

# Les images du cabinet de Pierre Bergounioux

Stéphane Inkel  
Université Queen's

Malgré des différences de forme évidentes, quelques éléments permettent de rapprocher certains romans de Pierre Bergounioux — en particulier *La Maison rose* et *L'Orphelin* — de ses textes sur la littérature que sont *La Cécité d'Homère*, *Jusqu'à Faulkner* et *L'Invention du présent*, comme si le recours à certaines références entraînait nécessairement avec elles le « récit de formation » qui a accompagné leur découverte. De Descartes à Hegel, et de Flaubert à Faulkner, ces références sont nombreuses à passer d'un genre à l'autre, souvent lors de passages assez similaires, bien que leur fonction soit tout à fait différente, offrant ici sa structure duelle à l'essai qui la

convoque<sup>1</sup>, là, pour son narrateur, « un moyen de durer » (1992, p. 81). Or si le commentaire, sauf exception, ne change pas, la différence, infime, réside dans la mise en rapport du commentaire de ces œuvres avec les enjeux auxquels se voit confronté le sujet. Une autre différence tient au registre même de la parole qui les convoque, le plus souvent « claire et distincte » dans le cas des essais, répétitive et confuse dans certains récits en raison de la profusion des métaphores et autres images propres à l'univers sensible appelées à rendre compte du statut de la conscience qui est représentée, en parfaite conformité avec la dialectique de la conscience de soi exposée dans la célèbre « Préface » de *La Phénoménologie de l'Esprit*. En effet, on a souvent noté que les romans de Bergounioux se donnent à lire comme autant de récits d'apprentissage (*La Bête famarimeuse*, *La Maison rose* et *L'Orphelin*, pour ne nommer qu'eux), qui font passer le sujet de la confusion de l'enfance — et donc d'un univers avant tout fait de *perceptions* — à une conscience de soi qui passe notamment par la découverte des livres<sup>2</sup>. La question, dès lors, concerne la différence de ces recours, entre essais et fiction, qu'il s'agira de repérer à travers les déplacements et les ajouts opérés lors du passage de ces références d'un genre à l'autre, de même que les tensions qui ne manquent pas de surgir à la faveur d'un tel passage. Je propose donc, pour ce faire, d'examiner le statut de la référence hégélienne d'un régime discursif à l'autre, le surcroît de clarté encouru par l'inscription du commentaire

---

<sup>1</sup> Voir la structure duelle, entre « situation » et « représentation », empruntée à Descartes dans *La Cécité d'Homère*, qui s'ouvre d'ailleurs sur une phrase toute cartésienne : « Nous sommes doubles et divisés, engagés dans le monde, agissants, passionnés, émus, agités mais capables, aussi, de recul et de réflexion. » (1995, p. 7)

<sup>2</sup> Voir Prévost et Lebrun (1990, p. 236 et suiv.) et Demanze (2008, p. 199).

dans la fiction et l'histoire même du narrateur, notamment en ce qui a trait à Flaubert, avant de m'attarder à quelque chose comme la résistance du texte bergounien à sa propre théorie, dès lors qu'il en va des fragments du passé à préserver de l'oubli.

### ***Trajets hégéliens***

La référence hégélienne est partout repérable dans l'œuvre de Bergounioux, du « cours impétueux de la durée » qui, dans *Le Chevron*, décrit l'histoire universelle, volontiers plus vélocé dans la plaine que sur le plateau de Millevaches (1996b, p. 25 et 47), à la physionomie de la nature, dans *Miette*, contre laquelle il faut éternellement se battre sous peine de la voir ravalé le terrain gagné. C'est parfois une phrase — « Les moments que l'esprit paraît avoir derrière soi, il les possède encore dans sa profondeur présente » (1987, p. 106) — qui évoque la forme spiralee du récit dans lequel elle intervient; mais le plus souvent, ce qu'elle y emprunte, c'est le schéma de sa dialectique, que l'on peut reconnaître sous trois aspects distincts : lente émergence du fouillis de l'univers sensible d'une conscience de soi, lecture synthétique de l'évolution de la forme romanesque et, plus généralement, son historicisme, avec sa figure de l'Esprit trouvant à s'incarner en des lieux bien précis à tel ou tel moment de son histoire. Commençons par cet aspect, car, sous ses dehors banals, il finit par entraîner une systématisme contre laquelle viennent buter de tout autres temporalités en travail au sein de l'œuvre.

