

# Le travail du négatif, un révélateur de littéranité?

Marie-Anne Bohn et Juline Hombourger

Université Paris-Sorbonne

La tournure négative est utilisée au quotidien pour signaler un acte de refus ou pour inverser la valeur de vérité d'une proposition. Au-delà de sa dimension grammaticale, le négatif recouvre une réalité en photographie, désigne par extension le film photographique et, initialement, renvoie à une image dont les couleurs ont été inversées par rapport à l'original. L'expression appartient également au domaine de la physique : dans le rapport des forces, elle est le pôle opposé au pôle positif.

En dehors des acceptions techniques dont on pourrait aisément allonger la liste, dans l'usage courant, on l'emploie pour signifier ce qui est perçu comme contraire à ce qui est attendu. « Inverser », « opposé », « contraire », on peut déjà avancer que le négatif sous-entend le positif, qu'il est envisagé constamment comme l'autre. L'expression « travail du négatif » place donc le négatif dans un mouvement qui agit *a priori* entre lui et son contraire, entre son contraire et lui.

Les recherches d'André Green permettent d'approcher la notion de manière stimulante. Selon lui, « le négatif ne devient "travaillable" qu'à travers son intrication avec le positif » (Green, 2006, p. 7). Le psychanalyste réunit sous ce signifiant « l'ensemble des opérations psychiques dont le refoulement est le prototype et qui a ultérieurement donné naissance à des variantes distinctes telles que la négation, le désaveu et la forclusion » (Green, 1993/2011, p. 373). Il considère alors que l'analyste doit aussi être attentif aux mécanismes de défense : « Le négatif est cette logique de l'ombre qui réclame son dû, là où le positif qui se donne dans la lumière voudrait accaparer à lui tout seul la visibilité du psychisme du sujet, que celui-ci soit éveillé ou endormi. » (Green, 1993/2011, p. 60) Dans son ouvrage intitulé *Le Travail du négatif*, Green présente Freud comme l'un des psychanalystes dont l'œuvre contient des « traces »<sup>1</sup> du négatif. Dans l'article « La Négation », par exemple, Freud introduit son discours par deux illustrations :

“Vous allez maintenant penser que je veux dire quelque chose d'insultant, mais je n'ai vraiment pas cette intention.” Nous comprenons, il s'agit là du refus [Abweisung] d'une idée qui surgit à l'instant par projection. Ou bien : “Vous demandez qui peut être

---

<sup>1</sup> Voir « Traces du négatif dans l'œuvre de Freud », dans Green (1993).

cette personne dans le rêve. Ce n'est pas la mère." Nous rectifions : c'est donc la mère. Nous prenons la liberté de faire abstraction de la négation dans l'interprétation [Deutung] et d'extraire [herausgreifen] le pur contenu de l'idée. (Freud, 1925, p. 9)

En somme, Freud évoque déjà ces éléments latents contenus dans le propos du patient et, en même temps, le geste qu'effectue l'analyste de nier la négation afin de mettre à jour la vérité. Toutefois, avant la psychanalyse, c'est la philosophie qui est à l'origine de la pensée du négatif. Green détaille longuement le lien entre Hegel et ce mouvement. Précisons qu'il rappelle également son existence antérieure, notamment chez les présocratiques.

En effet, selon Hegel, le travail du négatif est le moteur de la pensée. Cette dernière se développe dialectiquement selon un rythme ternaire : affirmation, négation, négation de la négation. Cet ultime temps n'annule pas les précédents mais il les dépasse tout en les conservant :

“Supprimer” (aufheben) et “l'être supprimé” (das Aufgehobene), l'Idéal sont parmi les concepts les plus importants de la philosophie. Il s'agit d'une détermination fondamentale qui revient à tout instant, dont il faut saisir le sens avec précision et qu'il faut surtout bien distinguer du néant. Ce qui se supprime [ou se dépasse] ne devient pas pour cela néant. Le néant est immédiat; en revanche, une chose supprimée est *médiatisée*; elle est un non-étant, mais en tant que *résultat* qui est sorti d'un *être*; elle a donc *encore en elle la détermination dont elle provient*. (Hegel, 1946, p. 35-36)

Il semble alors que le travail du négatif est ce déchirement du sujet, ce « “moment dialectique”, celui de la négation de la thèse, laquelle ne la détruit pas mais la transforme par la négation » (Frick, 1987, p. 108) :

L'esprit ne parvient à sa propre vérité que par son propre déchirement. Il n'est pas cette puissance en tant que positivité se détournant du négatif, comme quand nous disons de quelque chose que ce n'est rien ou que c'est faux, et que le laissant de côté, nous passons enfin à autre chose; l'esprit a seulement cette puissance parce qu'il sait regarder le négatif en face, et qu'il y séjourne. Ce séjour est la force magique qui retourne le négatif et en fait l'être. (Hegel, 2010, p. 69)

Il est alors « le fruit du mouvement de la conscience de soi » (2006, p. 5) pour reprendre des termes d'André Green, qui prend soin de préciser que, chez Freud et plus généralement en psychanalyse, le travail est « d'ordre inconscient ».

