

Pierre Jourde - Littérature monstre

Présentation



Littérature monstre : parce qu'il s'agit ici de la littérature dans les formes excessives qu'elle commence à prendre au XIXe siècle. Dans son désir d'absolu, le texte aspire à la monstruosité, sous la forme du détachement radical de tout, valeurs, humanité, sens même. Il échoue et désire son échec comme le signe de son élection. Il se veut pure singularité. Et, dans la mesure où il s'agit encore de représenter l'humain, ce n'est plus que sous la forme de ce « monstre incompréhensible » dont parle Pascal. L'homme s'égaré. Il cesse d'être un donné, il devient une figure à reconstruire. Cette tâche, la littérature a en partie à l'assumer. Ce monstre qui prend vie au siècle de Maldoror engendre deux lignées, dont on tente ici de suivre le fil, un peu dans l'esprit de Mensonge romantique et vérité romanesque de Girard : celle pour laquelle la singularité ou le monstrueux demeure l'horizon. Celle qui tente d'aller plus loin que la singularité même.

La majorité des textes de ce recueil est consacrée au développement du monstre dans la littérature française des années 1880-1914, le tournant du siècle qui précède le nôtre. Cela ne signifie pas qu'il faille trop vite leur trouver des ressemblances. En revanche, c'est là que se dessinent les grands traits de notre modernité : autonomisation de la littérature, pour reprendre le mot de Bourdieu ; dissémination des centres d'activité et d'élaboration théorique en une multitude de micro-mouvements et de groupes plus ou moins éphémères ; disparition de la règle conçue comme forme universellement admise au profit de l'individualisation de la forme, unique pour chaque œuvre, et par conséquent de son incertitude (l'invention déterminante du vers libre intervient aux alentours de 1880) ; crise de la représentation, avec notamment la fin du naturalisme et de l'ambition d'une littérature scientifique, capable de donner une image globale d'une société et d'une époque ; affaiblissement de l'idée de nature humaine au profit d'un homme historique et culturel ; avènement de l'individu ; invention des avant-gardes ; renversement des valeurs esthétiques, et valorisation du pervers, du mineur, du bizarre, du monstrueux, et en général de la rareté ; intérêt pour le surnaturel, la magie, l'occultisme, les sectes ésotériques ; tension vers l'irreprésentable et l'incompréhensible, abandon de l'univocité et de la clarté signifiante ; divorce entre artiste et public ; revendication de la marginalisation sociale, de l'anarchisme ou de la rébellion ; nostalgie d'une authenticité perdue ; deuil de la religion révélée, qu'achèvent les coups de Nietzsche, de Renan, de Darwin ; fin de l'unité de la personne, dans laquelle Taine, Schopenhauer, Hartmann, Freud, l'ensemble du développement du savoir psychiatrique montrent les scissions. Un chapitre de cet ouvrage est d'ailleurs consacré au thème du dédoublement de la personnalité, omniprésent dans la psychiatrie de l'époque. Bref, du niveau purement formel jusqu'à celui de la place de l'artiste dans la société, le tournant du siècle est le moment où s'accomplit une atomisation de la création, dont nous ressentons encore aujourd'hui les effets, et certaines figures de cette atomisation sont ici examinées.

Les auteurs analysés sont, principalement : Hervé, Satie, Allais, Fourest, Lorrain, Mouton, Vialatte, Levet, Derème Vian, Frédérique, Bury, Richepin, Mendès, Janet, Sollier, Meyrink, Gracq, Bioy Casares, Ballard, Cortazar, Wells, Kafka, Robbe-Grillet, Borges, Louis-Combet, Maccheroni, Duchamp, Bloy, Sollers, Haenel, Meyronnis, Badré, Leclair, Littell, Renaud Camus, Houellebecq, Angot, Orsenna, Despentès, Vaudey, Michon, Kertész, Saramago, Chevillard, Jonquet, Millet, Mac Carthy, Muray, Cadiot, Echenoz,

Pierre Jourde - Littérature monstre

Lafont, Rio, Poictevin, Goncourt, Nerval, Mallarmé, Huysmans, Schwob.

Extrait

Hervé est le pseudonyme de Florimond Ronger, né en 1825 à Houdain (Pas-de-Calais) d'un gendarme et d'une espagnole. Cette seule amorce biographique ressemble à du Hervé, comme le remarque son biographe Louis Schneider : « cette union d'une Espagnole avec un représentant de la force publique pourrait sembler à quelque lecteur sceptique empruntée à un des livrets de cette opérette qu'allait illustrer Hervé »¹. Ce n'est pas avant tout, comme paraît le suggérer Schneider, que le gendarme et l'Espagnole seraient des types de l'œuvre de Hervé, ainsi que Guignol et Gnafron pour les marionnettes lyonnaises. Certes, ils y figurent abondamment. Mais, en elle-même, l'association n'a rien d'étrange. Elle ne l'est que verbalement. Le comique de Hervé repose assez souvent sur de tels attelages de mots qui ne présentent aucune impossibilité sémantique, mais plutôt une incompatibilité due à un manque de pertinence dans la précision. Il n'empêche que l'œuvre de Hervé abonde en espagnolades, où l'on pourrait voir, a priori, une parodie de l'exotisme romantique exténué de la génération précédente, celle de Théophile Gautier ou de Prosper Mérimée. Mais la manière dont Hervé se sert du pittoresque dépasse sans doute la simple parodie. Enfin, et pour achever d'enfermer tout Hervé dans la formule de son origine, on peut observer que les délires les plus prolongés et les plus loufoques des personnages de ses opérettes se développent sur une trame autobiographique : je raconte ma vie, je raconte mes aventures. Le monologue du gendarme Livarot dans *Le Hussard Persécuté* en donne un exemple caractéristique :

Engagé dans ma plus tendre enfance dans le régiment des plongeurs à cheval, je suis rompu de bonne heure à toutes les pratiques de la vie buffletière. Capitaine à douze ans, Espagnol à quatorze, j'enlève une redoute à la force du poignet, et je suis déclaré vainqueur sur le champ de bataille par une personne qui passait par là. Or, porté à la philosophie contemplative par mon imagination fétide, je me vis forcé d'entrer scieur de long chez un restaurateur à trente-deux sous. En cela, je n'ai fait qu'imiter un ami qui s'était établi tourneur de mâts de cocagne en chambre, au sixième étage².

Le délire des livrets dont Hervé est l'auteur trouve peut-être son origine dans sa première expérience de compositeur-metteur en scène. En effet, dès l'âge de quatorze ans, Florimond Ronger devient organiste de l'hôpital de Bicêtre. Il donne des cours de musique aux fous, et décide de monter avec eux un vaudeville de Scribe qu'il met en musique. La représentation a lieu à Bicêtre en mars 1842 avec un orchestre de médecins et d'amateurs. Florimond Ronger est au piano. Les costumes sont de Mme Groseille, la lingère, dont Florimond épouse en 1844 la fille, Eugénie. En cette même année 1844, Hervé compose *L'Opéra de Bicêtre*, qui est peut-être la première opérette³.

Le terme « opérette » apparaît pour la première fois en 1856, sur une affiche du théâtre des Folies-Nouvelles (dont Hervé a été le directeur en 1854, alors qu'il s'appelait encore Folies-concertantes) pour désigner *Madame Mascarille*, une œuvre composée par Jules Boverly sur un livret de Jules Viard. Louis-Henry Lecomte en donne, au début du siècle, la définition suivante : il s'agit d'un genre « que caractérisent une propension marquée à caricaturer les grandes figures de l'histoire, de la mythologie et du roman, et l'habitude de ce dialogue amphigourique, biscornu, dont Hervé avait

1 Louis Schneider, *Hervé - Charles Lecoq, Perrin*, « Les maîtres de l'opérette française », 1924, p. 2.

2 *Le Hussard Persécuté*, Michel Lévy, 1862, p. 20.

3 Le manuscrit de *L'Opéra* fait à Bicêtre porte, écrites de la main de Hervé, ces précisions : « paroles des docteurs Dufay, Cusco, Arnould, etc., tous étudiants de l'hôpital alors, et moi organiste de la chapelle » (fonds Hervé, bibliothèque de l'Opéra de Paris).

Pierre Jourde - Littérature monstre

contracté l'habitude lors de son séjour à Bicêtre »¹. Un jugement concordant est rendu, sur Hervé lui-même, par Georges Cain, qui parle d' « un mélange de parodie, d'aliénation mentale et du plus spirituel talent musical » et par Paul Souday commentant L'Œil crevé dans La Revue encyclopédique : « c'est la parodie non d'un caractère, d'un poème ou d'une civilisation, mais de l'humanité en bloc, présentée sous l'aspect d'un hôpital de fous »².

L'opérette, selon la figure que lui a donnée Hervé, est double. Elle ne se résume pas à la parodie, qui fait appel à la complicité du public, à une reconnaissance, il lui faut aussi l'amphigouri, c'est-à-dire ce que l'on ne peut pas reconnaître, la défamiliarisation, l'incompréhensible. C'est de cette alliance de transparence et d'obscurité, de ressassement et d'originalité poussée à l'absurde qu'il faudrait tenter de rendre compte pour comprendre ce qui est mis en jeu dans le rire suscité par les textes de Hervé.

L'existence même de Hervé est marquée par la dualité, à l'image du personnage principal de Mam'zelle Nitouche (le livret de Meilhac et Millaud s'inspire plus ou moins de la vie de Hervé lui-même), qui est tantôt Floridor, tantôt Célestin. À ses débuts, en effet, Hervé se partageait entre deux activités difficilement compatibles : organiste de Saint-Eustache le jour à partir de 1845, ténor léger le soir au Théâtre du peuple. Cela lui valut quelques déboires avec les autorités ecclésiastiques. Ce fantaisiste mélancolique, qui récitait froidement ses textes les plus délirants³, a eu une double vie sous bien des aspects, jusqu'aux plus inattendus : menant une existence calme, travailleuse, discrète au domicile familial d'Asnières, mais disparaissant mystérieusement en 1856, ce qui fit supposer une crise de démence, ou une affaire de mœurs ; se partageant entre la France et l'Angleterre à partir de 1870, où il épouse Ella Ann Riley en 1880, et devenant ainsi bigame, puisqu'il restait marié avec Eugénie Groseille. À sa mort, le 3 novembre 1892, famille anglaise et famille française se retrouvèrent donc en concurrence de déploration.