Depuis longtemps l'œuvre de Bergounioux — et de quelques autres — est rattachée par la critique à un retour de la

« province » dans la littérature contemporaine<sup>3</sup>. On peut bien sûr s'interroger sur la critique qui choisit de s'attarder à cet aspect, même si, comme chez Coyault, c'est pour mieux éloigner cette littérature d'un prétendu retour du régionalisme. Il n'en reste pas moins que ce *topos* critique trouve son origine directement dans l'œuvre, qui, on le sait, fait de la Corrèze un véritable déterminisme, comme on peut en prendre la mesure dans les premières pages du *Chevron*, qui lui est consacré : « Il aurait fallu naître ailleurs, être dehors, autres, pour se rendre à l'évidence et c'est pour avoir vu le jour à l'ombre du chevron qu'on tâchait à passer outre, qu'on n'y parvenait pas et qu'on pensait qu'un jour, peut-être, on réussirait [...] Et c'est cela, cette apparence feinte, cette trompeuse espérance qui font, au Pays Vert, l'humeur chagrine et les jours amers. » (p. 12 et 10) Ce déterminisme prend tout son sens lorsqu'il s'agit de prendre acte de son inscription dans l'histoire, ici irrémédiablement liée à une forme de retard puisque, faut-il le préciser, « [l']heure qu'il est n'est pas uniformément répandue sur la terre » (p. 24). Mais ce hiatus, plus ou moins important en fonction du lieu qu'on occupe, prend un sens tout particulier pour Bergounioux, qui souligne à plusieurs reprises la convergence entre la fin de l'enfance, la sienne, et la « fin d'un monde », celui de l'univers traditionnel et rural de la Corrèze, qui a pris fin avec l'industrialisation qui a tardé à l'atteindre. *Miette* raconte notamment qu'il n'est plus possible, depuis 1920, de vivre comme le personnage éponyme l'a fait et, « avant elle, depuis trois millénaires, ceux qui se sont succédé à la place qu'elle

---

<sup>3</sup> Voir notamment Coyault-Dublanchet (2002), le dossier de la revue *L'Esprit Créateur* (2002) et Guichard et alii (2007), où Bergounioux se trouve cantonné à une section intitulée « Littérature de la terre perdue ».

occupe » (2005, p. 92). De manière légèrement ironique, un passage célèbre du *Chevron* se fait encore plus précis :

Je daterais assez volontiers la fin du monde de 1962, du mois de janvier, du 16 de ce mois, parce que c'est le centenaire du dépôt du brevet dans lequel l'ingénieur Alphonse Beau de Rochas a décrit la transformation en énergie mécanique de l'énergie thermique libérée par l'inflammation en vase clos d'un mélange carburé. Il a suffi d'un trou borgne, de quelques accessoires et d'une goutte de pétrole pour abolir la vie précaire dont les hauteurs corréziennes étaient le siège. (p. 21)

Deux questions se posent alors. Celle qui concerne, d'une part, les rapports qui existent entre les deux temporalités, individuelle et collective, rapports qui président, on l'a souvent noté, à une véritable obsession du temps — et du mot lui-même, employé à outrance — de la part de Bergounioux. Celle, d'autre part, de la présence dans l'œuvre du motif hégélien de l'histoire universelle, qui se donne souvent dans les récits comme l'ultime parade contre la répétition des erreurs du passé. Curieusement, si les critiques sont nombreux à relever l'adoption poétique de la phénoménologie de la conscience par Bergounioux (Demanze, 2008, p. 130-132; Coyault-Dublanchet, 2002, p. 236-237), il est en revanche plus rare de noter ces références à sa philosophie de l'histoire qui émaillent ses différents textes. J'aimerais ici poser la question de leur possible bénéfice en ce qui a trait à une pensée du temps qui, dans certains récits méditatifs de Bergounioux (ceux, essentiellement, parus chez Verdier), semblent aller à l'encontre du schéma spiralé repris dans les romans.

Voyons d'abord ce qu'il en est des essais portant sur la littérature, plus spécifiquement *La Cécité d'Homère* et *Jusqu'à Faulkner*. La première chose que l'on remarque, à la lecture de

ces textes, c'est que Bergounioux y reprend perpétuellement le même schéma, comme si la redite apportait nécessairement un surcroît de clarté, et partant, une meilleure compréhension des enjeux en amont de sa propre pratique. En outre, on ne le dira jamais assez, l'écriture, chez Bergounioux, quel que soit son registre, est toujours une passion du connaître, c'est-à-dire non pas simple *désir* de savoir mais *nécessité*, à ce titre vitale, de connaître les conditions de son propre présent. C'est à atteindre ces conditions que les essais empruntent aux principes de la philosophie la plus classique, divisant et classant le recours à la représentation, l'opposant à la « situation » dont elle doit s'extraire afin qu'on soit à même de la décrire. Deux faits de nature, suivant l'écrivain, concourent à éloigner la situation, c'est-à-dire le lieu nécessairement complexe où l'action prend place, de la représentation : l'être humain est divisé entre étendue et substance pensante; il est surtout passionnellement lié au monde lorsqu'il y est agissant. C'est à ce titre qu'Homère, « otage » (*Hómêros*), avant tout, de son absence de regard sur les événements qu'il décrit, est le parfait représentant de la condition de retrait de l'écrivain : « La littérature a rompu dès l'origine avec le monde extérieur. Elle s'est établie loin de l'agitation et du danger, dans la durée immobile, réversible, de la réflexion. C'est à cette condition qu'elle pouvait naître. » (2002, p. 12) Retenons bien la « durée immobile » du cabinet de l'écrivain, sur laquelle nous reviendrons, historicité qu'il s'agira de mettre en rapport avec les conditions du devenir énoncées dans sa poétique. Mais pour l'instant, concentrons-nous sur la définition de la littérature, qui n'existe depuis Homère qu'en fonction de sa « cécité » constitutive, c'est-à-dire par la distance qui sépare la représentation du « chaos » de la situation, qu'elle se doit d'oublier pour la rendre intelligible. Tout le prix qu'il