La dialectique hégélienne et, plus particulièrement, le travail du négatif ont suscité de nombreux débats. On sait que des penseurs français de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle ont rejeté cette dialectique. Si l'on s'en tient à Deleuze, celui-ci reproche à cette dernière de « se nourri[r] d'oppositions parce qu'elle ignore les mécanismes différentiels autrement subtils et souterrains » (1962, p. 181). La contradiction dialectique serait alors une sorte de caricature de la différence puisque la singularité de l'autre réalité n'est pas reconnue en tant que telle. Plus précisément, l'ontologie deleuzienne pense, à la manière d'Héraclite, qu'il n'y a jamais de répétitions à l'identique mais seulement des différences. Ces dernières ne peuvent être incluses dans un système, ne sont pas soumises aux lois de la représentation, ne doivent pas être pensées par rapport à un modèle, car elles risqueraient d'y perdre leur pertinence. En ce sens, Deleuze, à la différence de Hegel et, plus généralement, des philosophes rationalistes, ne quête pas la Vérité : selon lui, tout est changement, tout est en devenir et ne peut donc être mis en forme. Il n'y a aucun repos.

Il est évident que nous ne cherchons pas à nous inscrire dans le débat philosophique qui porte sur le travail du négatif hégélien et les oppositions deleuziennes. Ce qui nous intéresse ici, c'est de cerner au mieux l'actualisation du travail du négatif en littérature alors même que, dans le domaine des sciences humaines, il s'agit, avant tout, d'une notion philosophique et, ensuite, psychanalytique. Comment s'actualise un tel mouvement dans un texte littéraire?

### ***Dépoussiérer la littéarité***

Au fil de nos recherches, nous nous sommes rendu compte que le travail du négatif présentait un lien avec la littéarité, notion ô combien déjà questionnée et remise en cause, définie et redéfinie par les critiques. Nous ne souhaitons pas retracer son historique mais exposer quelques réflexions sur le sujet à travers le prisme du travail du négatif. Tout chercheur en littérature rêve d'apporter sa petite pierre à une tentative de définition de son objet d'étude...

On a donc longtemps tenté d'attribuer des critères à la littéarité, qu'ils soient qualitatifs et / ou quantitatifs et, comme le souligne Antoine Compagnon, « la littérature, ou l'étude littéraire, est toujours prise en sandwich entre une approche historique au sens large (le texte comme document) et une approche linguistique (le texte comme fait de langue, la littérature comme art du langage) » (2001, p. 31). Pour schématiser, on pense la littéarité du texte soit à partir de son contexte, soit à partir du texte lui-même. Dans tous les cas, dans le désordre et de façon non exhaustive, on cherche à évaluer le degré de littéarité en fonction de la reconnaissance d'un

ouvrage par l'institution, de son inscription par rapport à la tradition, de la vision particulière de l'auteur ou de la présence d'intertextes, du primat de la fonction poétique sur la fonction référentielle, du caractère autotélique de l'œuvre, de sa capacité à défamiliariser, etc. Bref, on essaie de saisir et par la même de catégoriser pour « fixer » ce qui fuit, d'un côté comme de l'autre.

En essayant d'établir des critères, on prend le risque de considérer la littérature comme un système, comme ce à quoi il est possible d'appliquer une grille de lecture hermétique. Cependant, même s'il est évident que la littérature utilise le système linguistique, la production qui en découle échappe à cette réduction, voire à tout enfermement, car justement, nous présumons que la littérature est intrinsèquement mouvement et que tel est d'ailleurs son essence. Dès lors, dans quelle mesure la littérarité se confond-elle avec le travail du négatif? Dans quelle mesure le travail du négatif est-il un révélateur de littérarité?

### ***À l'ombre des textes non-littéraires, l'absence de travail du négatif***

Pour illustrer notre propos, nous choisissons de mettre en parallèle des textes qui nous semblent « très » littéraires et d'autres dont la littérarité n'est pas une fin recherchée, où l'expérience du lecteur diffère, ce que l'on peut désigner par littérature de genres et par littérature documentaire. Notre démarche ne se veut en aucun cas axiologique. Aussi refusons-nous d'utiliser les termes « littératures marginales », « littératures de consommation », « littératures de grande diffusion », « littératures industrielles » et même celui de

« paralittérature ». Nous souhaitons montrer la présence prégnante du travail du négatif dans les premiers ainsi que sa relative absence dans les suivants, les uns nous permettant d'éclairer les autres.

