



**HAL**  
open science

# Être là ou ne pas être là – esquisse de typologie du spectral dans quelques œuvres littéraires occidentales contemporaines

Catherine Grall

► **To cite this version:**

Catherine Grall. Être là ou ne pas être là – esquisse de typologie du spectral dans quelques œuvres littéraires occidentales contemporaines. *Between*. Rivista dell'Associazione italiana di teoria e storia comparata della letteratura, 2017, Longing and belonging - désir et appartenance, 7 (13). hal-03679021

**HAL Id: hal-03679021**

**<https://hal-u-picardie.archives-ouvertes.fr/hal-03679021>**

Submitted on 25 May 2022

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# Être là ou ne pas être là – esquisse de typologie du spectral dans quelques œuvres littéraires occidentales contemporaines

Catherine Grall

Dans *The Reenactments: A Memoir* (2013), Nick Flynn s'interroge : le film que Paul Weitz a réalisé à partir du premier volet de son autobiographie (*Another Bullshit Night in Suck City*, 2004) fonctionnera-t-il comme le « caisson miroir » où une personne, qui souffre d'un membre fantôme, voit par symétrie une image de celui-ci et peut en guérir ? Plus précisément : la reconstitution filmique du suicide de sa mère, interprétée par Julianne Moore, lui permettra-t-il de moins souffrir de l'absence de celle-ci ? Oui et non, bien entendu... La représentation, aussi vraisemblable soit-elle, d'une perte traumatisante, reste en grande partie insatisfaisante, mais l'auteur en fait une œuvre où le lecteur assiste aux efforts d'un sujet exposant, contre la douleur, ses efforts de mémoire, ses recherches scientifiques, sa foi en les arts : une vie est rendue sensible, dans tout un travail de soi, à partir de la mort et contre la mort. À la charnière des XXe et XXIe siècles, alors que la littérature retrouve un intérêt prononcé pour la vie et pour la référence mondaine qui inscrit l'individu dans une communauté humaine ici et maintenant, ceci après plusieurs décennies de crises de la représentation, de nombreuses œuvres mettent en scène des personnages qui peinent à habiter le monde, et les auteurs proposent de nouvelles confrontations à l'irreprésentable. Celui-ci prend

volontiers une forme spectrale : personnages fantomatiques, métaphores de la mort, de l'informe qui revient de manière insistante, pénétration du présent par le passé, brouillage des perceptions à plusieurs niveaux rendent tous la vie difficile au sujet « hanté ». Cet article esquisse ainsi une typologie de personnages peinant à appartenir au monde présent, alors même qu'ils le désirent. Divers passés hantent les sujets des récits présentés comme contemporains des lecteurs ; les cultures parfois incompatibles rendent également difficile la vie des personnages et leur identité communautaire ; les révolutions manquées ou encore à venir mènent également à des niveaux d'insatisfaction tels que ces personnages ne peuvent plus s'inscrire pleinement dans leur espace et dans leur temps. Dans tous ces cas, non exclusifs, ce qui n'est plus, ce qui n'est pas possible, ce qui n'est que potentiel colore le personnage qui l'éprouve d'une aura spectrale, au sujet de laquelle on propose ici quelques interprétations.

## **Personnages hantés par le passé**

Les guerres ont produit des fictions à fondement vraisemblable, avec des personnages semblant parfois appartenir à deux mondes... ou à aucun : après *Le Colonel Chabert* (1832), les rescapés de 1914-1918 (appelés en français « revenants »), les fantômes de personnages traumatisés par les horreurs des combats récents hantent plus que jamais les récits de retour. L'exilé issu d'un pays en guerre constitue un personnage de revenant assez nouveau. Dans le roman de David Albahari, *Snežni čovek* (*L'Homme de neige*, 1995), le narrateur, issu d'un pays de l'ex-Yougoslavie en guerre, invité dans une université américaine, ne parvient pas à se sentir à l'aise face à ses nouveaux collègues et aux étudiants, cependant qu'il transforme la maison où il loge en atlas du malheur, affichant les cartes géographiques du

propriétaire sur les murs du salon et pris dans des vertiges dus à ses médiations sur les traumatismes historiques mondiaux. L'espace se démultiplie, le personnage finira par s'effacer sous la neige, en suivant un lapin dans un jardin mystérieux. Le non-dit du pays quitté, des guerres qui continuent de le déchirer, des douleurs vécues, des discours impossibles à prononcer, se transforme en esquisse de conte à la Lewis Carroll. Plutôt que de corriger des épopées nationalistes par un réalisme historique ou ironique, Albahari met en scène une identité floue, une subjectivité douloureuse qui se perd dans des détails et des manies, en interrogeant indirectement la légitimité de son exil. La situation du personnage exilé dans le monde s'avère intenable. La dimension référentielle s'estompe lorsqu'il s'agit d'écrire la guerre au loin, mais elle se déploie pour dire le mode de vie d'un campus américain, et prend les couleurs du mystère et du fantastique pour représenter la maison et le jardin où essaie de vivre le narrateur. La puissance suggestive des obsessions, déclinées en une écriture sans pause, aux accents bernhardiens, provoque une empathie à valeur éthique. La question est en effet : comment supporter ce qui s'est passé, ici et ailleurs, ce qui se passe encore ailleurs (éventuellement dans son pays d'origine) et être ici, en sécurité, face à des étrangers qui attendent que vous parliez, entre autres, de la guerre ? Les cartes couvrant les murs de la maison laissent penser que l'histoire n'est qu'une succession de crimes de masse, infiniment rejoués. Le réalisme historique, comme le réalisme géographique, sans nier les diversités, tendent à se fondre dans une pensée de la répétition désespérante.

