qu'il voit partout des chemins. Là où d'autres butent sur des murs ou des montagnes, il voit encore un chemin. Mais comme il en voit partout, il lui faut partout les balayer [...]. Voyant partout des chemins, il est lui-même à la croisée des chemins. Aucun instant ne peut connaître le suivant. Il démolit ce qui existe, non pour l'amour des décombres mais pour l'amour du chemin qui les traverse¹⁸⁹.

Ainsi d'après ces romans, le paysage pétrifié de notre époque indique moins la fin de l'Histoire que la fin d'une certaine conception de la temporalité historique, qui nous enchaînait à l'Au-delà. Ce qui se révèle au départ des dieux, lorsque l'humain est rivé à lui-même, c'est la possibilité de choisir, sans plus attendre et dans *ce monde-ci*, sa liberté. Le paradis n'est ni la genèse ni l'horizon de l'existence : il est fait de l'ensemble des vies, des événements et des époques qui ont été arrachés à l'histoire pour être rendus à leur extrême

¹⁸⁸ Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », *Œuvres III*, *op. cit.*, p. 429.

¹⁸⁹ Walter Benjamin, « Le caractère destructeur », trad. Rainer Rochlitz, *Œuvres II*, *op. cit.*, p. 332.

actualité. Ainsi n'y a-t-il pas à déplorer la fin des époques, ni à chercher à retourner au passé, mais à se ressaisir d'une expérience qualitative du temps qui rende tout aussi capable de pressentir les menaces qui pèsent sur le monde que de percevoir les possibles qu'abritent le présent. Dans le monde qui nous est échu, il n'y a rien à attendre mais des issues à trouver à mêmes les conditions qui sont les nôtres. Les cendres qui sous nos yeux jonchent le sol appellent le mouvement qui les soulèvera pour révéler la contrée inconnue qu'elles recouvrent. Plutôt que de chercher à bâtir de nouveaux fondements au monde qui s'effondre, de forger de nouveaux mythes qui enfermeront la communauté dans sa propre fiction, la littérature doit vaincre la tentation de définir les contenus de la vie du peuple. Sans racines et dépourvue d'horizon prédéterminé, la communauté qu'elle appelle se saisit essentiellement comme inachevée, ouverte.

CHAPITRE III

LE COMMUNISME SANS PRÉSUPPOSÉ NI VOCATION

Le peuple n'est ni le tout ni la partie, ni la majorité ni la minorité.
Il est plutôt ce qui ne peut jamais coïncider avec lui-même,
ni en tant que tout, ni en tant que partie
– ce qui reste ou résiste à l'infini dans chaque division
et qui ne se laisse jamais réduire à une majorité ou une minorité.
Ce reste est la figure que prend le peuple dans l'instance décisive
– et il est, en tant que tel, le seul sujet politique réel¹⁹⁰.

Giorgio Agamben

3.1 Introduction

Le communisme, en faveur duquel les révolutionnaires du XX^e siècle ont lutté, est le nom d'une aspiration et d'une exigence irrépressibles, que nulle trahison ne saurait anéantir. Les désirs qu'il emblématisait – mettre fin à l'exploitation d'une catégorie de la population par une autre, arrêter l'annihilation des modes d'existences, interrompre la confiscation du commun et l'asservissement de la vie aux nécessités de la production capitaliste – outrepassent et débordent tout ce qui a pu s'effondrer avec le mur de Berlin. Si le « communisme réel » a cédé au totalitarisme en s'opposant à tout qui menaçait d'entraver son unité et en arrimant son peuple à l'abstraction du Tout, le risque de se tourner en œuvre de mort ne lui est pas propre ; il pèse tendanciellement sur toute entité collective voulant fusionner avec l'idéal qu'elle se fait d'elle-même ou se protéger de l'altération. Alors que,

¹⁹⁰ Giorgio Agamben, *Le temps qui reste. Un commentaire de l'Épître aux Romains*, trad. Judith Revel, Paris, Rivage Poche, coll. « Petite Bibliothèque », 2000, p. 101.

devant ce danger, le libéralisme répond par le renoncement au vivre ensemble et le désinvestissement de toute exigence envers l'autre, les romans de notre corpus refusent de se rabattre sur une idée de la liberté en laquelle toute teneur politique et soif de justice ont été évacuées. La politique, telle qu'ils la conçoivent, est ce qui se confronte au désert que pour se rendre hors d'atteinte l'individualité régnante répand autour d'elle.

Affronter de nouveau le thème de la révolution implique de repenser la notion de communisme – et de la communauté politique – de sorte que, sans pour autant chercher à abolir les différences ni écraser les singularités, elle ne se rende pas indifférente aux problèmes de l'exclusion, de la violence et du déni d'égalité. Il s'agit alors de penser la possibilité d'une solidarité qui ne repose plus sur le partage d'une identité ou d'un « propre » de la communauté, ni sur une définition de la nature humaine. *Des anges mineurs*, Faber. *Le destructeur* et *Les Renards pâles* tracent ainsi la voie pour une éthique de l'autre, entendue non pas comme une série de devoirs à accomplir envers ses semblables, mais comme une exigence envers l'existence elle-même et les possibles qu'elle renferme. *Ne pas* chercher à épuiser ces possibilités, mais s'attacher au contraire à les maintenir ouvertes est la difficile tâche à laquelle l'éthique, qui contrairement à la morale n'a aucune *direction* à suivre, doit se s'atteler. Mue par une telle aspiration, la politique révolutionnaire se dégage de tout ce qui a pu la confondre avec le principe de gouvernement ou de gestion de l'être-ensemble. L'État, comme incarnation contemporaine du pouvoir discrétionnaire du souverain, le mythe, en tant que représentation prescriptive que la communauté se fait d'elle-même, et le partage du sensible, en tant que distribution symbolique des places, des fonctions et de la légitimité des régimes de parole, sont les instances de pouvoir qu'il importe sinon de destituer, au moins d'interrompre. Au-delà de leur le refus commun de l'*archē*, de l'identité, de la Totalité et du *telos*, nous tenterons de préciser les nuances qui distinguent chacune des conceptions du peuple ou de la communauté politique avancées par les romans de notre corpus. Pour mener cette analyse, nous nous appuyerons sur les pensées politiques de Giorgio Agamben, Jean-Luc Nancy et Jacques Rancière. Pour chacun des romans, nous étudierons les conceptions du pouvoir qu'ils associent au monde contemporain, les possibilités de résistance qu'ils envisagent face à ce pouvoir et le « geste » par lequel ils considèrent que la littérature trouve son effectivité politique.

3.2 La communauté qui vient (Antoine Volodine et Giorgio Agamben)

3.2.1 Le camp comme paradigme de la biopolitique moderne

L'univers baroque des *Anges mineurs*, dont nous avons décrit la désolation dans le premier chapitre, est celui, délabré, usé et dégradé où d'immenses contrées désertiques côtoient les régions concentrationnaires, sans que rien ne puisse essentiellement distinguer « l'intérieur d'une matrice » de « l'air libre » (*AM*, p. 214). Aussi les créatures qui le peuplent risquent-elles tout autant d'être rivées à la plus extrême solitude, cloisonnées dans l'incapacité de communiquer, que de se fondre, entassées dans la foule, en une masse indistincte. Cette indécidabilité paradoxale entre l'extérieur et l'intérieur constitue l'un des axes centraux du discours que le roman *Des anges mineurs* tient à l'égard de la communauté. Elle trouve son expression la plus nette à travers le thème du camp, dont la prégnance dans l'œuvre de Volodine a été remarquée par plusieurs de ses commentateurs. D'après Lionel Ruffel, en effet, le « camp-monde¹⁹¹ » volodinien définirait l'exil ontologique auquel l'humanité est aujourd'hui sujette, et les « quartiers à haute sécurité » dans lesquels sont confinés les narrateurs de ses romans figureraient selon Pierre Ouellet la condition contemporaine des exclus : celle d'être paradoxalement enfermé dans « l'*eskhatia* », ce dehors de la ville désormais lui-même intériorisé dans l'*agora*, « où le dialogue démocratique » aurait laissé place à un inquisitoire coercitif¹⁹². Qu'ils y aient péri, comme l'inoubliable Artiom Vessioly dont la première nuit « au milieu des hommes entassés » fut également sa « première nuit de véritable solitude » (*AM*, p. 39), ou qu'ils aient survécu tel l'écrivain Fred Zenfl, qui butte sur ce séjour sur lequel il revient sans cesse, l'expérience du camp constitue en fait la matrice cachée dans laquelle évoluent tous les anges mineurs du roman, ainsi que l'exprime en définitive le quarante-septième narrat :

Le 885 était un endroit où on m'avait relégué depuis le début, une cellule qui jouxtait la cabine de Sophie Gironde, la femme que j'aime et que je n'ai pas pu rencontrer dans la réalité, car les couloirs sont dessinés de telle sorte que nul

¹⁹¹ Lionel Ruffel, « Dernière marge, l'exil ontologique chez Volodine et Guyotat », *Spirale*, no 181, nov.-déc. 2001, p. 17.

¹⁹² Pierre Ouellet, « La Communauté des autres. Polynarration chez Volodine », dans Pierre Ouellet, Simon Harel, Jocelyne Lupien et Alexis Nouss (dir. publ.), *Identités narratives. Mémoire et perception*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2002, p. 75-78.

d'entre nous ne peut lier avec qui que ce soit de réel ou d'onirique des relations véritablement humaines ou réelles. (*AM*, p. 213).

Or c'est justement à partir du camp, qu'il considère comme le « *nomos* de la modernité¹⁹³ », que le philosophe Giorgio Agamben définit le paradigme de la biopolitique moderne. C'est-à-dire que selon lui, la biopolitique, que Michel Foucault définissait par le fait que le corps et la vie de l'homme sont devenus les objets privilégiés des calculs et des mécanismes du pouvoir étatique, que l'homme soit, en somme, « un animal dans la politique duquel sa vie d'être vivant est en question¹⁹⁴ », ne serait pas, *en tant que telle*, propre à la modernité. Agamben rappelle en effet que dès l'Antiquité les Grecs disposaient de deux termes pour désigner la vie : *zōē* qui renvoie au simple fait de vivre, et *bios*, qui indique la « forme ou la façon propre à un individu ou à un groupe¹⁹⁵ », c'est-à-dire une vie politiquement *qualifiée*. L'opposition de ces deux acceptions, qui recoupe celle de la *voix* et du *logos* (le langage), structure la définition aristotélicienne de la *polis* – de la cité, comme espace juridico-politique. La politique se présente ainsi dès son origine comme « le lieu où la vie doit se transformer en bien vivre, et comme si ce qui doit être politisé était toujours déjà la vie nue¹⁹⁶. » Mais s'il y a bien, comme l'avait pressenti Foucault, une spécificité à la politisation de la vie nue telle qu'elle s'effectue dans la modernité, celle-ci ne se révèle qu'une fois mis à jour le lien qui rattache le modèle biopolitique – l'inclusion de la *zōē* dans la *polis* – au modèle juridico-politique du pouvoir souverain, que Carl Schmitt définissait par son privilège de proclamer l'état d'exception, dont la structure se définit ainsi :

L'exception est une espèce de l'exclusion. Elle est un cas singulier qui est exclu de la norme générale. Mais ce qui caractérise proprement l'exception, c'est que ce qui est exclu n'est pas pour autant absolument sans rapport avec la norme ; au contraire, celle-ci se maintient en relation avec elle dans la forme de la suspension. *La norme s'applique à l'exception et se désappiquant à elle, en s'en retirant*¹⁹⁷.

¹⁹³ Giorgio Agamben, *Homo sacer I*, op. cit., p. 179. Dans *Le temps qui reste*, Agamben précise qu'étymologiquement, « *nomos* » renvoie à la loi en général. Ce terme dérive du terme *neimein*, qui signifie « diviser, attribuer des parties. » (Giorgio Agamben, *Le temps qui reste*, op. cit., p. 84).

¹⁹⁴ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I. La Volonté de savoir*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1976, p. 188, cité dans Giorgio Agamben, *Homo sacer*, op. cit., p. 11.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 9.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 15.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 25.

La politisation de la vie nue ne correspond donc pas à une simple inclusion de la vie nue dans la *polis*, mais à une « exclusion inclusive¹⁹⁸ », une exception qui a pour principe une *localisation juridique* : une « prise du dehors ». Étant celui qui décide de suspendre la validité du droit, le souverain se pose à la fois à l'extérieur et à l'intérieur de l'ordre juridique : il se maintient en relation avec l'extériorité en intériorisant ce qui l'excède¹⁹⁹. Le fait décisif qui caractérise notre époque est qu'en elle l'état d'exception tend à devenir la règle, ce qui rend la zone d'exception non-localisable par rapport à la norme :

parallèlement au processus en vertu duquel l'exception devient partout la règle, l'espace de la vie nue, situé à l'origine en marge de l'organisation politique, finit progressivement par coïncider avec l'espace politique, où exclusion et inclusion, extérieur et intérieur, *bios* et *zōē*, droit et fait, entre dans une zone d'indifférenciation irréductible²⁰⁰.

« Lorsque notre époque a tenté de donner une localisation visible et permanente à ce non-localisable, le résultat en fut le camp de concentration²⁰¹ », ajoute Agamben. Manifestation la plus radicale du projet biopolitique de produire « un Peuple Un et indivis », le camp correspond à la volonté *d'éliminer purement et simplement* le peuple des exclus²⁰². Intégralement réduits à la vie nue, les habitants du camp n'en demeurent pas moins sujets du souverain qui les voue à la mort : ils sont en contact *immédiat* avec lui. Or ce projet biopolitique de combler les fractures qui scindent le Peuple (en exceptant les peuples mineurs) n'aurait pas pris fin avec la Deuxième Guerre mondiale. Selon Agamben, il unirait au contraire tous les pays industrialisés actuels, qu'ils soient socialistes ou capitalistes, monarchiques ou démocratiques. Désormais, non seulement les populations du tiers monde, mais tous les « citoyens » se confondent virtuellement avec la vie nue, en tant que dans leur corps « est en jeu leur être politique même²⁰³. »

Hantée par les catastrophes du XX^e siècle, l'œuvre d'Antoine Volodine prend au sérieux le changement de paradigme que les camps ont inauguré. En accord avec l'énoncé d'Agamben, selon lequel « [à] partir des camps, il n'y a pas de retour possible à la politique

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 15.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 26.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 17.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 27.

²⁰² *Ibid.*, p. 192.

²⁰³ *Idem.*

classique²⁰⁴ », Volodine renonce à toute tentative de rétablir la séparation classique entre *zōē* et *bios*, comme s’y efforcent les discours de la défense de la démocratie et des droits de l’homme. Avec *Des anges mineurs*, son écriture plonge toute entière dans la zone d’indistinction entre corps biologique et corps politique, voix et langage, intérieur et extérieur qui définit l’espace politique contemporain, et qu’aucun mur ne pourra plus résorber. Ainsi les anges mineurs arpentent-ils le seul espace où une véritable lutte peut encore être menée, soit-il le désert aride de la biopolitique. Réduits à l’état de créatures, ceux-ci errent loin des villes, sans chercher les clés de la cité ni clamer leur droit d’entrer.

3.2.2 La forme-de-vie

3.2.2.1 Les anges quelconques

Dans la zone d’indifférenciation où ils cheminent à tâtons, le corps des anges mineurs tendent à se confondre avec les ruines qui les entourent, leurs mots avec le murmure inaudible des bêtes, leur rêve avec la réalité. Lorsque la frontière entre le propre et l’impropre se trouve ainsi distendue, c’est la notion même de sujet, qui implique l’opposition entre l’intériorité et l’extériorité, qui s’effondre. Or cette limite est à ce point évanescence dans le roman que les narrateurs eux-mêmes ont du mal à déterminer le sujet d’énonciation de la voix qu’ils profèrent. La manière dont ils se présentent, fragiles et désarticulés, indique la menace de dissolution à laquelle leur identité est sujette :

Quand je dis je, c’est en partie à Schlomo Bronx que je me réfère, mais en partie seulement, car je pense aussi à Jonathan Leefschetz et à Izmaïl Dawkes, qui avaient été pressés contre moi jusqu’à ce que nos clavicules se démembrent et s’entremêlent, et, au-delà de Leefschetz, à d’autres encore qui s’intégraient dans notre tas de chair collective. (*AM*, p. 205)

Fort nombreuses dans le roman, ces manifestations d’identités disloquées marquent le lieu d’une expropriation qui ne concerne plus seulement, comme l’avait analysé Marx, l’activité productive, mais le langage lui-même, « la nature linguistique et communicative de

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 202.

l'homme, de ce *logos* auquel un fragment d'Héraclite identifie le Commun²⁰⁵. » Le paysage dévasté et le brouillage des limites qui se manifestent dans le roman témoignent de cet *experimentum linguae*, dont Agamben dit qu'il « désarticule et vide sur l'ensemble de la planète tradition et croyances, idéologies et religions, identités et communautés²⁰⁶. » Et pourtant, dans *Des anges mineurs*, il n'est jamais facile de déterminer si l'atmosphère est « féérique ou extrêmement sinistre » (AM, p. 207). Dans certains passages en effet, la désarticulation et la confusion identitaire semblent également indiquer l'occasion d'une expérience inédite de partage : « Je dis toi, j'utilise la deuxième personne du singulier pour ne pas toujours dire Bella Mardirossian, et pour qu'on ne croie pas que je parle seulement de ma propre expérience de moi-même. » (AM, p. 175). Ainsi, si toute l'écriture de Volodine prend acte de l'expropriation du langage et du fait qu'elle dessine, comme l'affirme Agamben, « la pire tyrannie qu'ait jamais connue l'histoire de l'humanité, par rapport à laquelle toute résistance et opposition deviendront toujours plus difficiles²⁰⁷ », elle s'attache néanmoins à chercher, dans l'avoir-lieu même de ce qu'elle veut renverser, une possibilité positive – une « chance », dirait Benjamin. La situation d'extrême impouvoir dans laquelle les anges mineurs se trouvent en tant qu'expropriés de ce qu'il y a de plus commun – le langage – leur offre en contrepartie l'occasion de faire l'expérience de leur « essence linguistique » : « non pas de tel ou tel contenu du langage, de telle ou telle proposition vraie, mais du fait *même que l'on parle*²⁰⁸ », c'est-à-dire du langage en *tant que tel*, de « l'être-dans-le-langage même comme médialité pure.²⁰⁹ »

Dans sa *Théorie de la singularité quelconque*, Agamben insiste pour dire que le quelconque ne prend pas « la singularité dans son indifférence par rapport à une propriété commune (à un concept, par exemple : l'être rouge, français, musulman) ; il la prend seulement dans son être *telle qu'elle est*²¹⁰. » Ce qui rend les anges mineurs aimables, ce n'est pas les propriétés par lesquelles il est possible de les rattacher aux « révolutionnaires » ou aux

²⁰⁵ Giorgio Agamben, « Gloses marginales au *Commentaire sur la société du spectacle* », trad. Rédaction de la revue *Futur Antérieur*, *Moyens sans fins. Notes sur la politique*, Paris, Payot et Rivages, coll. « Bibliothèque Rivages », 1995, p. 93.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 95-96.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 98.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 96.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 129.

²¹⁰ Giorgio Agamben, *La communauté qui vient. op. cit.*, p. 10.