accorde à Faulkner vient du fait qu'il aurait « réintroduit le sens de la situation dans la représentation qui s'était constituée en [s'en] absentant » (1995, p. 24). Or, ce qu'il appelle « situation » renvoie directement aux fracas de l'histoire dont l'écrivain se doit désormais d'« épouser le cours » afin de donner sens au devenir de la « grande mutation en cours » sans lui tourner le dos, suivant l'exemple de François Bon, qui fait l'objet du dernier chapitre de *La Cécité d'Homère*. C'est à propos de cette marche du devenir que les présumés historicistes refont leur apparition. Car si le fleuve de l'histoire a son « lit » (2002, p. 68), comme il l'écrit à propos de Joyce pour dire que l'Irlande en est fort éloignée, il en va de même pour l'Esprit de la littérature, si je puis dire, qui, selon l'écrivain, va quitter au cours des années 1920 les asthmatiques, les tuberculeux et autres aveugles de l'Europe fatiguée pour l'Amérique : « Suivons l'Esprit que sa deuxième enjambée a conduit au fin fond du Mississippi. Il peut sembler qu'il ait marché à reculons. C'est dans un paysage mal essarté, tristement rural, comme originel, qu'il vient de débarquer. Ce qu'il découvre relève, en Europe, d'un lointain passé, des temps mérovingiens ou du bas empire, à sa dernière extrémité. » (2002, p. 101) Il y aurait certes beaucoup à dire sur une telle lecture de Faulkner, en particulier sur ce point de vue euro-centriste pour qui l'Amérique est avant tout *recommencement*, alors que des écrivains nord-américains, Anne Hébert au premier chef, ont surtout retenu de Faulkner sa posture eschatologique, le premier roman proprement faulknérien inscrivant après tout cette expulsion de l'histoire du « vieux Sud » au sein même du titre, jugé trop polémique par l'éditeur, tant il est vrai que c'est depuis ces *Étendards dans la*

*poussière* que s'écrira l'œuvre à venir<sup>4</sup>. Contentons-nous de remarquer cette avancée dialectique de l'écriture, qui parvient à dépasser sa division constitutive dans une transparence à elle-même qui n'est pas étrangère au devenir des différents sujets de Bergounioux, mis en scène au sein de ses romans.

### ***Enrayer la répétition***

Deux romans portent plus particulièrement la trace de l'héritage hégélien : *La Maison rose* et *L'Orphelin*. Si le premier se veut d'une certaine manière la synthèse des romans d'apprentissage qui lui sont antérieurs, le second marque une rupture très nette dans l'œuvre de l'écrivain. Bergounioux l'affirme d'emblée : il aurait avant tout souhaité « écrire pour les morts » (1996). À ce titre, *L'Orphelin*, tombeau à la figure du père, n'est pas différent de *La Maison rose* — ou de *Miette*, publié trois ans plus tard, qui, de manière plus distanciée mais aussi plus fine, œuvre à éclairer les raisons qui auront poussé Octavie à refuser son destin —, qui pour sa part relatait les correspondances unissant le narrateur à son oncle René, si ce n'est que le deuil se fait plus prégnant, la nostalgie de l'enfance moins vive, car s'y dessinent désormais des blessures dont il s'agit de retracer l'origine, chez l'autre, bien souvent, en amont de sa propre existence. Si bien que si les romans se veulent tous deux le récit de la lente émergence d'une conscience de soi par l'entremise des livres — *Le Discours de la méthode*, encore et toujours, Flaubert, *La Phénoménologie de l'Esprit*, explicitement convoqué par *La Maison rose* —, il semble que *L'Orphelin* se

---

<sup>4</sup> Sur le processus de réappropriation de Faulkner par Michon et Bergounioux, qui s'identifient à une sorte de « pauvreté paysanne » fantasmatique, voir Lepage (2007).