À la lecture des œuvres, on se rend compte que ce qui distingue a priori les deux groupes considérés (celui qui nous semble littéraire et celui dont la littéarité n'est pas une fin recherchée), c'est le mouvement. En effet, on s'accorde souvent pour dire que la littérature de genres présente une « réutilisation de composantes identiques : réapparition d'un même protagoniste ou, du moins, recours à une typologie à peu près fixe de personnages, fonctions déterminées attribuées à chacun d'eux, constances stylistiques... » (Boyer, 1992, p. 51). En somme, tout est mis en place pour répondre à l'horizon d'attente du lecteur, lequel est tout de suite mis au parfum dès les seuils du texte. Ici, l'écrivain cherche à intégrer des stéréotypes en vue d'atteindre le genre visé. Il n'a pas dans cette pratique un espace créatif très étendu mais tout son art peut consister à « agiter » cette petite parcelle. La fonction référentielle domine la fonction poétique et la fonction métalinguistique est souvent inexistante. Les mots servent à raconter une histoire, à déclencher des atmosphères : ils se satisfont de n'être que des mots<sup>2</sup>. Ainsi, si l'on prend l'exemple des éditions Harlequin, les clichés évoluent avec leur époque afin d'assurer une meilleure identification et surtout de répondre toujours à l'attente du lecteur, qui cherche un divertissement précis, dans l'air du temps. Dans cette optique,

---

<sup>2</sup> Voir Pierre Jourde, *La Littérature sans estomac*, Paris, Esprit des péninsules, Agora, 2002, p. 41 : « La littérature, ce sont des mots qui ne se satisfont pas de n'être que des mots. »

les femmes d'aujourd'hui ne sont plus soumises, elles font passer leur carrière avant la recherche du grand amour, etc.

Si l'on considère ces récits sans littéarité, c'est, répétons-le, parce que la fixité y règne. Dans cette perspective, signalons que cette absence de mouvement ne se retrouve pas seulement dans les œuvres appartenant à la littérature de genres ou à la littérature documentaire. Le désir de produire de la littéarité n'amène pas forcément le texte à en contenir. Effectivement, on remarque une série de romans contemporains, perçus comme exigeants, qui véhiculent l'idée que la littéarité consiste à reprendre des thèmes, des figures, un style même, présents dans certains monuments littéraires (la noirceur de Céline, la subversion de Sade, le dépouillement des phrases de Duras, les inventions formelles du Nouveau Roman, le traitement de sujets jugés bas de Baudelaire, etc.) Finalement, ces ouvrages sont eux aussi enfermés dans des stéréotypes que l'époque médiatise, qui sont « à la mode ». Ils ne reconnaissent pas ce qu'ils sont : des objets qui s'inscrivent davantage dans une dynamique sérielle qu'empreinte de littéarité, des objets qui, malgré leur fardage, visent à répondre à une demande calibrée.

Nous ne repérons donc pas de traces du travail du négatif dans ces littératures-là. Cependant, dans les textes « littéarisés », nous identifions un processus dialectique à l'œuvre qui ne se résout pas, qui reste en devenir. En ce sens, ces écrits ne cessent de faire l'expérience du dépassement des contradictions, de la négation puis de la négation de la négation et ils y ajoutent un autre temps, celui de la négation de la négation de la négation qui redynamise ainsi le mouvement, l'inscrivant dans un devenir perpétuel.



### **À la lumière du travail du négatif, des textes littéraires**

Pour illustrer notre propos, nous avons choisi, alors même que les possibles étaient nombreux, d'étudier la polarité des personnages ainsi que le rôle du lecteur dans deux œuvres d'auteurs totalement différents en termes d'époque, de géographie et donc d'ancrage dans l'histoire littéraire, *Le Neveu de Rameau* de Denis Diderot et *L'Avalée des avalés* de Réjean Ducharme.

Les personnages centraux de nos deux romans sont, selon nous, travaillés négativement. En ce sens, on peut parler de personnages polaires car, comme le souligne François Jullien, « le Mal nuit, le négatif coopère » (2004, p. 21). Autrement dit, le négatif ne s'oppose pas au positif, il entretient un rapport polaire avec lui : ils constituent, tous les deux, les pôles d'une même unité. Plus généralement, on observe un mouvement de va-et-vient entre ce qui est avancé et ce qui est caché, chaque entité étant accompagnée par un double qui sera plus tard lui-même mis en lumière alors que son autre restera dans l'ombre, toujours en puissance.

Ainsi, les personnages ducharmiens sont des funambules qui s'amuse à faire coïncider les extrémités jusqu'à rendre les notions interchangeables. Par exemple, les membres du couple antinomique humanité / monstruosité, dans un processus métamorphique, tendent à se confondre. Tout se passe comme si, lorsqu'il est envisagé à son paroxysme, chaque pôle côtoyait inévitablement son pôle opposé. Derrière l'humain se cache le monstre et vice-versa. En effet, ce basculement qui s'exerce lorsqu'un pôle est travaillé à l'extrême apparaît notamment dans *L'Avalée des avalés*. Bérénice se retrouve à la fin dans une

situation où l'expérimentation de sa liberté s'accompagne d'une annulation du sentiment de culpabilité. Dès lors, la réception demeure ambiguë : le personnage « sympathique » en quête de l'essentiel devient un personnage qui inspire le doute et dont le sens finit par être un non-sens :