« pauvres », par opposition aux parvenus qui auraient profité du rétablissement du capitalisme, ni même celles par lesquelles, malgré le délabrement auquel ils sont confrontés, ils demeurent « humains ». Ce qui fait qu'ils importent n'est pas qu'ils soient tels *qu'ils* appartiennent à telle identité collective, mais qu'ils soient *tels* qu'ils sont, avec tous leurs prédicats. En eux, « l'être-*quel* est retiré de son appartenance à telle ou telle propriété qui l'identifient comme membre de tel ou tel ensemble, de telle ou telle classe » et n'est plus envisagé que « relativement à son être-*tel*²¹¹ ». Tout le roman donne en effet à voir des êtres issus de différentes classes, sexes, âges ou origines ethniques, qui n'ont en commun que le fait d'être quelconques. Ce qui les rend singulier, c'est l'usage qu'ils font des prédicats et de la condition factuelle qui leur sont dévolus, c'est-à-dire de ce qui leur est inessentiel et absolument « impropre », mais auquel ils adhèrent et exposent comme leur « être propre²¹² ». Dans cette « appropriation de l'impropre²¹³ », par laquelle le corps et son image, la vie et sa forme ne puissent plus être séparés, les anges mineurs deviennent absolument irréductibles à toute représentation. Ils résistent ainsi à toute assimilation au Tout en tant que simple *parties*, et atteignent une singularité à laquelle seuls les êtres vraiment quelconques peuvent accéder : ils ne *sont que* leur propre « manière jaillissante²¹⁴ » et continuellement engendrée par celle-ci, sans qu'elle ne présuppose la moindre essence ni ne fonde aucune identité.

Décisif à cet égard est le narrat qui porte sur le parvenu Djimmy Iougriev, qui habite un appartement de luxe dont les vitres, désormais rares et chèrement payées, échouent à le protéger du dehors : « aucune plaque de verre n'isole des assauts de l'extérieur, le sable lui picote les mains et la figure. » (*AM*, p. 143). Peu importe qu'il soit un nouveau riche, cet homme, dont les enfants sont rivés à des écrans et dont la femme « l'interrompt d'un geste agacé » (*AM*, p. 145) lorsqu'il lui partage les visions sombres que lui laissent ses rêves, est tenaillé par le germe confus d'une autre vocation possible. Celle-ci semble sur le point d'émerger chaque fois que, se réveillant du cauchemar, il pense à la « vie commune » qu'il a eu, aurait pu, ou pourrait avoir avec son véritable amour :

²¹¹ *Ibid.*, p. 10.

²¹² *Ibid.*, p. 35.

²¹³ *Ibid.*, p. 19.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 33.

Au fond il a toujours souhaité que les hordes rouge martien de Varvalia Lodenki mitraillent les ruines et balaient les nouveaux riches jusqu'à ce que plus rien ni personne ne bouge, et jusqu'à ce que lui, Djimmy Iougriev, puisse en paix reposer avec la femme qu'il aime, Julie Rorschach, et se fondre avec elle dans les éléphants et dans l'amour, en attendant que la schizophrénie cicatrise. (*AM*, p. 145)

Que cette schizophrénie qui les travaille silencieusement, que cette indétermination des êtres soit le plus haut lieu d'émergence révolutionnaire, c'est justement ce que, malgré sa sincérité, la leader Varvalia Lodenko ne voit pas. C'est également pourquoi elle ne fait que reproduire ce qu'elle prétend dénoncer lorsque, dans un de ses discours, elle énonce une vive critique de la société du spectacle. Lisons-la :

Devant nous s'étend la terre des pauvres, dont les richesses appartiennent exclusivement aux riches, une planète écorchée, de forêts saignées à centre, une planète d'ordures [...], nous avons devant nous les villes dont les multinationales mafieuses possèdent les clés, les cirques dont les riches contrôlent les pitres, les télévisions conçues pour leur distraction et notre assoupissement, [...] nous avons devant nous les brillantes vedettes et les célébrités doctorales dont pas une des opinions émises, dont pas une des dissidences spectaculaires n'entre en contradiction avec la stratégie à long terme des riches, nous avons devant nous leurs valeurs démocratiques conçues pour leur propre renouvellement éternel et pour notre éternelle torpeur, nous avons devant nous les machines démocratiques qui leur obéissent au doigt et à l'œil et interdisent aux pauvres toute victoire significative, nous avons devant nous les cibles qu'ils nous désignent pour nos haines, toujours d'une façon subtile, avec une intelligence qui dépasse notre entendement de pauvres et avec un art du double langage qui annihile notre culture de pauvres²¹⁵, nous avons devant nous

²¹⁵ Il est possible que Volodine fasse ici référence à *La culture du pauvre*, dans lequel Richard Hoggart, l'un des fondateurs des *Cultural Studies*, cherche à démontrer la capacité des classes populaires à résister à l'homogénéisation culturelle. (Richard Hoggart, *La culture du pauvre. Étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre*, trad. Françoise Garcias, Jean-Claude Garcias et Jean-Claude Passeron Paris, Minuit, 1970.) Contre le pessimisme d'une école de Frankfort, Hoggart décrivait un mode de vie communautaire à même de prémunir les classes populaires contre l'endoctrinement des médias de masses et les sollicitations de la vie moderne. Face aux représentations condescendantes du consommateur malléable, il voulait montrer en quoi la conservation d'un *ethos* constitue une résistance. Or, selon Hoggart un tel *ethos* est indissociable d'un sentiment d'appartenance et ne peut exister qu'à partir d'une solide conscience de classe, dont il déplore l'effritement. Ce dernier aspect, crucial dans son analyse, l'amène à considérer tout déracinement comme un danger à prévenir. En mettant ainsi la préservation de l'identité au premier plan de la politique, Hoggart frôle le conservatisme et risque de sacrifier la possibilité de refuser l'assignation à une place prédéterminée. Il bloque ainsi l'émancipation, telle que la définit Jacques Rancière. Or, selon l'hypothèse que nous défendons dans ce chapitre, il s'agit pour Volodine d'éviter cette impasse et d'arriver à penser une forme de communauté qui, sans reposer plus sur le partage d'une condition

leur lutte contre la pauvreté, leurs programmes d'assistance aux industries des pauvres, leurs programmes d'urgence et de sauvetage, [...] leurs innombrables médias, leurs chefs de famille scrupuleusement attachés aux principes les plus lumineux de la justice sociale, pour peu que leurs enfants aient une place garantie du bon côté de la balance, nous avons devant nous un cynisme tellement bien huilé que le seul fait d'y faire simplement allusion, renvoie dans une marginalité indistincte. (*AM*, p. 46)

Sans doute Varvalia Lodenko n'a-t-elle pas tort de dénoncer les médias, l'appareil démocratique et les discours de la bonne conscience comme des instruments qui détournent les affects de révolte et enrayent la résistance. Là même où il répand le sentiment de faire œuvre collective, le « spectacle », que Guy Debord définissait comme « l'auto-portrait du pouvoir à l'époque de sa gestion totalitaire des conditions d'existences²¹⁶ », s'assure une emprise sur la vie dont il propage une vision unique, et prive de toute véritable expérience politique. Mais le spectacle, ajoute Agamben, est d'abord et surtout un dispositif de séparation par lequel non seulement tous les rapports sociaux sont médiatisés par des images, mais à cause duquel la communication humaine se trouve séparée d'elle-même. Ainsi dénoncer le spectacle n'est pas en sortir : « le spectacle se [légitime] uniquement à travers le spectacle²¹⁷. » L'ironie dont se couvre Varvalia Lodenko ne tient pas seulement à la diffusion de son discours dans les médias, ni au simple fait qu'elle soit « l'image » consacrée de la révolution. Ce par quoi elle étouffe les potentialités révolutionnaires est la séparation qu'elle réintroduit dans son discours entre la vie et sa forme, *zōē* et *bios*, pour obtenir des « identités » intelligibles et des lieux bien définis : il y a « les pauvres » et « les riches », « nous » et « devant nous ». Désorientée par la trop grande porosité des frontières, s'accrochant aux anciennes catégories politiques qui avaient le mérite d'être exclusives, Varvalia Lodenko colmate les fuites, érige des murs : elle *reconstruit les camps*.

d'appartenance, aurait encore quelque chose comme un *ethos* à opposer à la pure et simple dissolution des modes d'existences opérée par le capitalisme.

²¹⁶ Guy Debord, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1992 [1968], p. 26.

²¹⁷ Giorgio Agamben, « Gloses marginales au *Commentaire sur la société du spectacle* », *Moyens sans fins*, *op. cit.*, p. 92.

3.2.2.2 L'*ethos* mineur

Contrairement à l'individu refermé sur son intériorité, la singularité habite l'ouvert, elle est entièrement exposée au dehors. Et pourtant, s'ils n'ont aucun « contenu » propre à partager, les anges mineurs conservent une puissance d'émouvoir que nulle distance – qu'elle soit physique ou temporelle – ne peut épuiser. Ainsi Yalane Heifetz s'accroche-t-elle aux messages « soi-disant composés par Heifetz » (*AM*, p. 101) comme ce qu'elle a de plus précieux, malgré que ces lettres proviennent sans doute moins de son mari que de son amie Safira Houliaguine. Vertigineux et tout aussi « difficile à croire » (*AM*, p. 91) est l'amour qu'éprouve Sorghov Morumnidian pour Sophie Gironde, cette étrangère toujours en voie de disparaître, cette femme aux pensées inaccessibles d'avec laquelle la réalité de chacune des retrouvailles doit « être mises en doute. » (*AM*, p. 91). Ayant été empêchées, ou n'ayant pas accomplies tout ce qu'elles semblaient promettre, d'innombrables histoires d'amour et de compagnonnage prouvent dans le roman qu'étant quelconques, les anges mineurs n'en sont pas moins les uns pour les autres inoubliables et irremplaçables.

Précisément parce qu'ils ne se conçoivent plus comme des « sujets », les anges mineurs parviennent à déborder l'antinomie entre le particulier et l'universel. Ils font l'expérience d'une communauté qui ne repose pas sur la reconnaissance mutuelle d'une appartenance à un groupe ou une catégorie. Mais si leur singularité est inessentielle, ils n'en manifestent pas moins un *ethos*, une consistance, une manière d'être partageable. L'*ethos* dont il est question n'est autre que la manière dont ils font usage d'une puissance absolument générique. L'exemple le plus probant est sans doute celui du langage, qui est commun à tous mais qui diffère dans chacune des langues, elles-mêmes creusées d'une panoplie de dialectes. Ce n'est pas un hasard à cet égard si le romancier Fred Zenfl, « ancien bagnard fatigué » (*AM*, p. 30) ayant « beaucoup erré parmi les camps » (*AM*, p. 216), se considère linguiste avant d'être romancier : « Aux romans il préférerait les dictionnaires. Une fois libéré, il avait eu le projet de constituer un lexique de l'argot des camps. » (*AM*, p. 29) Si, selon la fameuse formule d'Adorno, « écrire un poème après Auschwitz est barbare », Fred Zenfl retourne l'impossibilité d'écrire sur elle-même : il ne fait toujours qu'*écrire sa puissance de ne pas raconter* l'expérience des camps, qu'aucun mot ne saurait décrire. Mais au-delà ou en-deçà de tout contenu, l'argot des camps arrive tout de même à témoigner d'une chose : au sein de

ce qu'il y a de plus inexprimable, une communicabilité persiste encore et laisse entrevoir un commun possible. L'argot n'explique rien, il parle de lui-même, il *se parle*. Et lorsqu'il ne se parle pas, il existe encore comme potentialité qui pourrait à tout moment être actualisée – par un nouvel usage qui ne l'épuiserait pas, mais l'enrichirait de nouvelles tonalités. En ce que l'argot est ce qui ne peut trouver de représentation en dehors de lui-même, il n'est pas une langue, mais un *usage* de la langue, un peuple mineur dans le grand Peuple : il est pure manifestation d'un *ethos*. Il est une expérience de la parole dont le caractère « vulgaire illustre²¹⁸ » que lui reconnaissait Dante d'après Agamben indique un affranchissement en regard de la langue nationale, par laquelle le peuple est saisi – capturé – en tant que Peuple. Dans la mesure même où il conserve une part de secret, « ce dont cet argot parle n'est, en somme, qu'une autre figure du langage, conçu comme lieu et objet d'une expérience d'amour²¹⁹. » Tout comme l'argot, ce qui rend *aimables* par-dessus tout les anges mineurs n'est pas ce par quoi ils sont représentables (et donc intelligibles), mais la part d'opacité par laquelle ils demeurent inexplicables, irrésomables, *inépuisables*. En eux, plutôt que d'être séparé de l'inexprimable et du muet, le *bios* se fond à la *zōē* qui avait été abandonnée et exceptée. Les anges mineurs exposent ainsi une « vie qui est sa forme et reste inséparable d'elle²²⁰ », une *forme-de-vie* en laquelle il serait impossible d'isoler quelque chose comme une vie nue. Apparaît dès lors un territoire non plus *public*, mais véritablement *commun*, qui n'est circonscrit par aucune appartenance à un groupe ou une nation. C'est en ce sens qu'il est dit, dans *Des anges mineurs*, que « la forêt a repris ses droits » (*AM*, p. 124). Là où ils échappent à la représentation, les êtres narrants renouent avec le commun dont ils avaient été expropriés par l'État-spectacle et sur lequel la souveraineté n'a plus aucune prise²²¹. Il devient alors possible de faire l'expérience d'une puissance partageable par une pluralité d'êtres, sans qu'aucune singularité ne s'en trouve aliénée. Ainsi, de même qu'il importe peu aux narrateurs d'adopter des noms impropres, certaines amitiés dans le roman, bien que « peu expansives » (*AM*, p. 83), indiquent mieux que tout bavardage l'avoir-lieu du commun, à

²¹⁸ Giorgio Agamben, « Les langues et les peuples », *ibid.*, p. 79.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 80.

²²⁰ Giorgio Agamben, *Homo Sacer*, *op. cit.*, p. 202.

²²¹ Giorgio Agamben, « Forme-de-vie », *Moyens sans fins*, *op.cit.*, p. 20.

savoir que « nous pouvons communiquer avec les autres seulement à travers ce qui, en nous comme chez les autres, est resté en puissance²²². »

3.2.3 L'exemple comme geste

Ce qui est resté en puissance, c'est-à-dire : la somme des possibilités qui n'ont pas été accomplies. Voilà l'irréparable auquel s'accrochent chacun des anges mineurs, voilà l'objet de leurs amours perdues, l'ensemble des réponses qu'ils n'ont pas données, des occasions qu'ils ont déclinées, des vies qu'ils n'ont pas vécues. Or nulle part, dans *Des anges mineurs*, il est question de faire *comme si* – comme si les camps n'avaient pas eu lieu, comme si la révolution était en marche, comme si nous n'étions pas en proie à la tyrannie²²³. Alors que le *comme si* est une représentation, une fiction d'un autre monde possible à laquelle s'en remettre dans l'indifférence à ce monde-ci, le geste d'écriture de Volodine répond, de manière exactement inverse, à la forme du *comme non*. Cette dernière formule, par laquelle Agamben traduit le *hōs mē* paulien, définit selon lui la vie messianique :

vivre dans le messie signifie la dépossession, sous la forme du *comme non*, de toute propriété juridico-factuelle (circoncis/non-circoncis ; libre/esclave ; homme/femme) ; mais cette dépossession ne fonde pas une nouvelle identité, et la “nouvelle créature” n'est que l'usage et la vocation messianique de l'ancienne²²⁴.

Le *comme non* n'implique aucun déni de la « condition factuelle » ni de ce qu'elle a d'intolérable, mais il en constitue, d'une certaine manière, la *révocation*²²⁵. S'il est bien un

²²² *Ibid.*, p. 21.

²²³ Benjamin critique vivement les partis socialistes pour avoir demandé aux masses d'entrer dans une indifférence eschatologique à leur condition de vie, de faire *comme si* : « Qu'est-ce, en effet, que le programme des partis bourgeois? Un mauvais poème de printemps. Bourré de comparaison à en craquer. Pour le socialisme, l'« avenir meilleur de nos enfants et de nos petits enfants », c'est que tous se conduisent « comme s'ils étaient des anges », que chacun possède « comme s'il était riche », que chacun vive « comme s'il était libre ». D'anges, de richesse, de liberté, aucune trace. Rien que des images. » (Walter Benjamin, « Le surréalisme », *Œuvres I, op. cit.*, p. 129).

²²⁴ Giorgio Agamben, *Le temps qui reste, op. cit.*, p. 51.

²²⁵ Si les singularités quelconques ne que *que* l'usage qu'elles font de leur condition factuelle, l'éthico-politique agambenienne, que nous voyons à l'œuvre chez Volodine, vise à arracher au pouvoir souverain les possibilités d'usage qu'il capture, c'est-à-dire de faire en sorte que plus rien ne *sépare* la singularité de ce qu'elle *peut*, de ses possibilités, de sa pleine puissance. C'est en quoi l'éthique

« comparatif », il s'agit d'un « tenseur de type spécial, c'est-à-dire qu'il ne tend pas le champ sémantique d'un concept vers celui d'un autre, mais le remet en tension avec lui-même [...] L'apôtre ne dit pas "ceux qui pleurent comme ceux qui rient" [...], mais "ceux qui pleurent *comme non pleurants*"²²⁶. » Les anges mineurs sont des êtres « exemplaires » en ce sens seulement où ils mettent en relation non pas *ce qui aurait pu être* avec ce qui est, mais *ce qui est, ou a été* avec sa possibilité toujours existante. Exposant ainsi « en chaque forme sa propre amorphie et en chaque acte sa propre inactualité²²⁷ », les anges mineurs sont des êtres purement linguistiques : ils ne sont *comparables* à rien d'autre qu'à leur propre leur potentialité. C'est en quoi, tel que l'affirme Agamben, « le lieu propre de l'exemple est toujours à côté de soi-même, dans l'espace vide où se déroule sa vie inqualifiable et inoubliable²²⁸. » Si l'on peut dire que l'écriture de Volodine procède de l'exemple, ce n'est pas parce qu'il offre un modèle auquel se conformer, prescrive des devoirs ou alimente la culpabilité des lecteurs en regard de ce qui les précède. Sans prétendre qu'il n'y aurait aucun coupable responsable du désastre, s'il n'y a dans son roman aucune place au repentir, c'est simplement parce que cette catégorie de la morale risque d'induire chez les hommes ce qu'Agamben considère comme l'« unique forme du mal » : la décision « de rester en dette vis-à-vis de l'existence, de s'approprier la puissance de ne pas être comme une substance ou un fondement extérieur à l'existence²²⁹. » Alors que la morale considère la puissance « comme une faute qu'il convient en toute circonstance de réprimer », l'*éthique* n'a d'exigence qu'envers l'existence, qu'elle veut porter à sa limite. Elle « consiste à être sa (propre) puissance, à laisser exister sa (propre) possibilité²³⁰. »

Encore faut-il préciser qu'une telle exigence concerne une puissance qui est toujours à la fois une puissance d'être et de ne pas être. Selon Agamben, en effet, la « puissance pure » ne s'effectue pas dans l'acte, mais s'accomplit plutôt en retournant l'impuissance vers elle-

messianique de Volodine se conçoit, à l'instar de celle qu'Agamben associe à Saint-Paul, comme la « révocation de toute vocation » (*Le temps qui reste, op. cit.*, p. 46).

²²⁶ *Ibid.*, p. 49.