fasse plus tâtonnant, aveugle dans son avancée là où le précédent montre, dans une cohérence sans faille, la sortie de la conscience du narrateur de la confusion du sensible, avant de recourir au motif de la spirale pour donner à voir le poids du passé sur le présent, le narrateur réussissant là où l'oncle René et, avant lui, le grand oncle André ont dû, dans des avancées successives, renoncer. La différence avec les essais sur la littérature tient donc avant tout à la posture d'énonciation des narrateurs, immergés dans leur « situation » et dès lors aveugles aux effets de répétition qu'ils ne finissent par reconnaître qu'à l'issue d'un processus que le roman s'applique à restituer. *L'Orphelin* en fait même le thème récurrent de ses premiers chapitres, particulièrement difficiles malgré la logique qui les anime, en raison d'un niveau de saturation du travail de métaphorisation vraiment peu commun, comme si dire la lutte avec le père, puis la lutte du père avec lui-même pour demeurer « le seul », lui qui « n'ayant eu personne avant lui, n'admettait personne après<sup>5</sup> » (1992b, p. 114), impliquait de multiplier les métaphores, comme celle de la malle, celle des « kraals » où ont eu lieu les premiers drames de la filiation, ces précédents qui devraient pourtant nous avoir appris que nous sommes égaux puisque nous sommes les mêmes, et empêcher que « des millions de types [se soient] exterminés dans des conditions que des rats d'égout auraient réprouvées, laissant d'autres millions de types sans passé ni avenir et nous, quand ce fut notre tour, sans présent » (p. 82). Mais là réside précisément l'une des leçons de l'écriture de Bergounioux, que c'est par la répétition — aveugle pour celui qui agit — et la confusion

---

<sup>5</sup> Voir aussi p. 45 : « Mon père n'ayant pas eu de père ne pouvait pas non plus avoir de fils. Il était le fils de personne. Il lui était interdit de devenir le père de quelqu'un. »

propre à la perception du sensible que le sujet parvient à voir et, par le fait même, *faire voir*, jeter par le biais de la parole un nouvel éclairage sur ce passé qui l'a constitué tel et, avec lui, combien d'autres, et peut-être ainsi éviter de transmettre à son tour les impasses dont il a hérité<sup>6</sup>.

Si *L'Orphelin* demeure exemplaire, et éminemment personnel, en tant qu'entreprise de rédemption de son propre présent par sa lecture du passé et du destin de ses ascendants, *La Maison rose* est peut-être le livre le plus représentatif de la visée réparatrice confiée par l'écrivain à la littérature. Cette visée, on la retrouve mise en œuvre dès le début du roman alors que le narrateur, enfant, peine à distinguer les visages du côté maternel, lors de ses rares visites à la maison rose, comme si derrière chaque visage s'en trouvait un autre, antérieur, comme ce cousin qui « n'était jamais que la tante Jeanne qui serait devenue plus grande, plus robuste et moustachue » (p. 15). Derrière le thème de ces « hypostases fragiles vouées à figurer [...] les éternels démêlés de la chair avec la durée » (p. 87), se profilent à la fois les présupposés qui président à l'élaboration extrêmement cohérente de cette œuvre complexe, à savoir la transmission transgénérationnelle des empêchements du passé et la répétition que la rupture de la filiation qui lui est corrélative entraîne tant que l'une et l'autre demeurent insues, de même que l'une des tâches de l'écriture, qui consiste à « identifier ceux que nous avons été, avant, [...] pour s'en libérer,

---

<sup>6</sup> La critique fait depuis quelques années beaucoup de cas de ce que Dominique Viart a nommé le « récit de filiation », à propos d'Annie Ernaux, Bergounioux, Pierre Michon et quelques autres (Viart et Vercier, 2008, p. 79-101), notamment Laurent Demanze dans *Encres orphelines* (2008) et un article (2009, p. 11-23) où il montre l'importance, au sein de ces récits, en particulier ceux de Bergounioux, d'une « transmission brisée » où c'est avant tout le deuil qui compose le legs du sujet.

vivre au présent, être soi » (2000, p. 34). Ce sont ces présupposés et la réponse de l'écriture que cherche à illustrer le récit sous forme de palimpseste des amours du grand-oncle André, de l'oncle René et du narrateur, récit qui reprend à peu de choses près celui de *Ce pas et le suivant* en modifiant le point de vue de la narration — du borgne qui élève la fille et la petite-fille de celle dont il a été amoureux à la famille maternelle du narrateur, propriétaire antérieure de la colline vendue au borgne pour payer les études du grand-oncle, ce qui l'a précisément empêché de la « gravir » pour épouser Catherine pour ne pas que l'on croie qu'il s'agissait de reprendre le lot vendu. Le nom identique qui sert à désigner la mère, l'orpheline recueillie par le borgne et la fille de cette orpheline donne encore plus de force à ce récit sous forme de spirale qui nous montre l'oncle se montrant tout aussi incapable de « gravir la colline », jusqu'à ce que le narrateur, étudiant en philosophie et lecteur de cette philosophie de l'histoire de Hegel qu'avait également étudiée le grand-oncle André, refuse la répétition après l'avoir constatée et épouse la petite-fille de la première Catherine. Mais tout n'atteint pas ce degré de clarté et l'héritage paternel s'avère plus complexe à dénouer en raison des enjeux de la reconnaissance passés sous silence dans *La Maison rose*. L'analyse de la référence flaubertienne, tant dans les essais que dans *L'Orphelin*, va nous permettre de reprendre le parallèle entre la fiction et ses entours, et de constater l'éloignement relatif à l'égard de la filiation hégélienne.