Nous sommes des cibles immanquables. Seule Gloria peut me sauver. Je laisse tomber la mitraillette, happe Gloria par derrière et l'étreins de toutes mes forces pour la maintenir entre les balles et moi. Elle se débat et crie comme une possédée. Je réussis à la maintenir; la terreur et la folie me donnent de la toute-puissance. Je la tiens rivée contre moi, face au feu. Je sens, en contrecoup, chaque balle la pénétrer, la secouer, la fouetter. Elle s'amollit, se disloque. Son poids est plus difficile à maintenir que sa rage. La casemate n'est pas loin. Je laisse mon bouclier s'écrouler et, le traînant et me traînant à genoux derrière, je me dirige à reculons vers la fosse qui entoure la casemate. [...]. Gloria est enterrée mardi. Je m'en tire avec les bras en écharpe. Je leur ai menti. Je leur ai raconté que Gloria s'était elle-même constituée mon bouclier vivant. Si vous ne me croyez pas, demandez à tous quelle paire d'amies nous étions. (Ducharme, 1966, p. 379)

Dans l'univers ducharmien, les monstres ne créent pas de peur panique puisque les événements sont présentés avec une telle force ironique que le lecteur se retrouve finalement avec un sourire aux lèvres :

Les clausules ducharmiennes, du fait de leur tendance à tourner les événements au scandale, au ridicule ou à la raillerie sont toutes à l'opposé de l'esprit du mélodrame qui fait montre de beaux sentiments, de sérieux et de valeurs morales que le lecteur ne peut pas s'approprier car elles sont outrées et univoques. (Seyfried-Bommertz, 1999, p. 154)

C'est d'ailleurs sans doute cela, le fait qu'on ne puisse jamais le prendre au sérieux, qui donne au héros ducharmien la possibilité d'être tout et son contraire. Il est toujours tellement

« trop », trop humain ou trop cruel : le comique naît évidemment de ces excès.

Finalement, l'ironie empêche la fixité. Tout se passe comme si, conscient de ne pas être pris au sérieux, le personnage tentait de l'être davantage en se dirigeant vers le pôle opposé, pôle qu'il travaillera, une fois de plus, abusivement, à tel point qu'il perdra de nouveau tout crédit. Le personnage tend donc perpétuellement à se discréditer lui-même.

Dans cette perspective, le héros ducharmien n'est jamais réellement, il devient. Il est ce « vide qui se refait », pour reprendre les termes des Ferron, protagonistes de *L'Hiver de force*; il se métamorphose sans cesse dans le but de prendre à contre-pied l'ensemble des croyances reconnues, voire l'ensemble des sens reconnus. Dans ce même mouvement, ses affirmations sont souvent niées quelques lignes ou quelques pages plus loin. Ainsi, Bérénice est en conflit avec sa mère, qu'elle surnomme Chamomor. Malade, elle rejette son affection : « Va-t'en, Chamomor. Avec une âme telle que tu en portes une, tu ne sers à rien, tu es tout à fait inutile, tu es même nuisible, tu ne fais que me faire perdre mon temps. » (p. 124). Puis elle avoue :

Je l'aime! Je l'aime! Qu'elle revienne! Qu'elle revienne! La nuit est tombée. Je l'attends! Qu'attend-elle? Voici ses pas! J'ai comme peur. Voici que la porte s'ouvre, que Mauriac II pénètre, queue en l'air. Poings fermés, j'ai envie de crier. J'ai dans le ventre mille cris plus grands et plus vifs que des anguilles. Comme je l'aime! Je suis folle. (p. 145)

Dans les deux cas, on note des procédés d'exagération tels que l'usage d'adverbes d'intensité (« tout à fait »), de pronoms indéfinis à valeur d'absolu (« rien »), de phrases exclamatives,

de l'hyperbole (« inutile », « nuisible »), de la répétition, etc. D'un extrême à l'autre, le personnage se balance. Le travail du paroxysme sert à maintenir la tension entre les pôles et à rendre compte des limites de chaque raisonnement. La quête du sens s'effectue toujours dans des perspectives contradictoires. La révolte n'est jamais claire dans l'univers ducharmien : elle est vécue passionnément mais elle ne résiste pas à la durée. Bérénice vit ainsi l'amour et la haine avec les mêmes reliefs.

Tous les protagonistes ducharmiens sont en effet des traceurs de lignes de fuite. Bérénice assure d'ailleurs : « Je passerai mon temps à essayer de m'évader. » (p. 234) C'est leur action principale, celle qui constitue l'intérêt des romans : faire exister l'équivocité, découvrir que « le véritable Est est à l'Ouest » (Deleuze et Parnet, 1996, p. 48), pour reprendre la définition des lignes de fuite, selon Gilles Deleuze. Ce dernier précise que ce n'est pas « un pur et simple mouvement d'autodestruction » (p. 50). C'est « trahir les puissances fixes qui veulent nous retenir, les puissances établies de la terre » (p. 52). Tracer des lignes de fuite, c'est donc devenir et, par là même, ne jamais être.