²²⁷ *Idem.*

²²⁸ Giorgio Agamben, *La communauté qui vient, op. cit.*, p. 17.

²²⁹ *Idem.*

²³⁰ *Idem.* La puissance doit être comprise comme ce qui se distingue radicalement du « pouvoir ». Alors que celui-ci se possède et n'existe qu'en acte, la puissance existe sans être actualisée. Elle désigne un champ de possibilités, un ensemble de potentialités.

même : elle est puissance de *ne pas* ne pas être – accomplissement pur. L'éthique conserve ces deux dimensions de la puissance – d'être et de *ne pas* être – sans lesquelles la puissance pure ne peut trouver d'accomplissement. Ainsi, lorsque dans le roman des explorateurs ne trouvent plus d'issue à leur chemin et craignent que l'isolement les rendent agressifs les uns envers les autres, le simple fait de résister « aux pulsions criminelles²³¹ » (*AM*, p. 133) démontre chez eux, plus que n'importe quelle effusion sentimentale, une fidélité envers ce qui *rend possible* l'amour, voire la simple communication. Car ce qui nous porte au dehors, nous tend vers l'extériorité, ce n'est ni l'atteinte des « vertiges inépuisables » (*AM*, p. 88) qu'offrent les rencontres amoureuses, ni encore moins le spectacle des grands exploits héroïques : c'est ce qui, s'exposant comme inaccompli, exige sinon de devenir réel, au moins de « demeurer avec nous, d'être encore – pour nous – d'une certaine manière possible²³². » De même, l'écriture « maladroite et brisée » (*AM*, p. 100) d'une correspondance interrompue transmet-elle envers l'existence infiniment plus d'exigence que n'importe quel discours dogmatique.

Il ne faut donc pas s'y tromper, vivre dans l'appel du *comme non*, laisser exister sa puissance signifie tout sauf la liberté de tout faire. Faire l'expérience d'un monde où il n'y a plus aucun droit auquel s'en remettre et qu'aucune morale ne transcende suppose au contraire de faire la difficile épreuve du fait qu'il n'y a, pour nous, « aucun abri sur terre²³³ ». Et puisque ce qui entend se sauver « des représentations (c'est-à-dire du *comme si*) ne peut prétendre sauver également l'apparence du salut²³⁴ », le sol sur lequel trébuchent les anges mineurs peut sembler sinistre et inhospitalier. Mais ce même territoire, qui reste sous la juridiction du souverain lorsqu'il est appréhendé comme celui d'un exil dont on espère revenir, peut également être habité comme une terre d'asile. Dans *Des anges mineurs*, le

²³¹ Alors qu'il est écrasé par le désespoir, Freek Winslow craint que le groupe d'explorateurs dont il fait partie se laisse gagner par l'agressivité. Le scénario qu'il imagine évoque la guerre de tous contre tous par laquelle Thomas Hobbes définit l'état de nature : « La promiscuité nous rendra fou, poursuit Winslow. Dans les conditions qui nous attendent, l'enfermement sera vécu comme un cauchemar. L'idée d'être ensemble va nous peser. Nous détesterons cette idée au point d'en crever et d'avoir envie de nous mordre les uns les autres et de nous battre. Nous ne surmonterons pas notre agressivité, cette pulsion répugnante qui est en nous, ce besoin animal et répugnant qui nous dicte de nuire à notre prochain et de le vaincre. Être nuit et jour emprisonnés sous cette voûte hermétique nous fera perdre toute notion de fraternité, toute notre élégance. » (*AM*, p. 133)

²³² Giorgio Agamben, *Le temps qui reste*, *op. cit.*, p. 73.

²³³ Giorgio Agamben, *La communauté qui vient*, *op. cit.*, p. 66.

²³⁴ Giorgio Agamben, *Le temps qui reste*, *op. cit.*, p. 76.

moment où le camp se révèle comme matrice est également celui où l'on constate que « des portes s'étaient consumées ; d'autres, la décrépitude les avaient ouvertes » (AM, p. 213). Ne pouvant émerger qu'en un lieu sur lequel aucune identité ni aucune condition d'appartenance ne sauraient prévaloir, la communauté qui vient est celle qui saura pratiquer dans l'obscurité des chemins tortueux, sans figer de nouveaux repères. Face à cette tâche exigeante, ceux qui adhéreront au dehors comme à un lieu impropre à restituer au libre usage seront-ils, les uns pour les autres, de fabuleux « compagnons de voyage et de désastre. » (AM, p. 216)

3.3 La communauté désœuvrée (Tristan Garcia et Jean-Luc Nancy)

3.3.1 Le mythe comme *archē*

La perte, le manque. Ces sentiments dominent l'univers du roman *Faber. Le destructeur* et sont constitutifs d'une écriture qui cherche à se confronter à la nostalgie qui envahit irrésistiblement ceux qui attendaient « *une vie différente* » (F, p. 11). Dans ce livre, la vie contemporaine paraît dénudée, exposée à sa banalité certainement, mais également à ce qui persiste, au-delà de la désillusion qui marque notre vécu historique, à exiger quelque chose d'elle. Or cette chose, qui n'est pas simplement *donnée*, mais constitue la quête de chaque existence, est le sens lui-même, qui nous aurait été confisqué, auquel nous aurions été arrachés. Face à cette absence, la nostalgie se tourne vers le passé, rêvant un « "bon vieux temps" dans ce siècle²³⁵ » qu'elle regrette ou cherche dans un effort surhumain à faire renaître. Ainsi s'entremêlent deux fantasmes contradictoires au sein d'une même quête : celui d'une harmonie primordiale, entrevue dans le monde clos et cotonneux de l'enfance, et celui d'une vie libre et sans limite, dont l'adolescence, s'ouvrant à la vie historique, fait son idéal. Or s'il est un lieu où les fantasmes de la « communauté perdue²³⁶ » et de la grandeur historique peuvent sembler solidaires, c'est bien le récit sur lequel les communautés se fondent et par lequel ses membres se reconnaissent pour tels : leur mythe. Et le mythe de la

²³⁵ Jean-Christophe Bailly, « Avant-propos », *La comparution (politique à venir)*, Paris, Christian Bourgeois, coll. « Détroits », 1991, p. 10.

²³⁶ Jean-Luc Nancy, *La communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgeois, coll. « Détroits », 2011[1986], p. 35.

communauté, cette « parole unique de plusieurs²³⁷ », est aujourd'hui disloqué, brisé : « Il est impossible de contester l'absence de mythe²³⁸ », déclarait déjà en son temps Georges Bataille, comme si du monde, plus rien de commun ne pouvait éclore. Cette sentence, dont Jean-Luc Nancy se ressaisit et de laquelle il veut répondre, définirait l'homme contemporain, sa condition.

Suivant un constat semblable, György Lukács affirmait qu'« une fois brisée cette unité, il n'est de place pour aucune totalité spontanée de l'être²³⁹. » Advenant qu'elle ait déjà existé, cette spontanéité dont le mythe se veut l'expression n'aura été possible que dans le « cercle métaphysique²⁴⁰ » qui caractérise selon Lukács la vie hellénique : celui d'une immanence pure, qui ne laisse place à aucune faille entre l'intérieur et l'extérieur ni ne connaît aucune altérité. Aux yeux des enfants du roman de Garcia, la ville de Mornay, grâce à son étroitesse et à sa clôture qu'ils n'éprouvent pas encore, correspond à ce milieu homogène avec lequel l'âme est en adéquation parfaite, où l'existence de chaque chose et de chaque être ne fait toujours que refléter leur appartenance à leur commune essence transcendante, et où les puissances, puissent-elles détruire la vie, ne peuvent attenter à l'être. Or cette clôture et cette étroitesse, grâce auxquelles chaque chose gît à sa place dans une totale béatitude, se déchirent lorsque l'existence tente de s'appropriier son être-historique : cette blessure est irrémédiable. À notre époque pourtant, le mythe, dont nous avons vu qu'il était ce avec quoi se débat le héros tragique, persiste en tant que *volonté* de le refaçonner et de réactiver sa puissance. Le « communisme réel », sans doute, était mu par une telle volonté mythique. Et qu'il ait cherché à protéger la communauté de tout ce qui, de l'extérieur ou de l'intérieur, menaçait sa fusion avec l'idéal qu'elle se faisait d'elle-même, n'est peut-être pas étranger à la trahison dont il s'est rendu responsable à l'égard d'une de ses exigences initiales : celle, pour l'homme, de « rester et devenir libre dans le partage²⁴¹. »

²³⁷ *Ibid.*, p. 127.

²³⁸ Georges Bataille, cité dans Jean-Luc Nancy, *ibid.*, p. 145.

²³⁹ *Ibid.*, p. 29.

²⁴⁰ En effet, affirme Lukács, « Le cercle métaphysique à l'intérieur duquel vivent les Grecs est plus étroit que le nôtre ; c'est pourquoi nous ne saurions jamais y trouver notre place ; ou mieux, ce cercle dont la finitude constitue l'essence transcendante de leur vie, nous l'avons brisé ; dans un monde clos, nous ne pouvons plus respirer. » (*Ibid.*, p. 24)

²⁴¹ Jean-Christophe Bailly, « Avant-propos », *La comparution*, *op. cit.*, p. 10.

La « liberté » ici convoquée désigne ce qui est irréconciliable au fait d'être enchaîné à quelque chose comme un destin ou une prédétermination qui trouverait dans l'existence l'expression de son parfait accomplissement. Ce n'est pas un hasard si dans l'adolescence – qui correspond, d'après le traité de métaphysique de Tristan Garcia, à l'âge « contre les âges », à la « mauvaise conscience de celui qui, en grandissant, vieillit d'autant qu'il progresse dans la vie²⁴² » –, Faber se découvre une passion pour l'anarchisme, dont il fait son idéal politique. L'anarchie, usuellement définie comme une idéologie s'opposant au pouvoir d'État, trouve sa définition la plus stricte dans sa racine étymologique : elle affirme l'*an-archē*, c'est-à-dire l'absence ou le refus de l'*archē*, de tout principe premier donnant à l'existence un fondement.²⁴³ En tant que cause première, l'*archē* détermine le *telos* de la communauté, son destin, sa fin dernière. Il importe dès lors de remarquer, pour comprendre la lutte de Faber contre le destin mythique, que comme tout héros tragique il répond à deux aspirations contradictoires : l'atteinte de l'absolu (de l'identité ou de l'essence) et l'affirmation de sa liberté (refus du destin). Contradictoires, parce qu'enfermé dans le mythe duquel il veut sortir, Faber ne voit pas que sa quête d'absolu correspond fatalement à l'absolutisme inhérent au mythe lui-même, qui prescrit la communion avec l'essence, c'est-à-dire « toutes les communions : de l'homme avec la nature, de l'homme avec Dieu, de l'homme avec lui-même, des hommes entre eux²⁴⁴. » En ce sens, dit Nancy, le mythe est « la communauté absolue²⁴⁵ », celle-là même que désire le héros tragique dans son être mais à laquelle il oppose une résistance infinie. Car si le mythe est bien ce qu'il y a de plus *commun*, il ne peut assurer l'équilibre parfait et perpétuel du monde qu'en assignant une place à chaque chose et à chaque être, c'est-à-dire en les séparant et les divisant.

Ainsi se révèle le caractère fondamentalement totalitaire du mythe. Le mythe, précise en effet Nancy, « n'est pas la simple représentation, il est la représentation à l'œuvre, se produisant elle-même²⁴⁶ ». C'est-à-dire que le mythe a un pouvoir performatif, il est une fiction qui *fonde* et qui par là-même prescrit les contenus de la vie de la communauté, dont il

²⁴² Tristan Garcia, *Forme et objet. Un traité des choses*, op. cit., p. 440.

²⁴³ Daniel Colson, *Petit lexique philosophique de l'anarchisme. De Proudhon à Deleuze*, Paris, Le livre de poche, coll. « Biblio essais », 2001, p. 26.

²⁴⁴ Jean-Luc Nancy, *La communauté désœuvrée*, op. cit., p. 142.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 143.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 127.

figure le « propre » : « C'est le mythe qui dispose les places et/ou qui symbolise. Le mythe opère des partages ou des partitions qui distribuent la communauté, qui la distinguent pour elle-même et qui l'articulent en elle-même²⁴⁷. » Le mythe, en ce sens, est « l'acte de langage par excellence, la performance du paradigme, telle que le *logos* se la fictionne pour projeter l'essence et le pouvoir qu'il pense comme siens²⁴⁸. » Par son pouvoir performatif, le mythe a une portée ontologique : il tend à devenir la vérité même de l'être, « l'auto-figuration transcendante de la nature de l'humanité²⁴⁹. » C'est bien cette définition du mythe que nous retrouvons chez Benjamin, qui consacre son œuvre à penser sa possible destruction. Or le lieu où la violence mythique trouve selon Benjamin son expression la plus nette est justement le domaine par excellence de la performativité du langage : celui du droit²⁵⁰. Dans le monde moderne, c'est le droit, qui est à certains égards une survivance dégradée du mythe dans le temps de l'histoire, qui érige les lois du destin. Mais là où dans l'idéal mythique l'idée de justice était rattachée à l'harmonie et au bonheur, l'ordre du droit n'arrive à la penser qu'à partir de la faute et du malheur, ne laissant plus la moindre place à l'innocence : « Le droit ne condamne pas au châtement, il condamne à la faute²⁵¹ », souligne en effet Benjamin.

Ainsi Faber, en tant que héros tragique, se bat-il non seulement contre le principe d'*archê*, mais contre celui-ci *en tant que* faute originelle qui le condamne à la culpabilité et le rive à une loi qui lui est par ailleurs interdit de respecter. Faber en effet n'est pas seulement anarchiste : il est *parricide*. C'est du moins ce que révèle Estelle, à laquelle Faber demande de le soumettre à l'hypnose, pour apprendre la vérité sur la mort de Basile – dont nous avons vu, dans le deuxième chapitre, qu'elle avait été provoquée par le jeune Tristan. Acceptant de se prêter à l'exercice, Estelle établit l'innocence de Faber à propos du meurtre de son ami. Mais ce faisant, elle révèle la culpabilité, plus profonde, qui déchire le héros de l'intérieur :

« Faber, est-ce que tu te souviens que tu as tué tes parents?
— Oui. »
Je me souvenais.
« J'ai tué mes parents.

²⁴⁷ *Idem.*

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 138.

²⁴⁹ *Idem.*

²⁵⁰ Ce lien entre le mythe et le droit est établi sans ambiguïté par Benjamin : « la violence mythique est fondatrice de droit ». (« Critique de la violence », *Œuvres I, op. cit.*, p. 238).

²⁵¹ Walter Benjamin, « Destin et caractère », *ibid.*, p. 204.

— Et Basile, est-ce toi qui l'as tué? »

Un silence.

« Non! » (*F*, p. 311).

Il est impossible de savoir si le meurtre de ses parents par Faber est avéré ou s'il n'est que le fondement symbolique de son existence, que son subconscient laisserait échapper dans ses rêves et lors des séances d'hypnose. Cela ne fait aucune différence : l'essentiel est que Faber soit entièrement déterminé par cette culpabilité originelle. Né d'immigrants d'origine algérienne qui l'ont abandonné « sans laisser de traces » (*F*, p. 79), accueillis par le couple Faber qui meurt dans un mystérieux accident de voiture, adopté à Mornay par les Gardon qui lui vouent un amour qu'il ne saura jamais rendre, Faber semble effectivement « tuer » toutes les figures parentales qui traversent son parcours familial pour le moins tortueux. « De toute manière, j'étais coupable » (*F*, p. 303), admet-t-il en effet, sans comprendre encore que sa quête elle-même constitue, dans le mythe où il est enfermé, la faute suprême : le crime de l'*hubris*, la tentative de provoquer le destin, c'est-à-dire de destituer le *fondement* de sa propre existence. L'imbrication de la culpabilité du héros et de son combat contre le destin inscrit fatalement son existence dans le cercle de la faute et de l'expiation, dont il ne peut sortir qu'en s'abolissant lui-même. Ce n'est qu'à l'instant du sacrifice que dans la tragédie, selon Benjamin, « la tête du Génie [...] émerge pour la première fois des brumes de la faute²⁵². » Or, si selon lui le destin se trouve effectivement « battu en brèche », ce n'est toutefois pas

au sens ou l'enchaînement de la faute et de l'expiation, qui pour le païen se reproduit à l'infini, serait brisé par la pureté de l'homme qui a expié et s'est réconcilié avec le Dieu pur. Dans la tragédie, l'homme païen se rend bien compte qu'il est meilleur que ses dieux, mais ce savoir lui noue la langue, il reste étouffé. Sans se déclarer, il tâche secrètement de rassembler sa puissance. Il ne dispose pas calmement de la faute et de l'expiation dans les plateaux de la balance, il les mêle et les confond. Il n'est aucunement question de restaurer « l'ordre moral du monde », c'est l'homme moral, encore muet, encore tenu en tutelle – comme tel, il s'appelle le « héros » –, qui veut se dresser en ébranlant ce monde de torture. Le paradoxe de la naissance du Génie dans l'absence de langage moral, dans l'infantilité morale, voilà le sublime de la tragédie²⁵³.

Ainsi dans la tragédie, la liberté du héros coïncide paradoxalement avec l'accomplissement de son destin. Puisqu'il se sait irrémédiablement coupable, Faber choisit

²⁵² *Ibid.*, p. 204-205.

²⁵³ *Idem.*

de se faire enfermer à la place de Tristan, qui peut encore être sauvé. Il décide de recueillir sur lui la faute pour que la communauté, aux yeux de laquelle il vient de commettre un crime innommable, puisse se refonder. À cet instant, le héros fait la différence entre le droit et la justice. L'acte le plus juste est celui par lequel il doit renoncer à la communauté qui l'admirait. Il est ainsi jusqu'au bout rivé à la solitude, dont Lukács disait qu'elle est « l'essence propre du tragique, car l'âme, devenue elle-même son destin, peut bien avoir des frères qui suivent les mêmes étoiles, non des compagnons²⁵⁴. » Ainsi Faber n'émet-il aucune protestation au cours de son procès et fait de son silence l'expression ultime de sa révolte : « Mutique, il a traversé son propre procès comme une ombre. [...] il a accepté le verdict sans manifester la moindre émotion. Condamné à trente ans de réclusion, il n'a pas fait appel : l'histoire a sombré de nouveau dans l'oubli. » (*F*, p. 449) Et qu'est-ce que le silence sinon l'interruption du langage, la destitution de son pouvoir performatif qui, s'il peut encore attenter à la vie de Faber, échoue à l'affecter dans son être? Ce qui est tragique, c'est que le héros ne peut aller plus loin : il ne peut interrompre le mythe sans s'interrompre lui-même. Faber ne pénètre pas dans l'histoire.

3.3.2 Le communisme littéraire

Dans *l'Origine du drame baroque allemand*, Benjamin affirme que le processus d'expiation du héros ne débouche que sur un salut ponctuel et limité. Le tragique n'est qu'un instant, sa scène qu'un tribunal (*ODBA*, p. 162) qui se solde fatalement sur un renouvellement du mythe et de la tradition. Le combat du héros « contre le démonisme du droit » (*ODBA*, p. 161) rend nécessaire son exclusion, sans laquelle la fondation d'un nouveau droit est impossible : « *La communauté exclut son propre fondement* – parce qu'elle veut forclorre *le dérobement du fond* qui en est l'essence²⁵⁵ », affirme justement Nancy. Or la nostalgie sur laquelle s'ouvre le roman correspond à la faillite de ce processus expiatoire sur lequel la communauté devrait se refonder, c'est-à-dire à une situation où, dans les mots de

²⁵⁴ György Lukács, *La théorie du roman*, op. cit., p. 37.