### ***Écrire depuis la place du néant : l'exemple de Flaubert***

Pierre Bergounioux, on le sait, a écrit une thèse de doctorat sur l'œuvre de Flaubert. Signe qu'il se joue pour lui quelque chose de fondamental dans cette œuvre, il y revient ensuite dans le

cycle de conférences qui compose *La Cécité d'Homère* et *L'Invention du présent*. Or ce n'est que *L'Orphelin* qui permet de véritablement prendre la mesure de ce qui interpelle directement Bergounioux dans les enjeux qu'il exposera avec plus de clarté dans les essais qui suivront. C'est que l'affaire est complexe, et le cas Flaubert lui permet de mettre en scène l'une des lois immémoriales que l'usage de la raison, liée à la découverte fortuite du *Discours de la méthode* que raconte *L'Orphelin*, lui a permis de dégager, celle de la dialectique des consciences et de leur « lutte à mort dans le symbolique » (2007, p. 376), cas annonciateur de sa propre histoire puisqu'elle concerne le rapport de l'écrivain Flaubert avec son propre père. C'est pourquoi regardons d'abord ces enjeux à travers le filtre des essais avant de chercher à les voir à l'œuvre dans le roman.

Le chapitre qui lui est consacré dans *La Cécité d'Homère* le dit d'emblée : Flaubert écrit pendant cette période charnière du monde moderne où l'accroissement et la généralisation des rapports marchands « dépouille[nt] l'écrivain du privilège de l'autonomie » (p. 28). Il peut bien, pendant quinze ans, multiplier les démentis à l'égard de ce nouvel état de fait en revendiquant son détachement esthétique, opposer à ces valeurs marchandes la pureté de ses recherches formelles et le fatras des visions de saint Antoine, le résultat de ce labeur reste sans effet sur celui qu'il veut atteindre, comme en font foi l'anecdote bien connue de la lecture de la première version de *La Tentation* à Bouilhet et du Camp et celle, qui l'est moins, d'une lecture de la première version de *L'Éducation sentimentale* à son père, qui le vit s'endormir après une demi-heure avant de s'esclaffer. C'est bien davantage cette seconde scène qui intéresse Bergounioux, dans *La Cécité* comme dans

*L'Orphelin* qui l'évoquait déjà, non pas tant parce qu'elle serait au fondement du processus de néantisation subjectif que Flaubert pourra ensuite projeter sur le monde que parce qu'elle lui permet d'inscrire le procès de reconnaissance symbolique sur la scène familiale. Toutefois, la scène n'est mentionnée dans *La Cécité* qu'en passant, simple preuve de l'inefficacité de l'atteinte visée sur son interlocuteur (p. 33-34), alors qu'elle engage dans *L'Orphelin* l'ensemble de la vieille rivalité de la filiation figurée par la malle. Ainsi, il se passe cette chose curieuse que tout semble plus clair dans le texte de *La Cécité*, analyse d'inspiration bourdieusienne de la position de Flaubert dans le champ de la bourgeoisie du XIX<sup>e</sup> siècle et de l'autonomie de plus en plus restreinte de la littérature dans un contexte où les échanges symboliques ne s'opèrent plus que sous l'égide de l'économie marchande, mais sans que s'y trouve explicité ou seulement repris l'enjeu qui, dans *L'Orphelin*, faisait de Flaubert une sorte d'aîné du narrateur, ce à quoi Bergounioux fait écho dans son *Carnet* lorsqu'il le qualifie de « version mal dégrossie de soi ». Aussi, malgré la confusion extrême qui règne dans les quelques pages que le roman consacre à Flaubert, est-ce bien au cœur de *L'Orphelin* que Bergounioux accomplit son tour de force : inscrire la dialectique de la reconnaissance dans le champ de l'intersubjectivité propre à la filiation.