Les génocides eux aussi aboutissent volontiers à l'écriture de personnages hantés, eux-mêmes comme au bord de la vie : aux textes célèbres de Primo Levi, à l'écriture lazaréenne de Jean Cayrol, ont succédé les récits plus contemporains écrits depuis les « camps » des criminels et de leurs descendants, comme les œuvres de Sebald, qu'il

refuse d'appeler romans, au nom d'un réalisme fondé sur des recherches historiques<sup>1</sup>. Ses narrateurs rencontrent souvent des personnages eux-mêmes possédés par un passé terrible : c'est le cas dans des récits comme *Austerlitz* (2001), ou *Die Ausgewanderten* (*Les émigrants*, 1994). Des travaux d'enquête ressuscitent petit à petit le passé, dévoilent des non-dits, et l'impossibilité même de lever totalement le voile occasionne une écriture trouble du fait historique et personnel. L'articulation du temps est impossible : le présent est sans cesse pénétré de souvenirs, de cauchemars ou d'hallucinations. L'auteur intègre au récit subjectif des clichés photographiques dont la valeur documentaire est évidemment contrebalancée par l'indétermination de la référence qu'ils portent, par le décalage qu'ils créent avec le médium verbal, par la puissance suggestive du noir et blanc et, finalement, par leur propre qualité spectrale<sup>2</sup>. Les personnages de Sebald s'inscrivent dans des quêtes mémorielles indirectes, qui ont une conséquence nécessaire, et souvent dramatique, sur le présent du narrateur, sujet aux vertiges et aux troubles de la perception en général. Le passé criminel nazi empêche aussi le sujet enquêteur de projeter un avenir ; son traitement poétique tend à le désincarner et à le réduire à n'être qu'un discours questionnant. L'importance de la mise en scène de l'énonciation, par un narrateur à l'image de l'auteur, mobilise le présent du lecteur pour le concerner sans refermer les plaies ouvertes autrement que par l'acte d'écriture lui-même.

---

<sup>1</sup> Ceci contre les envolées lyriques jugées douteuses d'écrivains décriés par Sebald dans *Luftkrieg und Literatur* (*De la destruction comme élément de l'histoire naturelle*, 1999), par exemple.

<sup>2</sup> Les travaux sur les rapports entre la photographie et la mort abondent : de *La Chambre claire* de Barthes, aux études sebaldiennes, le « spectre » lumineux justifie son appellation.

Au traitement suggestif de la guerre par David Albahari, à la fiction à fond documentaire historique de W. G. Sebald, s'ajoute, représentant un autre type de trouble du présent par le passé collectif traumatisant, la fiction dans la fiction telle que travaillée par Javier Cercas dans *Soldados de Salamina* (*Soldats de Salamine*, 2001). L'auteur y invente le personnage de Miralles, vétéran de la guerre d'Espagne qui aurait épargné un soldat phalangiste, le poète Sanchez Mazas. Le narrateur, journaliste qui a renoncé à devenir romancier, tente de résoudre cette énigme historique et peine à retrouver le héros anonyme et généreux. Roberto Bolaño, le grand romancier chilien, devenu personnage du roman de Cercas, conseille au narrateur d'inventer ce personnage, impossible à retrouver. *Soldados de Salamina*, roman réflexif, joue de la frontière entre réalité historique et autobiographique, d'une part, et données imaginaires, d'autre part, si bien que Miralles relève du spectre en plusieurs points. Très vieux, le personnage qui ne révèle pas tout son passé déplore surtout les vrais héros, morts, affirmant qu'il n'en est pas un, contrairement à ce que peuvent penser le narrateur et le lecteur. Miralles est socialement et politiquement déjà disparu : il finit sa vie dans une maison de retraite française, pauvre et oublié. Mais il relève surtout de cet entre-deux de l'existence et de la non existence à cause de son statut de fiction possible (le narrateur suit-il les conseils de Bolaño et l'invente-t-il ? ou retrouve-t-il en Miralles celui qu'il cherche ?) au sein d'une fiction revendiquée (*Soldados de Salamina*, avec son titre renvoyant à une autre bataille historique à dimension mythique, est un roman). Les disparus de la guerre civile (l'Espagne en découvre encore des charniers à la fin du XXe siècle), faute de s'exprimer depuis l'au-delà, s'inventent comme des fictions qui aident un narrateur autobiographique à penser son présent, qui apparaissait comme une impasse dans l'incipit. Ce dernier roman illustre de façon relativement sereine combien la fiction,

dans certains cas terribles, relaie légitimement le récit historique, comme l'a suggéré Paul Ricœur, à propos de récits génocidaires que l'historiographie ne peut prendre en charge (voir *Temps et Récit*). Mais les personnages de Cercas qui n'appartiennent pas vraiment au monde sont paradoxalement bien là, dialoguent avec un narrateur très semblable à l'écrivain, dans un monde dont ils signalent les incomplétudes et les refoulements. Le roman s'achève sur un long retour en forme de méditation au présent du narrateur, qui se dit « raté mais heureux » : il n'a pas vécu de transformation depuis l'incipit lapidaire, qui disait sa situation déprimante, mais il a désormais envie de vivre et peut écrire.

Les œuvres évoquées jusqu'ici mettent en scène la façon dont le passé traumatisant (ou le présent plus ou moins lointain) trouble des personnages que leur besoin de savoir rend anxieux de vivre mieux. Ce qui les hante ne relève que métaphoriquement du fantôme : il ne s'agit plus d'êtres revenus de quelque enfer et réclamant justice. Les bourreaux comme les victimes, un camp comme l'autre, voire des personnages en guerre jamais décrits ou nommés, participent d'un passé insuffisamment intégré dans le présent des narrateurs qui, eux-mêmes, à force d'obsessions et de dépressions, n'appartiennent plus bien à leur monde et constituent parfois, sinon des revenants, du moins des errants. Les narrateurs évoqués affrontent des espaces labyrinthiques et peinent à habiter les lieux, eux-mêmes produits d'un passé collectif qui ne passe pas – ou le contemporain d'un ailleurs qui est presque l'ici, dans un monde globalisé (scénario esquissé dans le roman d'Albahari, et que suivent de nombreuses fictions de l'exil).