On retrouve cette tendance à échapper à toute fixité, cette « involution », dans le personnage du neveu de Rameau. Il est dit de lui que « rien ne dissemble plus de lui-même. [Que] Quelquefois, il est maigre et hâve, [...] [que] Le mois suivant, il est gras et replet. » (Diderot, 1983, p. 46). Plus loin, on assiste à l'une de ses pantomimes :

Il commençait à entrer en passion, et à chanter tout bas. Il élevait le ton, à mesure qu'il se passionnait davantage; vinrent ensuite les gestes, les grimaces du visage et les contorsions du corps; [...] Tantôt avec une voix de basse-taille, il descendait jusqu'aux enfers; tantôt s'égosillant et contrefaisant le fausset, il déchirait le haut des airs. (p. 110-111)

Ainsi, on constate que, quand le neveu est dépeint physiquement ou quand il se laisse aller à la pantomime, il est toujours agité par deux manières opposées. Même dans sa chair, il est l'un et l'autre. Le personnage est présenté dans le mouvement de sa corporalité; marqué par le trivial et le grotesque, il vit plus qu'il n'est représenté. Il est incarné à travers ses extrêmes, qui trouvent leur écho dans la voix de Lui. Cette dernière est aussi polymorphique : tantôt c'est le neveu, bouffon divertissant que l'on entend et voit comme dans les illustrations ci-dessus, tantôt il s'agit de la voix de celui qui pense. En effet, dans le dialogue, le philosophe n'est pas le seul à essayer de penser, le neveu philosophe aussi, et il interpelle, souvent de manière narquoise, son interlocuteur. Rameau prête parfois sa voix au point de vue des adversaires de la philosophie mais, en agissant de la sorte, il n'oublie jamais de rester dans une certaine ambiguïté teintée d'humour bas et de vérité brutale :

LUI. - [...] Rien de stable dans ce monde. Aujourd'hui au sommet; demain au bas de la roue. [...] Pour moi je ne vois pas de cette hauteur où tout se confond [...]. L'homme nécessaire ne marche pas comme un autre; il saute, il rampe, il se tortille, il se traîne; il passe sa vie à prendre et à exécuter des positions. Je suis trop lourd pour m'élever si haut. [...] Je vais à terre. [...] Voilà ma pantomime, à peu près la même que celle des flatteurs, des courtisans, des valets et des gueux. [...] Il n'y a dans tout un royaume qu'un homme qui marche. C'est le souverain. Tout le reste prend des positions. (p. 126-129)

Le neveu se révèle comme un Diogène féroce, qui assaille et malmène, nous amenant à douter de la morale idéaliste de Moi, qui selon Lui, le caricatural, ne la met guère en pratique. Dès lors, l'image de la philosophie est dénigrée, tout comme l'image de l'autre de la philosophie, celle vectorisée par Lui, le parasite

aux cent discours. Alors, une fois encore, on se demande : qui est le fou? Où est la vérité? Comment interpréter la dernière phrase du texte, « Rira bien qui rira le dernier »?

On peut rappeler une des analyses de Georges Daniel, selon lequel, dans cette écriture, les identités paraissent avoir explosé et la dualité perdure. Il précise :

L'éclatement de l'identité, de l'auteur, du narrateur ou des personnages en pôles opposés, le dédoublement de leur statut, de leur rôle, de leur moi, se réalise en fonction du degré de participation du locuteur à son propre discours. À la limite, [...] on aboutit à une participation prétendument nulle, c'est-à-dire à des textes attribués ou attribuables à un autre que soi. (Daniel, 1986, p. 268)

En somme, à l'instar des deux exemples évoqués, celui de Bérénice et du neveu, la volonté de concevoir des personnages non-manichéens, habités par l'un et par l'autre, contribue à la littérarité des textes. Le mouvement ainsi impulsé est l'expression du travail du négatif, qui vise à ébranler les écrits et à contaminer l'acte de lecture.

Une autre particularité des textes « littérisés » réside, selon nous, dans la participation active du lecteur, dans le jeu qu'instaure l'auteur avec lui. Dans l'univers ducharmien, au-delà d'être constamment interpellé, renvoyé à son dictionnaire ou à son atlas s'il souhaite comprendre les références, le lecteur est porteur d'une voix déterminante qui est exclue de l'œuvre, celle de la *doxa*. Pierre-Louis Vaillancourt évoque ce phénomène dans une étude sur les œuvres ducharmiennes lorsqu'il s'interroge sur l'ironie, figure qui condense de manière emblématique le travail du négatif :

L'œuvre de Réjean Ducharme illustre l'énorme écart qui sépare les concepts de leur application. Par exemple, l'incroyable diversité des jeux de mots dans ces romans suffit à récuser tout sérieux. Mais comment juger de l'ironie d'un texte, disons d'un fragment, quand tout le contexte lui-même est frappé d'instabilité et de déséquilibre. Où se situe le paradoxe quand la *doxa* est absente, la contradiction quand le contraire est évacué? Pourtant, l'ironie est présente au même titre que tous les autres procédés de dérision. (1982, p. 518)

En effet, l'acte de lecture permet son actualisation. En fait, nos tabous ne sont pas perçus comme tels dans les récits, notre norme n'est pas la leur. Le monde de l'œuvre est un monde clos, décroché du nôtre. Le lecteur se fait l'interprète de l'attitude des personnages et la juge ironique, polémique, sarcastique ou humoristique, car il la confronte avec la *doxa*. Néanmoins, au sein de l'œuvre, la thèse, c'est-à-dire l'opinion commune, est absente. Comment peut-on alors parler d'antithèse? En ce sens, c'est l'acte de lecture qui porte en lui la thèse et qui envisage alors la posture des héros ducharmiens comme une antithèse. Si l'on s'en tient alors à considérer l'œuvre sans prendre en compte sa réception, l'ironie est beaucoup moins identifiable. Le lecteur, en tant que vecteur de la *doxa*, est un véritable acteur qui permet l'actualisation totale de cette tonalité. Il participe donc pleinement au mouvement et, par là même, au caractère littéraire de l'œuvre.