Cette dualité se combine avec une démultiplication professionnelle, puisque Hervé était à la fois ou successivement compositeur, librettiste, instrumentiste, chef d'orchestre, acteur et directeur de théâtre. Comme s'il lui fallait en outre démultiplier les identités, il écrivit une partie de son œuvre sous les pseudonymes de Louis Heffer ou Jules Brémont. Il se démultipliait même comme acteur. Dans Un drame en 1779, représenté pour la première fois le 21 avril 1855, il jouait à la fois Eustache de Saint-Gibou, le marquis d'Urlupière et le domestique Polyeucte. Au total, il a construit une œuvre considérable, qui comporte des opérettes, des chansons, des ballets, des pantomimes, des opéras comiques.

1 Henri Lyonnet, dans son Dictionnaire des comédiens français (1902), décrit ainsi Hervé : « c'était un joli garçon, à la physionomie froide, débitant des incohérences d'un air sombre ». Cette association classique entre humour et mélancolie se retrouve, d'après Henry Fouquier, jusque dans la musique de Hervé : « presque tous les airs, même dans les situations joyeuses, ont la même coupe et la même note mélancolique, par le passage du majeur au mineur, selon le goût wagnérien » (cité par Renée Cariven-Galhuet et Dominique Ghesquière, Hervé, un musicien paradoxal, Editions des cendres, 1992, p. 79).

2 Jean-Philippe Domecq, Artistes sans art ?, p. 121.

3 Henri Lyonnet, dans son Dictionnaire des comédiens français (1902), décrit ainsi Hervé : « c'était un joli garçon, à la physionomie froide, débitant des incohérences d'un air sombre ». Cette association classique entre humour et mélancolie se retrouve, d'après Henry Fouquier, jusque dans la musique de Hervé : « presque tous les airs, même dans les situations joyeuses, ont la même coupe et la même note mélancolique, par le passage du majeur au mineur, selon le goût wagnérien » (cité par Renée Cariven-Galhuet et Dominique Ghesquière, Hervé, un musicien paradoxal, Editions des cendres, 1992, p. 79).

Pierre Jourde - Littérature monstre

Quelle est l'idée directrice de Verticalités de la littérature ? C'est un peu, appliquée à la littérature, la fameuse théorie de la France d'en haut et de la France d'en bas chère au regretté Raffarin. Il y a une littérature verticale et une littérature horizontale. Parfois, on trouve du vertical dans l'horizontal, et vice versa. Horizontal, c'est pas bon (journalisme, communication, répression sociale, et tout le tremblement), tandis que vertical, c'est bon. C'est bon, mais on ne sait pas bien en quoi ça consiste, justement parce que c'est vertical. C'est très très beau. ça nous dépasse. C'est là-haut, tout là-haut. Bref, n'ayons pas peur des mots, c'est quasiment ineffable.

Evidemment, résumée de cette manière, la chose évoque tout de suite du bien connu. Le bon vieil idéalisme classique, la littérature élevée, les éternelles images moralisantes du haut et du bas pour déterminer la valeur littéraire. Curieusement, c'est en général la bourgeoisie la plus utilitariste qui se repaissait de ce genre de dichotomies idéalisantes. Tant qu'on place la littérature dans des hauteurs inaccessibles, on est sûr de rester tranquille sur le terrain qui compte vraiment (l'horizontal, au ras du réel). Néanmoins Leclair, inoxydable et fidèle au prêt-à-penser qui sert depuis quarante ans, considère que plus la littérature est verticale, plus elle est rebelle (bien entendu), plus elle menace l'ordre social, plus elle fait l'objet d'une répression (on en était sûr). On songe irrésistiblement à la « pensée » (que n'avez-vous, imprimeur, de quadruple guillemets pour de tels cas) des créatures sollersiennes de Ligne de risque, formatée pour Le Monde.

L'intérêt de la verticalité, c'est aussi de permettre des tris et des hit parades. En haut, les verticaux. Dans les profondeurs du classement, les horizontaux.

Devinette facile. Etant donné le profil critique de Bertrand Leclair, modèle courant « tradition de la modernité » (chemises à fleurs, véhiculer), trouver ses références littéraires. La bonne réponse était évidemment : Rimbaud, Artaud, Mallarmé, Bataille. Aucun piège. Les mêmes que Badré. L'heureux gagnant recevra les œuvres complètes de Bertrand Leclair.

Leclair range dans les verticaux par « évidence » (évidence de la doxa « tradition de la modernité », sans doute) Cixous ou Guyotat. Anatole France, quant à lui, se retrouve « enfermé » dans la seule horizontalité, en compagnie de Georges Ohnet, écrivain à succès du XIXe siècle. A nouveau, on pourrait jouer aux devinettes. Dans la liste suivante, dites qui est horizontal ou vertical, et pourquoi : Aristophane, Plaute, Charles d'Orléans, Béroalde de Verville, Tabarin, La Fontaine, Boileau, Vivant Denon, Vigny, Charles Lassailly, Manzoni, Henri Céard, Dickens, Panizza, Le Fanu, Jean Lorrain, Colette, Chandler, Bove, Updike.

C'est cette même idée de verticalité qui amène Leclair à réfuter toute critique négative pour défendre une « critique de témoignage », c'est-à-dire une critique qui ne s'appuie pas sur d'impossibles normes, mais se contente, pour respecter cette verticalité de la littérature, de témoigner modestement de l'expérience de lecture du critique, avec son langage horizontal et imparfait de critique. Le raisonnement est donc en gros le suivant :

- * Il y a une littérature verticale (au-delà du langage de la « communication »).
- * Le langage critique est plutôt horizontal.
- * Sa fonction est de tenter de transmettre la verticalité.
- * Les grands verticaux ont été ignorés et incompris.
- * Il n'existe pas de normes permettant de reconnaître objectivement la verticalité.
- * Donc la critique négative n'a pas de sens.

Pierre Jourde - Littérature monstre

On admirera d'abord la cohérence de la pensée. Après avoir opéré une séparation radicale, caricaturale, qui empêche de penser les nuances, les entre-deux, toute la complexité de la littérature, tous les niveaux qui composent une vie littéraire, Leclair s'empresse ensuite de condamner toute critique négative, c'est-à-dire une critique qui opérerait une séparation du même type.

Après avoir coupé les verticaux des horizontaux, il proclame qu'il n'y a pas de mauvaise littérature, et qu'il n'y a pas de sens à trouver tel auteur sans intérêt. Il est simplement horizontal, le pauvre. On se demande si l'horizontalité, dans la pensée de Leclair, n'est pas à la nullité ce que la malvoyance est à la cécité. Sous nos yeux éblouis, Leclair invente la machine à euphémiser la pensée.

Il n'y a donc que de la bonne littérature. Parce qu'on a eu tort de se moquer de Mallarmé, Leclair conclut qu'on avait tort de se moquer de Georges Ohnet. Irréfutable, non ? Mieux, il déclare que tout critique négatif est forcément un mauvais écrivain. Bloy avait tort de se moquer de Bourget, Voltaire de Fréron, Baudelaire de George Sand, Allais de Brunetière, Dostoïevski de Paul de Kock, Rivarol, Gracq, Péret, Barbey d'Aurevilly, Sartre, Nizan de beaucoup de monde, et en plus, c'est l'évidence, ils étaient de mauvais écrivains. A la fin du XIXe siècle, ceux qui défendaient Mallarmé étaient les mêmes qui brocardaient Ohnet. Un Leclair de l'époque eût proféré : c'est incompatible, le travail du critique consiste à témoigner, pas à attaquer. Et si l'on veut témoigner de sa révolte devant la promotion de fausses valeurs, ou de son envie de rire devant des procédés grotesques ? Ah non, ce témoignage-là n'est pas recevable, navré. Moyennant quoi, la puissance reste aux puissants et le devant de la scène aux Ohnet.

A cet essai de Leclair, qui va dans le sens du vent du consentement universel, de l'approbation et de la promotions, tel qu'ils règnent quasiment sans partage dans le monde culturel, Jean-Philippe Domecq avait répliqué par avance :

L'exercice du discernement (élémentaire liberté intellectuelle qui semble plus mal vue que jamais) implique qu'on distingue et hiérarchise entre les faits, idées, formes qu'on souhaite discerner. Si je rappelle cette évidence, c'est qu'elle est devenue choquante : les opérations de hiérarchisation et de distinction passent aujourd'hui pour des tours d'esprit intolérant et sont évacuées des débats, dont elles sont pourtant les conditions sine qua non. [...] Cela s'explique par la conception aveugle de la tolérance qui est devenue un effet pervers de l'actuelle phase de croissance démocratique. On confond l'égal droit d'expression pour toutes les opinions avec une égalité de pertinence entre ces opinions¹.

L'idée de valeur résiste pourtant, à la fois dans la critique et dans le public, le bête public qui croit encore qu'il existe de bons et de mauvais livres. Le témoignage, qui refuse tout jugement de valeur sur les œuvres, récuse aussi l'idée d'une hiérarchie des lectures, c'est-à-dire d'un apprentissage. Le rôle de la critique n'est pas seulement de fournir un témoignage, mais d'aider le public à se repérer dans la forêt des livres. Le public, Leclair entend le « rendre à son autonomie politique ». C'est plus simple.

Leclair a découvert l'eau tiède : il n'y a plus de normes universelles de jugement et il entre de la subjectivité dans la critique. Le brave garçon se figure sincèrement avoir fait là une trouvaille. A partir de là, il considère que tout témoignage de lecture ne peut pas être un témoignage négatif, une jouissance littéraire et subjective de la nullité, une joyeuse démolition. La satire et le pamphlet,

1 Jean-Philippe Domecq, Artistes sans art ?, p. 121.

Pierre Jourde - Littérature monstre

qui ont animé la vie littéraire depuis l'antiquité, n'ont plus, d'après lui, de raisons d'être. Surtout pas d'humour, une grisaille bien aimable et bien respectable. Tout est gentil. Décidément, le ministère de la culture a raté un recrutement.