## **Personnages hantés par l'altérité culturelle**

Les œuvres dites postcoloniales, cependant, créent parfois volontiers, à partir de ces passés plus ou moins proches, des personnages de spectres moins métaphoriques, comme le montre le volume *Postcolonial Ghosts (Fantômes postcoloniaux, 2010)*. Les œuvres qui confrontent dominants et dominés (avec, parfois, les premiers revenant hanter les seconds) marquent souvent la problématique de la violence traumatisante d'un sceau multiculturel. Dès « Racisme et culture », Frantz Fanon espérait que la fin du régime colonial déboucherait sur une prise en charge du relativisme réciproque des cultures, faute de quoi l'incommunication entre le monde blanc et le monde noir continuerait d'aliéner certains sujets. Homi Bhabha cite *Les Damnés de la terre*, à côté d'approches plus psychanalytiques, pour exprimer deux temporalités en jeu dans la définition de la nation et dans l'imaginaire social, où peut être engendrée de la spectralité, pour cause d'indétermination identitaire violente : à côté d'une temporalité linéaire, progressive, l'autre est constituée d'inconscient et d'instabilité, et les individualités s'y perdent. Le théoricien des *cultural studies* emprunte ainsi à Freud sa notion de *unheimlich*, que le psychanalyste rapprochait d'un inconscient archaïque non réprimé qu'il avait fondé à partir de *Der Sandmann (L'Homme au sable, 1817)* de E.T.A. Hoffmann (qui imagine un traumatisme d'enfant). Pour écrire des personnages pris entre cultures dominée(s) et cultures dominante(s), les auteurs ont parfois recours à des indéterminations qui caractérisent leur fragilité psychologique, mais aussi des impasses politiques graves, qui reconduisent aux situations de conflits traumatisants évoqués plus haut : refoulements subis par l'individu, dénis de réalités et de croyances, violences qui fragilisent la perception de soi dans l'espace et le temps, autant de données que l'écriture spectrale prend en charge. Aux violences historiques des guerres et des génocides, les romans « postcoloniaux », dans un sens large, ajoutent la problématique des



cultures dominées et proposent des personnages à l'identité doublement troublée, que la figure ou la métaphore du fantôme connotent volontiers.

Le Mozambique où vit Mia Couto hérite d'une histoire coloniale et d'une guerre civile. *La Véranda au frangipanier* s'inscrit ainsi dans une ère postcoloniale où d'autres tyrans ont succédé aux colons oppresseurs. Le narrateur du roman se donne dès l'incipit pour un mort, qui a travaillé pour les colons portugais, et que les puissants Mozambiquais maintenant au pouvoir veulent ériger en héros national, alors qu'il n'a rien fait en ce sens. À la première personne, il se plaint plutôt de ne pas avoir été enterré selon les rituels de son peuple. Mais son pangolin, animal qui aide les morts selon une croyance animiste, lui permet de revenir brièvement sur terre, dans la peau d'un inspecteur de police chargé d'enquêter sur le meurtre du directeur d'une maison de retraite. Le personnage dans lequel s'est réincarné Ermelindo, citadin moins noir que les pensionnaires très âgés, également caractérisés parfois comme des enfants, entend leurs soi-disant témoignages, qui relèvent tous du conte, et il découvre les complots politico-économiques en jeu dans ce lieu archipélique. L'espace écrit par Couto s'entrouvre au profit de profondeurs mystérieuses, dont on ne sait jamais à quel niveau il convient de les interpréter – ceci d'autant plus que le réalisme magique de l'auteur multiplie les images poétiques. Le narrateur finira par mourir d'une nouvelle mort, apaisé, après avoir donné sens à son deuxième court passage sur terre<sup>3</sup>. Un moment de déchaînement des éléments coïncide

---

<sup>3</sup> « Et je me dis : toute ma vie a été pleine de faussetés. Je m'étais tressé une couronne de lâchetés. À l'heure où il s'imposait de combattre pour le pays, je m'étais dérobé (...) Ce moment était le dernier où j'avais chance d'encore pouvoir marquer le temps. Et de faire naître un monde où tout homme, du seul fait de vivre, soit respecté. » p.195

avec la résolution de l'intrigue, tel un déluge après lequel le monde peut se reconstruire. Le passé colonial est agité, sur fond de croyances à recueillir, et par le biais de personnages ni totalement vivants ni totalement morts, et marqués de différents degrés de fictionnalité. Les mondes naturels et surnaturels pénètrent la dimension culturelle et historique où se distingue le personnage d'une infirmière compréhensive, pleine d'amour pour tous, qui ébauche une herméneutique du sein même du roman : tout est à interpréter, à relier, alors que les hommes ne font qu'exclure. Le personnage en question légitimerait tout particulièrement une lecture du roman par le biais des théories du *care*, sans doute plus généralement pertinentes pour traiter la dimension éthique en jeu dans ce que l'écriture spectrale recouvre de rapport à l'autre – mais l'enjeu déborde les dimensions de cet article. Sorcière, personnages agonisants, et narrateur fantôme, dans le roman de Couto, expriment et rendent très singulièrement sensibles de cruelles questions de domination toujours réactualisées : le passé et le présent, la nature et la vie humaine, les anciens et les jeunes, les noirs, les métisses et les blancs, tous doivent communiquer à nouveau... Les images poétiques et oniriques, les croyances évoquées, la culture africaine mobilisée (par le biais d'un glossaire en fin de roman) font de la spectralité, chez Mia Couto, un mode de dénonciation moins pathétique que ceux analysés plus haut. La mort qui va et vient s'inscrit dans une temporalité où la vie est un espace de possibles à construire. *La Véranda au frangipanier* possède une intrigue de forme policière, mais la découverte des assassins ne parvient pas à « fermer » réellement l'histoire, dont les enjeux sont visiblement plus vastes. En outre, le narrateur était déjà mort et les deux mondes de l'enquêteur et de l'infirmière restent à marier. L'opposition à la linéarité chronologique, indissociable du spectral invite ici encore à des considérations anhistoriques, à partir de l'histoire.

