

Avant-propos

Nous sommes débordés. D'où la fatigue.

Nous sommes vraiment débordés.

Vraiment. Vraiment, cela ne qualifie pas la manière dont nous serions débordés, vraiment débordés, car à vrai dire nous ne le sommes peut-être pas du tout, débordés, en vérité. Vraiment, cela veut dire plutôt que s'il y a débordement, effet de débordement, c'est un effet de vérité.

Jacques Derrida, *Théorie et pratique* (1975-1976), Paris, Galilée, 2017

La réflexion sur les enjeux politiques de la littérature et des arts se complique souvent d'une sensation d'impuissance que résume bien cette formule familière « nous sommes vraiment débordés ». Cette sensation est au cœur de la pensée critique de l'écrivain Italo Calvino, dont le souci obstiné d'articuler « monde écrit » et « monde non écrit¹ » fut l'une des sources d'inspiration du présent travail sur les débordements. L'œuvre de Jacques Derrida en fut une autre, qui attire l'attention sur un « effet de débordement » perceptible dans le moment même de l'énonciation du discours théorique ou philosophique, qui « comme le discours en général, se déborde lui-même dans son opération² », ou encore dans l'écriture même en tant que supplément de la voix, donc en tant que « débordement [qui] survient au moment où l'extension du concept de langage efface toutes ses limites³ ». Celle de Jacques Rancière constitue enfin une référence constante depuis *La Parole muette* et *Le*

1 Italo Calvino, « Monde écrit et monde non écrit » [1985], tr. J.-P. Manganaro, *Défis aux labyrinthes, Textes et lectures critiques II*, Paris, Seuil, 2003, p. 591-599.

2 J. Derrida, *Théorie et pratique*, Paris, Galilée, 2017, p. 104.

3 J. Derrida, *De la Grammatologie*, Paris, Minuit, 1967, p. 16.

*Partage du sensible*⁴ : le philosophe a thématiqué deux fois la question des « bords », ceux de la politique, puis ceux de la fiction⁵ ; dans les deux cas, il s'agissait de repenser les limites de domaines trop bien circonscrits et de montrer les débordements qui constituent la politique et la littérature. Un nouveau « défi aux labyrinthes⁶ » s'est ainsi profilé au croisement de chemins critiques singuliers, dans un contexte d'hégémonie néolibérale (telle qu'en elle-même confinée) où coexistent le sentiment de l'urgence d'agir et celui d'une perte de l'emprise des signes : ne convient-il pas d'interroger encore la faculté de la littérature et des arts à « déborder », à sortir d'eux-mêmes, à rencontrer le monde et y agir ?

Cette question met en relief un paradoxe central. La métaphore du débordement suggère à la fois une fonction de l'œuvre littéraire ou artistique, voire une aptitude qui lui est inhérente, et une façon de rappeler les limites de l'œuvre ou de lui imposer un certain contour, de la mettre en contact avec le monde vers lequel elle déborde tout en la séparant de lui, ne serait-ce que très artificiellement. De ce point de vue, la notion de débordement peut faire partie du dispositif épistémologique sur lequel s'appuie notre compréhension des œuvres. Mais cette même notion peut (ou risque de) fonctionner comme une chambre insonorisée – ou imaginaire – dans laquelle on pourrait supposément entendre l'œuvre même, sans (ou avant) que celle-ci ne déborde vers le reste du monde et ses bruits.

Cela implique de prendre en considération toutes sortes de « bords » susceptibles d'aider à penser le monde des arts et ses ambivalences, en tenant compte de tous les acteurs des scènes littéraire et artistique : l'écrivain, pris entre la sensation que l'écrit « déborde », ne lui laissant aucun dehors à saisir, et l'impérieuse nécessité où il se trouve de « déborder » lui-même ; le lecteur, pris dans des réseaux complexes de cercles savants plus ou moins conscients du vaste hors-champ constitué par les non-lecteurs (ceux qui ne lisent pas, ceux qui ne lisent pas de littérature, ceux qui ne s'intéressent à l'écrit qu'en tant que prétexte à une performance) ; les diverses institutions, qui hiérarchisent et « bordent » les gestes critiques.

Les mêmes questions peuvent être reformulées à partir du travail du peintre ou du plasticien. À propos de la peinture, Derrida souligne ainsi

4 J. Derrida, *De la Grammatologie*, Paris, Minuit, 1967, p. 16.

5 J. Rancière, *Aux bords du politique* (1998), Paris, Gallimard, « Folio-essais », 2004 et *Les Bords de la fiction*, Paris, Seuil, 2017.