Comme si la littérature ne s'était pas historiquement construite dans le combat et la passion. Comme si l'on ne pouvait pas sentir et tenter de dégager l'originalité et l'intérêt de certaines œuvres contemporaines, tout en dénonçant des fausses originalités et des livres formatés. Comme si l'un ne prenait pas sens par l'autre. Satire et pamphlet ont d'autant plus de raisons d'être que l'industrialisation de la production littéraire, secondée par la malhonnêteté proverbiale d'une bonne partie de la critique, fait du tort à beaucoup d'écrivains en écrasant les librairies sous le poids d'une « littérature » fabriquée, au service des valeurs dominantes et du spectacle. La critique devient dans ces conditions un acte de résistance nécessaire : défendre des écrivains, dénoncer sans relâche les fausses valeurs. Non armé de quelconques normes absolues, mais selon une approche personnelle aussi solidement fondée que possible sur l'analyse du texte. Car la marchandisation de la littérature s'accommode très bien du « tout est bien » sauce Leclair, c'est exactement la critique dont elle a besoin, l'apparente bonté d'âme et l'idéalisation floue laissent travailler tranquille. Pas de vagues, c'est mauvais pour le commerce. L'époque est au consentement mou : Leclair est le penseur idéal du mou, l'idéologue de la capitulation ; au nom de la littérature comme rébellion, bien sûr, puisque tel est le stéréotype contemporain que l'on ressasse jusqu'à l'écoeurement dans tous les cafés du commerce littéraire.

Extrait de presse

Il tient sa garde haute, de l'allonge dans ses analyses, attaque à droite et à gauche, vise juste et parfois en dessous de la ceinture. Pierre Jourde pratique ce qu'il appelle la « critique de combat », et La Littérature sans estomac n'était que d'aimables prolégomènes à la Littérature monstre.

Avec cet essai, il se dote d'un ring à sa mesure, où Christine Angot, Virginie Despentes et quelques autres font office de punching-balls, et la critique journalistique joue le rôle du sac de sable. Une critique accusée de plaider la subjectivité pour masquer son incompetence, de dévaluer le commentaire par sa complaisance, de réduire le livre à quelques propositions grossières et d'abdiquer son jugement en estimant tout objet culturel estimable a priori. La critique fait l'objet d'un méticuleux massacre. Cela donne envie de la défendre : sa crise, avérée, ne découle-t-elle pas de celle, plus globale, de la presse ?

Puisque le chapitre le plus offensif de cette Littérature monstre s'intitule « Polémiques », il n'est pas interdit de discuter ses thèses...

Tout en reconnaissant l'honnêteté de leur auteur. Contrairement à nombre de ses adversaires, Pierre Jourde ne prétend pas décerner des brevets de grands écrivains ; juste souligner ce qui rend, dans un texte, la réalité féconde, et, par une extrême singularité, touche à l'universel. Selon lui, tout découle de la fin du XIXe siècle, quand le livre, s'affranchissant des règles, se met à viser l'unicité, l'extraordinaire, le monstrueux. L'essayiste révèle la singularité extrême de certains contemporains de Joris-Karl Huysmans, comme l'inventeur de l'opérette, Louis-Auguste Florimond Ronger, alias Hervé. C'est lui, si doué pour la tautologie ou pour prêter à ses personnages des dialogues insensés, qui inaugure dans l'allégresse une première partie de cette somme « journalière » baptisée « Loufoqueries ». On y croise les faunes d'Alexandre Vialatte, Alphonse Allais contant l'écorchement d'une bayadère avec d'innocentes afféteries, ou l'oublié Jean Lorrain et son emploi plus grandiloquent de ce même thème

Pierre Jourde - Littérature monstre

de l'épiderme... Car, pour Jourde, la réussite d'une œuvre se révèle à la lumière des ratages des autres, consubstantiels à la création. Aussi met-il le même soin à disséquer Poictevin, émule allumé des Goncourt, qu'à évoquer la représentation de l'irreprésentable chez Nerval ou l'hermétisme du « Sonnet en x » de Mallarmé. Si la littérature moderne a accouché de bien des monstres, tous ne sont pas viables. Mais, en bon tératologue, Jourde ne néglige aucune bizarrerie.

Alexis Brocas

Entretien avec Fabrice Thumerel

FT : Vu qu'elle se focalise sur « le loufoque comme exercice d'épuisement » (p. 213), sur la singularité littéraire et la critique polémique, cette impressionnante somme réunit en un seul volume les centres d'intérêt de *La Littérature sans estomac* (2002) et de *Littérature et authenticité* (2001-2005)... non ?

PJ : En fait, ce livre est au carrefour d'un peu tout ce que j'ai écrit en matière théorique : l'essai sur les géographies imaginaires, celui sur l'incongru à travers, en effet, la loufoquerie. On peut y ajouter les livres sur Vialatte et Huysmans, qui apparaissent dans *Littérature monstre*, le livre sur le double que j'ai écrit avec Paolo Tortonese, prolongé ici par une recherche sur ce thème dans la psychiatrie de la fin du XIXe siècle, et bien sûr *L'Alcool du silence*, qui se consacre au thème de l'esthétique décadente à la même période. Si on y trouve, dans une partie, la veine polémique de *La Littérature sans estomac*, c'est de manière beaucoup moins centrale. Le propos est de montrer comment, dans la perspective de la singularité, placée au cœur de la réflexion, un texte paraît fonctionner ou pas. Cela vaut pour le XIXe siècle comme pour notre temps : Francis Poictevin échoue dans sa quête de singularité comme Yannick Haenel dans la sienne. Mais, sur ce point, il s'agit principalement de réfléchir à la possibilité et à la fonction d'une critique polémique aujourd'hui.

Littérature et authenticité se situe apparemment très loin. C'est un livre théorique, plus philosophique que littéraire, qui porte sur la relation entre littérature et expérience. Contrairement à *Littérature monstre*, qui est plus historique et plus stylistique à la fois, je n'y examine pas de très près les textes littéraires eux-mêmes. Reste qu'en effet, il y a un point commun : l'idée que la littérature, d'une part, n'a pas pour fonction essentielle de représenter ce qui préexisterait au langage, mais de rendre possible notre expérience ; d'autre part qu'elle n'est en rien justifiée, ni juste, ni bonne a priori, ce serait même le contraire, comme le voulait Bataille, et que c'est à force de travailler la langue qu'elle peut éventuellement se tirer de son erreur originelle.

Littérature monstre n'est pas un cheminement aussi construit que *Littérature et authenticité*. C'est un recueil d'articles. Reste que je me suis aperçu que ces textes très divers parlaient en fait tous de la même chose, et qu'ils faisaient sens ensemble. J'ai alors rédigé quelques textes spécialement pour le livre, qui permettent de souligner le lien entre ces études parfois très détaillées.

FT : Le titre de ton essai sur la modernité littéraire ne se comprend pas de la même façon selon les époques concernées : à l'excès formel des années 1880-1914 s'oppose l'excès commercial et discursif d'aujourd'hui, comme au loufoque l'esprit de sérieux...

PJ : Ce n'est pas exactement de cette façon que je prendrais la relation entre ces deux moments. En

Pierre Jourde - Littérature monstre

tous cas, qu'il n'y ait pas d'ambiguïté : ce livre ne consiste pas à prétendre que « c'était mieux avant », mais à essayer de montrer le lien entre les deux tournants du siècle. Notre modernité vient de là, dans presque tous ses aspects, industrialisation de la littérature, dont toutes les données sont en place dans la deuxième moitié du XIXe siècle, éclatement des formes, transgressions, autonomisation de la littérature, pullulement des micro-avant-gardes, « idiotie » littéraire, non-sens, poésie graphique, etc. L'esprit loufoque, qui naît vers 1850, avec les premières opérettes de Hervé, est parfaitement représenté aujourd'hui, chez Novarina notamment.

Ce qui est instructif, c'est à quel point la modernité a construit une petite histoire sainte dans l'oubli de ses origines. Par exemple, les « incohérents » ont inventé à peu près tout l'art moderne, ready made et monochromes compris, aux alentours de 1880. Mais ils ne sont pas intégrés à l'histoire sainte, parce qu'ils ne sont pas assez sérieux. Il faut être sérieux pour être recevable. Être moderne, aux yeux de certains critiques d'aujourd'hui, est une exigence et une valeur. Soit. Et ils associent modernité et nouveauté. Le problème est que le brevet de modernité est bien souvent décerné par ignorance totale de ce qui existait il y a un siècle. Par bien des aspects, 1880 est plus audacieux que 2008. Et puis, la lutte y était partie intégrante de la vie littéraire. Aujourd'hui, c'est plus difficile, la critique de combat est rare, a du mal à s'imposer. Il faut être gentil. Moderne, mais institutionnel.

Les écrivains qui comptent aujourd'hui sont en grande partie ceux qui savent se colleter avec cette naissance de la modernité, construire leur identité par rapport à elle : Michon, Prigent, Novarina, Chevillard, Millet, Louis-Combet, etc. Schwob place au cœur de sa réflexion esthétique la question de la singularité. Toute son œuvre est une illustration et un dépassement du singulier. Là où il me semble y avoir problème aujourd'hui, c'est lorsque la singularité (de l'objet, de l'individu, de la culture) devient l'horizon du texte, et non le matériau avec lequel il lutte. Alors, il se conforme à l'esthétique publicitaire. Il faut relire les grands textes de Schwob sur l'anarchie, le journalisme, le naturalisme, etc., pour bien comprendre ces enjeux. Et si je m'en prends à Sollers, c'est en grande partie parce que son discours sur le XIXe siècle me paraît symptomatique d'une pensée littéraire faussée, d'une modernité factice.

FT : Le titre de ton « Avant-propos », « La Forme et le Feu », qui rend compte d'une conception de l'écriture comme tension entre formel et spirituel, création et imagination, travail et inspiration, vaut également pour tes propres écrits, non ? Car, dans tes essais comme tes récits, on est frappé par le contraste entre le caractère baroque des sujets comme des motifs et le classicisme de la forme...