Une autre écriture riche en images et en références à des littératures passées évite au lecteur de rester trop sous le coup d'une impossibilité de vivre (risque de certaines œuvres du premier type), mais pour d'autres raisons que celles produites dans l'œuvre de Couto. *L'Empreinte à Crusoé*, de Patrick Chamoiseau, mêle aussi des problématiques postcoloniales, l'intérêt pour la vie non humaine et différents degrés de fictionnalité. Le premier narrateur du roman, qui se nomme peut-être Ogotemmel (du nom du « sorcier » interviewé par l'anthropologue Marcel Griaule), croit d'abord s'appeler Robinson : associé par son vrai nom probable à l'Afrique des sages et, par le nom qu'il pense porter, à la chrétienté laborieuse des protestants britanniques du XVIIIe siècle, il traque en outre un supposé intrus dont il a découvert l'empreinte sur le sable, finissant par le désirer comme compagnon indispensable, avant de comprendre que l'empreinte est la sienne et de vivre toujours plus en accord avec la nature, conformément à des enseignements de philosophes antiques (Parménide). Son identité est menacée aussi bien par son amnésie que par le contexte, et une culture ancienne qui bouleverse son rapport à l'espace. Un deuxième récit rejoint et finalement remplace le principal : il émane du vrai « Robinson », qui vient rechercher son ancien ami et complice dans la traite des esclaves, le premier narrateur, dont le lecteur découvre alors qu'il est noir, et qui sera définitivement assassiné par Robinson en voulant délivrer ses nouveaux esclaves. Colonialisme, postcolonialisme, utopie écologico-philosophique, réécriture placent le personnage principal entre plusieurs mondes qui rendent sa vie impossible et finissent par le condamner : il n'appartient plus à aucune culture, à aucun peuple, ni même au « tout-monde » que les contemporains doivent écrire, selon les vœux d'Édouard Glissant<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> « Pour moi, le plus haut degré (d'art littéraire), c'est le « tout-monde », le chaos-monde actuel, c'est ce qui nous est donné et que nous n'avons pas

La cruauté de l'incertitude concernant l'identité du personnage redit les complicités dans les crimes coloniaux, ses impasses, et, métaphoriquement, la triste incapacité à aimer l'autre, incapacité elle-même dépassée au profit d'une négation panthéiste de l'individualité (allusions à une civilisation noire enfouie dans la mémoire du personnage, à la philosophie présocratique sans doute plus compatible avec les soucis écologiques exprimés que la Bible de Defoe). Mais Chamoiseau condamne également son personnage à mort quand il est confronté à l'autre lui-même, le Robinson qu'il croyait être. Quel Occident hante donc l'Afrique ? Celui des colons assassins ou le double de l'Afrique, qui se suicide ? L'intertextualité de cette énième robinsonnade dit un dilemme postcolonial où les ancêtres hantent un personnage qui les a refoulés, mais qui est possédé par des doubles venus d'ailleurs.

Un dernier exemple de roman mettant en scène des personnages empêchés d'appartenir à l'ici et maintenant mondain, lui aussi empruntant parfois au fantastique (*unheimlich*), au réalisme magique et à la dénonciation de dominations historico-culturelles, en travaillant un espace plus vraisemblable et en estompant les références fictionnelles, laisse davantage au lecteur lui-même un sentiment de hantise. Comment vivre bien au présent après l'esclavage, demande Toni Morrison, en particulier dans *Beloved*. Elle y crée le personnage original d'un bébé fantôme revenant, des années après sa naissance, sous la forme d'une adolescente sensuelle, à demi attardée, et dangereuse, en particulier pour sa mère qui semble perdre l'esprit. L'auteur mélange des croyances et des rites panthéistes aux valeurs

---

encore exploré. Car, si les explorations terrestres et marines sont terminées, celles des relations des cultures dans le monde ne le sont pas, d'où le rapport fondamental entre politique et poétique. » (Chamoiseau 2007, p.83-84)

chrétiennes en porte-à-faux, pour exprimer l'impossible coïncidence entre le monde esclavagiste et le monde égalitaire. Certains « propriétaires » traitent humainement leurs esclaves, d'autres se comportant de façon inhumaine. Autant de données mondaines et historiques qui fondent le dilemme éprouvé par le personnage central : faut-il mieux laisser ses enfants devenir esclaves de sadiques ou les tuer ? Et quand la petite chérie (« *beloved* ») revient, d'où est-elle la revenante, de quels enfers, et en quel enfer transforme-t-elle ce qui semblait une vie « normale » qui, *a posteriori*, ne relève d'aucune normalité possible ? Le passé collectif des déportations esclavagistes, le passé personnel des maltraitements insupportables s'incarnent sans s'incarner et mettent le présent comme en suspens. Le personnage de l'enfant mort, mais toujours présent, a également été utilisé par Patricia Grace dans *Baby no-eyes*, pour rendre sensible le choc des cultures blanche et aborigène et la domination de celle-ci par la première – c'est alors moins la sensualité que l'imaginaire enfantin qui permet au fantôme de posséder les vivants qui ont déjà souffert. Le fantôme non plus seulement métaphorique relève à la fois, par le jeu des points de vue, du fantastique de type XIXe siècle et de l'allégorie poétique. Les deux romans ne cherchent pas à provoquer la terreur, mais à montrer comment des situations historiques font que, pour certains personnages, les morts sont là... et qu'eux-mêmes ne peuvent donc pleinement appartenir à leur espace et à leur temps. Mais Sethe, dans *Beloved*, a la chance de pouvoir aimer à nouveau, dans ce roman qui met en scène le salut inespéré par une histoire d'amour entre esclaves fugitifs, décidés à oser affronter les souvenirs et donc une nouvelle vie possible. L'épilogue du roman (dernier chapitre de la dernière partie) délaisse l'histoire des personnages au profit d'une forme de méditation : il est possible qu'on oublie Sethe, ses malheurs, et son besoin d'amour. Mais « on » peut se rappeler ce qu'elle a vécu et fait, le

revenant auquel elle a cru ; à chacun de désirer avancer, au lecteur de lire :

là-bas, le long de la rivière derrière le 124, les empreintes de ses pas apparaissent et disparaissent, apparaissent et disparaissent. Elles sont tellement familières ! Qu'un enfant, un adulte y place ses pieds, elles lui vont. Qu'il les en retire, et elles disparaissent à nouveau, comme si personne jamais n'avait marché là. (Morrison 2008 : 379-380)