Par nature, le texte littéraire est, répétons-le, incomplet. Tout comme chez Ducharme, c'est aussi le cas dans les œuvres de Diderot, même si le lecteur idéal n'est pas façonné sur le même modèle. À parcourir l'œuvre de Diderot, un portrait précis de ce lecteur se dessine. Jamais passif, ce dernier vit ce qu'il lit, ressent pleinement les émotions décrites, les dilemmes rencontrés par les personnages dont on lui parle. De plus, alors

même qu'il lit, il exprime ses émotions; pleurer ou rire, rien ne lui est interdit, un peu comme le Diderot lecteur, évoqué dans *l'Éloge de Richardson*. Au-delà de cette force et de cette énergie, il doit être intelligent tout en n'interférant pas dans la conception de l'œuvre. Le narrateur reste le créateur. Même si le lecteur se doit d'être extrêmement actif, même si l'auteur le sollicite vivement, sa liberté est limitée.

Dans *Le Neveu de Rameau*, toutes ces facettes du lecteur sont sollicitées mais avant tout, il est celui qui perpétue le dialogue socratique. Ce texte, souvent considéré comme un dialogue masqué entre Diderot et lui-même, laisse entendre deux voix, celle de Moi et celle de Lui. On peut d'ailleurs même en ajouter une troisième, celle de « Je », celui qui retranscrit et raconte ce dialogue. En effet, « Je » et « Moi » ne coïncident pas pleinement : l'un a participé à un échange, l'autre raconte au présent et au passé un instant qu'il a vécu. Cette rupture temporelle assure donc à « Je » une relative clairvoyance, tout du moins une distance par rapport à la situation vécue. En ce sens, Jauss envisage « *Le Neveu de Rameau* comme un processus dialogique au cours duquel la supériorité initiale de la première instance par rapport à la deuxième est progressivement inversée. Car le philosophe dogmatique qui prétend représenter la vertu ne résiste pas au musicien génial et représentant de l'immoralité. » (1984, p. 152-153) À ces deux entités s'en ajoute donc une troisième, celle du « Je » de la réécriture du dialogue, celle qui donne naissance au moment où la notion de dialogue ouvert s'actualise et prend tout son sens. C'est à ce moment que la « conscience déchirée mais claire à soi-même » (p. 154) retrouve une place dans un véritable dialogisme. En effet, si l'on escamote ce temps et, par là même, le regard du lecteur, sans doute Moi pourrait-il être réduit à une conscience naïve et idéaliste...



Le dialogisme socratique se réalise également sous une autre forme. Dans la bouche de Moi, une remarque, une question revient constamment au sujet de Lui :

J'étais confondu par tant de sagacité, et tant de bassesse; d'idées si justes et alternativement si fausses; d'une perversité si générale de sentiments, d'une turpitude si complète, et d'une franchise si peu commune. (Diderot, 1983, p. 162)

Comment se fait-il qu'avec un tact aussi fin, une si grande sensibilité pour les beautés de l'art musical, vous soyez aussi aveugle sur les belles choses en morale, aussi insensible aux charmes de la vertu ? (p. 116)

Cette question reste sans réponse. Plus précisément, « elle est posée pour rester sans réponse; comme pour tous les autres points litigieux du débat [...] le dialogue entraîne le lecteur dans une aporie » (Jauss, 1984, p. 160). Pourtant, cette dernière n'est pas sclérosante pour l'échange. Bien au contraire, elle nourrit et dynamise le dialogue. Le lecteur, à l'instar de « Je », ne peut se résoudre sincèrement à choisir, car s'il le faisait, il tomberait lui aussi dans une banale posture et rejetterait ce qui fait l'intérêt du texte, c'est-à-dire la mise en confrontation de positions antagonistes, à travers laquelle le créateur ne cherche pas à atteindre une quelconque synthèse mais bien à expérimenter les limites et les extrêmes.

Le dialogisme rend donc la nécessité du lecteur redondante : il faut un lecteur au texte pour qu'il y ait situation de communication et, dans ce cadre, la présence d'un lecteur, représentant la matérialisation d'autres voix, permet l'actualisation pleine et entière de la forme. De plus, dans cet espace, le lecteur est souvent devant une alternative ou un clivage qu'il est amené à dépasser s'il veut continuer sa lecture. Rappelons qu'il doit parvenir à ce dépassement alors même que

la réponse et la délibération ne sont pas contenues dans le texte. Dans *Le Neveu de Rameau*, le lecteur est fréquemment contraint de la sorte :

MOI. – Je veux mourir, si cela ne vaudrait mieux que de ramper, de s'avilir, et se prostituer.