6 *Défis aux labyrinthes* est le titre français donné aux textes et lectures critiques d'Italo Calvino, celui-ci ayant fait de la recherche sinon d'une sortie, au moins du débordement d'un espace sans issue dans un autre, l'enjeu majeur de sa pratique créatrice.

que « le cadre travaille en effet » :

Lieu de travail, origine structurellement bordée du plus de valeur, c'est-à-dire débordée sur ces deux bords par ce qu'elle déborde, il travaille en effet. Comme le bois. Il craque, se détraque, se disloque alors même qu'il coopère à la production du produit, le déborde et s'en déduit. Il ne se laisse jamais simplement exposer⁷.

Que les failles et la discontinuité soient précisément à l'origine de débordements réciproques, c'est ce que montre l'œuvre *El Castillo* (2007) de l'artiste mexicain Jorge Méndez Blake. On y voit un livre fermé, *Le Château* de Kafka, inséré à la base d'un mur, ou, si l'on préfère, un mur construit sur un livre, joliment déformé, dont la discontinuité est désormais devenue visible. Ce ne sont pas uniquement les briques qui débordent ; en tout cas, ce n'est pas le débordement le plus intéressant. Ce sont les débordements potentiels des deux côtés du mur qui attirent l'attention. À travers ces failles d'un mur, un œil peut regarder et être vu en regardant, un chuchotement ou un sifflement peuvent être entendus, de petits mots écrits sur des bouts de papier peuvent être glissés d'un côté à l'autre. Si tout cela a été rendu possible grâce à un livre-fondateur (ou dé-fondateur), *Le Château* qui re-forme le mur (le mur d'une forteresse ?) remplace aussi la question du dedans et du dehors par quelques autres : de quel côté sommes-nous ? Est-ce que nous sommes du côté de celles qui essaient de voir et de se faire entendre ? Ou du côté de ceux qui empêchent les regards et les voix ? Ou les deux à la fois ?

Être-dans ou être-hors n'est donc pas le seul dilemme pertinent. La question est aussi de savoir de quel côté on choisit de déborder, ou encore vers quoi va notre débordement : Quelles limites se donne-t-on ? Pour quel débordement, parmi tous les débordements possibles, va-t-on opter ? À la lumière de ces questions, on comprend que la réflexion sur le débordement ne se limite pas aux notions de bord et de limite. Elle porte aussi sur l'impertinence de la distinction entre l'œuvre et son dehors, donc sur l'idée d'un débordement à la fois inévitable et inconcevable – qui concerne, on l'aura compris, aussi bien les œuvres elles-mêmes, que leur usage ou leur institutionnalisation : l'université encourage-t-elle à chercher dans la littérature et les arts contemporains de nouvelles formes de « débordements » et/ou dans ceux du passé des formes spécifiques dues à des circonstances déterminées ?

Le débordement pose la question des rencontres, des confluences, des assemblages – des représentations.

Qu'est-ce que la politique ? Ce n'est pas, dit Rancière, l'art de gouverner que la philosophie a souvent théorisé, un art qui s'appuie

7 J. Derrida, *La Vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978, p. 87.

sur la division du peuple en catégories se partageant le commun, le bon gouvernement étant celui qui organise ce partage de manière harmonieuse. Au contraire, la politique se définit par un mécompte, par un vide ou un supplément : le peuple déborde toujours les identités instituées et les catégories par lesquelles on prétend le compter et le diviser, en ce qu'il « disjoint la population d'elle-même en suspendant les logiques de la domination légitime⁸ ». La politique n'existe que dans ce débordement par lequel se fait reconnaître le peuple, qui n'est rien d'autre que ce « principe abstrait [...] qui inscrit le compte des incomptés ou la part des sans-part, soit, en dernière instance, l'égalité des êtres parlants sans laquelle l'inégalité elle-même est impensable⁹ ».

Comment définir la littérature et les arts ? Depuis le romantisme les principes de catégorisation ont été détruits par des pratiques qui visent à « abolir les limites qui circonscrivaient un réel propre à la fiction¹⁰ » – fiction traduisant ici *mimèsis*. Rancière distingue quatre manières de repenser ce qu'il appelle les « bords » de la fiction, et qui sont autant de manières de la déborder, puisque ces bords n'existent qu'à se compliquer, se brouiller, se dissoudre ou s'effacer. Ce sont en premier lieu les « bords » où la fiction accueille « des êtres et des situations qui étaient auparavant à ses marges¹¹ ». Comme l'écrivait Calvino dans un texte intitulé « Des bons et des mauvais usages politiques de la littérature », celle-ci « est comme une oreille qui peut entendre plus de choses que la politique ; elle est comme un œil qui peut percevoir au-delà de l'échelle chromatique à laquelle est sensible la politique¹² ». Est ainsi débordée la frontière qui sépare l'insignifiant de ce qui fait sens et celle qui distinguait les existences importantes des négligeables.