PJ : J'écris (en matière de fiction et de poésie s'entend) dans une tension permanente entre architecture et abandon. Selon les textes, l'un ou l'autre domine. Festins secrets ou L'Heure et l'ombre sont des textes millimétrés. Dans mon chien ou La Cantatrice avariée ont été écrits, par moments, dans un état de semi-délire. Le « classicisme de la forme » me pose problème. Je l'ai déjà entendu comme un reproche, même si c'est un aimable reproche. Je ne suis pas très à l'aise avec cette question, étant donné que mon idéal serait plutôt le « livre sur rien » flaubertien, qui tient « par la seule force du style ». Et, comme tu décris les choses, j'ai bien conscience que, peut-être, je fais l'inverse. Je me demande donc toujours si je ne suis pas « trop classique ». Possible. Mais il y a encore des ressources dans la langue classique, des rythmes intéressants à exploiter. J'écris musicalement, et souvent pour la voix, je m'en suis rendu compte. Si classicisme il y a, cela ne concerne, à mon sens, que le niveau syntaxique, et, à un degré moindre, lexical. Ma langue, en apparence, est en effet relativement normée. A quelques détails près. Dans certains récits, le parler populaire s'immisce. Je ne peux pas employer le passé simple et le subjonctif imparfait, qui me paraissent des formes désuètes, trop marquées littérairement, sinon à des doses très mesurées, ici et là. Il y a une dimension légèrement parodique dans ce classicisme,

Pierre Jourde - Littérature monstre

notamment dans *Festins secrets* et *Dans mon chien*. Mais précisément, le regard de la critique semble s'arrêter au plus voyant : lexicque, syntaxe, ponctuation. Peut-être parce que nous sommes scolairement formés à ces seules dimensions de l'écriture. Note, à ce sujet, que Pierre Michon a écrit quelques courts récits, dans une langue qui est presque un pastiche de celle du XVIIIe siècle, et qu'ils ont, à mon sens, révolutionné le récit contemporain. On pourrait aussi évoquer le classicisme, très différent, de Ndiaye, Rouaud ou Echenoz. Et Littell, à qui Bourmaud fait le reproche d'être un écrivain désuet !

Ce qui n'est pas classique, en revanche, dans mes récits, c'est le système d'énonciation, qui en fait des intrications de discours. On retrouve là un caractère assez constant de la modernité (*Des Forêts*, Beckett...). En outre, ce sont presque toujours des discours piégés. Tout ramène à un « qui parle ? » qui à la fois détient le sens du texte et ne trouve pas de réponse satisfaisante. Même chose pour la temporalité et l'architecture narrative. En écrivant *L'Heure et l'ombre*, j'ai voulu me démontrer à moi-même l'hypothèse d'un caractère poétique en soi du seul agencement narratif et temporel dans un roman. Un exemple encore assez particulier : mon premier roman publié, *Carnage de clowns*, à part le premier et le dernier chapitre, obéit à une sorte de contrainte oulipienne. C'est un roman à la première personne sans aucun je. (Devinette : comment fait-on ?) Pour en revenir au plan lexico-syntaxique, je suis à la recherche, en ce moment, d'un mode personnel d'accord entre langue populaire et langue écrite classique. J'ai fait des tentatives en ce sens, assez limitées encore, dans la première partie du *Maréchal absolu*, que tu as publiée. De ce point de vue, la langue de Jean-Yves Cendrey est pour moi un idéal de saveur et d'efficacité.

FT : Ce qui frappe également les lecteurs qui te connaissent un tant soit peu, c'est que ton propos semble beaucoup plus pessimiste qu'à l'accoutumée, toi qui places ta réflexion d'ensemble à l'enseigne d'une citation d'Agamben on ne peut plus désillusionnée :

« Une culture qui a perdu, avec sa transmissibilité, l'unique garante de sa vérité et se trouve menacée par l'incessante accumulation de son propre non-sens, confie alors à l'art sa propre garantie : et l'art se trouve ainsi dans la nécessité de garantir ce qui ne peut être garanti qu'à condition qu'il perde lui-même à son tour ses propres garanties » (*L'Homme sans contenu*)...

PJ : Franchement non, pas de pessimisme sur la littérature. En ce qui concerne la culture de masse, oui, parce qu'on est en train de perdre ce qui me paraît au fond le plus important, un véritable art populaire. Mais il s'agit avant tout de réaffirmer le caractère essentiel de l'art dans la société. *L'Homme sans contenu* d'Agamben (1996) est un ouvrage important de ce point de vue, et pas si désillusionné. La citation provient de la fin du livre, où Agamben assigne à l'esthétique la tâche (énorme) de se substituer à la tradition, de résoudre « ce conflit entre ancien et nouveau sans la réconciliation desquels l'homme, cet être qui s'est perdu dans le temps et doit s'y retrouver [...] est incapable de vivre ». Or, l'art moderne, pour Agamben, doit assumer cette tâche dans l'intransmissibilité qui le caractérise, comme pur lieu de conflit, dans la seule dimension esthétique. Je ne le suis pas jusque là, et j'interprète à ma façon la « perte des garanties » : pas de valeur préexistante ne signifie pas aucune valeur. Je bricole Agamben avec Proust : l'art fait le vide. Ce vide est la condition d'une possible recomposition. C'est le jeu dans la machine. Il oppose aux significations toutes faites et aux langages préfabriqués la possibilité, pour le réel, de se produire.

FT : Parmi les préjugés critiques, tu relèves celui de la modernité entendue comme perpétuel dépassement des formes ; et tu ajoutes : « Mais ce modèle de l'histoire esthétique est lui-même daté. D'autres modèles sont possibles, en rhizome par exemple, qui concilient le développement créatif et le retour partiel à des formes anciennes, ou plutôt à des possibilités formelles qui n'ont

Pierre Jourde - Littérature monstre

pas été exploitées » (p. 387). Pourrais-tu expliciter ta remarque ?

Par ailleurs, pour me faire l'avocat du diable, n'y a-t-il pas non plus un impensé dans ta conception de la critique ? Celui du sens... Quand et comment, selon toi, un texte fait-il sens ? Dans quelle mesure des créations contemporaines comme les poésies-dispositifs ou les écritures multimédias font-elles sens à tes yeux ?

PJ : Je veux dire par là que l'idéologie du dépassement des formes, d'une part est un conservatisme, puisque cela revient à ne créer qu'en fonction du passé, et un formalisme, évidemment. Qu'un artiste est un bricoleur, qui construit sa maison avec des morceaux de récupération, se débarrasse de ceci, intègre cela, développe ici, s'arrête là. L'ensemble, éventuellement, est original, et sera peut-être du jamais vu. Notre rapport à l'art du passé est beaucoup plus complexe que la représentation rustique de la ligne droite, un cran plus loin toujours. A force de fréquenter le passé, on s'aperçoit de toutes les possibilités qui se sont ouvertes à un moment donné, et qui n'ont pas toutes été développées. On les suit. Je ne sais pas si on dépasse quelque chose : on compose. La création est une composition des temps et des langages.

Pour ce qui est du sens, c'est une vaste question, je ne la traiterai pas ici, mais je ne l'ai nullement évitée. J'en traite surtout dans le livre sur l'incongru. Les passages sur le dépassement du symbolique dans Littérature monstre ne t'ont peut-être pas échappé, dans l'avant-propos. La dimension symbolique du sens n'est ni la seule, ni la plus intéressante dans la littérature moderne. Commenter un texte, pour moi, n'est pas montrer ce qu'il veut dire symboliquement, mais de quelle manière il creuse nos représentations pour tenter d'atteindre l'être, au sens heideggérien du terme. C'est pourquoi aussi l'art a pour moi à voir avec l'émotion, n'est pas seulement cérébral. L'émotion est consubstantielle à l'art, parce qu'elle est la découverte, par lui, de la consubstantialité de la chose singulière et du néant, consubstantialité qui est l'être même. L'être ne peut pas nous atteindre intellectuellement, mais sous la forme de tonalités, d'humeurs (je reste dans une ligne heideggérienne), qui sont la matière du romanesque, ou dans une extase poignante. Ce que l'on appelle le sens, c'est le dépli interprétatif de cette émotion métaphysique. Même la dimension sociale du roman obéit à ce schéma, si l'on considère que la vie sociale est une lutte et un jeu de leurres autour de la détention imaginaire de l'être. Ou encore : ce que l'on appelle le sens, en littérature, est d'abord, non l'énonciation d'un quelconque message, mais la mise en scène des discours et des bavardages qui nous colonisent, et la représentation de notre difficulté à être au monde, c'est-à-dire à laisser advenir l'être. Mais il est impossible de signifier l'être, on ne peut qu'en désigner la place.

FT : Et à la page suivante, tu affirmes : « Les problèmes que connaît aujourd'hui la littérature sont moins le fait des écrivains que des éditeurs et des journalistes qui en donnent une représentation déséquilibrée. Chercher à rééquilibrer cette représentation condamne encore aujourd'hui celui qui s'y risque à une relative solitude » (p. 388). Ce qui est une façon d'aller à l'encontre d'un préjugé à ton égard : tu conçois le critique comme un régulateur, et non comme un éreinteur...

PJ : Régulateur, c'est très juste. Mais j'assume l'ironiste en moi. Il faut faire le ménage dans nos modes de représentation, et le rire reste à mon sens le plus efficace balai. Pour ce qui est des préjugés, j'ai eu ma dose. J'ai publié La Littérature sans estomac pour réagir aux choix d'une certaine critique, qui accordait une importance démesurée à des livres à mon sens sans intérêt, alors que la littérature compte beaucoup d'auteurs passionnants que l'on ne mentionne pas assez. Il s'agissait aussi, tout simplement, de regarder de près les textes au lieu de parler d'autre chose. Je me préparais à ce que la critique soit, en toute justice, critiquée. Je ne prévoyais pas qu'il s'agissait, pour certains, de tout autre chose : non pas de lui répondre sur le plan des

Pierre Jourde - Littérature monstre

textes et des idées, mais bien de lui dénier toute légitimité, et de jeter sur elle la suspicion, sur le plan idéologique ou moral. Si les soutiens ont été nombreux, de nombreuses répliques ont visé au-dessous de la ceinture. Surtout, elles ne se sont pas manifestées ouvertement : menaces épistolaires envers mes soutiens, lettres d'insultes, manœuvres pour faire supprimer des articles de moi, ou à mon sujet. Tu parles « d'impressionnante somme », à propos de Littérature monstre, et cela me fait plaisir, bien sûr. Mais quel que soit le degré d'intérêt de ce livre, je te parie qu'aucun journal, aucune radio n'en parlera, pas plus que pour Littérature et authenticité, où j'ai pourtant eu l'impression de développer une théorie originale de la littérature. Si je fais de la polémique, je suis un amuseur, pas un penseur, ou bien quelqu'un qui déteste son époque. Ou un aigri ambitieux. Ou un réactionnaire, quasiment un fasciste. Tout cela a été dit et répété depuis six ans. En revanche, si je fais de la théorie, c'est chiant, inutile d'en parler. Ainsi va le journalisme littéraire.