## **La spectralité et le dérangement de l'ordre actantiel et narratif**

Ces œuvres très diverses ont pour point commun de figurer, sous forme de personnages et dans une écriture imagée, combien les hommes et les femmes ne peuvent aisément s'inscrire dans un monde relativement contemporain sans que le passé, l'ailleurs, l'altérité qui ont joué dans sa constitution intime ne soient reconnus. Le spectral, lié depuis toujours à l'exigence de justice, traite de ce qui, dans l'ici et maintenant, n'appartient pas clairement à l'ici et maintenant, dans un processus qui s'enracine dans les profondeurs identitaires plus qu'il ne mobilise des transformations. Les romans évoqués se soldent très rarement par une fin au sens d'intrigue résolue : il s'agit plutôt de continuer autrement, d'accueillir la « revenance » de façon active et sans terme fixé. L'idée d'une responsabilisation morale par la mise en cohérence du chaos du monde dans le récit, à l'image de ce que Paul Ricœur a pu analyser dans les trois phases de la mimésis identifiées dans son *Temps et Récit*<sup>5</sup>, ne permet pas suffisamment d'éclairer la

---

<sup>5</sup> « Le temps devient humain dans la mesure où il est articulé de manière narrative ; en retour le récit est significatif dans la mesure où il dessine les

dimension éthique de ces écritures, comme de beaucoup de fictions des XXe et XXIe siècles, qui accordent une importance particulière au paradigmatique, à l'image, à la variation, contre la progression syntagmatique des actions.

Comparer des poétiques du fantôme à des « revenances » de l'histoire, en reprenant les philosophies cycliques tel que le XIXe les a particulièrement développées (cf. Hamel 2006), doit surtout permettre de repérer combien ces fictions contemporaines travaillent la variation sur le même motif. Des emprunts aux esthétiques plastiques, à la psychanalyse et au politique ouvrent des perspectives sur ces enjeux éthiques que ne prend pas complètement en charge la mise en récit des actions. Le corpus cité ne systématise certes pas la répétition d'un motif comme le font les artistes du *pop art*, mais il peut être éclairé par un emprunt au « réalisme traumatique » qu'utilise Hal Foster à propos des sérigraphies de Warhol. À l'inverse des répétitions d'un événement traumatique permettant de l'intégrer dans un ordre symbolique, pour une économie psychique réussie (selon Freud), les reprises d'un motif par Warhol « ne visent pas à la maîtrise du trauma. Elles suggèrent une fixation obsessionnelle sur l'objet dans la mélancolie » (Foster 2005 : 167) Mieux encore, elles révèlent que le traumatisme ressortit à une rencontre manquée avec le réel (un réel, selon Lacan, fait de violences non symbolisées dans la « réalité », en particulier sociale), qui ne peut être représenté mais seulement répété. Cette répétition forcée signale elle-même la nécessité qu'il y a à la dépasser : « Ce besoin-là renvoie également au réel et c'est là que ce réel crève l'écran de la répétition » (*ibid.* : 168). Les œuvres littéraires évoquées n'ont sans doute pas la puissance de fascination pétrifiante de l'image picturale, la langue relevant plus fondamentalement du

---

traits de l'expérience temporelle » Paul Ricoeur, *Temps et récit 1. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, 1991 [1983], p. 17.

symbolique ; mais l'imaginaire à l'œuvre dans les créations de spectralités insistantes, représentées comme des personnages, mais connotant aussi bien le caractère des narrateurs que le contexte où ils se trouvent, surdétermine de façon dérangeante l'élément surnaturel qui rend l'ici et maintenant insupportable. Nul espace à crever, comme la toile où les motifs warholiens laissent percer des failles, mais un temps qui patine, et la dimension du discours, plus ou moins directement pathétique, qui l'emporte sur celle de l'action.

L'autre transposition depuis les arts plastiques utile à l'éclairage de ces spectralités littéraires est justement à chercher chez Aby Warburg, dans son analyse des formes pathétiques invariantes et revenantes, qui exprime les particularités des cultures autour du même motif, repérable parfois après des dizaines d'années d'oubli. Cette histoire des images s'inscrit dans la culture comprise comme un ensemble de formes de vie dynamiques, dont l'historien de l'art a repris certains concepts chez Nietzsche et Burckhardt. Des énergies rejaillissent des profondeurs du temps, qui sont ressenties par certains, plus sensibles que d'autres :

Le séisme du temps (...) transmet donc le séisme à l'extérieur comme *connaissance du symptôme*, « pathologie du temps » rendue sensible à autrui. Mais il le transmet également à l'intérieur de lui-même comme *expérience du symptôme*, comme « empathie du temps » où il risque de se perdre. Telle serait la dialectique de l'image proposée ici par Aby Warburg pour rendre justice aux « risques du métier » d'historien. (Didi-Hubermann, 2002 : 125)

Le « réalisme traumatique » de Foster, même s'il ne passe pas par l'idée d'un retour des formes à travers les temps des cultures, se marie avec la conception warburgienne telle qu'elle nous aide à dire les enjeux de la spectralité dans le corpus



Les œuvres de D. Albahari, de W. G. Sebald et de Chamoiseau relèvent peut-être d'une forme où le désenchantement (qui va jusqu'à la disparition et la mort) menace de l'emporter ; le traumatisme de passés et de cultures à la fois inconciliables et « revenant » dans le monde ébranle les sujets qui les perçoivent jusqu'à offrir peu de perspectives de renouveau, sinon de nouvelles « revenances ». Mais ces œuvres où narrateurs sont menacés de folie et de mort, offrent aux lecteurs la possibilité d'éprouver le prix de l'oubli. C'est là continuer de façon originale la très ancienne tradition qui relie la littérature à la mort, par le biais des héros à glorifier, des saints ou des grands hommes à rendre légendaires, de mémoires à inscrire, et par le biais d'une fascination pour l'au-delà, des romantismes aux avant-gardes. Le mort encourage l'écrivain à prendre la plume, et l'histoire à démarrer : des fantômes protatiques de la Renaissance (cf. Lecercle 2005) au fameux spectre qui presse Nathaniel Hawthorne de se mettre à l'œuvre dans *The Custom House*, longue préface à *The Scarlett Letter*, les fantômes symptômes de désordre et d'injustice suscitent les récits ; les plus contemporains semblent avoir pour originalité de continuer à faire résonner les temps et les traumatismes au sein du présent même de l'énonciation, pour un effet pathétique et éthique prolongé mais pas résolu.