Un deuxième bord est celui qui sépare la rationalité fictionnelle de celle des sciences sociales. Le roman, depuis le XIX^e siècle, a montré que les deux se confondent en procédant par enchaînements de causes et d'effets et en renversant les apparences pour dévoiler la nécessité qu'elles cachaient. Se trouve débordée la division entre les récits d'imagination qui prétendent documenter la réalité et les traités savants qui en cherchent les fonctionnements abstraits. Un autre est celui qui sépare l'histoire inventée de celle qui veut respecter la réalité des faits :

8 J. Rancière, *Aux bords du politique*, *op. cit.*, p. 234.

9 *Ibid.*, p. 235.

10 J. Rancière, *Les Bords de la fiction*, *op. cit.*, p. 11.

11 *Ibid.*, p. 15.

12 I. Calvino, « Des bons et des mauvais usages politiques de la littérature », tr. J.-P. Manganaro et M. Orcel, *Défis aux labyrinthes*, *op.cit.*, vol. I, p. 318.

bord problématisé par toute une littérature qui joue avec les logiques de l'invention pour faire douter des catégories les plus éprouvées. Le quatrième est plus directement politique : il est celui de ces « fictions limites¹³ » qui s'intéressent aux personnages à qui rien ne devrait arriver ou aux situations dans lesquelles rien ne se passe, se demandant ce que font à la communauté ces histoires dans lesquelles parlent et agissent ceux qui pour le sens commun n'agissent ni ne parlent : les pauvres, les idiots, les enfants (et les animaux, ajouterait-on).

Envisager ces bords de la représentation, c'est essayer de distinguer plusieurs manières de déborder. Ce volume en propose quelques-unes, classées en quatre ensembles.

La première section, « Traductions critiques : mots et figures du débordement », interroge le rapport entre langue et action et à travers lui les moyens de l'écrivain : celui qui écrit la parole des insurgés ne reconduit-il pas malgré lui un rapport hiérarchique entre ceux qui parlent et ceux qui sont parlés ? Cette question qui oriente l'étude de Sylvie Servoise sur « l'insurrection » dans le roman français contemporain n'a pas de réponse ou plutôt, ne trouve sa réponse que dans l'exercice de l'écriture par des écrivains qui ne se présentent ni en porte-parole des sans-voix ni comme détenteurs d'une empathie particulière avec eux, mais comme pareillement engagés dans une lutte pour la reconnaissance. Les deux études suivantes contribuent à replacer la réflexion dans un contexte plurilingue – celui-là même que pose « *El castillo* de Kafka » et qui produit un « effet de débordement » du discours théorique. Céline Barral va chercher dans des « histoires chinoises » d'Hélène Cixous, Lu Xun et Kafka d'autres figures du débordement qui mettent aussi l'écrivain en danger : le danger qui guette « ceux qui s'aventurent dans le déchiffrement des causes [...] car la question sur les signes démultiplie les niveaux de signification, glisse d'un niveau de métaphorisation à un autre, à l'infini, sans qu'on puisse arrêter le sens ». Si l'écrivain risque d'un côté de se perdre dans le brouhaha des discours sociaux, il risque de l'autre de s'égarer dans le labyrinthe des signes. Le sens déborde : certains mots le signalent mieux que d'autres. Jan Lietz, en suivant les évolutions du mot allemand *Haltung* (dont quelques-unes des traductions seraient avis, attitude, disposition, comportement, allure, démarche, pose, posture, maintien, contenance...) du XIX^e siècle à nos jours, montre comment un mot usuel se charge de significations éthiques, politiques et philosophiques, et à quel point sa polysémie conduit à des

13 *Ibid.*, p. 16.

batailles sur son usage. En retraçant un long siècle de polémiques autour d'un seul mot, il situe le risque, pour l'écrivain, de s'y fier.