S'il y a beaucoup de lieux où je peux m'exprimer, si des portes se sont ouvertes, c'est évident, beaucoup aussi me sont interdits désormais. La liste de ces interdits serait longue. Je me contenterai d'en évoquer deux récents : une page portrait devait paraître dans le journal Le Monde, et a été supprimée sur intervention du supplément littéraire. A la rentrée 2008, Claire Devarrieux, responsable du supplément littéraire de Libération, a déclaré à l'attachée de presse des éditions Balland qu'elle ne publierait jamais d'article sur un auteur qui a critiqué des écrivains défendus par Libération. Bien plus, l'interdiction s'étend aux auteurs publiés dans la même maison que le coupable, Balland et l'Esprit des péninsules. Ils paient pour lui.

Inutile de chercher à dénoncer ce sectarisme. On vous répondra que si on vous entend, c'est bien la preuve qu'il n'y a pas de censure, que tout cela n'est pas si grave, on n'est pas en URSS, et il y a mieux à faire que de se plaindre. De fait, cela ne m'empêche pas d'exister. Mais c'est lassant.

FT : Par ailleurs, tu te concentres sur le clivage entre deux lieux critiques : l'un a perdu sa crédibilité (critique journalistique) et l'autre se maintient encore par trop au-dessus de la mêlée (critique universitaire)... Mais tu oublies le troisième pôle antagoniste, là où a désormais lieu le débat littéraire : celui d'un certain nombre de sites et blogs littéraires exigeants...

PJ : Eh oui, tu as raison sur ce point. C'est un oubli impardonnable, et libr.critique est le meilleur exemple de site à la fois libre et exigeant. Je n'ai pas accordé assez d'importance à internet. Mais il ne faut pas trop se faire d'illusions non plus. La contrepartie de ce foisonnement et de cette liberté, c'est que les sites intéressants se noient dans le flot de n'importe quoi proposé par des gens incultes ou sectaires. On reproduit aussi allégrement la doxa, sur internet. Et puis je suis affligé, écoeuré par 80 % des commentaires de blogs ou de sites, rédigés par des corbeaux aussi lâches qu'orduriers, des compulsifs du net et des gens qui n'ont rien à dire. La liberté est réelle, le relâchement aussi.

FT : Suite à deux récents articles publiés récemment sur Libr-critique.com, et après t'avoir lu attentivement, j'aimerais terminer par une réflexion sur l'actuelle situation de la critique – des plus critiques, hélas...

J'ai été très sensible à deux constats majeurs que tu dresses dans « Le Critique et son Double » : d'une part, à l'empire du discours critique (1960-1980) a succédé l'emprise du discours promotionnel, qu'il soit le fait des médias, des éditeurs, voire des auteurs eux-mêmes ; d'autre part, le politiquement correct et l'académisme ambiants constituent de solides freins, non seulement à la critique de combat telle que tu l'entends, mais encore à tous types de critique qui s'interrogent sur les valeurs éthiques et esthétiques établies (on ne peut ainsi s'en prendre ni aux canons de la modernité, ni aux écrivains en vogue, ni aux « minorités » agissantes et écrivantes...).

Pierre Jourde - Littérature monstre

Pour ma part, j'ajouterai que la critique au sens où nous l'entendons – comme description et généalogie des formes, lesquelles comportent des jugements motivés sur la situation de l'œuvre, voire l'écart entre ses caractéristiques et les intentions affichées de l'auteur – est aujourd'hui prise entre deux feux : l'hyperrelativisme spectaculaire et l'académisme universitaire. Je n'insisterai guère sur ce dernier, dans la mesure où, comme tu le rappelles, l'apport à la littérature contemporaine de la critique universitaire est indéniable : on peut simplement regretter que trop souvent encore elle se cantonne aux seules « valeurs sûres » et œuvres « lisibles » (Bonnefoy, Dupin, Jaccottet ; Bergounioux, Echenoz, Le Clézio, Michon...), quand elle ne rejoint pas les valeurs du Marché (on voit même poindre de plus en plus d'articles sur Angot...).

Mais surtout, ce qui est plus grave, c'est que la puissance d'attraction de notre société anomique est telle qu'elle en vient à intégrer bon nombre d'éditeurs et d'auteurs du pôle autonome, qui désormais partagent le fantasme d'une communication directe avec le public : pour eux, la critique étant une survivance de l'esprit des Lumières, il convient de passer outre et de mettre un maximum de contenus à la disposition de destinataires autonomes (c'est l'objectif de François Bon avec son projet Publie.net). Mais ce (web)lecteur-consommateur ne saurait exister : tel l'homo oeconomicus de Bourdieu, c'est « un monstre anthropologique » issu d'une projection intellectualo-centrique. Aucun lecteur, fût-ce le critique le plus savant, ne saurait appréhender tous types d'œuvres sans médiation critique ; seul le critique-passeur replace l'objet esthétique dans une histoire, se pose la question de la valeur, et enrichit les œuvres de son expérience comme de sa lecture interprétative.

Ces dérives témoignent en fait d'une grave crise de la valeur esthétique...

PJ : Tu parles d'or, et je souscris entièrement à ton analyse. Nous avons besoin de passeurs, j'ai eu, j'ai besoin de passeurs. La représentation d'une rencontre forcément enrichissante à tous les coups entre une œuvre et une liberté pleinement assumée, immédiatement donnée, est une pure illusion, une vue de l'esprit, une négation du devenir et de la complexité. Par ailleurs, le refus de la critique, telle que je l'analyse, par exemple, dans l'essai de Bertrand Leclair, est exactement ce qui convient à la marchandisation de la littérature. L'université, de son côté, parle des textes contemporains, de plus en plus, et contrairement à ce que tu dis se confronte aussi à l'illisible. Elle aime ça, même. Mais tout est objet culturel d'égale valeur à ses yeux. Tout est objet de discours critique, Angot comme Quignard. L'intellectuel aime Angot parce que l'esprit se déteste lui-même, et n'aime rien tant que se perdre, racheter sa faute intellectuelle en se niant dans une forme de bêtise brute. Mais l'université, à mon sens, se retire un peu trop sur l'Aventin, refuse toute espèce de conflit. Elle laisse le champ libre à la critique journalistique, dont, à quelques exceptions près, la bêtise et la malhonnêteté vont croissant, jusqu'à des sommets inédits.

D'ailleurs, parlant de l'université, je ne parle en réalité que des professeurs. L'immense majorité des étudiants ignore absolument tout du contemporain. Lorsque j'ai voulu, en prenant sur mon temps libre, instituer une heure ouverte à tous de lecture de textes contemporains, à l'université (Bernard Noël, Jaccottet, TXT, etc.) j'ai dû arrêter faute d'amateurs, j'avais deux étudiants sur quatre-vingts. Ça ne sert à rien pour les examens, n'est-ce pas. Il y a du travail à faire, de formation et d'esprit critique. Ce n'est pas la patouille sectaire et approximative des journaux qui nous y aidera, à quelques exceptions près. Si les jeunes découvrent la littérature dans Les Inrocks, on est mal partis.

(Libr.critique)

Pierre Jourde - Littérature monstre

Article de Emilie Pezard , «Le critique double et la quête de la singularité»

, Acta Fabula, Essais critiques, URL : <http://www.fabula.org/revue/document5497.php>

Littérature monstre est un recueil de vingt-neuf articles écrits par Pierre Jourde entre 1992 et 2008, où se lit le parcours d'une pensée, qui, sous des formes extrêmement variées, n'a cessé de s'attacher à la notion de singularité.

Ainsi que le montre l'« Avant-propos », la singularité, comme le double, l'authenticité ou l'incongru, auxquels Jourde a consacré sa réflexion dans des ouvrages précédents, s'inscrit dans la vaste problématique du rôle que peut jouer la littérature dans le rapport conflictuel qu'entretiennent le sujet et le réel. La conscience humaine, loin de s'emparer du réel, se le dissimule à elle-même, le déconstruit, le fige en stéréotypes. Au cœur de ce problème philosophique, la littérature apparaît non seulement comme un moyen de dévoiler la complexité de notre rapport au réel, au-delà de l'évidence trompeuse du quotidien, mais aussi comme l'instrument du retour au réel : « la littérature serait ainsi cet usage du langage tel qu'il rend possible le réel », et la fiction « n'est en réalité que la tentative de serrer au plus près la substance de la réalité. » Dans ce travail de la littérature pour réaliser un réel insaisissable dans la conscience, la notion de singularité occupe une place centrale : l'œuvre littéraire cherche à être singulière, et à représenter des objets singuliers. La singularité exemplifie et concentre les caractéristiques du réel : penser la singularité, c'est la rapporter à des propriétés qui lui enlèvent son caractère singulier. La littérature aura donc pour fonction d'exprimer ce manque d'être constitutif de toutes choses, « l'apparition fantomatique d'une négation » : « sous le regard fasciné de l'art, l'être singulier se confond avec le néant. Cela ne revient pas à dire qu'il n'est rien. Il est d'autant plus, avec une intensité bouleversante, sur le fond de ce néant qui intimement le constitue. »

Malgré la diversité des sujets, partagés en quatre sections (« Loufoqueries », « Monstruosités », « Polémiques », « L'objet singulier »), le recueil présente donc une unité théorique, ainsi qu'une unité historique : sous-titré Études sur la modernité littéraire, le recueil dessine, par approfondissements successifs, une image de la littérature de la fin du XIXe siècle jusqu'au début du XXe.