Pourtant, rien, ou à peu près, n'y est dit explicitement sur la réussite exemplaire de Flaubert et sur ce qui rendait cette réussite aussi improbable dans le champ qui est le sien et que l'analyse rend parfaitement saisissable dans le texte de *La Cécité*. Tout au plus répète-t-on à l'envi à quel point « c'est

facile, vraiment<sup>7</sup> » (1992b, 103), avant de reprendre dans une forme synthétique poussée à l'extrême le sens de l'entreprise flaubertienne : « Il suffit de retourner ce que l'on est et qui n'est pas contre ce qui est pour que cela ne soit plus et en retour, vous confère la puissance et l'autorité de ce qui abolit toute puissance et toute autorité. » (p. 103) Mais la différence, essentielle, réside dans la signification intratextuelle à ce « ce que l'on est et qui n'est pas », soit le néant de l'écrivain qui, dans *L'Orphelin*, ne réside pas tant dans la posture fragilisée de l'écrivain dans le champ esthétique du XIX<sup>e</sup> siècle que dans sa position de « surnuméraire » dans le « vieux jeu » de la filiation qu'explique l'ensemble du roman. La scène opposant l'apprenti écrivain Flaubert et son père, sa place de cadet au sein de la famille bourgeoise de même que la réponse géniale qui consiste à assumer le néant de cette place pour ensuite faire percevoir la « réalité » depuis la fadeur de l'objectif d'un tel néant s'en trouvent par conséquent décuplées. Ainsi, ce qui distingue la référence à Flaubert entre les deux types de discours réside dans l'inscription subjective que permet la discours narrative. Tout devient clair, dans *L'Orphelin*, non parce que ce qui s'y trouve dit sur Flaubert l'est davantage que dans *La Cécité* — c'est tout le contraire —, mais parce que l'enjeu traité devient mise en abyme de la propre filiation problématique du narrateur. La place qu'il occupe est pourtant fort distincte de celle du jeune Gustave, « surnuméraire » dans une famille de la petite bourgeoisie. La situation du père, surtout, n'a plus rien de comparable, lui que le narrateur

---

<sup>7</sup> La répétition, dans les six pages consacrées exclusivement à Flaubert, force l'admiration : « C'est très simple, en apparence » (p. 99); « Je disais que c'était, Flaubert, tout simple. On n'a jamais rien écrit d'aussi facile ni avant ni après » (p. 101); « Rien d'aussi élémentaire n'a jamais été entrepris sous couleur de littérature que ce qu'a fabriqué Flaubert. » (p. 101)

s'applique à « sauver », quitte à disparaître lui-même, ce qui lui rend la tâche — celle d'écrire — d'autant plus ardue. Il n'en reste pas moins que c'est depuis le spectre du sujet que la « situation » ou, disons, le cas Flaubert acquiert à la fois la plus grande force et la plus grande clarté quant au rôle qu'il a pu jouer dans le devenir écrivain de Bergounioux lui-même.

### ***Le « lustre éclatant » des images du passé***

On vient de le voir, l'écriture, au même titre que la lecture, se veut outil de connaissance, manière de pourvoir de sens le chaos qu'était le passé — du sujet ou de l'autre, antérieur et toujours en soi — au moment où il était présent. Aussi les images confuses, c'est-à-dire les moments de perception du sensible que le spectre de l'enfance restitué par la narration ramène à une ambiguïté première qui livre l'écriture à la mécanique des tropes, tendent-elles à disparaître au fil de la progression des romans. Pourtant, il n'est pas sûr que le rôle de ces images du passé ne soit que celui-là, ancillaire à la *mimésis* d'une conscience en cours d'émergence. Car une chose ne manque pas d'étonner. Suivant Bergounioux, Faulkner, on l'a vu, occupe cette position capitale dans l'histoire du roman pour avoir réintroduit la « situation » au cœur de la représentation ou dit autrement pour avoir retiré à la narration le degré d'intelligibilité que la distance face aux fracas du monde lui avait permis d'ajouter. Chez Faulkner, la distance a disparu et, avec elle, la lumière blanche de la raison. Quelque chose de cette confusion des origines affecte certaines de ces images qualifiées d'originaires par l'écrivain qui, même si elles apparaissent au début de certains de ses récits brefs, ne sont pas épuisées par l'éclairage rétrospectif de la conscience adulte

qui assume la narration. C'est par exemple ce que nous donne à lire *Le Matin des origines*, texte en tout point remarquable qui tisse sa trame à partir de la rêverie provoquée par une photo de la première enfance — la même qu'en ouverture de *La Maison rose* — et du retour sur les lieux du narrateur. La coïncidence de ces lieux imaginaires — photographie et lieu de l'enfance revisitée — permettent d'inventer une scène fantasmatique où le sujet se « souvient » de sa rencontre avec la fleur du bignonia, « sans doute la deuxième ou la troisième chose que j'ai discernée dans le monde [...]. Ces images que je porte en moi et qui auraient dû s'effacer flottent hors de toute chronologie » (1992a, p. 15). Certes, le cas est ici singulier et s'appuie sur quelques circonstances exceptionnelles qui permettent d'expliquer la présence toujours vive de ce souvenir de la petite enfance qui aurait dû s'effacer. Mais que l'on suive ou non Bergounioux dans son argument ne change rien, puisqu'il en va surtout de la fonction du « lustre éclatant » de ces images reculées qui, dussent-elles survivre, portent en elles un « visage d'éternité » (1992a, p. 10 et 40) vers lequel il est toujours possible de se tourner.