²⁵⁵ Jean-Luc Nancy, « La comparution (de l'existence du "communisme" à la communauté de l'"existence" », *La comparution*, op. cit., p. 99.

Nancy, « la prestation mythologique est terminée, cela n'a plus cours, ça ne marche plus²⁵⁶. » Certes, ajoute-t-il, « le pur et simple effacement, sans restes, de la communauté est un malheur », un désastre ontologique, « une privation d'être pour l'être qui est essentiellement et plus qu'essentiellement un être *en commun*²⁵⁷. » Mais ce sentiment de perte qui définit l'époque contemporaine, s'il n'est pas réduit à la déploration de la « "perte" de puissance des mythes²⁵⁸ », peut également être l'occasion, pour la communauté, de s'ouvrir au *dérobement du fond* qu'elle voulait forclore.

Car la communauté, nous dit finalement Nancy, ne disparaît jamais. Ce qui est perdu, c'est « l'immanence et l'intimité d'une communion²⁵⁹ », celle-là même que Basile et Madeleine attendaient vainement de leur amitié avec Faber, et dont ils lui ont reproché l'inaccomplissement. Espérant une fusion que leur ami refuse, ils se laissent tour à tour dépérir en l'attente de signes de sa part. Leur besoin d'exclusivité, qui les rendaient jaloux des nouvelles amitiés de Faber, se traduit en outre chez Basile et Madeleine par leur perte respective de tout désir de rencontre, de toute tension entre eux deux et vers les autres²⁶⁰. De fait, selon Nancy, le modèle fusionnel, qu'il s'incarne dans le fantasme d'une amitié communielle, du lien communautaire, de la fraternité ou de la nation, « au lieu de propager un mouvement, reconstitue la séparation²⁶¹. » Lorsque, dans le mouvement de grève de 1995, la ville de Mornay, « qui n'avait pas tremblé depuis Mai 68 est sortie de sa torpeur », tous étaient « hypnotisés » par Faber. Celui-ci s'en était d'ailleurs autoproclamé le leader, affirmant « qu'il représentait "tous les jeunes de janvier" ». « Seule sa voix comptait. » (*F*, p. 361-362), se souvient Madeleine, qui raconte que l'occupation du lycée, déclaré « Zone autonome » (*F*, p. 369), a fini par se déchirer sur une lutte pour le pouvoir : « Faber est devenu mauvais ; il s'est bagarré à plusieurs reprises avec d'autres, les soupçonnant de vouloir le doubler à la tête du comité d'occupation. » (*F*, p. 381) Un jour, « Faber s'est réveillé dans un lycée presque vide [...] ; tout le monde était parti, c'était la fin de la Zone

²⁵⁶ Jean-Luc Nancy, *La communauté désœuvrée*, op. cit., p. 155.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 146.

²⁵⁸ *Idem.*

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 34.

²⁶⁰ En effet, lorsque Faber, durant les vacances d'été, écrit l'enthousiasme que lui procure sa rencontre de milieux anarchistes, Basile ressent de la jalousie : « Mais qui diable étaient donc ces "gars"-là? Qui m'ont rendu jaloux, je dois l'avouer. » (*F*, p. 155).

²⁶¹ Jean-Luc Nancy, *La communauté désœuvrée*, op. cit., p. 148.

d'autonomie » (*F*, p. 382) : le mouvement avait imploré sur lui-même. Un sort semblable a atteint la communauté autonome que Faber a tenté de former dans sa période de clandestinité. Au début du roman, quand Madeleine vient le cueillir en Ariège, elle ne rencontre sur place que quelques êtres immobiles et dispersés dans leur grange. Dans le romans, les échecs sur lesquels se soldent les tentatives de vivre la communauté politique sur le mode de la communion semblent donner raison à la formule de Nancy, selon laquelle « l'accomplissement de la communauté en est la suppression²⁶². »

À l'inverse, l'interruption de son mythe est le geste inaugural qui la rend possible. Il aura en effet fallu que Faber et l'idéal qu'il représentait les quittent pour que Madeleine et Basile se rencontrent réellement, et à Faber que Madeleine l'arrache à son village pour qu'il interrompe sa dégénérescence. La communauté apparaît ainsi comme ce qui résiste à l'immanence à soi de la communauté et à la quête d'absolu, qui ne peut être qu'œuvre de mort. Or, précise encore Nancy,

une fois le mythe interrompu, l'écriture nous raconte encore notre histoire. Mais ce n'est plus un récit – ni grand, ni petit –, c'est plutôt une offrande : une histoire qui nous est offerte. C'est-à-dire que de l'événement – et de l'avènement – nous est proposé, sans qu'un déroulement nous soit imposé²⁶³.

En effet, lorsque Tristan reprend, comme nous l'avons vu, les notes de Basile pour y joindre des bribes de son existence, son geste correspond à quelque chose comme un don, une offrande. Certes, quelque chose comme des figures apparaissent sous ce trait d'écriture ; mais elles ne correspondent plus aux portraits que Basile tentaient de dresser en écrivant son roman. Il s'agit au contraire de leur restitution à l'état d'esquisse. La singularité se saisit dans les contours que le trait de l'écriture laisse paraître : « La singularité de l'être est singulière à partir de la limite qui s'expose²⁶⁴ », affirme Nancy. Ainsi Tristan est-il une instance de *désœuvrement* qui *retrace* les limites par lesquelles les singularités sont exposées les unes aux autres. Sans jamais les fondre, l'écriture construit des ponts entre les voix singulières, de manière à ce que, sans toujours se comprendre, elles parviennent néanmoins à se répondre. Et jusqu'au bout, Tristan résiste à faire *œuvre* : il se refuse à poser sur ces voix un verdict final.

²⁶² *Ibid.*, p. 148.

²⁶³ *Ibid.*, p. 170.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 191.

Concernant Faber en particulier, il affirme : « Comme il arrive souvent, moins j'ai été fasciné par lui, mieux je suis parvenu à me l'expliquer. À vrai dire, je lui trouve beaucoup plus de raisons et je ne sais même plus laquelle choisir. C'est le défaut de l'âge : on a trop d'explication et de moins en moins de choses à expliquer. » (*F*, p. 454) De la sorte, le roman ne prescrit ni ne fonde rien : « La littérature s'interrompt : c'est en quoi, essentiellement, elle est littérature (écriture) et non mythe. Ou plutôt : cela qui s'interrompt – discours chant, geste, voix, récit ou preuve –, *cela* est la littérature (ou l'écriture)²⁶⁵. » Tristan ne fait que reprendre le geste inaugural de Faber, auquel il veut rester fidèle. Par cette instance, le mythe n'est pas *annulé*, mais demeure inachevé, ouvert, voué à être repris et recommencé. L'écriture, ainsi offerte, jetée dans l'existence, ne fait qu'exposer sa propre incomplétude, qui est aussi sa limite. Et tout se passe sur cette limite, dans l'intervalle qui sépare les voix et les articule. Elle est le seuil par lequel nous communiquons et où la communauté nous arrive, le seul lieu du partage.

S'il est un communisme entrevu dans ce roman, celui-ci ne peut renvoyer au rassemblement des individus autour d'un idéal ou du partage d'une substance commune : il est purement littéraire. Chez Nancy, la notion de communisme implique le rejet d'une métaphysique du sujet au profit d'une ontologie de l'être, ou de l'existence : « La communauté de l'être – non pas l'être de la communauté – voilà ce dont il doit désormais s'agir. Ou si on préfère : la communauté de l'existence – et non pas l'essence de la communauté²⁶⁶. » La notion d'*être*, que Nancy emprunte à Heidegger, doit ici être entendue comme ne renvoyant ni à une substance, ni à une identité, ni à une cause. L'être n'est pas une « propriété » commune, mais le fond transcendantal *sans fond* et inappropriable d'où émergent les singularités. Comme chez Agamben, pour Nancy les singularités ne sont pas des sujets, des « moi » refermés sur leur intériorité, mais des *événements* de l'être. Et l'être, dit Nancy, est essentiellement « *en-commun*²⁶⁷ », « il est un être-la-chose où le verbe être a la valeur transitive d'un "poser", mais où le "poser" ne pose rien d'autre (et en vertu de rien d'autre) que sur (et en vertu de) l'être-là, l'être jeté, livré, abandonné, offert à l'existence²⁶⁸. »

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 179.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 201.

²⁶⁷ *Idem.*

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 203.

En ce sens, s'il y a une « essence » que nous partageons, elle n'existe qu'en tant qu'exposée, elle *est* l'exposition à l'existence, en laquelle nous sommes nécessairement et irrémédiablement les uns *avec* les autres²⁶⁹. La nécessité de l'être-*en-commun* ne signifie pas l'immanence infinie ni la présence à soi de la communauté : « Cela implique une extériorité²⁷⁰ », prévient Nancy. Or l'écriture est précisément le tracé d'une ligne de *partage* entre un dedans et un dehors, qu'elle ouvre l'un sur l'autre. Elle est l'*entre* comme tel, qui nous fait toucher à l'être-*en-commun*, « nous dérobe les uns aux autres » et nous expose à lui²⁷¹. C'est là où il s'assume comme instance de désœuvrement – de l'œuvre que Basile voulait achever –, et qu'il offre au relais le sens qui se voit ainsi différé, que Tristan exprime sa passion de la communauté. Le roman dont il fait offrande, l'écriture qu'il jette dans l'existence ne sont pas des « lieux communs », mais l'*espacement* des lieux où advient, en suspend, « le communisme sans communion des êtres singuliers.²⁷² » Le « nous » dont il est question désigne l'altérité de l'existence et la différence à soi comme seuls lieux possibles de l'être-ensemble.

3.3.3 La comparution comme geste

Encore faut-il préciser, avec Nancy, qu'« il ne suffit pas de *dire* l'*en-commun* pour l'exposer²⁷³ ». Car si la fin du mythe devait désigner l'interruption de l'ordre du droit et de l'empire du destin, cela ne signifie pas que nous soyons exonérés de l'exigence de justice. La révélation de la distinction entre l'ordre du droit et le règne de la justice constitue le point culminant de l'existence tragique de Faber, entièrement tendue vers cet instant de grâce où,

²⁶⁹ Effectivement, dira Nancy, « être-à-soi, c'est être-à-l'exposition. C'est être-à-autrui, si « autrui » décline en somme « en soi et pour soi » la déclinaison de *soi*. Toute l'ontologie se réduit à cet être-à-soi-à-autrui. L'essence n'y *est*, transitivement, que l'exposition de sa subsistance. [...] C'est donc un devenir-autrui *qui ne comporte aucune médiation* du même et de l'autre. » (*Ibid.*, p. 207). Ainsi, la quête de Faber d'atteindre son *Soi*, de faire venir à-soi l'essence pour qu'elle coïncide avec l'existence, culmine dans le moment où il s'expose à autrui et s'abandonne au devenir-autre, à l'altération de l'être.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 221.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 165.

²⁷² *Ibid.*, p. 179.

²⁷³ *Ibid.*, p. 226.

arrivé à la limite de lui-même, il touche, enfin, et à sa fin, son salut²⁷⁴. Au seuil de cette finitude qu'il aura conquise, l'écriture doit relayer la vérité que Faber a cherché sa vie durant.

Ainsi Tristan ne se contente-t-il pas d'exposer les singularités les unes aux autres, d'articuler les voix de Madeleine, de Basile et de Faber, pour qu'elles trouvent des points de liaison par-delà leurs désaccords, comme le ferait un arbitre. Car c'est d'abord lui, Tristan, qui dans et par le roman *comparait*. La « comparution » est un concept que Nancy développe avec Jean-Christophe Bailly. Il désigne non seulement l'« exposition », mais l'exposition *comme geste*, qui ne se contente pas de révéler la vérité de l'être-en-commun mais qui s'expose à lui. Dès lors, le terme d'exposition revêt ses deux acceptions : il correspond tout autant à une *mise en lumière* qu'à une *mise en jeu* de l'existence. Qu'est donc en effet le roman *Faber. Le destructeur* sinon le lieu où Tristan vient exposer devant témoin sa mauvaise conscience, combattre ses démons, faire l'examen de ses choix, de ses actes et de ses renoncements? L'histoire de Faber, de sa quête impossible, celle de la voie que, n'ayant pu le suivre, Madeleine et Basile ont choisie, se révèlent en effet, en dernière instance, être surtout l'occasion pour Tristan de tirer un bilan de son existence :

Je sais que j'ai commis jadis une sorte de crime dont je suis innocent. Je ne l'oublie pas. J'ai continué mes études et soutenu une thèse de philosophie. Rien à voir avec ce qui nous intéresse ici. Je suis sorti de l'adolescence et tout ce qui me tourmentait à cette époque me semble aujourd'hui incongru. En vieillissant, je n'ai trouvé aucune réponse aux questions que je me posais – si de telles réponses étaient trouvables, d'autres les auraient obtenues et me les auraient donnée, lorsque j'étais plus jeune – mais je ne comprends plus comment l'existence, le temps qui passe ou la société pouvaient être des *questions* pour moi, alors que ce sont des termes, c'est-à-dire des idées ou bien des mots. J'ai publié quelques ouvrages, qui ont connu plus ou moins de succès. Au fond, je n'ai fait qu'essayer de raconter cette histoire-là. (*F*, p. 452)

Par le concept de comparution, Nancy cherche à maintenir la possibilité d'une forme de « jugement », c'est-à-dire d'une éthique qui ne se réduirait pas à une évaluation immanente

²⁷⁴ Cette confusion du droit et de la justice relève, selon Benjamin, d'une « survivance » problématique du mythe dans le temps historique auquel il n'appartient pas en propre : « Par méprise, parce qu'on l'a confondu avec le règne de la justice, l'ordre du droit – qui est une simple survivance du stade démonique de l'existence humaine, où les prescriptions légalement déterminaient non seulement les relations entre les hommes, mais aussi leur rapport avec les dieux –, cet ordre s'est conservé au-delà du temps qui inaugura la victoire sur les démons. » (« Destin et caractère », *Œuvres I, op. cit.*, p. 203).

des forces ou des affects, selon qu'elles composent ou décomposent la puissance²⁷⁵. S'il cherche à en finir avec la morale et ses valeurs éternelles, il n'entend donc pas pour autant se débarrasser de toute forme de transcendance. Selon lui, si l'éthique est détachée de toute idée de justice, dépourvue de tout dehors, privée d'une extériorité auxquels se rapporter et devant laquelle répondre des décisions et des actes, la politique n'est pas possible :

Par conséquent, la communauté est la transcendance : mais la "transcendance", qui n'a plus de signification "sacrée", ne signifie rien d'autre, précisément, que la résistance à l'immanence (à la communion de tous ou à la passion exclusive de quelques-uns : à toutes les formes et à toutes les violences de la subjectivité)²⁷⁶.

Pour Nancy, réintroduire la possibilité du jugement et de la décision n'est pas restaurer la loi, mais correspond au fait de prendre acte du fait que la résistance à la communion n'est pas *donnée*²⁷⁷. C'est-à-dire que le fait que l'être soit essentiellement *en-commun* est une hypothèse *ontologique*, qui n'est ni politique ni éthique en tant que telle. Une politique communiste – ou une communauté politique – suppose d'exister sur *le mode* exclusif de l'*en-commun*, et pour la communauté de faire « consciemment l'expérience de son partage²⁷⁸. » Or le geste de la comparution, qu'il soit nommé écriture ou littérature, se distingue aussi bien d'une simple représentation, qui permettrait au lecteur de « prendre conscience » de lui-même, que d'une action exercée par le langage, sous le mode d'une performativité qui provoquerait sa « transformation ». L'écriture qui est simplement offerte ne fait pas figure de loi : c'est en tant qu'elle elle *dépose* son pouvoir performatif qu'elle se distingue du droit. La littérature, dit Nancy, ne veut ni modeler les lecteurs, ni leur attribuer un destin, mais comparaître devant eux. En ce sens, et en ce sens seulement, le roman de Garcia revêt une

²⁷⁵ Telle que la développe par exemple Gilles Deleuze en s'inspirant de l'*Éthique* de Spinoza, qu'il envisage comme une « typologie des modes d'existence immanents », à la différence de la Morale « qui rapporte toujours l'existence à des valeurs transcendante. » (Gilles Deleuze, *Spinoza. Philosophie pratique.*, Paris, Minuit, coll. « Reprise », 2003 [1981], p. 35.)

²⁷⁶ Jean-Luc Nancy, *La communauté désœuvrée*, *op. cit.*, p. 88. Bien qu'elle renvoie à une instance extérieure à laquelle se rapporter, la « transcendance finie » qu'invoque Nancy est inassimilable à la souveraineté à laquelle l'éthique d'Agamben veut arracher l'existence. Si tous deux opposent une ontologie de l'être inspirée de Heidegger et la notion de singularité à la métaphysique du sujet, leurs pensées politiques se distinguent : là où Agamben mise sur la rupture de tout lien avec la souveraineté, Nancy insiste sur l'exposition, l'articulation et la relation.

²⁷⁷ Il est certain que si l'exposition et la résistance à la communion n'existaient pas, il n'y aurait de communication possible et que l'écriture serait impossible, or elles « ne sont pas un donné qu'il n'y aurait qu'à ramasser [...] cela n'entraîne pas qu'il suffise de le dire pour l'exposer. » (*Ibid.*, p. 228).

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 100.

dimension « communiste ». Mais la vérité qu'il révèle – le fait « qu'il n'y a pas de héros, c'est-à-dire qu'il n'y a aucune figure qui assume et présente à elle seule l'héroïsme de la vie et de la mort des êtres communément singuliers²⁷⁹ » –, cette vérité qui devait communiquer une exigence politique irrépressible, ne semble convoquée dans *Faber. Le destructeur* que pour justifier une impuissance, une résignation. Tristan Garcia semble oublier que ce seuil de l'écriture, à travers lequel les singularités exposées les unes aux autres, est aussi celui à travers lequel elles prolongent leur puissance mutuelle. Alors que la terre, dit Bailly, est « ravinée, coupée partout de ravins²⁸⁰ », le seuil quant à lui est une passerelle, un pont qui permet de relier et d'articuler des forces distinctes. En interrompant le mythe, la littérature porte ainsi l'existence au-delà des limites de ce qu'*un seul* peut concevoir. Elle offre l'occasion de joindre cette force démesurée que Goethe attribuait au démon : « Tout ce qui, pour nous, était limité, il semblait pouvoir le traverser de part en part ; il semblait disposer à sa guise des éléments nécessaire à notre existences, il contractait le temps et dilatait l'espace, il semblait ne se plaire que dans l'impossible et rejeter le possible avec mépris²⁸¹. » Libérée de la volonté mythique, consciente de son partage, la communauté désœuvrée est celle qui saura donner raison à Faber. Car la fin des héros, la fin du mythe, cela exige seulement d'admettre que la révolution, en effet, ne peut reposer sur les épaules d'un seul.