LUI. – Mais il me faut un bon lit, une bonne table, un vêtement chaud en hiver; un vêtement frais, en été; du repos de l'argent, et beaucoup d'autres choses que je préfère de devoir à la bienveillance, plutôt que de les acquérir par le travail.

MOI. – C'est que vous êtes un fainéant, un gourmand, un lâche, une âme de boue.

LUI. – Je crois vous l'avoir dit.

MOI. – Les choses de la vie ont un prix sans doute; mais vous ignorez celui du sacrifice que vous faites pour les obtenir. Vous dansez, vous avez dansé et vous continuerez de danser la vile pantomime.

LUI. – Il est vrai. Mais il m'en a peu coûté, et il ne m'en coûte plus rien pour cela. Et c'est par cette raison que je ferais mal de prendre une autre allure qui me peinerait, et que je ne garderais pas. (Diderot, 1983, p. 130-131)

Ce passage est suivi par un monologue du neveu sur son épouse. Ainsi le lecteur se retrouve seul face à ce problème d'éthique, que l'on peut résumer ainsi : l'avilissement ne représente-t-il pas parfois un moindre mal? Moi condamne fermement cette attitude; il lui préférerait d'ailleurs la mort. Il n'hésite pas non plus à condamner le neveu avec véhémence. Le lecteur comprend ce jugement, mais face à la sincérité et au pragmatisme de ce dernier, l'énumération des insultes à son encontre — « un fainéant, un gourmand, un lâche, une âme de boue » — paraît un peu disproportionnée. Chaque expression prise individuellement semble adaptée, mais c'est le flot de colère de Moi face à l'absence de masque sur le visage du neveu

qui amène le lecteur à s'interroger. Est-il vraiment si méchant? L'autre est-il si bon?

Le lecteur est alors dans un cas littéraire et philosophique particulier : il doit « examiner la validité des normes morales qui permettraient de trancher le cas » (Jauss, 1983, p. 150). Il est le seul juge. Face au cas individuel et pratique, il doit essayer de trancher la question d'un point de vue plus collectif mais il se voit comme emporté par les « apories des systèmes métaphysiques [qui] cèdent la place aux problèmes de la vie de tous les jours » (Jauss, 1983, p. 150). La situation est insurmontable sur le plan commun. Il doit donc s'engager à titre personnel. Sa décision, bien que le fruit d'une pensée, est réduite au rang d'opinion. À ce moment seulement, la vérité se profile en même temps qu'elle lui échappe, puisque par essence l'opinion relève du ponctuel et appelle au recommencement de la quête sémantique. En effet, même pour un seul instant, le lecteur semble être le seul qui puisse décider du sens du texte.

Toutefois, ce mouvement et cette quête sont à répéter sans fin. Le texte peut-être comparé au maïeuticien. L'œuvre elle-même amène le lecteur à se questionner, mais à peine a-t-il répondu à une question que la sincérité intellectuelle le conduit à réitérer le cheminement mental et à expérimenter l'autre voie. Le dialogisme agit ici comme un miroir, toujours mis en abîme. La quête et le choix se voient reportés. On ne peut mettre un terme à ce cycle : on est contraint d'essayer de l'actualiser à l'infini.

On constate donc qu'effectivement, le lecteur est au cœur des deux textes et qu'en mettant côte à côte les représentations qui y sont proposées, on obtient une description assez précise de son profil et de son rôle. Son attitude doit être active, il est

nécessaire qu'il s'implique dans le texte. Cependant, chez Diderot, cette implication a ses limites. Ainsi, le narrateur se confronte à lui et ne cesse de le tracasser, par amusement, mais surtout pour garantir son attention et sa réactivité. Ses capacités sont fondamentales à la réalisation du texte qui ne saurait être sans lui. Chez Ducharme, le lecteur est un acteur majeur : il est celui qui permet l'actualisation de l'ironie.

Dans les deux cas étudiés, et tout à l'inverse des écrits non littéraires, les œuvres ne cherchent pas à répondre à un horizon d'attente du lecteur mais bien à le bousculer, à le faire participer, voire à l'introniser acteur à part entière. Il est, en ce sens, un autre pôle du texte, peut-être le dernier à être chahuté par le travail du négatif.

\*

En somme, nous retiendrons que le travail du négatif est ce mouvement qui a lieu au sein de la polarisation et qui sous-entend toujours l'un des deux pôles (positif ou négatif) quand il évoque l'autre. Il indique ce moment qui ne choisit pas ou qui choisit tout. Il tire toute sa puissance créatrice de ces perpétuels sous-entendus, de cette possibilité de voir « à travers », de ce capable renversement. L'œuvre est alors animée par une somme de pôles que l'on peut tourner et retourner, chaque élément de son univers interne, de ses strates évoluant dans l'instabilité.