La deuxième section, « Gestes critiques : interprétation et performance », pose l'horizon d'une réception, aborde la question du débordement comme « confluence ». Delphine Edy s'intéresse à la littérature qui « se dramatise », et plus précisément à la façon dont les classiques (Tchekhov, Ibsen, Schnitzler) débordent dans le monde d'aujourd'hui, à partir des mises en scène de Thomas Ostermeier. Les « extensions de texte » pratiquées par ce dernier, qui remplace Maupassant par Houellebecq ou traduit en monnaie courante des indications de revenus devenues désuètes, font déborder les textes d'origine dans la salle de spectacle, participent d'une actualisation politique fondée sur la possibilité d'émouvoir – la polysémie du mot allemand *bewegt* saisit cela parfaitement : pour être ému, il faut être mu. Jean-Benoît Cormier Landry procède à une interrogation plus radicale encore du genre dramatique et de sa capacité à déborder les époques et les corps, en prenant appui sur un texte fondateur de Bernard-Marie Koltès, *La Nuit avant les forêts*, dont il analyse la « relation d'adresse » complexe. Il en déduit l'importance de l'expérience partagée d'une œuvre qui libère (tant la langue joint ici « l'attache et l'instabilité »), ce qui caractérise aussi le mouvement *Slam Resistência*, au cœur de l'étude suivante, dans laquelle Carolina Cunha Carnier présente un cas exemplaire de poésie créatrice d'espaces de rencontre dans la cité de São Paulo. Francesca Manzari poursuit à sa manière la réflexion en montrant comment la poésie contemporaine non seulement déborde dans la rue, mais réinvestit l'espace lyrique médiéval, en un geste de revalorisation du discours poétique : en tant que forme donnée au désir par le poète amoureux, en tant que réception de « l'infinité de l'autre », la poésie est une pratique très ancienne, et hautement politique, de l'accueil.

La troisième section, « Débordement dans le genre », propose une déclinaison de la notion de genre à travers les représentations des femmes au XVII^e siècle et le croisement des questions du genre, de la race et de la classe sociale dans les littératures du début du XXI^e siècle. Les textes de cette section montrent non seulement vers quoi déborde le genre, mais aussi ce qui déborde dans la catégorie même du genre. Dans son texte intitulé « Porosités, débordements et politique dans *Clélie* de Madeleine De Scudéry », Joséphine Gardon se pose une série de questions importantes à propos du texte qu'elle analyse : quels sont les liens entre l'intime, le personnel et le passionnel ? Comment ceux-ci débordent-ils sur le forum, souvent perçu comme l'espace de la rationalité et de la rhétorique ? Comment le foyer et la sphère privée débordent-

ils vers la sphère publique ? Quel féminisme évoquer pour comprendre les préjugés sociaux repris dans *Clélie* et leur remise en question par un texte littéraire ? La question de la contextualisation des normes du genre et de leur débordement, déjà présente dans ce premier texte, revient dans « Quand dire, c'est défaire : le genre et la race chez Toni Morrison et Marie Ndiaye » de Fanny Monbeig. En mettant l'accent sur un jeu de voiles et de dévoilements dans les romans des deux autrices, ce texte s'inscrit dans une perspective intersectionnelle. Il insiste sur les représentations des femmes noires, ainsi que sur celles des abus, des agressions sexuelles et des viols. Plus généralement, le texte voit la littérature comme façon d'exhiber les rapports de pouvoir, comme questionnement sur les catégories du genre et de la sexualité et comme porteuse d'une réflexion subversive. Le troisième texte de la section est aussi en dialogue avec la notion d'intersectionnalité, mettant l'accent sur le genre et la classe sociale cette fois-ci. Dans « Le dépassement du double verdict social et sexuel chez Didier Éribon et Édouard Louis », Annie Jouan-Westlund choisit *Retour à Reims* et *En finir avec Eddy Bellegueule* pour revenir sur deux récits de retour au milieu d'origine. L'accent est mis sur le débordement du littéraire – et plus spécifiquement de l'autobiographie – sur le politique, et cela par deux auteurs qui sont aussi bien des théoriciens que des activistes. Plus évidente chez Louis (qui s'insurge contre la pauvreté, le racisme et l'homophobie de son enfance) que chez Éribon (qui opte pour une stratégie politique parfois différente), l'approche intersectionnelle reste ici au centre des préoccupations de l'autrice.