3.4 La communauté de litige (Yannick Haenel, Jacques Rancière)

3.4.1 Le partage du sensible

Donnant à voir la réalité quotidienne de ceux qui sont mis en situation de minorité, le roman *Les Renards pâles* place quant à lui la politique au premier plan et attaque frontalement l'ordre social. Au fil des pages, au gré des injustices et des violences qui se manifestent au narrateur, et à la vue desquelles se brisent chacun des liens qui le rattachaient encore à la politique officielle, se révèle « cet abîme que la société, consciencieusement, dissimule » (*RP*, p. 72). Inaugurant sa rupture définitive avec le système électoral, qui non

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 95.

²⁸⁰ Jean-Christophe Bailly, « Avant-propos », *La comparution*, *op. cit.*, p. 17.

²⁸¹ Johann Wolfgang von Goethe, cite dans György Lukács, *La théorie du roman*, *op.cit.*, p. 83.

seulement échoue à ébranler l'état des choses mais le consolide, l'événement sur lequel Jean Deichel revient à plusieurs reprises dans le roman est la mort accidentelle d'un sans-abri, qui se serait fait broyer dans une benne à ordures, selon un éboueur malien dont il rapporte les propos :

On m'a expliqué qu'un homme était écrasé dans la benne, un sans-abri qui s'était endormi dans l'un des conteneurs ; ils sont de plus en plus à y trouver refuge, a dit l'un des éboueurs, la plupart du temps on jette un coup d'œil avant, mais parfois ils sont couverts par les sacs, surtout l'hiver, et l'équipe du matin n'avait pas eu le temps de faire la vérification a-t-il dit. (*RP*, p.64)

Le caractère particulièrement intolérable de cette mort, pour le narrateur, est qu'elle soit exempte de tout caractère tragique : purement accidentelle. L'incident n'est effectivement dû qu'à une déplorable faute d'attention, qui ne tient elle même qu'à l'invisibilité et l'oubli dont cet homme était l'objet : « Traité comme un déchet. Quand je pense à lui, il m'est impossible de voir un homme. Je suis hanté par quelque chose d'autre qu'un homme : par l'idée même qu'un homme puisse être jeté à la poubelle, qu'on le balance au vide-ordures, qu'il se mêle aux résidus. » (*RP*, p. 65). Les restes de ce cadavre, cristallisant les injustices et les violences qui se manifestent au narrateur toute la première partie du roman, lui font réaliser que le triste sort du sans-abri concerne virtuellement tous ceux qui voient leur existence politique déniée. Et il est clair selon lui que les éboueurs, qui par ailleurs « pleuraient », « la tête enfouie dans les mains » (*RP*, p. 63) devant ce que peu éprouvent comme un drame, ne peuvent être tenus responsables d'une mort dont, quant à elle, la « société » s'est rendue coupable. Une même invisibilité caractérise les sans-papiers, que la France exploite, mais auxquels elle refuse d'octroyer des droits sous prétexte de l'« irrégularité » de leur « séjour ». Bien qu'une grande partie des français soit parfaitement consciente de la condition précaire faite aux sans-papiers, celle-ci voit constamment son ampleur minimisée par ces mêmes citoyens, qui préfèrent ne pas être confrontés à la violence des inégalités :

Les plus indulgents parmi vous pensent en effet qu'il est scandaleux d'employer de la main-d'œuvre à si bas prix, sans jamais lui reconnaître aucun droit en échange de son travail. Mais, de manière générale, vous êtes fatigués de parler du sort des sans-papiers, vous trouvez qu'on exagère parce qu'après tout la vie est dure pour tout le monde, et la misère ne touche pas que les étrangers en situation irrégulière. Si vous êtes de « droite », vous ajoutez qu'ils n'ont qu'à

rentrer chez eux ; si vous êtes de « gauche », vous pensez à peu près la même chose, sans oser le dire. (*RP*, p. 119)

Certaines réalités pourraient donc être à la fois être « connues » de tous et légitimement ignorées de chacun. Selon Jacques Rancière, cette cécité volontaire et cette déresponsabilisation organisées, qui permettent de se dégager du poids des injustices, seraient autorisées par une forme de consensus fictionnel qu'il nomme le « partage du sensible ». Ce concept désigne la configuration du visible, de l'audible et du pensable sur laquelle « s'établissent implicitement les lois de la communauté²⁸². » Rancière rappelle que Platon justifiait l'exclusion de l'artisan de la politique sous prétexte qu'il n'avait pas le temps de se consacrer à autre chose qu'à son travail. Tout comme aux femmes, reléguées à l'espace domestique, la capacité à s'occuper des « choses communes » était déniée au simple travailleur. Il se voyait ainsi confiné à l'extérieur de la *polis*, c'est-à-dire exclu du *logos*, de la parole rationnelle²⁸³. Selon Rancière en effet, le partage du sensible réduit la parole de ceux qu'il exclut au simple bruit, une « voix qui signale la douleur²⁸⁴ ». Les opprimés se retrouvent de ce fait dans l'impossibilité de faire valoir leur droit devant la communauté, pour laquelle ils sont inaudibles.

En ce sens, plutôt que d'assurer l'égalité et la justice, le partage du sensible a pour effet de résorber la conflictualité en la privant de ses lieux d'énonciation possible. Suscitant ainsi la reconduction du *statu quo*, le partage du sensible qui nous est contemporain serait intimement complice du capitalisme qui, selon l'ami du narrateur, aurait « tout fait depuis un siècle pour rendre impossible la révolution. » (*RP*, p. 40) :

Après avoir tenté d'éliminer le prolétariat en l'utilisant comme main d'œuvre sacrificielle pour les guerres mondiales, puis en inventant, à partir de 1945, le règne planétaire de la classe moyenne, le capitalisme, disait Ferrandi, avait cru accomplir enfin son rêve d'une société verrouillée dans sa norme. (*RP*, p. 40)

Le partage du sensible est le principe selon lequel chacun doit occuper une place et une fonction. L'effectivité de la distribution, si elle se veut « paisible », exige que chacun soit

²⁸² Jacques Rancière, *Le partage du sensible*, op. cit., p. 12.

²⁸³ Nous retrouvons la distinction qu'opéraient les grecs entre *zōē* et *bios* et la manière dont, comme le remarquait Agamben, elle justifie une exclusion en *qualifiant* la vie.

²⁸⁴ Jacques Rancière, *La mésentente*, op. cit., p. 38.

« doté des capacités de sentir, de dire et de faire qui conviennent à ces activités²⁸⁵ », c'est-à-dire que l'*ethos* et la fonction fusionnent dans une identité qui les rend indissociables. Sans complètement *naturaliser* les fonctions sociales dévolues à chacun, cet accord entre une occupation et une capacité tend néanmoins à justifier la stabilité des places. Non seulement relayé par les médias et la politique officielle, mais assimilable à « cette voix ronronnante et terrible » de la société qui « vit maintenant à notre place » (*RP*, p. 56), le partage du sensible fixe « en même temps un commun partagé et des parts exclusives²⁸⁶ ». Son caractère proprement « policier » est de masquer les objets litigieux de la politique, à savoir que des privilèges soient concédés ou que des qualités soient reconnues à certains au détriment des autres, d'après une assignation identitaire. En outre, pour qu'elle puisse être partagée en « parts », la « totalité » doit elle-même être circonscrite par des limites admises comme telles par la communauté. Ainsi la totalisation échoue-t-elle forcément et le compte n'est toujours qu'un faux-compte : il subsiste toujours un reste incompté, un excédent surnuméraire qui n'a pas « part » au commun. Ce « mécompte » suscite des exclusions ou des marginalisations qui déterminent l'état de minorité invisible, du moins non reconnue, auquel sont réduits ceux que Rancière nomme les « sans-parts ». Ceux-ci dessinent, dans le roman de Yannick Haenel, la « communauté des SANS » que rejoint le narrateur : « Nous sommes à la part négligée, celle dont on se débarrasse. » (*RP*, p. 122) En tant qu'il met à jour le caractère insidieux du principe d'*archè*, qui définit le *telos* de la communauté, et qu'il désigne un principe de gouvernement qui « s'empare de l'ensemble de nos gestes et de nos paroles, de nos emplois du temps, de nos espoirs » (*RP*, p. 55), le concept de partage du sensible est très proche de la définition que Jean-Luc Nancy donne du « mythe », et n'est pas sans rapport avec la « biopolitique » telle que la conçoit Agamben dans sa réélaboration des thèses de Foucault. Mais si le concept de partage du sensible est particulièrement adapté au roman de Haenel, c'est qu'il vise, comme ce dernier, à affronter spécifiquement le problème des situations minoritaires.

²⁸⁵ Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique, 2008, p. 49.

²⁸⁶ Jacques Rancière, *Le partage du sensible*, *op. cit.*, p. 12.

3.4.2 La démocratie

Dans la mesure où elles s'opposent à l'attentisme – au fait d'attendre les conditions objectives favorables à la révolution –, la pensée politique de Rancière et celle que le roman *Les Renards pâles* manifeste répondent au geste, d'ailleurs commun aux autres penseurs et romanciers que nous avons convoqués jusqu'ici, de saisir l'occasion révolutionnaire qu'offre le régime de pouvoir à vaincre. Les sans-papiers, les sans-abri, tous ceux qui ne revêtent aucune identité sociale légitime selon le partage du sensible en place, incarnent le fond conflictuel pouvant, s'ils parviennent à se manifester, mettre en crise la configuration régnante du visible et du pensable: « L'humilité, sachez-le, est toujours animée d'un mauvais esprit. Elle est voisine de la sédition, laquelle tire sa force des outrages qu'elle a subis. Les camions-poubelles qui sillonnent les rues de Paris transportent aussi avec eux une révolte patiente. » (*RP*, p. 122) C'est en réalisant la menace que ses amis et lui constituent pour l'ordre établi que Jean Deichel, plutôt que de se plaindre, s'adresse au lecteur sur le ton de la défiance: « Nous sommes la preuve vivante que ce monde est un mensonge. Nous sommes le résultat du sacrifice ; nous en sommes *le reste*. » (*RP*, p. 117) La police, qui distribue des compétences et des places, ne prévoit en effet aucun vide, aucun supplément²⁸⁷. Sa logique se voit donc ébranlée lorsque ceux qui ne sont pas pris en compte manifestent, dans une « démonstration polémique²⁸⁸ », à la fois avoir part et être exclus, qu'ils « s'inscrivent en supplément de tout compte des parties de la société²⁸⁹. » Le sujet politique est donc, selon Rancière, celui qui « montre qu'il est en fait exclu par cela même qui prétend l'inclure et inversement qu'il a part à ce dont on prétend l'exclure²⁹⁰. » Lorsqu'ils s'énoncent, les sans-parts exposent les failles de la prétention englobante du partage du sensible. En lui opposant un nouveau découpage, ils révèlent un tort qui devient aussitôt objet de litige. En effet, dit Rancière, « au lieu de dire que toute police dénie l'égalité, nous dirons que toute police *fait tort* à l'égalité. Nous dirons alors que le politique est la scène sur laquelle la vérification de l'égalité doit prendre la forme du traitement d'un tort²⁹¹. » Le consensus fictionnel se voit

²⁸⁷ Jacques Rancière, *Aux bords du politique*, Paris, La fabrique, 1998, p. 176.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 87.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 175.

²⁹⁰ Jacques Rancière, *Et tant pis pour les gens fatigués : Entretien*, Paris, Amsterdam, 2009, p. 202.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 84.

donc transformé en dissensus, qui est, selon Rancière, le seul lieu de la politique, – ou du politique²⁹² – qu'il conçoit en parfaite opposition à la cristallisation policière. Le geste politique revêt une certaine dimension « épique », qui comprend la nécessité tactique de l'instauration d'un lieu permettant que la conflictualité s'exprime. Il s'agit plus précisément de mettre en place une « instance d'énonciation collective qui redessine l'espace des choses communes²⁹³. » Empêcher l'instauration d'un tel lieu constitue le principal enjeu de la guerre faite aux opprimés. Bien que le narrateur n'adopte pas le terme de démocratie, il semble s'accorder avec Rancière sur la nécessité d'un espace de traitement de litige qui serait à chercher à l'extérieur des limites du régime sensible établies par le système politique officiel :

Votre monde s'est arrangé pour que plus rien ne s'accomplisse dans la politique ; en cela, vous êtes arrivés à vos fins, mais vous avez signé par là même notre évacuation. Si plus rien ne s'accomplit dans la politique, il arrive que quelque chose s'accomplisse en dehors : alors cette chose *devient* politique. L'espace d'un éclair, elle fait renaître la politique, lui donnant un sens nouveau qui a son tour se consume dans l'éclair. (*RP*, p. 168)

La mise en place du terrain de la « mécontente » est cruciale pour qu'elle atteigne une visibilité indiscutable et qu'elle soit, dès lors, impossible à ignorer. Seul un tel lieu pourrait être dit *démocratique*, au sens où il donnerait la parole au *demos*, au peuple, et non seulement à l'exclusive catégorie du citoyen. Que ce soit chez Haenel ou chez Rancière, il semble dans une certaine mesure admis que l'émancipation ne se *demande* ni ne se *réclame*, mais se *déclare*. Elle n'est pas une « revendication », mais la rupture en acte de la corrélation policière établie entre les compétences, les capacités et l'identité sociale de chacun : « Il arrive un moment où plus personne ne supporte de vivre dans une société qui l'amoindrit ; ce qui éclate alors ne relève plus de la simple colère, ni d'une quelconque revendication : c'est un refus dont l'objet vous échappe parce qu'il implique que vous n'existiez plus. » (*RP*, p. 117) Le narrateur n'envisage pas l'émancipation comme une simple prise de conscience

²⁹² Dans certains de ses textes, Jacques Rancière préfère parler « du » politique pour désigner les pratiques d'émancipations et les distinguer nettement du champ politique officiel, qu'il relève du système électoral ou de la « gauche » traditionnelle. Tout en maintenant son désaveu envers les partis et les stratégies révolutionnaires marxistes du XX^e siècle, Rancière abandonne progressivement dans son œuvre la distinction entre « le » et « la » politique.

²⁹³ Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, *op. cit.*, p. 66.

des mécanismes de domination, mais comme « la sortie d'un état de minorité²⁹⁴ ». Cette sortie passe par le refus d'une assignation imposée par la logique policière, et par la *démonstration* de sa capacité de voir, de penser, de parler et d'agir qui le fait l'égal de tout autre et qui fait de n'importe qui son égal. La possibilité d'une telle démonstration est déniée par ceux qui ne pensent qu'à *réparer* une inégalité qu'ils croient fondamentale, en tant qu'ils présupposent des compétences, des capacités, des manières de voir et de sentir propres à chaque identité ou mode d'être. Ferrandi suggère d'ailleurs qu'ayant cherché à indiquer aux prolétaires indisciplinés la marche qu'ils devaient suivre et dicté le contenu de ce qu'ils devaient penser, « les communistes eux-mêmes auraient collaboré à ce complot en faveur de l'ordre établi. » (*RP*, p. 40) De même, le narrateur dénonce les discours de *victimisation*, dont la condescendance ne fait qu'entraver les potentiels d'émancipation des opprimés sur lesquels ils s'apitoient :

Sans doute est-il impossible à vos yeux que des sans-papiers fédèrent leurs énergies : dans votre conception du monde, les sans-papiers doivent être des victimes ; il est même utile qu'ils le demeurent. Mais nous ne sommes pas *seulement* des sans-papiers. (*RP*, p. 118)

Lors de leur insurrection, les sans-papiers arborent des masques, signifiant ainsi qu'ils ne se révoltent pas seulement *en tant* que sans-papiers. Il ne s'agit pas pour eux de réclamer un statut de citoyen, mais de démontrer que n'importe qui peut ce que peut toute personne. C'est en quoi, selon le narrateur, le masque est désormais le symbole ultime de la contestation :

Il est remarquable que le simple fait d'arborer un masque soit devenu, en quelques années, un signe universel de protestation, la marque d'un désaccord avec la société, sa critique incarnée. Nous qui *sommes* des masques, un tel succès nous confirme : le masque récuse ce monde où chacun est assigné à se confondre avec son image et à en exhiber inlassablement l'identité servile. (*RP*, p. 160)

En tant qu'il symbolise la *désidentification* et la *déclassification* corrélative, selon Rancière, à toute subjectivation politique, le masque remplace les armes dans l'insurrection que relate le narrateur, qui semble d'ailleurs jouer ici sur la double acception du terme de « police » : « Nous n'avons quant à nous aucune arme : nous nous contentons de *bousculer* les forces de la police. » (*RP*, p. 147) En effet, les masques inquiètent ceux qui ne peuvent

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 48.

plus s'en remettre aux repères que le partage du sensible leur fournissait : « Qui sommes-nous? C'est la seule question qui vous intéresse. Vous n'allez quand même pas nous demander nos papiers – rappelez-vous : c'est précisément ce que vous nous refuser. » (RP, p. 127) Bien qu'il vise à ébranler la stabilité de l'identité, le motif du masque équivaut moins dans *Les Renards pâles* à un exode définitif de toutes les formes de représentation – citoyenneté, droits, etc. – qu'à l'éclatement du rapport harmonieux établi entre une identité spécifique et les capacités sensibles qui lui sont associées. La subjectivation politique de l'opprimé suppose en effet, chez Rancière comme dans le roman, d'intégrer l'existence politique auparavant déniée. Dans le roman, le déferlement des masques au centre de Paris évoque ainsi une horde de « barbares » qui, envahissant la cité, créent une situation où la négociation de la paix n'est plus entre les seules mains des citoyens natifs. « Sauver les sans-papiers de l'injonction à quitter le territoire équivaut à le faire entrer dans ce royaume qu'ouvre la parole » (RP, p. 150), précise en effet le narrateur, qui définit l'événement révolutionnaire comme celui où « [l]a voix de toutes les paroles a été posée dans la parole de tous. » (RP, p. 162, l'auteur souligne.)