Loufoqueries

La section « Loufoqueries » regroupe des études monographiques, classées par ordre chronologique des auteurs abordés, sur un sujet auquel Pierre Jourde avait consacré son essai *Empailler le toréador* : l'incongru. Les deux premiers textes portent sur Hervé, l'inventeur de l'opérette, et Erik Satie. L'incongru, pour ce dernier, est un moyen d'atteindre un but de nature philosophique : « accéder au réel », c'est-à-dire « revenir à un terrain neutre, avant la division du monde entre objet et sujet. Retrouver une simple présence. Mais [...] nous sommes engagés dans le sens comme nous sommes engagés dans le monde, condamnés à nier ou à affirmer. » La solution est donc un langage proprement insignifiant. Cette insignifiance explique la comparaison, elle-même loufoque, entre art et charcuterie, qui donne son titre à l'article sur Satie : l'art est en effet charcuterie car, comme elle, il refuse la synthèse, pratique le morcelage et les assemblages d'éléments hétérogènes.

La recherche du non-sens s'opère par des moyens similaires dans l'opérette d'Hervé et dans les textes de Satie. Puisque « c'est par l'excès d'évidence du sens que se produit le non-sens », les textes incongrus vont privilégier des objets « pourvus d'une identité claire, reconnaissable par presque tout le monde, et que l'on ne peut par conséquent confondre avec aucune autre » : au niveau langagier, ce sont les clichés ; au niveau culturel, c'est le pittoresque, le folklorique, dont le caractère incongru

Pierre Jourde - Littérature monstre

est particulièrement analysé dans l'article sur « L'Auvergne absolue [de Vialatte], ou le folklore de nulle part ». L'incongru résulte du collage —charcutier— d'éléments folkloriques hétérogènes, ou du télescopage de clichés : ainsi l'opérette permet « d'atteindre le délire au cœur du familier, de déceler leur intime association ». Les textes incongrus, selon l'expression de Jourde, donnent au lecteur l'impression du n'importe quoi. C'est ce renoncement au sens qui permet au langage de faire émerger la réalité —non pas comme objet qui demande à être saisi par une conscience, mais comme une présence brute, en deçà de toute signification.

La variété des corpus étudiés par Jourde montre les diverses nuances que peut prendre l'incongru : joyeux dans l'opérette, parfois agressif chez Satie, il peut aussi s'allier à l'esthétique décadente de la cruauté pour produire un humour noir, comme dans les textes de Lorrain, Allais, Fourest et Mouton qui sont étudiés dans « La peau pour rire » ; enfin, c'est une forme d'incongru plus sombre, mêlée d'angoisse, que Jourde explore dans « Le satyre et le pharmacien. Sacrifice et incongru chez Vialatte ».

Cet article propose une analyse fouillée de la figure du satyre, omniprésente, sous différentes formes, dans les écrits d'Alexandre Vialatte. Le satyre s'y présente comme la divinité d'un sacrifice qui s'opère sur le mode de la division —démembrement, amputation, dépeçage—, et qui prend la forme d'une « cérémonie secrète », opérée dans l'ombre. Ces différentes caractéristiques font du sacrifice du satyre une exemplification du « sacrifice occulte originel ». Bourreau, le satyre est cependant aussi victime : ainsi « la dualité du faune, mi-homme mi-bête, paraît répondre à cette double vocation de bouc émissaire, coupable et victime ». En prenant appui sur les théories de René Girard, Jourde voit dans le faune de Vialatte l'incarnation du « seuil entre ordre et désordre, civilisation et déchaînement de la violence indifférenciée ». Or le satyre est constamment associé, chez Vialatte, à l'idée de paternité, qui marque elle aussi le passage du même à l'autre, de l'indifférenciation à la différenciation, la naissance tenant lieu de sacrifice. Cette tension entre un magma originel qui ne distingue pas entre sujet et objet, et un monde fait de différenciations insignifiantes, parcourt toute l'œuvre de Vialatte, prenant la forme du satyre, mais s'exprimant aussi dans des thèmes comme l'anthropophagie ou le démembrerment. Le satyre exprime donc, sur le mode mélancolique, ce que l'incongru, exemplifié par le dessin de Chaval commenté par Vialatte, de « Pharmaciens fuyant l'orage », signifie sur le mode humoristique : l'interrogation métaphysique devant l'être, marqué tout à la fois par son irréductible présence et sa profonde insignifiance.

Dans « Comique et forme poétique chez quelques poètes du XXe siècle », Jourde, prolongeant une réflexion amorcée à propos de Satie sur les liens entre incongru et émotion, étudie la possibilité d'une association du comique et de la forme poétique, souvent jugés antinomiques. S'opposant à la thèse de Jean Cohen selon laquelle l'histoire du genre est orientée vers l'accomplissement de son essence, soit la réalisation d'un « pôle d'intensité du langage et du monde », contradictoire avec le comique qui joue au contraire sur le décalage, le retrait, la rupture, Jourde étudie « la possibilité d'un comique qui ne se réduise pas au burlesque et au parodique ». Les premiers exemples analysés appartiennent à des poètes relevant d'une veine « fantaisiste », initiée par Laforgue, tels que Henry Jean-Marie Levet, Alexandre Vialatte, ou le contemporain Charles Dantzig. Le contraste, dans les poèmes « fantaisistes », entre le travail de la forme et les platitudes qu'elle permet d'énoncer, qui transforme le poème en « bavardage », aboutit à la production d'un humour mélancolique ; la conjonction du poétique (dans la forme) et du prosaïque (dans le contenu) manifeste ainsi « une double déperdition, et une double nostalgie : celle des mots, celle des choses ». Le langage poétique peut dès lors être défini comme « un langage tel qu'il révèle, au cœur de notre relation aux choses, la tension entre le poids et l'apesanteur, la gratuité et la nécessité » ; il a pour objectif « d'alléger les choses du poids ontologique de leur particularité par le langage ». Il s'agit dès lors pour la poésie de produire du non-sens : gageure pour un genre où l'interprétation métaphorique permettent de résoudre

Pierre Jourde - Littérature monstre

les contradictions, et de reconstituer un sens que le loufoque cherche à abolir. La poésie loufoque substitue alors la contrainte à la nécessité : chaque mot se trouve motivé par une contrainte formelle, et cette motivation rend acceptable la gratuité du sens. À partir d'exemples empruntés à André Frédérique, Norge, Léon-Paul Fargue, René de Obaldia, Boris Vian, Alphonse Allais, Tristan Derème..., Pierre Jourde dresse un inventaire des procédés de la poésie loufoque : la « diérèse abusive » —qui consiste à introduire ostentatoirement une diérèse dans une diphtongue qui ne peut normalement pas en comporter, par exemple « cœ-ür »—, les coupures de mots —« Il tombe dans l'éter comme dans la nité1 »—, ou encore la rime équivoquée. Le genre de la « fable-express », dont le dernier vers, aboutissement logique de tout le poème, reproduit phonétiquement un proverbe, est un des genres par excellence de la poésie loufoque. Le vers libre peut également être loufoque, dans des poèmes qui se présentent comme une longue énumération, un excès cacophonique d'allitérations, ou qui multiplient les répétitions, s'apparentant ainsi à la comptine. Tous ces procédés aboutissent à dépouiller le mot de son sens, et à offrir ainsi au lecteur la « dévoration, la trituration buccale, préverbale, de la présence », qui unit l'émotion et le rire. Au-delà de la liberté jubilatoire qui se dégage de la loufoquerie, cette poésie atteint en effet un autre but : « on jouit du sentiment que les mots prennent en charge les choses dans la mesure où on les a délivrés du sens. »

Le dernier texte de la section, « Le loufoque comme exercice d'épuisement », s'intéresse à l'effet produit par l'insignifiance loufoque à travers l'étude de la relation entre texte et image dans plusieurs œuvres contemporaines : *L'Art inopiné* dans les collections publiques, de Pol Bury, qui se présente comme un faux catalogue de vente d'objets d'art ; la série de photographies de Jean-Luc Dorchies intitulée *Monstres humains, races fantastiques, êtres merveilleux* ; le faux catalogue de vente par correspondance, *Buy-Self* ; enfin, les bandes dessinées de Goossens. Que ces œuvres, dans leur diversité, relèvent toutes de genres marginalisés, n'est en rien une coïncidence : la veine loufoque, qui irrigue une partie de la production artistique de façon continue depuis la fin du XIXe siècle, n'existe que dans un décalage par rapport à une norme. C'est sans doute parce que la loufoquerie nécessite la norme, pour se constituer comme écart par rapport à elle, qu'elle est souvent dévalorisée, comme « folie dégradée » ou comme « divertissement gratuit ». Le décalage qu'elle instaure lui permet cependant, à la fin du XIXe siècle, de prendre « le contre-pied du sérieux, de la logique, de la raison bourgeoise » et, un siècle plus tard, d'apparaître comme un contrepoint post-moderne des théories de l'art. Dans son analyse de l'effet que produisent ces diverses œuvres, Pierre Jourde met en valeur l'idée d'épuisement : « le loufoque [...] se livr[e] à un épuisement de la détermination par l'excès : excès de la référentialité, de l'assertion, de l'intentionnalité, excès de singularisation de l'objet jusqu'à le vider de lui-même, etc. » Ainsi le loufoque apparaît en définitive comme « une sorte d'hygiène comique », qui permet d'échapper à la question du sens, et de rejoindre ce que François Jullien, dans *Un sage est sans idée*, appelle le « fonds d'immanence » : « ce qui se tient en deçà de la détermination d'un sujet et d'un objet ».

Monstruosités

La section des « Monstruosités » commence avec une étude centrée sur une des périodes littéraires les plus marquées par la figure du monstre : la décadence. L'article, intitulé « Le monstre fin de siècle », propose divers éléments d'analyse permettant de problématiser les liens du monstre et de la décadence, à travers un panorama des (nombreux) textes qui abordent le sujet à la fin du XIXe siècle. Pierre Jourde y montre notamment que le monstre décadent prend le contrepied de la tradition symbolique, créatrice d'un bestiaire fabuleux, pour au contraire s'inscrire dans le prolongement de l'intérêt scientifique porté alors au monstrueux. Dans la littérature décadente, le monstre apparaît de façon générale comme une figure de l'excès : par manque ou par surenchère, il excède l'Un —ce qui le

Pierre Jourde - Littérature monstre

situé ainsi « du côté de la quantité, contre la qualité ». Jourde propose par ailleurs une classification des monstres décadents, où l'opposition traditionnelle entre monstres simples et monstres composites se double d'une opposition entre monstres « permanents » et monstres « évolutifs ou intermittents ». L'analyse du regard —qu'il s'agisse du regard du monstre, ou du regard porté sur ce dernier— permet de dégager la signification du monstre décadent : il marque tout à la fois la disjonction de l'être et de la conscience, et la prédominance, caractéristique de la « maladie constitutionnelle de la conscience » (Jankélévitch) qui définit la décadence, de la forme sur le contenu.