La majorité des romans cités dans notre corpus finissent en effet sans conclure et suggèrent que la vie des personnages peut continuer, au prix d'une intégration plus ou moins réussie des oublis coupables, et avec toutes les « vies après » (*nachleben*) possibles – le dominant, par exemple, ne l'emporterait plus tant, ni l'homme sur d'autres hommes, ni l'homme sur la nature, ni l'homme sur la femme... Aucune des œuvres citées, qui jouent avec des transcendances, ne laisse imaginer de suite idéale, mais l'écriture spectrale fait aspirer à des

réconciliations, voire à de véritables changements du monde – et ceci dans l’urgence.

Dans la dernière partie de notre corpus « spectral », la dimension révolutionnaire est sensible et éclaire rétrospectivement les deux autres catégories dégagées (hantise historique, hantise culturelle).

### **Le personnage hanté par des révolutions passées et à venir**

La révolution marxiste ne s’est pas produite, mais d’autres spectres hantent les romans contemporains de nos démocraties : ceux de divers anarchismes et terrorismes révolutionnaires. Dans *Entre les deux il n’y a rien* (2015), Mathieu Riboulet inscrit la jeunesse et l’adolescence du narrateur dans l’Europe de la deuxième moitié du XXe siècle, prétendument en paix, alors que des manifestations politiques deviennent violentes et que des attentats terroristes ensanglantent les sociétés. Le récit, qui décline parfois comme un refrain les noms d’activistes révolutionnaires allemands, italiens, espagnols, relève à certains égards du tombeau, et le narrateur regrette de n’avoir pu participer aux actions « directes », étant trop jeune. Des activistes dont il comprend certaines motivations, sans valider leurs crimes, eux-mêmes assassinés, le hantent, jusque dans son présent désenchanté, où il ne cesse de se souvenir. Le personnage se débat entre la vie et les morts, interroge la manière de vivre très concrètement le souvenir des luttes radicales mais vaines. Pour protester contre les forces mortifères des politiques qui préfèrent la croissance économique au respect des individus et de leurs désirs intimes, sans pour autant devenir assassin, alors que le temps du terrorisme révolutionnaire semble dépassé, il a en effet choisi d’éprouver sa vie par une riche activité sexuelle et de donner du plaisir

aux exploités, hantant lui-même les chantiers où travaillent les ouvriers immigrés. Cependant, à la fin du récit, après les activistes disparus, ce sont les victimes du sida qui hantent le narrateur : d'une nouvelle façon, les morts rattrapent les vivants, qui ont pensé à tort avoir forgé de nouvelles communautés. Le titre du roman cite une phrase de Ulrike Meinhoff (intellectuelle de la Fraction Armée Rouge, retrouvée pendue à Stammheim), et dit le refus du compromis, quand l'écriture spectrale fait de l'entre-deux son moteur et son objet, et quand les derniers mots enregistrent un désenchantement, un manque jamais satisfait, tout en le nuançant : « Épuisés et distraits nous avons consenti, quoi qu'on dise, quelque temps qu'on y ait mis, je ne nous accuse de rien, à en finir avec la politique pour ajourner la mort » (Riboulet 2015 : 135).

Dans *My Revolutions*, plus romanesque, le narrateur de H. Kunzru croit revoir Anna, ancienne activiste dont il fut amoureux, alors que, depuis plus de vingt ans, il s'est fait une autre vie, « rangée ». Ce « fantôme » n'est *sans doute* qu'une illusion, mais il coïncide avec le retour du passé, sous la forme d'un troisième protagoniste qui vient faire chanter le narrateur, pour des manœuvres politiciennes. Le motif du revenant, à la fois menace de retour vers un passé mortifère et porteur de nostalgie, irradie tout le roman, construit sur des allers et retours temporels et spatiaux élaborés. Il articule, sous un jour essentiellement sinistre et désenchanté, l'histoire, la valeur de la vie d'un individu quelconque, les questions de justice collective et le sens de l'amour jusqu'après la mort. Les souvenirs d'un passé plein d'espoirs radicaux percent un présent devenu ordinaire, après que le personnage principal, qui révélera avoir trahi ses compagnons de lutte, a connu une phase bouddhique : le réalisme du roman, qui passe du genre du thriller à une forme d'initiation ratée, au fil d'une vie de dimension internationale, est teinté de transcendances diverses, comme

d'autres œuvres de Kunzru (voir *God Without Men*). Mais la religion, pas plus que la révolution, ne constitue visiblement d'alternative crédible et heureuse à une histoire contemporaine qui court sans fin vers la production et la consommation. Le narrateur, cependant, après avoir obtenu du personnage revenu de son passé de pouvoir continuer sa deuxième vie en paix, s'apprête à renouer avec son épouse, au nom de l'amour, valeur refuge même s'il reste sans grandeur.