Ce temps hors temps qui habite certains instants préservés de l'oubli n'a pas seulement cours dans les souvenirs évanescents du sujet devenu adulte. On le retrouve aussi dans certains outils fabriqués il y a un peu plus d'un siècle, outils de Baptiste et d'Adrien qui sont longuement énumérés, décrits, nommés, et qui, à en croire le narrateur de *Miette* qui les manie, auraient pu voir le jour il y a mille ans et forment du « temps à l'état pur » (p. 17). On le retrouve également dans telles odeurs de la maison rose qui, à en croire le narrateur du *Matin des origines*, composent « l'odeur pure du temps » enfermée « dans ses murs étroits » (p. 39). Quel est le statut de ces sensations, de



ces souvenirs et autres vestiges en provenance du passé? Faut-il simplement y voir l'attrait de la nostalgie? Ne servent-ils pas plutôt d'ombilic contre lequel viendraient buter l'éclairage rétrospectif propre à la raison et les filets de la dialectique du schéma historiciste, emprunté à Hegel dans les essais sur la littérature, dans lesquels se trouve piégée toute temporalité vécue? À rebours de toute schématisation et contre la tentation de savoir qui, partout ailleurs, fait la marque de l'écriture de Bergounioux, ces quelques images atemporelles se veulent peut-être le contrepoint nécessaire de l'éthique de la mémoire qui est au fondement de sa poétique. Il existe à cet égard un passage extraordinaire au début de *La Maison rose*, qui met aux prises le maintenant et le jadis à travers la perception éblouie de la nature et le récit de la Grande Guerre par le grand-père maternel du narrateur, coïncidence rendue possible par le filtre de la conscience enfantine du narrateur. Tout commence par la perception confuse de la chute d'un oiseau mort à la forme d'une « ogive lumineuse que sa trajectoire parabolique dirigeait droit sur [lui] » (p. 17). Cette métaphore de l'ogive, qui est aussi métonymie du coup de feu entendu mais non reconnu en tant que tel par l'enfant, est précisément ce qui permet de conjuguer l'événement avec le récit du grand-père qui suit presque immédiatement : « je l'ai vu, très haut. Il tombait vers nous comme un oiseau mort [...]. J'ai dit, beaucoup plus fort que je n'avais prévu : j'y étais. Je l'ai vu [...] ils ont ri et grand-père a dit que, d'un certain point de vue, on pouvait considérer que j'y étais. J'ai dit oui, oui. J'aurais pu leur raconter, l'ogive, le bruit léger. » (p. 20) À l'aune de cette parfaite complémentarité de l'oiseau perçu par l'enfant comme une ogive et de l'ogive décrite par le grand-père comme un oiseau, et donc reconnue par l'enfant comme le même oiseau et, partant, le même instant, on

comprend bien le prix accordé à ces parcelles de « temps pur » qui permettent au narrateur, le temps ayant passé, de rejoindre le passé de l'autre et d'en saisir les effets toujours présents.

\*

Nous avons vu plus tôt que Bergounioux prétend volontiers « écrire pour les morts », ce qui implique une double finalité : raconter ces morts qui l'habitent pour « vider le sac », selon la métaphore récurrente de *La Toussaint*, et se libérer de ce poids de désirs inaccomplis qui obstruent obscurément la marche du sujet dans son propre devenir, mais aussi acquitter une dette envers ces ancêtres qu'il porte en lui en appliquant sur eux la même démarche d'émancipation que l'écriture vise pour soi, leur prêter ces « armes de l'esprit » qu'il découvre à l'école et qui leur ont précisément fait défaut dans leur lutte avec les choses, ce qu'un récit comme *Miette* illustre avec acuité. C'est dans cette seconde acception que l'écriture se fait particulièrement mélancolique, puisque le vocatif traversé par l'ambition réparatrice qui l'anime est un vocatif d'après-coup, réparation qui n'en est pas moins le paiement d'une dette de Bergounioux envers ces différents visages du passé qu'il est possible de deviner à travers le sien. C'est précisément cette dette — « tout ne commence pas avec nous » (p. 34) — qui arrache l'écriture au passé pour la conjuguer avec tous les temps, puisqu'il en va du *futur du passé*, un conditionnel inaccompli qu'il convient à l'écrivain de prendre en charge, comme Bergounioux l'expose à la toute fin de *La Puissance du souvenir dans l'écriture* dans ce qui est bien sûr une éthique, mais tout aussi bien une *politique de l'écriture* qui répond au constat d'abord mélancolique « qu'on se rappelle surtout ce qui demeure inaccompli » (p. 39). Car si l'éthique convie dans un