3.4.3 Le geste performatif

La valeur d'une action ou d'une énonciation politique serait à évaluer d'après sa capacité à ébranler la société *dans son ensemble* : « Ce moment, lorsqu'il arrive, éclaire d'une lumière nouvelle les frontières entre le vivable et l'invivable ; non seulement il les modifie, mais il anéantit l'idée même de frontière, car il suffit que l'invivable affecte quelques-unes pour que le vivable n'existe plus pour personne. » (RP, p. 116) Le narrateur réproche les « groupuscules politiques repliés sur eux-mêmes » (RP, p. 161), car il considère qu'ils renoncent à l'exigence de modifier les conditions d'énonciation de tous et de chacun, – de *n'importe qui*. Il reproche implicitement à la mouvance anarcho-autonome – auquel il semble implicitement associer « le groupe de Tarnac » (RP, p. 85), que Myriam et le Bison auraient rejoint – la clôture identitaire qui serait, d'après lui, inhérente à toute tentative d'échapper par l'exode aux dispositifs du pouvoir :

Le fait d'avoir raison contre la société n'a jamais suffi à lui donner tort, car celle-ci n'accorde aucune attention à ce qu'elle est capable d'identifier. Les Renards pâles forment-ils une communauté? Nous n'exigeons rien de ceux qui agissent avec nous ; chacun est seul avec son masque : ce qui a lieu sous notre nom n'existe qu'à travers cette solitude qui en défait sa limite. L'absence de limite n'appartient à personne, pas même aux Renards pâles : c'est elle qui définit ce que nous entendons par communauté. Tant pis si vous n'y comprenez rien : nous en appelons à la *communauté de l'absence de limite* – c'est-à-dire à la solitude de chacun, à ce qu'il y a d'imprenable en elle. (RP, p. 161)²⁹⁵

Outre la naïveté qu'il attribue à ceux qui restent aveugles au fait qu'il « n'existe plus nulle part aucun abri, aucun refuge où l'on pourrait se soustraire à cette emprise » (RP, p. 167) et l'impossibilité qu'il décrète pour une *forme-de-vie* de ne pas se consolider en *identité* de groupe, ce passage suggère que seul est valable un geste politique faisant ressentir ponctuellement et immédiatement des effets en faveur de l'universalité. Il recoupe ainsi la pensée de Rancière qui, étant extrêmement méfiant envers la nostalgie de gauche pour « la communauté harmonieusement tissée²⁹⁶ », refuse d'envisager l'*ethos*, soit-il mineur, comme un mode de résistance. Aux *formes-de-vie*, il préfère la possibilité du déracinement et la lutte pour l'obtention de droits menée par les catégories de la population auxquelles on les refuse. Il précise d'ailleurs que l'enjeu de ces luttes n'a jamais été, par exemple pour les noirs, de

²⁹⁵ Ce passage pourrait aisément être entendu comme une critique à la pensée d'Agamben, qui cherche à penser la possibilité de s'arracher à l'emprise du pouvoir souverain et de ses dispositifs. Mais pour Agamben, la rupture du rapport avec la souveraineté ne correspond ni à l'isolement géographique ni au repli identitaire. Au contraire, l'exode dont il est question s'effectue en premier lieu sur le plan symbolique. Il concerne la désertion de toutes formes de représentations – identité, classe, citoyenneté, famille, nation, droits. Les singularités quelconques qu'évoque Agamben ne sont pas des individus en rapport avec la totalité, mais des événements de l'être qui vivent dans l'« ouvert ». Selon cette conception, « l'identité » ne serait pas autre chose qu'une illusion de stabilité de ce qui se réengendre en fait à chaque instant. En tant que composition d'hétérogènes qui interagissent et qui s'affectent mutuellement, l'environnement dans lequel vivent les singularités suppose la formation d'un *ethos*, d'une certaine manière d'être qui, parce qu'elle n'a aucune raison de trouver une autre trajectoire, se reprend à chaque fois à peu près la même forme. Cet *ethos* ne peut donc être pris séparément de ce qui le rend tel, c'est-à-dire de la relation qu'il entretient avec son dehors, qui peut lui-même être transformé. Comme nous l'avons vu en analysant le roman de Volodine, *La théorie de la singularité quelconque* vise précisément à éviter la clôture de la communauté sur elle-même. Un réel différend oppose toutefois les pensées d'Agamben, qui abandonne la métaphysique du sujet au profit d'une ontologie de l'être inspirée de la pensée de Heidegger, et celle de Rancière, qui cherche à penser une forme de *subjectivation* politique, qui puisse être inventive et avoir une portée universelle, ce en quoi elle ne rompt pas entièrement avec l'idéal moderne d'émancipation. Cette distinction entre Rancière et Agamben sera abordée plus précisément en conclusion de ce mémoire.

²⁹⁶ Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, op. cit., p. 47.

démontrer qu'ils étaient « humains », ou pour le travailleur qu'il était « citoyen », mais de faire la démonstration des *conséquences* de l'égalité : « L'universalité politique n'est pas dans *homme* ou dans *citoyen*. Elle est dans le "*qu'est-ce qui en résulte?*", dans sa mise en œuvre discursive et pratique²⁹⁷. » Le « qu'est-ce qui en résulte? » ranciérien met l'accent sur la *performativité* du geste d'émancipation, qui consiste moins en la prise de conscience des mécanismes de la domination qu'il ne correspond au fait « de se faire un corps voué à autre chose qu'à la domination²⁹⁸. » Et par sa teneur *polémique*, la démonstration ne fait pas qu'émanciper le sujet politique qui l'effectue : elle ouvre un nouvel espace d'énonciation dont l'ancien partage du sensible ne tenait pas compte. C'est-à-dire que la subjectivation politique, non conforme au partage *constitué* du sensible, est une parole inaugurale, constituante, *poétique* :

Le cri du Renard que chacun possède dans sa gorge y dissémine de petits cristaux ; ce dépôt forme entre nos dents une salive qui prépare la parole. [...] Ce chant que nous récitons, nous l'inventons à mesure. C'est un texte-falaise, sans cesse repris, complété, couturé d'incises : en nous détachant de votre emprise, il relance notre liberté. Nous ne respectons rien de ce qui fait barrage à la poésie. (*RP*, p. 155-156)

Si le roman maintient tout de même une ligne de partage brisant l'homogénéité du social, par laquelle il conserve une certaine dimension « partisane » de la politique, c'est en tant qu'il considère comme des ennemis de la politique elle-même ceux qui refusent d'entendre la voix poétique qui fait événement :

S'il existe une communauté, cette nuit en est le signe : elle s'accomplit à travers l'écoute de cette parole sur laquelle, depuis toujours, nous veillons. Et c'est au nom de cette parole – de cette *voix de toutes les paroles* – que nous sommes là, cette nuit, au milieu des flammes. Si cette voix a été *posée dans la parole de tous*, alors vous aussi vous l'entendez ; et même si vous refusez de l'entendre, même si vous avez organisé votre vie pour ne pas entendre une telle voix, pour n'entendre aucune voix, elle existe et se propage. (*RP*, p. 163)

La dimension épique et conflictuelle que le roman associe à la politique est exacerbée dans le deuxième partie, où le « nous » de l'énonciation se distingue radicalement du « vous » désignant ceux qui, parmi les lecteurs, refuseraient d'accueillir le surgissement

²⁹⁷ Jacques Rancière, *Aux bords du politique*, *op. cit.*, p. 86.

²⁹⁸ Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, *op. cit.*, p. 69.

inattendu des sans-parts. Pour que le tort fait à l'égalité soit traité, il s'agit en somme d'impliquer le lecteur dans le litige dont il ignorait ou préférait ignorer l'existence. Cependant, plutôt que de confiner le lecteur dans le camp adverse, l'opposition nous/vous constitue un appel qui table, justement, sur la capacité de n'importe qui à rompre avec ses postures et ses manières de sentir habituelles :

Le « nous » qui parle dans nos phrases est lui aussi un masque ; il ne contraint ni n'assimile personne. Personne n'a jamais eu besoin d'adhérer aux Renards Pâles, encore moins de s'astreindre à une règle. Chacun est libre d'être là ou de ne pas être là. D'aimer ou de ne pas aimer. D'affirmer ou de se taire. De trouver des raisons de vivre ou de vivre sans raison. La cérémonie par laquelle chacun de nous insère ses gestes dans ce rite que nous nommons les Renards pâles n'a pas de contours : elle coïncide avec elle-même. (RP, p. 162)

Cet appel peut s'entendre comme une invitation non pas à quitter la société, mais à prendre l'égalité comme « axiome de départ²⁹⁹ ». Selon Rancière, un tel présupposé constitue un pouvoir commun liant les individus « pour autant qu'il les tient séparés les uns des autres, également capables d'utiliser le pouvoir de tous pour tracer leur chemin propre³⁰⁰. » Il importe peu que l'égalité des intelligences et des capacités puisse ou non être prouvée par les faits : ce qui importe en revanche est ce que *peut rendre possible* le fait de la présupposer. Rancière insiste en effet pour dire que ce que l'opprimé doit combattre avant tout est le manque de confiance en sa propre capacité à transformer le monde. Or, ajoute-t-il ailleurs, « ce que peut essentiellement un émancipé, c'est être émancipateur³⁰¹. » Aussi le roman de Haenel semble-t-il mû par l'objectif de déclencher un « cercle de puissance³⁰² » grâce auquel chacun délaisserait sa propre insécurité et résisterait aux tendances réactionnaires qui établissent partout des limites, de sorte que tous ensemble, « les masques dans une fontaine, notre nudité dans l'autre, *nous nous baignons dans la parole* » (RP, p. 156).

S'il parvient à représenter les effets de la démonstration polémique de l'égalité, en racontant que l'insurrection des Renards pâles fût rejointe par des milliers d'anonymes, on

²⁹⁹ Jacques Rancière, *Le philosophe et ses pauvres*, Paris, Flammarion, coll. « champs », 2007, p. XI.

³⁰⁰ Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, op. cit., p.23.

³⁰¹ Jacques Rancière, *Le maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris, Fayard, coll. « 10/18 », 1987, p. 68.

³⁰² *Ibid.*, p. 29.

peut toutefois douter de la performativité du texte lui-même et de sa capacité à déclencher la chaîne de puissance et de confiance qu'il décrit³⁰³. Contrairement au théâtre épique de Brecht, du moins tel que le concevait Benjamin, le narrateur ne se contente pas de laisser se « découvrir » l'état de choses que son regard d'étranger interrompt. Il commente, interprète et analyse les événements qu'il décrit, reconstituant lui-même les liens qui donnent son sens à l'aventure. C'est pourquoi il serait inexact de soutenir que Yannick Haenel engage le lecteur dans « la forêt des choses et des signes³⁰⁴ » pour qu'il y trouve sa propre voie. On pourrait se demander s'il ne reproduit pas plutôt le partage entre ceux qui connaissent et ceux qui ne connaissent pas – ou ne sauraient maîtriser – les concepts qu'il emprunte d'ailleurs à la théorie critique, et qu'il applique de la manière la plus littérale. Cette « explicitation » continue semble traduire chez Haenel une peur d'être mal compris des lecteurs, face à laquelle il se fait pédagogue³⁰⁵. Or la relation pédagogique, qui voudrait abolir la distance entre le savoir du maître et l'ignorance de l'ignorant, ne réduit l'écart entre l'un et l'autre qu'à condition de sans cesse le recréer. De même, un roman « engagé » entre en contradiction avec l'émancipation qu'il prétend défendre dès lors qu'il adopte un modèle didactique fondé sur la transmission d'un contenu idéologique du romancier au lecteur. Si Haenel laisse la « fin » de son roman ouverte et renonce à définir plus avant la communauté des masques, il tend néanmoins à clore la signification du *message* à transmettre, au détriment de *l'effet* à produire sur ses lecteurs. Ainsi sa prose ne revêt que très peu de traces de cette « poésie » qui, selon les dires du narrateur, serait le moteur de la révolution. Elle reconduit au contraire un ordre symbolique foncièrement inégalitaire, qui sépare ceux qui savent et ceux qui ne savent pas, ceux qui pensent la révolution et ceux qui ne la pensent pas.

En outre, une réelle ambiguïté persiste dans le roman quant à savoir si les Renards pâles cherchent, ou non, à être entendus. Car si le narrateur insiste pour dire que les sans-papiers en

³⁰³ Par exemple à la manière du « rire dément » d'un jeune penseur qui « filait en direction du square, tournait là-bas dans l'ombre des platanes, et voltigeait dans un ravissement discret », éclairant la « chance » du narrateur qui décide de se laisser emporter (*RP*, p. 37).

³⁰⁴ Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, *op. cit.*, p. 17.

³⁰⁵ Jacques Rancière a quant à lui consacré tout un ouvrage entier à soutenir que « l'explication n'est pas nécessaire pour remédier à une incapacité à comprendre. C'est au contraire cette *incapacité* qui est la fiction structurante de la conception explicatrice du monde. C'est l'explicateur qui a besoin de l'incapable et non l'inverse, c'est lui qui constitue l'incapable comme tel. Expliquer quelque chose à quelqu'un, c'est d'abord lui démontrer qu'il ne peut pas le comprendre par lui-même. » (*Le maître ignorant*, *op. cit.*, p. 15).

lutte n'espèrent plus la reconnaissance de ceux qui déniaient leur existence politique, il n'en demeure pas moins qu'il ne cesse de reprocher à la société sa « surdité » :

Votre surdité n'a pas besoin d'alibi ; elle est depuis longtemps votre meilleure arme, plus glacée que vos caméras de surveillance, plus implacable que vos fichiers, plus performante que votre police, car elle n'a pas besoin d'apprendre à s'accommoder de ce qui vient la démentir : elle fait ça toute seule. Liberté, égalité, fraternité? Ne nous faites pas rire. Nos actions ne visent qu'à faire entendre combien ces trois mots chez vous sonnent faux, combien ils mentent. Surdité, surdité, surdité : voilà votre devise. (*RP*, p. 127)

Alors que Rancière soutient que la subjectivation politique n'est effective que si elle est reconnue par les interlocuteurs, Jean Deichel semble inconfortable avec l'idée que l'« insurrection des masques » ne débouche que sur une nouvelle configuration du partage du sensible où, dit-il, « ceux que vous avez depuis si longtemps mis au ban de votre société en occupent le centre, et c'est vous qui êtes relégués sur les côtés » (*RP*, p. 174)³⁰⁶. Aussi, pour parvenir à définitivement « conjurer la nomination administrative » et « son action néfaste », il suggère à tous de détruire les papiers d'identité : il faut « déchirer soigneusement le papier, et le faire passer au-dessus d'une flamme qui, sans le brûler, doit en aspirer le contenu. » Dès lors protégé du « mauvais esprit qui nous traque » (*RP*, p. 141), ajoute-t-il, chacun pourra enfin comprendre le sens profond du désœuvrement, de sorte que n'importe qui pourra vivre *comme si* la révolution était déjà accomplie, hors de tout partage policier et affranchi des identités imposées par le consensus social :

Lorsque plus personne n'a de papiers, est-il encore possible de repérer les sans-papiers? Voici que nos masques se fondent dans une absence générale de papiers [...]. Voici qu'il n'y a plus de sans-papiers puisque les papiers n'existent plus. Voici que s'invente à travers les flammes l'utopie d'un monde débarrassé de l'identité. (*RP*, p. 174)

³⁰⁶ Il s'agit sans doute de l'enjeu à travers lequel s'exprime de manière la plus évidente le différend qui sépare les postures qu'adoptent Agamben et Rancière envers le messianisme, en regard de laquelle nous les confronterons dans la conclusion de ce mémoire.

3.5 Conclusion

Tous trois mus par une éthique de l'autre et une exigence envers l'existence, la communauté que les romans de notre corpus appellent de concert est celle qui, dégagée de tout présumé, pourrait échapper aux lois du destin. Ainsi chacun d'eux tourne-t-il le regard vers ce qui subsiste à la division de la communauté en parties, qu'échouent tout autant à accomplir l'État et la biopolitique souveraine, le mythe et le partage du sensible. Ce reste qui se dérobe à toute totalisation constitue le lieu d'émergence de la communauté politique à venir, qui n'est assimilable ni à la majorité, ni à une minorité. C'est dans l'espace à soi de la communauté et la différence qu'il ouvre entre les noms et les manières d'être propres, que le peuple qui manque se tient et se manifeste.

Comme nous l'avons vu, ce sont cependant des conceptions distinctes de la communauté que ces romans mettent en scène, suivant l'aspect du pouvoir contemporain qu'ils prennent pour cible et qui détermine la lutte politique à mener. Ainsi le roman de Volodine, que nous avons analysé à la lumière de la pensée d'Agamben, insiste sur la menace qui pèse sur les *formes-de-vie*, sujettes à la détérioration et à l'expropriation de la puissance par laquelle l'État souverain et le capitalisme répandent partout le désert. Tablant sur *la rupture de tout rapport* avec la souveraineté, la résistance que ce roman convoque est celle d'une vie indivisible à même de se réengendrer en rapport à l'environnement – en tant que composition d'hétérogènes qui s'affectent mutuellement – qui la rendent *telle qu'elle est*. Cette manière jaillissante, pur *ethos* inséparable de sa forme et irréductible à toute identité abstraite, serait précisément *ce qui importe*, ce qu'il s'agit de sauver et ce qui pourrait, s'arrachant à son emprise, destituer la souveraineté. Chez Garcia, face à la puissance du mythe, qui en tant qu'*archē* et représentation qu'elle se fait d'elle-même définit le *telos* de la communauté ; le communisme serait l'envers de la communion et de la plénitude. Hors de portée pour le héros, dont l'existence est entièrement tendue vers son achèvement, le communisme serait exclusivement « littéraire ». Or la littérature, selon cette acception, est ce qui ne se rapporte jamais à soi-même. Contrairement à la stabilité et la fermeture du mythe, elle n'est toujours que reprise et relance. En elle, les singularités exposées les unes aux autres *comparaissent* en s'exposant à l'être-en-commun. Cette écriture est un pur don jeté à l'existence, qui ne demande ni ne réclame rien, mais que chacun peut saisir pour le prolonger d'un nouveau trait,

qui est toujours le tracé d'une nouvelle articulation possible, d'une *mise en rapport*. Cette exigence de désœuvrement grâce auquel le mythe n'est jamais achevé, mais toujours interrompu, est également manifeste chez Yannick Haenel. Dans *Les Renards pâles*, ceux qui n'ont pas part au commun mettent en crise le partage du sensible au sein d'une démonstration polémique. Mais là où Agamben et Nancy renoncent à la lutte politique pour les droits – parce que ceux-ci produisent toujours des sans-droits, de même que la citoyenneté et l'humanité en tant que catégories exclusives, supposent une population vouée à la mort et à l'abandon –, le roman de Haenel table sur la capacité des exclus à réintégrer l'existence juridico-politique qui leur est déniée. L'exigence communiste, du moins démocratique, s'incarnerait alors dans l'attention portée aux subjectivations politiques, dans le but que le litige qu'elles révèlent soit traité. Bouleversant les limites préétablies par le partage du sensible, l'énonciation des sans-parts aurait une portée universelle.

Ainsi, qu'elle destitue le pouvoir souverain, désœuvre le mythe ou interrompe le partage du sensible, la défection du « propre » de la communauté constitue une manière de réinvestir la solidarité et l'exigence de justice desquels le libéralisme, après l'échec du « communisme réel », se prétend exonéré. L'ennemi principal de chacun des romans est en définitive moins ce qui entrave la « volonté » de l'homme que ce qui cherche à diminuer la puissance de la vie et capturer ses possibilités pour les rendre capitalisables et assurer le maintien de l'ordre social. À ce titre, la gouvernementalité telle que la définissent ces romans cherche à abolir la politique en tant que puissance d'altération, grâce à laquelle la communauté ne coïncide jamais avec elle-même. La politique apparaît de ce fait inséparable du « laisser être » de l'éthique, en lui adjoignant une dimension combative par laquelle résister à tout ce qui cherche à refermer l'ouverture de cet *entre* dont elle est la gardienne, en tant qu'elle le conçoit comme espace de venue à la présence du possible. La communauté que pressentent nos trois romans et qu'ils appellent est une communauté qui, n'ayant pas à s'actualiser pour exister, somnole entre un *toujours déjà-là* et un *pas encore*. Le peuple qui manque existe *en puissance*. Le temps qu'il lui faut pour venir n'est pas *ultérieur* au temps chronologique, mais correspond à celui qui le travaille de l'intérieur : le seul *temps qui nous reste*³⁰⁷.

³⁰⁷ Giorgio Agamben, *Le temps qui reste*, p. 120.