Dans *Les Renards pâles*, Yannick Haenel mêle également une dimension spirituelle à des nostalgies révolutionnaires. Son narrateur a quitté le monde du travail et vit en marginal, dans sa voiture à l'arrêt, fasciné par les lumières qui créent des halos irréels, la nuit. La représentation de Paris emprunte aux clichés du fantomatique. Le personnage envisage sa vie comme un suicide, à côtés des suicidés en puissance ou réels que sont les gens au travail selon lui. Il accompagne un chien mourant, fréquente un activiste morbide et drogué, et repère sur les murs des dessins suggérant l'existence de quelque secte. Songeant aux fantômes des Communards, il pénètre peu à peu le milieu d'une communauté d'Africains sans papiers, qui donne son titre au roman et qui finit par rassembler des sympathisants derrière des masques Dogons, face aux CRS, place de la Bastille. Haenel, autour de cette âme en peine contemporaine, en manque de spirituel et de justice, après lui avoir attribué un désenchantement politique (« la politique mange les corps qui ont encore la faiblesse d'y croire », Haenel 2013 : 43), reprend des discours postcoloniaux et, à sa manière le texte de Marx : « un spectre hante la France, c'est l'Afrique » (*ibid.* : 117). La révolution est à suivre, après une fin en pointillés, où une magie folklorique commence à animer Paris, depuis les lieux de mémoire révolutionnaires de la capitale française.

Les spectralités qui dépriment ces personnages contemporains relèvent en partie du simulacre généralisé que constituent les images et

les discours du monde : les reflets vides, que la société postmoderne aurait privés de hiérarchie et de sens se retrouvent dans les produits que vend la femme du narrateur de Kunzru, dans les hypocrisies sociétales meurtrières que met en scène Haenel ou la bien-pensance inconsciente que dénonce Riboulet. Les vanités absurdes connotent également les présents des narrateurs du reste du corpus (sauf dans *Beloved*), rendus d'autant plus sensibles, par contraste, au pathétique des passés et des cultures enfouis. Au temps du café décaféiné, du beurre sans matière grasse et de la bière sans alcool qu'aime citer Slavoj Žižek pour dire la dévitalisation, l'abstraction générale du postmoderne capitaliste, le philosophe signale que le terrorisme, à sa manière, fait que le réel (toujours celui de Lacan, mobilisé par Hal Foster), de la violence duquel nous pouvons jouir dans les films catastrophes, se concrétise dans la réalité, sous la forme des attentats terroristes contemporains qui ne visent plus les libertés et l'émancipation. Notre monde n'est en effet pas désenchanté dans tous les sens : la sécularisation des sociétés occidentales reste inachevée et, au niveau mondial, l'inverse semble bien engagé. Contre Marcel Gauchet, Carlo Ginzburg, dans *Peur, révérence, terreur* explique que le bombardement d'une ville par une armée (par exemple, Bagdad par les États-Unis) ressortit encore à une forme de théologie politique.

Mais l'historien note également que des pratiques quotidiennes et une pensée politique comme le marxisme signalent d'autres manières d'espoir transcendant. C'est bien ce spectre qui rôde toujours que l'on peut reconnaître dans les œuvres de Kunzru, de Riboulet, de Haenel citées plus haut. Dans le reste du corpus, les revenants ne sont pas non plus ces générations disparues dont Marx craignait que la tradition « pèsent comme un cauchemar sur le cerveau des vivants »<sup>6</sup> : les

---

<sup>6</sup> Karl Marx, *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte* (1852), trad. M. Rubel, *Œuvres*, t. IV : *Politique I*, Paris, Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, 1994, p. 437.

fantômes contemporains relevés ont bien plutôt été reniés par des traditions de silence et de cécité, jusqu'à présent victorieuses. La célèbre expression (« cauchemar pesant sur le cerveau des vivants »), issue du *Dix-huit Brumaire de Napoléon Bonaparte*, est d'ailleurs précisément citée par Judith Butler dans « Soulèvement » (Butler 2016 : 36), pour dire *a contrario* ce qui se passe quand une collectivité veut changer sa vie. Derrida, dans *Spectres de Marx*, reprenait, lui aussi, la première phrase du *Manifeste du parti communiste* pour mettre en évidence, à partir d'une analyse détaillée de la réplique du père de Hamlet à son fils, la valeur injonctive du discours d'un fantôme, dans un présent « non-contemporain à soi » (Derrida 1993 : 16). Comme Hamlet, beaucoup des personnages du corpus sont des héritiers de crimes et éprouvent tout autant la difficulté d'être « arrivés après »<sup>7</sup> quand le temps est déjà « out of joint » (expression shakespearienne qui est analysée en philologue et en philosophe politique par Derrida *ibid* : 42-57). Les spectres figurés ou métaphoriques qui hantent plus d'un roman contemporain et qui empêchent certains personnages d'habiter le monde actuel, ne font pas que travailler leur conscience du passé : à plusieurs personnages souvent, au lecteur toujours, ils enjoignent d'ouvrir les yeux sur le passé, l'ailleurs et l'autre, qui sont constitutifs de l'ici et maintenant.

Dans *La Pensée du roman*, Thomas Pavel estime que la question axiologique que pose ce genre littéraire « revient à se demander si,

---

<sup>7</sup> « Hamlet maudit la destinée qui l'aurait destiné à être l'homme du droit, justement, comme s'il maudissait le droit même qui aurait fait de lui un redresseur de tort, celui qui ne peut venir, comme le droit, qu'après le crime, ou tout simplement *après* : c'est-à-dire dans une génération nécessairement seconde, originellement tardive et dès lors destinée à *hériter*. On n'hérite jamais sans s'expliquer avec *du* spectre et, dès lors, avec plus d'un spectre. », Derrida, Jacques, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993, p. 46.

pour défendre l'idéal, l'homme doit résister au monde, s'y plonger pour rétablir l'ordre moral ou enfin s'efforcer de remédier à sa propre fragilité, si en d'autres termes, l'homme peut habiter le monde » (Pavel 2003 : 46-47). À ces trois possibilités, qui correspondent peu ou prou à des distinctions d'histoire littéraire, on peut ajouter une tendance contemporaine à l'écriture spectrale selon laquelle une des conditions pour rendre habitable le monde est d'y représenter ce qui n'y est plus, mais y a été, ce qu'on a voulu oublier, mais qui revient – à savoir, les morts non encore pleinement reconnus et ce petit souffle de justice en quoi on a encore et toujours besoin de croire. Le spectral caractérise ces modes d'existence instables, informes, insatisfaisants, mais le fantôme qui coïncide parfois avec lui, a pour double le fantasme : il est prometteur de désirs. Romans de l'histoire, écritures postcoloniales, nostalgies révolutionnaires produisent ainsi des variations sur la hantise qui tiennent toujours plus en échec, dans la suite des crises de la représentation du XXe siècle, l'idée d'intrigue romanesque, sans renoncer nullement à des discours éthiques sur le monde.