premier temps l'écrivain à prendre en charge les « phobies » du passé pour se libérer des « névroses » du présent — en particulier celles nées lors de la Première Guerre, ce qui fait de *L'Orphelin* un récit tout à fait unique dans l'œuvre de Bergounioux<sup>8</sup> —, la politique, elle, consisterait à reprendre cet inaccompli : « Écrire est encore une façon d'agir, la suite — fût-elle amère, distante, détournée — de ce qui n'a pas trouvé sa résolution. » (p. 40) Cela signifie, bien sûr, renouer les fils d'une filiation rompue et ainsi œuvrer à la réparation d'une mémoire collective. Mais peut-être peut-on également déceler dans cette éthique de la mémoire le rappel, en cela politique, des utopies du passé demeurées dans les interstices de l'histoire. Car, sinon, comment comprendre la persistance de ces images immobiles que l'écrivain continue d'évoquer dans l'obscurité de son cabinet, à l'écart de la « situation », malgré le rappel constant de l'adéquation nouvelle entre *Agir, écrire* qui s'est fait jour dans l'œuvre de Faulkner<sup>9</sup>? Ces morceaux d'éternité qui survivent aussi bien à l'éclairage rétrospectif de la raison qu'à l'oubli qui aurait dû les recouvrir ne contredisent pourtant pas l'intrication nouvelle de l'action et de l'écriture ; loin de toute nostalgie, le « parfum imperceptible, rêvé, d'une heure d'or » (1992a, p. 40) qui imprègne ces images est un rempart contre la mélancolie et l'appui nécessaire pour reprendre la tâche.

---

<sup>8</sup> Et dont l'exact contrepoint essayistique apparaît dans le court texte consacré à Claude Simon, dans *L'Invention du présent*, autre « orphelin », tout comme son propre père, de la Première Guerre.

<sup>9</sup> Suivant un titre récent de l'écrivain : *Agir, écrire* (2008).

## Bibliographie

- BERGOUNIOUX, Pierre (1987). *La Maison rose*, Paris, Gallimard.
- (1992b). *L'Orphelin*, Paris, Gallimard.
- (1992a). *Le Matin des origines*, Lagrasse, Verdier.
- (1995). *La Cécité d'Homère*, Strasbourg, Circé.
- (1996b). *Le Chevron*, Lagrasse, Verdier.
- (1996a). « J'aurais aimé écrire pour les morts », *Le Matricule des anges*, n° 16, juin-juillet.  
<<http://www.lelibraire.com/dossiers/AR1615.html>>.
- (2000). *La Puissance du souvenir dans l'écriture*, Nantes, Éditions Pleins Feux.
- (2002). *Jusqu'à Faulkner*, Paris, Gallimard, coll. « L'un et l'autre ».
- (2005 [1995]). *Miette*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- (2007). *Carnet de notes (1991-2000)*, Lagrasse, Verdier.
- (2008). *Agir, écrire*, Montpellier, Fata Morgana.
- COYAULT-DUBLANCHET, Sylviane (2002). *La Province en héritage. Pierre Michon, Pierre Bergounioux, Richard Millet*, Genève, Droz.
- (dir.) (2002) « La terre dans le roman contemporain / The Province in the Contemporary Novel », *L'Esprit Créateur*, vol. 42, n° 2, été.
- DEMANZE, Laurent (2009). « Les possédés et les dépossédés », *Études françaises*, vol. 45, n° 3, p. 11-23.

— (2008). *Encres orphelines. Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*, Paris, José Corti.

GUICHARD, Thierry *et alii* (2007). *Roman français contemporain*, Paris, Cultures France éditions, coll. « Panoramas ».

LEPAGE, Mahigan (2007). « Michon et Bergounioux lecteurs de Faulkner », *Études françaises*, vol. 43, n<sup>o</sup> 1, p. 123-138.

PRÉVOST, Claude et Jean-Claude LEBRUN (1990). *Nouveaux territoires romanesques*, Paris, Messidor/Éditions sociales.

VIART, Dominique et Bruno VERCIER (2008). *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas.

### Résumé

Des œuvres de fiction aux essais sur la littérature, les livres de Pierre Bergounioux font souvent référence aux mêmes figures, de Descartes à Flaubert en passant par Hegel. Si le commentaire qui accompagne ces figures tend à se ressembler, il s'agira ici d'analyser le *surcroît de sens* qui se dégage de leur inscription dans la fiction, du fait de sa mise en rapport avec l'ensemble du récit, malgré son caractère souvent elliptique. Le statut de l'image, depuis son rattachement explicite à la confusion du sensible de Hegel, sera en particulier interrogé en fonction de son caractère atemporel dans certains récits.

### Abstract

From works of fiction to essays on literature, the books of Pierre Bergounioux often refer to the same authors, from Descartes to Flaubert and Hegel. If the comment which goes

with these figures tends to be alike, it will be shown that *additional meaning* emerges from their fictional inscription, despite its elliptic expression, because of its connection with the narrative. The explicit link to Hegel of the status of the image will also be questioned according to its timelessness in some narratives.