La dernière section, « Au bord du contemporain », interroge les débordements contemporains du récit. Les quatre auteurs interrogent des corpus de la fin du XX^e siècle et du XXI^e et partagent un questionnement sur les formes du récit. Que devient le roman quand il se laisse saisir par un contenu utopique, se demande Emilie Ieven à propos de *Cherokee* de Jean Echenoz ? Mais la question est réversible : qu'est devenue l'utopie quand elle s'est laissée déborder par la forme romanesque ? Que devient le récit quand il veut cerner l'expérience quotidienne au plus près et se faire lui-même expérience, demande Maryline Heck, à propos de textes de Thomas Clerc, Joy Sorman, Nathalie Quintane et d'autres ? Mener une expérience, la suivre et n'écrire que ce qui se produit dans le cadre de cette expérience, c'est refuser la frontière des genres littéraires, mais plus profondément, c'est remettre en cause la séparation de la littérature et des sciences sociales et, plus profondément encore, c'est passer outre le grand partage de l'écriture et de la vie : débordement radical, qui trouble le dernier « bord » de la littérature, celle-ci s'identifiant à la vie

même, à moins que ce ne soit la vie qui ne se résorbe dans la littérature. Sandra Barrère explore, avec *Anima* de Wajdi Mouawad, un tout autre type de débordement, celui d'un déchaînement de violence qui place le texte « au bord du gouffre » de l'irreprésentable. Le roman traite de la violence politique par déplacement et en confiant la narration à des animaux, comme si leur position de témoins et d'innocents en faisait le seul « bord » de l'expérience historique d'où la décrire. Enfin, Corentin Lahouste étudie les chroniques d'un romancier, Yannick Haenel, dans un hebdomadaire, *Charlie Hebdo*, examinant le décalage par lequel l'écrivain se saisit de la politique dans des textes courts livrés sous le coup de l'actualité.

Les quatre sections du volume se donnent, au fond, une mission qui peut sembler paradoxale : repérer et analyser les formes multiples que le débordement prend, d'une certaine manière le circonscrire, afin de l'étudier dans le contexte de la littérature, ainsi que dans celui des discours critiques et des arts. Dans ce volume, il est question de la parole des insurgés, des écrivains face au brouhaha des discours sociaux, et des attitudes, dispositions ou postures vis-à-vis du monde ; il s'agit aussi des performances, théâtrales et poétiques, qui font déborder les textes vers la sphère publique et les corps en présence ; d'autres textes étudient le débordement de la catégorie du genre vers celles de la race en tant que catégorie politique et de la classe sociale, ou encore le débordement de la littérature vers les utopies ou les dystopies contemporaines. Si la complémentarité, ou la tension, entre texte et hors-texte a fait l'objet d'un dialogue critique depuis très longtemps, ce volume insiste sur la dynamique, voire la nécessité et l'urgence, des débordements multiples et divers étudiés dans ses quatorze textes.

Dans un petit livre intitulé *Fortino Sámano (Les débordements du poème, 2004)*, Jean-Luc Nancy commente le poème du même titre de Virginie Lalucq :

Il me faut comprendre qu'en effet le poème – et voici en quoi il déborde – fait plus parler qu'il ne parle lui-même. Un poème est ce qui se glisse dans la gorge et dans la langue de son lecteur / auditeur et qui le fait parler, qui lui prend les mâchoires, les lèvres et le larynx pour le manger du dedans. Un poème qui ne fait que parler devant moi et à moi, sans me plier à le parler à mon tour, celui-là n'a pas débordé et a raté son coup¹⁴.

C'est ainsi que sont étudiées les œuvres évoquées dans ce volume : en tant qu'œuvres qui font parler, plutôt qu'en tant qu'œuvres qui ne font que parler et – peut-être paradoxalement, encore une fois – en tant

14 Virginie Lalucq-Jean-Luc Nancy : *Fortino Sámano (Les débordements du poème)*, Paris, Galilée, 2004, p. 77.

qu'œuvres qui piratent la voix de leurs lecteurs afin de la faire émerger et la faire entendre. L'ambition du volume n'est donc pas seulement de parler des débordements, d'en faire la liste ou d'en rappeler la diversité. Le volume ne cherche pas non plus une unité quelconque parmi ces débordements. Mais on ne se tromperait pas si on voyait, aussi bien dans les textes qui suivent que dans les interstices entre ceux-ci, une énergie qui se déploie à partir de l'approche de la littérature que le volume propose. Les débordements n'y ressemblent ni à des fuites ni à des éparpillements ; ils sont plutôt des occasions de rencontres, des confluences, des invitations à des assemblées publiques et à des croisements des corps et des voix – une façon de voir, et d'entendre, le bien que la littérature peut faire au monde.

Jean-Paul Engélibert, Apostolos Lampropoulos, Isabelle Poulin