## Works cited

### a) Books

Albahari, David, *Snežni čovek* (1995), trad. du serbe par Gojko Lukić et Gabriel Iaculli : *L'Homme de neige*, Paris, Gallimard, 2004

Balzac, Honoré de, *Le Colonel Chabert*, *Œuvres complètes. La Comédie humaine*, Paris, Furne, Dubochet et Cie, Hetzel, 1844

Barthes, Roland, *La Chambre claire*, Paris, Gallimard, 1980

Cercas, Javier, *Soldados de Salamina*, (2001), trad. de l'espagnol par Elisabeth Beyer et Aleksandar Grujicic : *Soldats de Salamine*, Paris, Le Livre de Poche, 2002

Chamoiseau, Patrick, *L'Empreinte à Crusoé*, Paris, Gallimard, 2012

Couto, Mia, *A Varanda do Frangipani*, 1996 ; trad. du portugais (Mozambique) en français par M. Lapouge-Pettorelli : *La véranda au frangipanier*, Paris, Albin Michel, 2000

Derrida, Jacques, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993

Didi-Hubermann, Georges, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 2002

Flynn, Nick, *Another Bullshit Night in Suck City*, New York, W. W. Norton, 2004 ; *The Reenactments: A Memoir*, New York, W. W. Norton, 2013

Foster, Hal, *Le Retour du réel – situation actuelle de l'avant-garde* (1996), Bruxelles, La Lettre volée, 2005

Grace, Patricia, *Baby no-eyes*, Hawaï, University of Hawaï Press, 1998

Griaule, Marcel, *Dieu d'eau : entretiens avec Ogotemmel*, Paris, Éditions du Chêne, 1948

Hamel, Jean-François, *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 2006

Hawthorne, Nathaniel, *The Scarlet Letter and Other Writings* (1850), Leland S. Person ed., New York, Norton Critical edition, 2004

Hoffmann, E.T.A., *Der Sandmann*, 1817, trad. de l'allemand par F.-A. Loève-Veimars : *L'Homme au sable*, Paris, Collection La Bibliothèque Gallimard (n° 108), Gallimard, 2003

Joseph-Vilain, Mélanie - Misrahi-Barak, Judith (ed.), *Postcolonial Ghosts / Fantômes postcoloniaux – avec des poèmes de Gerry Turcotte*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2010.

Kunzru, Hari, *Gods without Men*, London, Penguin, 2011 ; *My Revolutions*, London, Hamish Hamilton, 2007

Marx, Karl, *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte* (1852), trad. de l'allemand par M. Rubel, *Œuvres*, t. IV : *Politique I*, Paris, Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, 1994

Morrison, Toni, *Beloved*, Alfred Knopf, 1987, trad. de l'américain par Hortense Chabrier et Sylviane Rué : *Beloved*, Paris, 10/18, 2008

Pavel, Thomas, *La pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2003

Riboulet, Mathieu, *Entre les deux il n'y a rien*, Lagrasse, Verdier, 2015



Ricoeur, Paul, *Temps et récit 1. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, 1991

Sebald, W. G., *Austerlitz*, München, Carl Hanser Verlag, 2001, trad. de l'allemand par Patrick Charbonneau : *Austerlitz*, Arles, Actes Sud, 2002, ; *Die Ausgewanderten*, Frankfurt, Fischer, 1994, trad. de l'allemand par Patrick Charbonneau : *Les émigrants : quatre récits illustrés*, Arles, Actes Sud, 1999 ; *Luftkrieg und Literatur*, Berlin, Hanser, 1999, trad. de l'allemand par Patrick Charbonneau : *De la destruction comme élément de l'histoire naturelle*, Arles, Actes Sud, 2004

### **b) Articles**

Bhabha, Homi K., « DissemiNation : Time, Narrative and the Margins of the Modern Nation », *Location of Culture*, London, Routledge, 1994

Butler, Judith, « Soulèvement », *Soulèvements*, Georges Didi-Hubermann ed., Paris, Gallimard, Jeu de Paume, 2016

Fanon, Frantz, « Racisme et culture » (1956), *Présence africaine*, 2002/1, n° 165-166 : 77-84

Ginzburg, Carlo, « Peur révérence terreur » (2008), *Peur révérence terreur. Quatre essais d'iconographie politique*, trad. de l'anglais et de l'italien par Martin Rueff, Paris, Les Presses du réel, 2013

Glissant, Edouard, « Entretien », *Pour une littérature-monde*, Le Bris, Michel, & Rouaud, Jean (ed.), Paris, Gallimard, Hors-série Littérature, 2007

Lecerle, François, « L'automate et le faiseur de troubles. Les usages de l'ombre dans la tragédie de la Renaissance », *Dramaturgies de l'ombre*, Lavocat, Françoise, & Lecerle, François (ed.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2005

### **C) Films**

*Being Flynn*, dir. Paul Weitz, U. S. A., 2012.

**Catherine Grall**

## **Être là ou ne pas être là – esquisse de typologie du spectral dans quelques œuvres littéraires occidentales contemporaines**

Date sent: 07/11/2016

Date accepted: DD/MM/YYYY

Date published: DD/MM/YYYY

### **“How to quote this paper”**

Grall, Catherine, “Être là ou ne pas être là – esquisse de typologie du spectral dans quelques œuvres littéraires occidentales contemporaines”, *Between*, Vol. N. (Year), <http://www.Between-journal.it/>