Dans « La peau du double », Jourde s'intéresse à l'autoscopie, cette expérience hallucinatoire de décorporation où le malade se voit lui-même de l'extérieur. Après avoir longuement présenté l'analyse que Paul Sollier donne des Phénomènes autoscopiques dans l'hystérie, en 1908, Jourde compare la conception médicale du phénomène avec son traitement littéraire, dans *Le Golem* de Gustav Meyrink. Il apparaît que « l'autoscopie hystérique et le double autoscopique de la littérature fantastique se ressemblent étrangement » : dans les deux cas, la vision du double est le prélude à une réintégration totale de l'identité, comme si l'unité passait nécessairement par le dédoublement, et la pleine conscience, par la folie.

Alors que la plupart des textes du recueil s'appuient sur un corpus étendu, l'article suivant présente une analyse fouillée des quelques pages du *Rivage des Syrtes* qui décrivent « Le portrait de Piero Aldobrandi », ce tableau de l'aïeul de Vanessa que contemple Aldo. Jourde montre comment le portrait indique à Aldo le chemin de l'initiation, au terme duquel il sera un individu complet —« Aldo » étant complété par « brandi », c'est-à-dire le dard, symbole de la guerre, du sexe, et de l'insecte. Aldobrandi apparaît comme le double inversé d'Aldo, l'invitant à transgresser lui aussi la frontière entre Farghestan et Orsenna, mais dans le sens opposé. Le portrait invite ainsi Aldo à transformer sa peur en désir assumé, jusqu'à la consommation finale, en le plaçant devant la « question angoissante d'une identité qui ne peut se réaliser qu'à l'épreuve de la flamme et de l'obscurité ».

L'article suivant, « Cythères mornes », est une étude de la représentation de l'île dans, entre autres, « L'île à midi » de Cortazar, *L'île de béton*, de J. G. Ballard, *L'invention de Morel*, de Bioy Casares, *L'île du docteur Moreau* de H. G. Wells. Tous ces textes présentent des « îles désenchantées [...], des négatifs des îles de la plénitude ». Lieu de l'origine dans sa version idéale, l'île y devient le lieu du déracinement ; lieu de synthèse et d'unité, elle devient le lieu de la dissociation, où la forme et le contenu entrent en conflit. Les « laboratoires insulaires » montrent finalement l'incompatibilité entre l'être et la conscience. « Le labyrinthe et le renversement », qui suit « Cythères mornes », propose une exploration similaire des significations d'un lieu et d'une forme, le labyrinthe.

La section des « Monstruosités » se conclut par un bref article consacré au *Chemin des vanités* d'Henri Maccheroni, ouvrage où le texte de Claude-Louis Combet répond aux photographies de Maccheroni, extraites de *Deux mille photographies du sexe d'une femme et de Vanité*. Jourde y montre notamment comment la superposition, dans la photographie, du sexe et du crâne induit une interprétation différente de celle que provoque la traditionnelle juxtaposition de ces deux motifs : elle rend manifeste, non plus les liens entre le sexe et la mort, mais leur identification —leur fusion.

Polémiques

Parus après 2002, les textes de la section « Polémiques » se font l'écho des interrogations nées des violentes réactions qui ont accueilli le pamphlet *La Littérature sans estomac*. C'est une des originalités du recueil de *Littérature monstre* (qui ne fait d'ailleurs que refléter l'originalité de la démarche de

Pierre Jourde - Littérature monstre

Jourde même) que de mêler aux études universitaires qui forment la majeure part de l'ouvrage des textes polémiques sur la critique et la littérature contemporaines. Ces textes se partagent en deux types distincts : d'une part, des articles s'interrogent sur l'impossibilité d'une critique évaluatrice et la remettent en cause ; d'autre part, des articles, initialement parus dans la presse généraliste pour la plupart, mettent en pratique cette même critique. Ces deux types de textes font de la section une défense et illustration de la polémique dans la critique.

Le premier texte, « Le critique et son double », porte à la fois sur les raisons du discrédit de la critique polémique, et sur sa nécessité. Jourde y analyse les raisons qui expliquent que la critique de combat, si vivace au XIXe siècle, disparaisse progressivement à la fin du XXe : le consensus général sur la valeur des innovations esthétiques propres à la modernité, la disparition des mouvements esthétiques définis, ou encore l'affirmation relativiste d'une égale dignité de tous les objets définis comme culturels. Toute réaction négative est ainsi automatiquement interprétée comme un refus réactionnaire de la modernité : l'art contemporain est régi par une représentation de l'artiste où celui-ci, marginalisé, subversif, s'oppose à une idéologie officielle, bourgeoise et conservatrice —représentation périmée, qui aboutit au paradoxe contemporain de l'artiste qui, à l'instar de Buren, « veut à la fois être officiel et maudit ». C'est, sous une forme différente, un des arguments de *La Littérature à l'estomac*, dont Jourde montre, dans « Gracq pamphlétaire », que les analyses pourraient aussi bien s'appliquer à notre littérature contemporaine. Duchamp inaugure l'ère où la reconnaissance institutionnelle devient le seul critère définitoire de l'œuvre d'art : « l'art autoproclamé subversif est devenu l'art officiel. » De même que les institutions ne consacrent plus la valeur artistique, mais la créent, le journalisme a pour objet l'événement littéraire qu'il a lui-même créé : dans les deux cas, avec la question de la valeur, c'est l'attention portée à l'œuvre elle-même qui disparaît. L'effacement des valeurs universelles au profit d'un impératif de « rébellion » ôte au critique l'outil évaluatif des critères artistiques et réduit sa fonction à la célébration forcée de l'expression, nécessairement légitime, d'une individualité.

Face à ce constat, la critique polémique a plusieurs tâches. Son travail est d'abord la démystification : il rend visible « l'écart entre la réalité du champ culturel et la manière dont certains créateurs se représentent leur situation ». Ensuite, le critique dénonce le procédé « qui consiste à faire une œuvre en produisant des effets d'œuvre », en refusant, à la suite de Proust, que « l'intention soit ainsi tenue pour le fait² ». Enfin, il lutte, par l'humour, « contre ceux qui réduisent l'œuvre à son sérieux, et ceux qui ne lui accordent aucune importance » (le bavardage médiatique). L'article s'achève par une liste des arguments les plus fréquemment utilisés pour discréditer la critique de combat. Ainsi, l'accusation d'aigreur porte l'accent sur la psychologie du critique au détriment du contenu de sa critique, comme si la « jouissance de la démolition » (que Jourde reconnaît volontiers) oblitérait nécessairement « le souci de la vérité et de la justice » ; ou encore, toute critique négative est ravalée au rang de moyen pour « se faire connaître » : là encore, le raisonnement permet d'éviter la confrontation aux arguments mêmes du texte polémique. À l'opposé de ces arguments qui postulent, soit une séparation absolue entre le critique et sa cible, soit leur identité, Jourde défend l'idée selon laquelle « le critique n'est pas l'Autre absolu, mais, dans une certaine mesure [...] le double du critique » : en analysant les raisons de l'échec, le critique opère le travail symétrique de celui qui occupe les heures du chercheur en littérature. La critique évaluatrice permet ainsi de définir, par la négative, la littérature ; et c'est la même conception de la littérature qui sous-tend les analyses des textes ayant réussi à restituer la singularité que les critiques attaquant les œuvres qui se contentent de produire des « effets de réel », se limitant ainsi à « des effets d'œuvre ».

L'article « Littérature et réalité : éthique et esthétique » exemplifie bien la façon dont la critique négative peut n'être que l'application inversée d'une théorie de la littérature. Jourde y critique l'autofiction contemporaine, représentée par Christine Angot, Jean-Marc Roberts ou Nicolas Pages.

Pierre Jourde - Littérature monstre

L'autofiction y est présentée comme étant fondée sur une conception de la littérature que partage Jourde : la littérature doit être un acte ; elle doit conserver un lien avec le réel. Il n'en reste pas moins que l'autofiction contemporaine, pour Jourde, ne met pas en application les principes théoriques qu'elle défend, dans la mesure où elle n'est que l'affirmation (et non la mise en acte) d'une singularité qui, à force d'être mise en scène, devient totalement insignifiante. Si « la parole directe compromet ce qu'elle désigne », c'est l'imaginaire, soit le romanesque, qui sera le mieux à même d'accomplir aujourd'hui la fonction de la littérature.

Le deuxième texte de la section, « La possibilité d'une critique littéraire », centré plus spécifiquement sur la littérature, reprend les analyses du « Critique et son double » en les complétant. Jourde y déplore l'atmosphère de « terrorisme intellectuel » qui réduit toute tentative de critique négative à l'œuvre d'un « fasciste » ou d'un « réactionnaire », et qui limite la critique à un discours de promotion voué à discourir sur les alentours du texte sans jamais aborder ce dernier directement. Il y défend à nouveau la critique polémique, en montrant que la reconnaissance d'outils d'interprétation et de critères de jugement permet la reconnaissance du sens même de la littérature. Reste à tracer les contours d'une telle critique. Pierre Jourde signale quelques dérives possibles, et condamne autant la posture complaisante du rebelle que le positionnement nihiliste, illustré par Richard Millet, qui condamne en bloc toute la littérature contemporaine. Enfin, il dresse la liste des préjugés dont la critique doit s'affranchir quand il s'apprête à juger une œuvre : la popularité, le type de lectorat, l'innovation formelle, les idées politiques, l'obscurité, un style défini ne peuvent constituer des critères absolus de jugement.