CONCLUSION

LA PORTE OUVERTE SUR LE ROYAUME

À l'issue de notre parcours, la question qui était à l'origine notre étude des romans *Des anges mineurs* d'Antoine Volodine, *Faber. Le destructeur* de Tristan Garcia et *Les Renards pâles* de Yannick Haenel demeure entièrement ouverte. En effet, si nous avons montré que ces romans bravent le tabou qui recouvrent habituellement le thème de la révolution dans les discours sur la fin de l'histoire, et expriment une certaine affinité avec la pensée de Walter Benjamin, qui associait l'événement révolutionnaire non à la *fin* mais à l'*interruption* du continuum historique, ils n'en incarnent pas moins des positions distinctes à l'égard de l'hypothèse messianique. Tout en sachant « qu'elle est petite et laide, et qu'elle est de toute manière priée de ne pas se faire voir³⁰⁸ », Benjamin adjoignait la théologie au matérialisme historique parce qu'il voyait en elle la possibilité de sortir de l'impasse sur laquelle ont achoppé jusqu'ici les tentatives révolutionnaires : la constitution d'un nouveau pouvoir, qui succède aux soulèvements populaires et signe leur fin. Face à une « violence mythique », qui se veut fondatrice, la perspective messianique vise un accomplissement révolutionnaire qui ne *constitue* aucun nouveau pouvoir, mais qui *destitue* toute forme de souveraineté sur la vie.

Ainsi, après avoir arpenté le paysage de ces œuvres, nous devons encore dégager des passages obstrués qui les empêchent de se rejoindre et révéler les fossés qui, malgré leurs similitudes, les divisent. Dans une première partie portant sur les univers fictionnels des romans, nous avons montré qu'en appartenant respectivement aux registres baroque, tragique et épique, et en adoptant tour à tour le point de vue des victimes de la catastrophe, des classes moyennes et des laissés pour compte, ils associent tous la condition contemporaine à l'exil. Nous avons ensuite analysé la manière dont ces romans opposent la réactivation des

³⁰⁸ Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », *Œuvres III*, *op. cit.*, p. 428.

potentialités non accomplies du passé et le démontage de l'histoire aux modèles linéaire ou cyclique de la temporalité. Enfin, nous nous sommes penchés dans le troisième chapitre sur les représentations de la communauté et l'exigence communiste à laquelle les romans tentent mutuellement de répondre. En nous appuyant sur les pensées de Giorgio Agamben, de Jean-Luc Nancy et de Jacques Rancière, nous avons démontré que les romans invoquent la défection du propre de la communauté pour penser une solidarité qui n'aplatirait pas les différences et qui ne reposerait sur aucune identité collective. Malgré leurs affinités évidentes et les préoccupations communes qu'ils expriment, les désaccords et les différends que ces romans manifestent recourent en de nombreux points les débats qui animent la pensée critique contemporaine. À la lumière des précieux outils littéraires acquis au sein de notre recherche, il s'agira ici de prolonger les réponses que les principaux penseurs que nous avons convoqués semblent, à plusieurs égards, apporter aux questions du droit et de la violence posées par Benjamin.

4.1 L' « organisation du pessimisme » : un pari en faveur du peuple

Comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, *Des anges mineurs*, Faber. *Le destructeur* et *Les Renards pâles* font tour à tour les chroniques d'un monde ruiné par les guerres et les catastrophes, d'une société incapable de remplir ses promesses et d'un enfer social où règne l'injustice. Tous trois affirment la nécessité politique de défendre l'existence contre les humiliations, les dénis et la violence qui ne cessent de la menacer. Or après l'effondrement du communisme à la fin du XX^e siècle, l'horizon contemporain semble s'être refermé sur un présent perpétuel absolument contraire à l'utopie dont les révolutionnaires rêvaient. Illustrant ainsi la catastrophe dans laquelle le monde s'enlise, les romans de Volodine, Garcia et Haenel rompent avec l'optimisme historique et le paradigme moderne de la Raison historique. Et pourtant le pessimisme qu'ils manifestent n'implique aucune résignation politique. Il suppose au contraire de cesser de croire en l'inéluctabilité du progrès de l'humanité vers son achèvement idéal et d'admettre que, comme le remarquait déjà en son temps Benjamin, « le capitalisme ne mourra pas de mort naturelle » (*LP*, p. 681). Contre la dialectique marxiste, qui transforme la révolution en une tâche infinie, ajourne les idéaux et

dissipe l'urgence, ces romans exhortent à ne plus attendre le rassemblement – pour le moins hypothétique – des « conditions objectives ». Confrontés à une situation qui apparaît à première vue sans issue, Will Scheidmann, le traître du roman de Volodine, Faber, le héros tragique du roman de Garcia, et Jean Deichel, le désœuvré du roman de Haenel sont autant de démons qui sondent les profondeurs du présent à la recherche des possibles qui s'y logent. Ainsi, malgré l'ampleur du désastre, nonobstant les discours consensuels qui résorbent la conflictualité et contre toutes les barrières opposées aux possibilités infinies que l'existence renferme, ces romans démentent les vents défavorables et tablent sur l'imprévisibilité des événements révolutionnaires. Ils recueillent les voix des expatriés et des perdants de l'histoire et misent sur la capacité des opprimés à s'arracher aux destins auxquels les pouvoirs les assignent. Face à ceux qui prétendent savoir quelle serait la meilleure manière de vivre ou de lutter, les narrateurs de ces romans envisagent la politique comme ce qui résiste au principe de gouvernement ou de gestion de l'être-ensemble. De fait, tout comme Volodine réprouve le dogmatisme et l'autoritarisme des « grands-mères immortelles » qui auraient inauguré la révolution mondiale, le roman de Garcia est traversé d'un discours critique envers la mégalomanie de Faber, qui s'abreuve de l'admiration de ses condisciples. Dans une même optique, le narrateur du roman de Haenel reproche aux discours de la victimisation de bloquer les potentiels d'émancipation de ceux qu'ils plaignent. À la différence du militantisme classique et de sa volonté de conscientiser les masses, les romans résistent à la tentation de donner une direction aux singularités qui émergent. Cette préoccupation s'exprime tout particulièrement dans les caractéristiques formelles des romans : la fragmentation des récits, la multiplication des points de vue narratifs et la juxtaposition des discours qui parcourent le champ social maintiennent ouvertes les significations des œuvres. La littérature s'offre ainsi comme modèle d'une politique qui ne parle au nom de personne ni ne présuppose l'incapacité du lecteur à interpréter ses multiples sens. S'érigeant contre tout principe de totalisation ou de clôture, sachant que le cours de l'histoire n'a rien d'inéluctable, *Des anges mineurs*, Faber. *Le destructeur* et *Les Renards pâles* se passent de programme politique et ont la potentialisation des possibles pour seule stratégie. Ils adhèrent ainsi à l'« organisation du pessimisme³⁰⁹ » qu'invoquait Benjamin et ravivent l'étincelle d'une espérance qui ne

³⁰⁹ Walter Benjamin, « Le surréalisme », *Œuvres II*, op. cit., p. 132.

s'accommode ni de l'attente pieuse ni de la prière. L'espoir qu'ils alimentent relève d'un pari sur le peuple, sur sa capacité à bouleverser, *ici et maintenant*, ce qui se prétend immuable.

4.2 La démocratie et l'enjeu de la représentation

En accord avec un tel esprit, nous avons vu que *Les Renards pâles* de Haenel enjoint à ne jamais dénier l'agentivité de ceux qui luttent pour de meilleures conditions d'existence et ne pas présupposer leur incapacité à quitter la situation qui leur est faite. L'insurrection victorieuse des Renards pâles, décrite dans la deuxième partie du roman, consiste en la démonstration polémique de ceux qui voient leur existence politique déniée du fait que n'importe qui peut ce que peut tout autre. Fidèle en cela à la pensée de Rancière, ce roman associe l'émancipation à la rupture en acte du consensus social, de la distribution des places et de l'organisation du visible, du dicible et du pensable. Le sort réservé aux sans-abri et aux sans-papiers en France, que le roman donne à voir, prouve que la totalisation des parts et des parties que la société tente d'accomplir est impossible. Du *mécompte* inévitable résulte un *reste* qui définit la « démocratie » comme espace de traitement de litige. La manifestation des Renards pâles met en crise le partage du sensible et se solde sur une nouvelle configuration de l'ordre symbolique, de sorte que ceux qui étaient reclus aux « marges » de la société occupent désormais le « centre » de Paris. Chez Rancière, le « traitement du tort » débouche nécessairement sur l'inclusion, l'incorporation dans le Tout du surnuméraire que sont les sans-parts. En ce sens, même s'il veut tableur sur la capacité de n'importe qui à « se faire un corps voué à autre chose qu'à la domination³¹⁰ », l'émancipation telle qu'il l'entend exige que la *reconnaissance* suive le moment de *démonstration* de l'égalité. Résultant de cette *prise en compte*, le nouveau partage du sensible n'est pas qualitativement différent de l'ancien : il est, en quelque sorte, un nouveau droit, un nouvel ordre symbolique. En outre, comme l'indique Agamben, puisque chez Rancière tout tort semble nécessairement *traitable* – ce en quoi il refuse de se confronter à la possibilité d'un tort *absolu*, – l'idée de démocratie qu'il défend risque de reconduire le consensus dont il tente pourtant de sortir. L'incorporation des sans-parts à chaque nouvelle reconfiguration ne peut que pointer – du moins, d'après ce modèle, il

³¹⁰ Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, *op. cit.*, p. 69.

semble que ce soit la chose à espérer –, vers une définition toujours plus souple et plus englobante de l'universalité.

De son côté, Haenel cherche à éclipser la cristallisation policière d'un nouveau partage du sensible. Il insiste sur l'absence de revendications de la foule masquée qui surgit dans son roman et ne propose en définitive aucun idéal auquel se conformer³¹¹. Or bien que la fin de son roman demeure ouverte et malgré ses références nombreuses à la pensée messianique de Benjamin, Haenel n'affronte pas directement le problème de la refondation d'un nouveau droit. Sa compréhension du désœuvrement comme simple possibilité de se désidentifier – en brûlant sa carte d'identité, par exemple – ne s'attaque qu'à la *fixité* de l'ordre symbolique, qu'il s'agirait de maintenir mouvant. Le présupposé d'égalité comme énoncé performatif n'est qu'une manière, plus efficace que la volonté de réparer l'inégalité – en quoi consiste l'Éducation nationale –, de tendre vers l'égalité effective. Il est en quelque sorte un horizon infini vers lequel se diriger. Tout comme Rancière, Haenel maintient ainsi une sorte d'eschatologie dont l'atteinte impossible assure l'existence de quelque chose comme la politique, entendue dès lors comme une sorte de négociation perpétuelle à laquelle *n'importe qui* serait convié : une démocratie sans citoyenneté, ou une citoyenneté dont personne ne serait exclu. S'ils manifestent tous deux une critique de l'identité et de l'humanisme, celle-ci relève moins de l'abandon de la métaphysique du sujet que du refus du caractère exclusif de toute définition. C'est pourquoi, de même qu'ils rejettent l'identification à l'Homme, ils renoncent à l'identification à une classe. Mais l'idée d'émancipation qu'ils avancent, dans la mesure où elle ne s'intéresse à l'*ethos* qu'en vue de s'y arracher, ne pose pas précisément le problème de la liaison – soit-elle celle des hétérogènes – ni du communisme en tant que tel. Elle s'apparente, en quelque sorte, à la liberté revendiquée par le libéralisme, celle d'être absolument sans attache. La solidarité, dès lors, relève moins d'une exigence éthique que d'une obligation morale, une norme qui s'applique abstraitement, envers *n'importe qui*.

L'œuvre de Volodine relève d'une tout autre logique. Comme nous l'avons vu dans le chapitre portant sur la communauté, les exilés qui peuplent l'univers des *Anges mineurs* sont

³¹¹ Dans le troisième chapitre, nous avons souligné l'ambiguïté du discours politique du roman au sujet de la reconnaissance que ne demandent pas les Renards pâles, selon le narrateur, qui ne cesse pourtant de reprocher à la société sa « surdité ». La démonstration de la part des Renards pâles ne peut être « polémique » que si elle s'adresse, au moins en partie, à ceux qui les excluent.

soumis à une « exclusion inclusive » de la part du pouvoir souverain, qui maintient son emprise sur les sujets qu'il abandonne à la mort. Or ces êtres réduits à l'état de créatures n'espèrent plus intégrer la cité – l'espace juridico-politique. En accord avec la pensée politique d'Agamben, Volodine renonce à la « démocratie » comme concept opératoire puisque le partage entre la voix et le *logos*, qui suppose une qualification de la vie, lui est inhérent. La biopolitique et le pouvoir qu'elle tend à exercer sur les sphères de l'existence reposeraient justement sur l'opposition entre la *zoē*, qui désignait chez les Grecs le simple fait de vivre, et le *bios*, la vie politiquement qualifiée. Ainsi, remarque Agamben, toute qualification de la vie suppose ainsi des parts *non-qualifiées* vouées à l'abandon, de même que toute constitution de « droits » produit inévitablement des « sans-droits » :

Derrière le long processus conflictuel qui mène à la reconnaissance des droits et des libertés formelles se trouve, encore une fois, le corps de l'homme sacré avec son double souverain, sa vie insacrifiable et pourtant, tuable. Prendre conscience de cette aporie ne signifie pas sous-estimer les conquêtes et les efforts de la démocratie, mais tenter une fois pour toutes de comprendre pourquoi, au moment même où elle semblait avoir triomphé définitivement de ses adversaires et avoir atteint son apogée, elle s'est montrée incapable de sauver d'une destruction sans précédent cette *zōē* à la libération et au bonheur de laquelle elle avait consacré tous ses efforts. [...] Aussi longtemps, toutefois, qu'une politique intégralement nouvelle – qui ne soit plus fondée, en d'autres termes, sur l'*exceptio* de la vie nue – ne verra pas le jour, toute théorie et toute *praxis* resteront prisonnières d'une absence de chemin, et la « belle journée de la vie n'obtiendra la citoyenneté politique que par le sang et la mort ou dans la parfaite absurdité à laquelle condamne la société du spectacle³¹².

Plutôt que de tenter d'intégrer à l'espace juridico-politique ce qu'il exclut en élargissant ses limites, l'œuvre de Volodine cherche à protéger la part de vie qui, en *fin de compte*, demeure non-représentable. Par son obscurité même, l'insaisissabilité des êtres qu'il présente et l'attachement au monde d'ici-bas dont ils témoignent, *Des anges mineurs* se distingue radicalement des discours politiques ou philosophiques qui rabattent des concepts sur les *formes-de-vie* pour les rendre intelligibles. Les multiples narrateurs de ce roman ne sont que l'usage qu'ils font de la langue, de purs événements d'un langage inséparable de sa forme. Ils forment un peuple mineur impossible à capturer dans le Peuple. D'après ce roman, l'*ethos* irréductibles aux représentations abstraites serait précisément ce qui importe et ce qui mérite

³¹² Giorgio Agamben, *Homo sacer I*, op. cit., p. 19.

d'être sauvé. Il s'agit donc dans ce roman d'amener la vie politique du côté de la vie nue, de sorte que rien ne puisse plus distinguer la *zōē* du *bios*. Parfaitement *quelconques*, les singularités se dérobent à la transparence intégrale qu'essaient d'instaurer le capitalisme et sa biopolitique. Inqualifiables, cheminant dans des contrées inconnues, les anges mineurs déposent l'allégeance qui les livrait au pouvoir discrétionnaire du souverain.

4.3 La guerre et la violence

En tant qu'elle restitue à l'usage commun la puissance que le capitalisme, l'État et leurs dispositifs capturent à leur compte, la singularité quelconque, qui s'approprie « son appartenance même, son propre-être-dans-le langage et qui rejette, dès lors, toute identité et toute condition d'appartenance, est le principal ennemi de l'État³¹³. » Tel qu'Agamben l'admet lui-même, la menace qu'elle pose pour l'ordre établi suppose en revanche des représailles de la part de ceux qui veulent garder leur mainmise sur le monde : « Partout où ces singularités manifesteront pacifiquement leur être en commun, il y aura une place Tiananmen et, tôt ou tard, les chars d'assaut apparaîtront³¹⁴ », prévient-il. La répression à laquelle sont sujets les sans-papiers et les manifestants des *Renards pâles*, les disparitions de ceux que l'histoire a emporté et que regrettent les anges mineurs et la défaite de l'aventure autonome de Faber sont autant d'exemples qui décrivent une époque marquée par un rapport radicalement inégal des forces en présence. Ce déséquilibre, qui semble atteindre son comble, ne cesse de creuser la distance qui sépare le vécu historique de l'« utopie ». C'est pourquoi, tel que Benjamin l'avait bien compris, la question révolutionnaire implique inmanquablement celle de la violence. Le concept de « lutte des classes », chère aux communistes des XIX^e et XX^e siècles, révélait d'ailleurs l'histoire comme un champ de bataille, soulignant ainsi l'impossibilité d'une position impartiale, au-dessus de la mêlée. Comme nous l'avons vu dans notre étude des *Renards pâles*, Haenel cherche à conserver la dimension « épique » de la lutte contre l'ordre établi, pour qu'elle subsiste à l'effritement de l'identité ouvrière et à l'impossibilité de partager, d'après leur « classe » d'origine, les alliés

³¹³ Giorgio Agamben, *La communauté qui vient*, op. cit., p. 90.

³¹⁴ *Idem*.

des ennemis. Les trois romans rendent compte d'une époque trouble et de la dissémination des fronts où défendre l'existence contre la guerre qui lui est intentée. Ils soulignent ainsi l'urgence de se trouver de nouveaux moyens d'interrompre la catastrophe dans laquelle le biopouvoir et le capitalisme précipitent le monde.

4.4 Le tragique et l'Éternel Retour

Se ressaisir du thème révolutionnaire et renouveler ses enjeux suppose de reconnaître la dimension fondamentalement *tragique* des luttes contre l'ordre établi : exposée à une répression féroce, toute résistance risque d'entraîner la souffrance, la destruction et la mort. Hors de toute posture nihiliste, qui se dégagerait de la responsabilité du désastre sous prétexte qu'il n'y a pas de justice, mais seulement des rapports de forces, ces romans se sentent visés par ce qu'ils savent intolérable et *injustifiable*, quelles que soient les circonstances. Suivant une telle éthique révolutionnaire, Benjamin refusait d'arrimer la révolution au principe téléologique du « but final », qui, ne jugeant les actions que d'après leur cohérence avec le mouvement « inéluctable » de l'histoire, soumet les existences à de simples *moyens* au service d'une *fin* qui les dépasse. Il dénonçait en outre le monopole de la violence par l'État, parce qu'il voyait que celui-ci consiste à priver le peuple de moyen de se défendre et à enrayer la résistance. Mais au plus loin du culte des armes, il s'attelait dans sa « Critique de la violence » à la difficulté de penser la possibilité d'une « violence divine », d'un « moyen pur », dont la nature serait moins d'attaquer frontalement le régime en place que d'opposer la « grève » à toutes les prescriptions mythiques, qui destinent les êtres au malheur et à la faute³¹⁵. Absolument détournée de la prise de pouvoir, l'interruption de tous les décrets que ces romans invoquent est inassimilable aux *victoires* historiques, qui ont irrémédiablement en commun de s'établir « sur le corps de ceux qui aujourd'hui gisent à terre³¹⁶ ». Comme en témoignent les victimes de l'immémoriale révolution mondiale chez Volodine, le sort réservé à Faber dans le roman de Garcia, ou le massacre des insurgés de la Commune rappelé dans *Les Renards pâles*, toute fondation d'un nouvel ordre suppose des vaincus à effacer des

³¹⁵ Walter Benjamin, « Critique de la violence », *Œuvres I, op. cit.*, p.229.