C'est un mouvement qui devient effectif grâce à la coexistence des opposés. Cette dernière peut être symbolisée par un jeu entre l'ombre et la lumière, une notion « éclairée » contenant toujours en puissance la zone d'obscurité qu'implique son antagoniste. Néanmoins, l'ombre et la lumière

sont conçues comme interchangeables : la notion éclairée devient, quelques pages plus loin, la zone d'obscurité et vice-versa. Le texte avance ainsi, en niant pour mieux révéler.

Ce mouvement ne vise qu'à être mouvement. Ainsi, la notion induit l'esquive de la fixité et, en quelque sorte, les dangers intrinsèques à cette dernière dans la création littéraire. En effet, un auteur qui fige les personnages ou bien la langue travaille à l'extérieur du texte, à l'extérieur des mots. Son œuvre perd alors en littéarité. Dans la perspective du travail du négatif, la littérature est donc considérée dans sa capacité « redéfinitoaire » : elle est le lieu de la mise en mouvement des représentations et, par là même, le lieu d'une très grande liberté.

Évaluer la littéarité d'un texte de cette manière, c'est-à-dire en mettant au jour le travail du négatif, offre la possibilité de saisir l'œuvre dans sa complexité, d'aborder différents critères de littéarité (fonctions poétique et métalinguistique, intertextualité, mélange des genres, excentricité narrative, jeu de masques, etc.) non pas pour leur valeur propre mais parce qu'ils portent en leur sein le travail du négatif, de les envisager à partir de ce qui les lie. Ceux-ci ne sont donc plus des critères mais des actualisations, le travail du négatif étant avant tout une expérience. Osons alors : un texte littéraire est un texte en mouvement.

## Bibliographie

- BOYER, Alain-Michel. (1992), *La Paralittérature*, Paris, Presses universitaires de France.
- COMPAGNON, Antoine. (2001[1998]), *Le Démon de la théorie*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais ».
- DANIEL, Georges. (1986), *Le Style de Diderot, légende et structure*, Paris, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire ».
- DELEUZE, Gilles. (1962), *Nietzsche et la philosophie*, Paris, Presses universitaires de France.
- DIDEROT, Denis. (1983 [1821]), *Le Neveu de Rameau*, Paris, GF Flammarion.
- DUCHARME, Réjean. (1966), *L'Avalée des avalés*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- FREUD, Sigmund. (1925), « La Négation », trad. par Thierry Simonelli, dans *Gesammelte Werke* Bd. XIV, p. 9-15, <<http://www.psychanalyse.lu/articles/FreudVerneinung.html>>.
- GREEN, André. (2006), « Commentaires après coup sur le Travail du Négatif », colloque d'Athènes 24-26 novembre, <[http://www.psychanalysis.gr/el/documents/Com\\_AG\\_Neg.pdf](http://www.psychanalysis.gr/el/documents/Com_AG_Neg.pdf)>.
- . (1993), *Le Travail du négatif*, Paris, Minuit, coll. « Critique ».
- HANSEN LØVE, Laurence. (1987), *Friedrich Hegel, la Raison dans l'histoire*, Paris, Hatier, coll. « Classiques & Cie Philo ».
- HEGEL, Friedrich. (2010 [1807]), *Phénoménologie de l'esprit*, Pernon éditions.

—. (1946 [1812]), *Science de la logique*, Paris, Aubier.

JAUSS, Hans Robert. (1984) « Le Neveu de Rameau, dialogue et dialectique », *La Revue de métaphysique et de morale*, vol. 89, n° 2, avril-juin, p. 145-181.

JULLIEN, François. (2004) *L'Ombre au tableau, du Mal ou du Négatif*, Paris, Seuil.

SEYFRIED-BOMMERTZ, Brigitte. (1999), *La Rhétorique des passions dans les romans d'enfance de Réjean Ducharme*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres québécoises ».

VAILLANCOURT, Pierre-Louis. (1982), « Sémiologie de l'ironie : l'exemple Ducharme », *Voix et images*, vol. VII, n° 3, p. 513-522.

## Résumé

L'étude du travail du négatif permet de proposer une autre approche de la littérarité. Après avoir rappelé les origines philosophiques puis psychanalytiques de la notion, l'article s'attache à démontrer l'absence de ce mouvement dans les œuvres non littérisées pour ensuite s'employer à analyser sa présence dans deux textes littéraires, *L'Avalée des avalés* de Réjean Ducharme et *Le Neveu de Rameau* de Denis Diderot, à travers deux perspectives, la polarité des personnages et le rôle du lecteur. Selon nous, le travail du négatif est révélateur de littérarité.

## Abstract

The study of the work of the negative can suggest an alternative approach of literarity. After recalling the philosophical and psychoanalytic origins of the concept, the article seeks to demonstrate the absence of this movement in the non-literary texts then use to analyze its presence in two literary texts, *L'Avalée des avalés* by Réjean Ducharme and *Le Neveu de Rameau* by Denis Diderot, through two perspectives, the polarity of the characters and the reader's role. We believe that the work of the negative is indicative of literarity.