Les trois articles suivants mettent en pratique la verve pamphlétaire justifiée par les précédents textes. Celle-ci, dans « Ubu à Saint-Germain des prés », s'exerce contre Philippe Sollers, accusé de cultiver une posture d'écrivain —novateur, rebelle au pouvoir, solitaire, adepte de l'ironie et de la légèreté— que sa pratique contredit en permanence : Sollers est « la caricature de la déchéance d'une certaine modernité ». L'article intitulé « Origène critique » analyse, pour le démolir, Verticalités de la littérature, de Bertrand Leclair, critique dont Jourde avait déjà attaqué l'idée d'une critique réduite au « témoignage » du lecteur, dans « La possibilité d'une critique littéraire ». Jourde y dissèque avec délectation et ironie les clichés du langage critique (« vertige », « interroger »), les raccourcis prétentieux (« Le temps et la langue sont peut-être une seule et même chose »), les évidences présentées comme des idées neuves, et enfin l'argument principal de l'essai, qui oppose « littérature verticale » et « littérature horizontale ». Le titre de l'article suivant, « Contre le stylistiquement réactionnaire », évoque, pour le critiquer, le reproche que Sylvain Bourmeau, des Inrockuptibles, fit aux Bienveillantes de J. Littell : Jourde, avant de donner sa propre critique, nuancée, du roman, fustige le critique qui réduit l'histoire de la littérature à « une ligne continue, sur laquelle il faut toujours aller plus loin » et qui ne conçoit le style que comme quelques procédés voyants, signes de modernité.

« Scandales et censures littéraires » constitue une analyse fouillée des différents rôles que joue le scandale dans l'institution littéraire. Jourde dégage cinq fonctions : le scandale a une utilité publicitaire ; il sert à légitimer l'objet du scandale dans son statut d'écrivain ; inversement, il peut servir à légitimer celui qui le dénonce ; il constitue un événement qui laisse croire que la littérature est en prise avec son époque ; enfin, il donne l'illusion d'une disparition de la censure.

« Petites lectures », qui clôt la section, réunit des comptes rendus d'œuvres contemporaines : la juxtaposition de l'éloge (notamment P. Michon, Echenoz, Chevillard, Muray, Imre Kertesz, Richard Millet) et de la diatribe (R. C. Vaudey, Cormac Mac Carthy, Michel Rio, Yannick Haenel) dresse un portrait contrasté de la littérature du début du XXI^e siècle, « pour le meilleur ou pour le pire ».

Pierre Jourde - Littérature monstre

L'objet singulier

Si toutes les analyses du recueil s'originent dans des impressions de lecture personnelles —le style de Jourde parvient remarquablement à restituer les nuances de l'effet d'une phrase ou d'un mot—, le caractère personnel de la réflexion est amplifié dans « Monsieur Chose ». Ce texte, à la fois rêverie et analyse, est intitulé d'après le titre qu'imaginaient les frères Goncourt pour une nouvelle, jamais écrite. Dans sa réflexion sur les titres onomastiques, Jourde cherche à rendre compte de sa prédilection, en tant que lecteur, pour les titres de la forme « Monsieur + nom ». Il apparaît que l'attrait ou la répulsion pour un type de désignation doit être relié avec la conception du personnage que celui-ci présuppose. Les titres réduits à un seul prénom hérissent Jourde parce qu'ils présupposent une identité stable, figée, qui invite à la familiarité, à une connivence « haïssable parce qu'elle affecte toujours de considérer comme réglé ce qui ne l'est pas. » Si l'analyse est pertinente, son extension aux titres romantiques (René, Adolphe, Corinne) est plus discutable : il nous semble que le prénom romantique conçoit moins le personnage comme une individualité définie, que comme un être considéré à l'exclusion du groupe social et familial, à l'instar d'Antony. Le titre « Monsieur », au contraire, est riche d'une évocation qui répond à la littérature telle que Jourde la définit : la distance signifiée par « Monsieur » maintient le personnage dans une zone d'ombre, semble cacher un secret dans une vie banale. En d'autres termes, la singularité du personnage reste intacte.

Les études suivantes se concentrent sur des auteurs de la fin du XIXe siècle : Francis Poictevin et les Goncourt, Huysmans, Mallarmé, Schwob, et Nerval, dont Jourde propose une interprétation à la lumière de Hegel dans « Nerval, la voix, l'irreprésentable ».

« L'imagination de l'œuvre mineure à la fin du XIXe siècle » propose une réflexion sur la notion de littérature mineure, où Jourde, à travers l'exemple de Francis Poictevin, défend l'idée que le mineur n'est pas une caractéristique intrinsèque des œuvres, a fortiori des auteurs, mais qu'il relève de l'imagination : « l'œuvre mineure apparaît comme le produit du travail de deux imaginations : ce que le lecteur désire lire, se figure qu'il lit, ce que le texte croit être et donne à croire qu'il est. » En s'appuyant sur les théories de René Girard, Jourde montre ainsi que « l'imagination du mineur devient désir de goûter la singularité prétendue en tant qu'elle manifeste sa banalité sous une forme particulière. »

« L'intérieur et l'extérieur, ou le ptyx à ressort » propose une lecture du sonnet en -yx de Mallarmé, qui vise moins à dégager le sens du poème qu'à mettre en lumière le dispositif du sens : l'examen fouillé de plusieurs hypothèses de lecture (le poème comme « rébus ingénieux », comme allégorie) montre cependant que le sens du poème est dans son dispositif même ; le jeu dialectique entre surface et profondeur, intérieur et extérieur produit une négativité qui, sous la forme de l'envers, signale l'absolu. Et Jourde de conclure : « Mallarmé invente ainsi dans le sonnet en -yx le frivole métaphysique. »

Dans « Huysmans, la structure et l'excès », Pierre Jourde étudie, dans l'œuvre de Huysmans, la négativité, cette « appréhension du monde qui se manifeste aussi bien dans le langage que dans les thèmes de l'œuvre », et qui adopte le mode de l'indifférenciation. Le réel apparaît comme une forme instable et un contenu vide. Les différentes démarches littéraires de Huysmans (le critique, le romancier —naturaliste, décadent, catholique) traduisent toutes le même désir d'un principe absolu qui mette fin à cette indifférenciation du réel en donnant une qualité propre à chaque chose. « Il y a un but, mais il n'y a pas de chemin » : s'il n'est pas possible de surmonter la négativité, reste à « aménag[er] des dispositifs tels que la négativité limite ses ravages : en récupérant l'énergie et en

Pierre Jourde - Littérature monstre

l'utilisant pour alimenter des systèmes imaginaires ». Ces structures régies par l'excès, qui donne l'illusion qu'il est possible d'aboutir à une différenciation, prennent principalement deux formes : la « machine en circuit » (forme circulaire), qui transforme la déperdition de l'énergie par la négativité en circulation ; la « machine en ligne » (listes, énumérations, inventaires), où la négativité, portée à son apogée, peut produire une forme d'allégresse. Une troisième forme, l'arborescence, semble présenter la conciliation idéale de la structure et de l'excès, grâce à laquelle adviendra « le saut ontologique hors du même », c'est-à-dire le passage de l'indifférenciation à la différence, et de la quantité à la qualité — ce qu'exprime l'idée, omniprésente dans les textes, de « coupure ». Cette forme échoue cependant elle aussi à atteindre son but. C'est finalement « en portant la négativité à son point extrême » qu'on peut atteindre la différence : ainsi Gilles de Rais bascule « sans transition, de l'extrême perversité à une quasi-sainteté » ; ainsi Grünwald « est "le plus forcené des idéalistes" parce qu'il est "le plus forcené des réalistes" ». Si la conversion en soi ne permet pas d'atteindre l'absolu, la cathédrale met fin à la quête : elle est « le creuset dans lequel le négatif devient Dieu » ; le symbolisme religieux, de même, transforme la négativité en mystique.

Le dernier texte, « Marcel Schwob : l'amour du singulier », avait initialement paru comme préface aux Œuvres de Schwob (Belles Lettres, 2002). Le texte constitue donc une présentation de l'œuvre de cet auteur, ordonnée autour de l'idée de singularité. Schwob, contrairement à ce que suggère son érudition, qui le rattache à la sphère symbolo-décadente, est un écrivain réaliste : c'est en montrant la facticité d'un réel constitué de représentations que Schwob peut restituer la réalité, faite de singularités quelconques. La « poétique de la singularité » de Marcel Schwob « refuse à la fois l'exception romantique et la règle réaliste » : elle vise à montrer que « les singularités sont banales » et que « l'étrangeté est la règle ». C'est donc sous le signe de la singularité que Pierre Jourde analyse les thèmes et motifs récurrents de cet œuvre qui mêle ironie, pitié et comique : le double, le masque, la décomposition, l'anarchisme, la judéité.

Le genre du recueil comporte des risques qui semblent inévitables : s'il permet de rendre accessibles des textes devenus difficiles à trouver, il peut aussi apparaître comme un ensemble hétérogène de textes portant sur des sujets trop divers, et sembler ainsi voué à une lecture parcellaire. Jourde, en plaçant le recueil sous le signe de la « jouissance de l'hétéroclite », assume ce risque, mais surtout il parvient à l'éviter. Si la répartition des articles dans les différentes sections ne semble pas toujours pertinente, c'est parce que, au-delà des subdivisions du recueil, diverses passerelles entre les textes manifestent la profonde unité de la pensée : système complexe, dont les ramifications se nomment « loufoqueries », « monstruosités », « singularité », la pensée de Jourde constitue une théorie de la littérature, dont les auteurs étudiés sont des exemples, en même temps qu'un outil conceptuel permettant de saisir au mieux la spécificité de chaque auteur. Le recueil peut ainsi être lu comme une illustration de la pertinence de l'application d'outils philosophiques à la littérature. Chaque article montre comment une approche philosophique permet de donner une profondeur nouvelle à des études thématiques et de mettre en lumière la cohérence d'une œuvre. La conjonction de la pensée philosophique et d'une sensibilité littéraire remarquable de justesse permet à Pierre Jourde de réussir cette gageure : proposer une interprétation féconde des textes, tout en exprimant une pensée théorique marquée par l'unité et la cohérence.

1. Tristan Derème, *La Tortue indigo*, Grasset, 1937, p. 117.
2. Lettre à Henri Ghéon, 2 janvier 1914.