³¹⁶ Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », *Œuvres III, op. cit.*, p. 432.

mémoires, pour qu'ils emportent dans la mort ou le silence le secret du caractère absolument injustifiable de leur sacrifice. Dans notre étude du drame tragique de Garcia, nous avons vu que le sacrifice du héros vise justement à lui attribuer la responsabilité du crime sur lequel se fonde la communauté, pour libérer celle-ci du poids de la culpabilité. Le destin de Faber, qui s'engloutit dans son propre mythe, montre que la tragédie ne peut déboucher que sur une transformation partielle et orientée de la tradition. Mais puisqu'elle purge toutes les passions qui pourraient ébranler les fondements mêmes du pouvoir, elle ne peut être qualifiée de messianique selon Benjamin.

En effet, dans la tragédie, seul le héros accède à l'actualité intégrale du « temps rempli ». Dans son sacrifice, qui est l'instant de vérité vers lequel toute son existence est orientée, la conscience du héros s'exacerbe de sorte qu'il fait la différence entre l'*ordre du droit* et le *règne de la justice*. Or cette vérité, qui est la clé ouvrant sur le Royaume messianique, il l'emporte avec lui sans pouvoir la partager avec les vivants. C'est pour cette raison que ceux-ci reproduisent à l'infini le cercle mythique de la faute et de l'expiation, et désignent toujours de nouveaux coupables dont ils exigent le sacrifice. En tant qu'elle referme le mythe sur l'expiation du héros et qu'elle échoue à libérer le monde d'une dette infinie, la tragédie appartient au cycle de l'Éternel Retour. La répétition qu'elle alimente tient au fait que les « justes » sont effacés des mémoires ou n'y demeurent qu'à titre de criminels : tel est le destin tragique auquel le roman de Garcia tente d'arracher Faber. « Les dieux déchus et ceux qui n'ont pas encore d'empire reconnu deviennent des démons ; leur pouvoir est vivant, mais il ne pénètre plus, ou pas encore, le monde³¹⁷ », disait Lukács. Les politiques de la littérature que nos romans manifestent naissent d'un tel constat : c'est pour le démentir qu'elles transmettent les voix bâillonnées des damnés.

4.5 La littérature et l'interruption du mythe

Cependant, rappelle justement Nancy, à notre époque, la prestation mythologique ne fonctionne plus ; elle est interrompue. Aucun mythe ne parvient à résorber la résurgence des

³¹⁷ György Lukács, *La théorie du roman*, op. cit., p. 82.

fantômes et la prolifération des démons qui répondent à leur appel. Comme l'illustrent les univers romanesques dévastés, inertes et cruels des romans de Volodine, Garcia et Haenel, les ruines de l'histoire jonchent le sol du monde contemporain : l'histoire se décompose, les fondements sous nos pas se dérobent. Et avec la fin du mythe, dit-on, vient la fin des héros. Mais la fin de l'âge héroïque n'implique pas la fin du courage. Il indique seulement que nul ne pourra plus recueillir la faute de la communauté. Dès lors le souverain, qui « tient le cours de l'histoire dans sa main comme un sceptre », comme le décrivait Benjamin, risque de se faire emporter par la désertification qu'a propagée la « folie furieuse » (ODBA, p. 91) à laquelle il s'est abandonné. Révoquant leur sacrifice, exigeant que justice soit rendue, les démons qui aujourd'hui envahissent son empire font trembler les fondations que leur exil cimentait.

Mais plutôt que d'enclencher le cercle de la violence, la vengeance que mènent les démons vise précisément à l'interrompre. Dans le deuxième chapitre, l'étude des *Anges mineurs* a montré que voulant venger les idéaux que leur petit fils aurait bafoués en signant les décrets rétablissant le capitalisme, les grands-mères de Will Scheidmann, qui l'avaient d'abord condamné à mort, renoncent à leur dessein. Traître, Will Scheidmann est aussi l'ange rédempteur qui recueille les traces dispersées d'une mémoire collective en passe de disparaître. De même que ses « narrats » recomposent la trame du souvenir, le jeune narrateur Tristan construit chez Garcia des ponts entre les voix des adultes d'aujourd'hui et celles des enfants qu'ils ont été jadis. Il cherche ainsi à briser le cycle infini d'une histoire qui se répète génération après génération. Chez Haenel, Jean Deichel perçoit les affinités qu'entretiennent les luttes vaincues du passé avec celles qui doivent aujourd'hui être menées. Alors que l'oubli des tentatives du passé et de ce qu'elles visaient est la principale condition de possibilité du pouvoir souverain, rendre justice aux victimes de l'histoire consiste à sauver les vérités et les aspirations auxquelles elles ont sacrifié leur vie : telle est la tâche politique que, par la remémoration, les multiples narrateurs de notre corpus tentent de remplir.

Ainsi jetée dans l'existence, ne se rapportant jamais à elle-même, la « littérature » est ce qui succède au mythe, dit Nancy. Puisqu'elle renonce tout autant à prescrire les contenus de la vie du peuple qu'à se protéger de l'altération, elle s'arrache à toute forme de communion et ouvre à une éthique de l'autre. Elle empêche ainsi la réactivation des forces mythiques, qui

non seulement épuisent les *formes-de-vie* « en les liant au droit³¹⁸ », mais tendent à forclure le fondement de la communauté. La littérature s'avère ainsi tout aussi apte à faire exploser la linéarité de l'histoire qu'à rompre le cercle de sa répétition. Non pas « lieu commun » mais espacement des lieux, elle est le seuil sur lequel les singularités viennent *comparaître*. Ainsi portées à la limite de leur finitude, les singularités qui s'exposent à leur essentiel être-*en-commun* font l'expérience consciente de leur partage. Dans l'intervalle des écritures de toutes les époques, *entre* les histoires singulières que chacune donne à lire, la conscience historique s'exacerbe et la sensibilité au monde se condense. Faisant ainsi accéder à une « transcendance finie », la littérature adjoint à l'éthique une extériorité à laquelle rapporter les gestes et les actions. Bien qu'elle œuvre en l'absence des critères durables qu'offrait la morale, l'éthique de la littérature dépasse la seule évaluation immanente et pragmatique des forces en présence, qui risque de détacher la volonté de puissance de toute exigence de justice. Elle substitue une ontologie de l'être à la métaphysique du sujet, tout en conservant la nécessité de la décision et de ce qui fut, un temps, appelé « l'engagement ».

4.6 L'inoubliable

Certes, les disparus, les morts et les vaincus sont irremplaçables. Et comme tout ce que le cours des choses a détruit, leur sacrifice est irréparable. C'est donc avec une profonde tristesse que les narrateurs du roman de Volodine contemplant les vestiges d'une époque révolue et les traces des disparus. Une grande amertume habite également le narrateur Tristan chez Garcia, lorsqu'il voit son héros de jeunesse répudié et condamné au silence. Et c'est avec rage que dans *Les Renards pâles* Jean Deichel dénonce les morts et les violences que le capitalisme multiplie. Comme l'affirme Agamben, les torts absolus faits à l'existence ne peuvent être transformés en simple litige. *Intraitable*, l'éthique que ce penseur dessine et que ces romans relayent récuse les compromis par lesquels concilier les modes d'être qui sont, fondamentalement, irréconciliables. Confrontée à l'intolérable, l'exigence de justice qui se substitue ainsi à l'égalité suppose pour les révolutionnaires de faire usage de la condition qui leur est dévolue et de mettre en commun leur puissance. Il s'agit en somme pour chacun

³¹⁸ Walter Benjamin, « Critique de la violence », *Œuvres I, op. cit.*, p. 243.

d'activer tous les potentiels qui pourraient, d'une manière ou d'une autre, élargir le champ des possibles de ceux qui sont privés de puissance. Absolument contraire à la logique d'appropriation capitaliste, cette éthique suppose en outre de ne jamais, quelles que soient les circonstances, actualiser les possibilités de capturer la puissance des peuples et des singularités à son propre compte.

Les écritures de Volodine, Garcia et Haenel témoignent d'une telle éthique. L'analyse des formes baroque, tragique et épique a montré que la voix qui s'exprime dans la littérature est inséparable de sa forme, que ce qui est dit et la manière de le dire s'impliquent mutuellement. La traduction d'une vision du monde ou d'un mode d'être est irréductible au *logos* qui voudrait isoler une part intelligible des impuretés du langage. Malgré l'opacité que présentent à différents degrés ces romans, tous trois attestent que la communicabilité persiste entre les langues et les formes d'expressions les plus éloignées. Leurs divergences sont des occasions d'articulations inédites et d'agencements nouveaux. À la rencontre des *Anges mineurs*, *Faber. Le destructeur* et *Les Renards pâles*, qui appartiennent à des registres de langage inassimilables, qui comportent des affinités mais demeurent irréductibles les unes aux autres, se compose ainsi une pensée politique qui affecte elle-même les philosophies que nous avons convoquées jusqu'ici. Suivant un tel principe monadologique, le trait de l'écriture naît toujours d'une composition singulière de fragments distincts, qui se prolongent ou bifurquent vers d'autres trajectoires. La littérature creuse des lignes de partage. Mais elle trace également des carrefours où découvrir des alliés inconnus. Elle déborde les limites de chacun en tablant sur la diversité des voix et l'articulation des différences. Au plus loin du modèle fusionnel et se passant de héros, elle arrache ainsi à la solitude qui rive à l'impuissance et rivalise avec la force démesurée du pouvoir.

Mais la Rédemption, comme figure de la révolution, soutient Agamben, « n'est pas un événement où ce qui est profane devient sacré et ce qui avait été perdu est retrouvé³¹⁹. » Au contraire affirme-t-il, « nous ne pouvons fonder d'espoir qu'en ce qui est sans remède³²⁰. » Ce paradoxe signifie que la conscience de l'irréparable communique une exigence politique et éthique irrépressible : la perte du perdu est irrémédiable, mais l'inaccomplissement des

³¹⁹ Giorgio Agamben, *La communauté qui vient*, op. cit., p. 113.

³²⁰ *Ibid.*, p. 113.

possibilités de vies auxquelles il a été arraché n'est pas, quant à lui, *irrévocable*. C'est-à-dire que l'irréparable et la tristesse dont il empreint le monde doivent demeurer pour nous inoubliables. Non en tant que mémoire à préserver de l'oubli, tradition des vaincus à établir en face de celle des vainqueurs : ce à quoi les victimes de l'histoire aspiraient, mais qu'elles ont échoué à accomplir, doit demeurer *possible pour nous*. Les fantômes qui reviennent aujourd'hui inquiéter le présent rappellent que la lutte à laquelle ils ont dédié leur vie est intempestive. Répondre à leur appel signifie prolonger leur existence pour accomplir les aspirations vaincues, c'est-à-dire *être* la possibilité que l'inoubliable a ouvert et qui ne doit s'évanouir sous aucun prétexte : « À l'instant où tu aperçois le caractère irréparable du monde, à cet instant-là il est transcendant³²¹ », dit Agamben. Dans l'espace que la littérature ménage entre les voix qui s'expriment sur son seuil, tous les devenirs sont suspendus de sorte que l'intégralité des possibilités évanouies dans le temps sont de nouveau à l'ordre du jour. Absolument singulières et valant pour elles-mêmes, les œuvres de notre corpus sont autant de monades qui contiennent en réduction l'image du monde, des fragments de vie qui multiplient les plans de l'existence et dilatent le temps comme un cristal. Parus à l'âge de la ruine, au milieu des décombres et du désert, les romans *Des anges mineurs*, Faber. *Le destructeur* et *Les Renards pâles* répondent à l'appel des spectres et contribuent à renverser la logique qui transforme les justes en démons. Destituant la souveraineté qui rive les anges à la déchéance, est messianique et révolutionnaire l'écriture qui laisse la puissance des damnés pénétrer le monde de sorte que, dans son anéantissement, l'ordre du droit fasse place au règne de la justice.

³²¹ *Ibid.*, p. 119.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus étudié

GARCIA, Tristan, *Faber. Le destructeur*, Paris, Gallimard, 2012.

HAENEL, Yannick, *Les Renards pâles*, Paris, Gallimard, coll. « L'infini », 2012.

VOLODINE, Antoine, *Des anges mineurs*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2001 [1999].

Critique, théorie, philosophie

AGAMBEN, Giorgio, *La communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*, trad. Marilène Raiola, Paris, Seuil, coll. « Librairie du XX^e siècle », 1990.

_____, *Moyens sans fins. Notes sur la politique*, Paris, Payot et Rivages, coll. « Bibliothèque Rivages », 1995.

_____, *Homo sacer I. Le pouvoir souverain et la vie nue*, trad. Marilène Raiola, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1997.

_____, *Le temps qui reste. Un commentaire de l'Épître aux Romains*, trad. Judith Revel, Paris, Rivage Poche, coll. « Petite Bibliothèque », 2000.

_____, *La puissance de la pensée. Essais et conférences*, trad. Joël Gayraud et Martin Rueff, Paris, Payot & Rivages, coll. « Rivages poche/Petite Bibliothèque », 2001 [2006].

_____, *Enfance et histoire. Destruction de l'expérience et origine de l'histoire*, trad. Yves Hersant, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2002 [1989].

_____, *Profanations*, trad. Martin Rueff, Paris, Payot & Rivages, coll. « Rivages Poche/Petite Bibliothèque », 2006 [2005].

BENJAMIN, Walter, *Essais sur Bertolt Brecht*, trad. Paul Leveau, Paris, François Maspero, coll. « Petite collection maspero », 1969.

- _____, *Origine du drame baroque allemand*, trad. Sibylle Muller, Paris, Flammarion, coll. « Champs essais », 2009 [1985].
- _____, *Écrits Français*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1991.
- _____, *Œuvres*, trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000, 3 volumes.
- _____, *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des passages*, trad. J. Lacoste, Paris, Cerf, coll. « Passages », 2002.
- BENSAÏD, Daniel, *Walter Benjamin. Sentinelle messianique, à la gauche du possible*, Paris, Plon, 1990.
- CAVIGLIOLI, David et Grégoire LEMÉNAGER, « Portés disparus : Garcia, Vasset, Haenel, Reverdy », dans *Le Nouvel Observateur*, no 2547, 29 août 2013, p. 56-57.
- COLSON, Daniel, *Petit lexique philosophique de l'anarchisme. De Proudhon à Deleuze*, Paris, Le livre de poche, coll. « biblio essais », 2001, p. 26.
- DEBORD, Guy, *La société du Spectacle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1992 [1968].
- DELEUZE, Gilles, *Spinoza. Philosophie pratique*, Paris, Minuit, coll. « Reprise », 2003[1981].
- DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1980.
- DEL LUNGO, Andrea, *L'incipit romanesque*, Paris, Seuil, coll. « poétique », 2003.
- DERRIDA, Jacques, *Spectre de Marx. L'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1997 [1993].
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 2000.
- DUPRIEZ, Bernard, *Gradus. Les procédés littéraires (Dictionnaire)*, Paris, Union générale d'édition, coll « 10/18 », 1984.
- GINZBURG, Carlo, *À distance. Neuf essais sur le point de vue en histoire*, trad. Pierre-Antoine Fabre, Paris, Gallimard, coll. « L'infini », 1998.
- GOLDSCHMIT, Marc, *L'écriture du messianique. La philosophie secrète de Walter Benjamin*, Paris, Hermann, coll. « Le Bel Aujourd'hui », 2010.

- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité I. La Volonté de savoir*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2009[1976].
- FUKUYAMA, Francis, « La fin de l'histoire », dans *Revue Commentaire*, no 47, 1989, p. 457-469.
- FURET, François, *Le passé d'une illusion. Essai sur l'idée communiste au XX^e siècle*, Paris, Librairie générale française, coll. « Livre de poche », 1995.
- GARCIA, Tristan, *Forme et objet. Un traité des choses*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Métaphysiques », 2010.
- HOGGART, Richard, *La culture du pauvre. Étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre*, trad. Françoise Garcias, Jean-Claude Garcias et Jean-Claude Passeron Paris, Minuit, 1970.
- KAHN, Robert, *Images, passages : Marcel Proust et Walter Benjamin*, Paris, Éditions Kimé, 1998.
- KEUCHEYAN, Razmig, *Hémisphère gauche. Une cartographie des nouvelles pensées critiques*, Montréal, Lux, coll. « Futur proche », 2010.
- LÖWY, Michael, *Walter Benjamin. Avertissement d'incendie. Une lecture des thèses « Sur le concept d'histoire »*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Pratiques théoriques », 2001.
- LUKÁCS, György, *La théorie du roman*, trad. Jean Clairevoye, Paris, Gonthier, coll. « Méditations », 1971.
- _____, « Métaphysique de la tragédie », *L'âme et les formes*, trad. Guy Haaracher, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des philosophes », 1974, p. 241-280.
- MOSÈS, Stéphane, *L'Ange de l'histoire. Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2006 [1992].
- NANCY, Jean-Luc, *La communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgeois, coll. « Détroits », 2011 [1986].
- NANCY, Jean-Luc et Jean-Christophe BAILLY, *La comparution (politique à venir)*, Paris, Christian Bourgeois, 1991.
- MURA-BRUNEL, Aline, BLANCKEMAN Bruno et Marx DAMBRE, *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.
- OUELLET, Pierre, « La Communauté des autres. Polynarration chez Volodine », dans Pierre Ouellet, Simon Harel, Jocelyne Lupien et Alexis Nouss (dir. publ.), *Identités*

narratives. Mémoire et perception, Québec, Presses de l'Université Laval, 2002, p. 69-84.

RANCIÈRE, Jacques, *Le maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris, 10/18, 2004 [1987].

_____, *La Mésentente. Politique et philosophie*, Paris, Galilée, 1995.

_____, *Aux bords du politique*, Paris, La fabrique, 1998.

_____, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La fabrique, 2000.

_____, *Le philosophe et ses pauvres*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2007.

_____, *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique, 2008.

_____, *Et tant pis pour les gens fatigués : Entretiens*, Paris, Amsterdam, 2009.

ROCHE, Anne (dir. publ.) *La revue des lettres modernes. Écritures contemporaines 8. Volodine Fictions du politique*, Caen, Lettres modernes minard, coll. « La revue des lettres modernes », 2006.

ROSENZWEIG, Franz, *L'étoile de la rédemption*, trad. Alexandre Derczanski et Jean-Louis Schlegel Paris, Seuil, coll. « Esprit », 1982.

RUFFEL, Lionel, « Dernière marge, l'exil ontologique chez Volodine et Guyotat », *Spirale*, no 181, nov.-déc. 2001, p. 16-17.

_____, « La communauté des sous-hommes. Burroughs, Guyotat, Volodine », dans Pierre Ouellet (dir. publ.), *Politique de la parole*, Montréal, Trait d'Union, coll. « Le soi et l'autre », 2002.

_____, « La fiction de Volodine face à l'histoire révolutionnaire », dans Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre (dir. publ.), *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presse Sorbonne nouvelle, 2004, p.163-172.

_____, *Le dénouement*, Paris, Verdier, coll. « Chaoïd », 2006.

SAGNOL, Marc, *Tragique et Tristesse. Walter Benjamin archéologue de la modernité*, Paris, Cerf, coll. « Passages », 2003.

SCHOLEM, Gershom, *Le messianisme juif. Essai sur la spiritualité du judaïsme*, trad. Bernard Dominique Dupuis, Paris, Presses pocket, coll. « Agora », 1992.