



Acta fabula
Revue des parutions
vol. 13, n° 7, Septembre 2012
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.7145>

Le désordonnement du monde. Handke, Simon, McCarthy

Judith Sarfati Lanter

Lambert Barthélémy, [Fictions contemporaines de l'errance. Peter Handke. Cormac McCarthy. Claude Simon](#), Paris : Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes », 2011, 710 p., EAN 9782812403569.



Pour citer cet article

Judith Sarfati Lanter, « Le désordonnement du monde. Handke, Simon, McCarthy », *Acta fabula*, vol. 13, n° 7, Essais critiques, Septembre 2012, URL : <https://www.fabula.org/revue/document7145.php>, article mis en ligne le 02 Septembre 2012, consulté le 28 Avril 2024, DOI : 10.58282/acta.7145

Le désordonnement du monde. Handke, Simon, McCarthy

Judith Sarfati Lanter

L'imaginaire nomade

La collection « Perspectives comparatistes » des éditions Classiques Garnier s'est enrichie de l'ouvrage de Lambert Barthélémy portant sur les œuvres de Peter Handke, Cormac McCarthy et Claude Simon. Celles-ci sont étudiées à travers le prisme de la notion d'« errance », qui permet de réunir des configurations d'ordre à la fois thématique, esthétique, et existentiel. Pour éviter toute dilution conceptuelle, L. Barthélémy relie d'abord cette notion à l'imaginaire de la route et au sème général de la mobilité si prégnant dans la fiction au xx^e siècle, avant de préciser les spécificités de ce qu'il nomme « fictions d'errance », qu'il oppose aux récits de voyage ou d'exil, de « vagabondage heureux » ou de « migration forcée » : l'errance devient ainsi le paradigme d'un « principe général d'incertitude », lié à un imaginaire nomade (Deleuze est l'une des figures tutélaires de l'ouvrage). Elle s'ancre dans une période précise : celle de la réfutation des représentations progressistes de l'histoire et celle du déclin des métarécits qui sous-tendent le discours et les choix esthétiques caractérisant la modernité. C'est donc à un contexte culturel et poétique particulier qu'appartiennent les « fictions d'errance » que sont les œuvres de Handke, Simon et McCarthy. Toutes sont déterminées, nous dit L. Barthélémy, par le schéma de la fuite, de la pérégrination, et de la quête d'un sens qui demeure inéluctablement fugitif.

Mais les convergences entre les trois auteurs ne s'arrêtent pas là, car le corpus, qui comprend pour chaque auteur à la fois des œuvres écrites dans les années 1960-1970 et des œuvres plus tardives (de la fin des années 1970 aux années 1990), permet de témoigner non seulement de l'évolution propre à chacun des trois écrivains¹, mais aussi de rapprochements possibles entre leurs parcours respectifs. Ainsi, alors que les premiers romans de Handke, Simon et McCarthy s'inscrivent, par leurs traits stylistiques et par leur démarche herméneutique, dans le sillage du modernisme, les romans plus tardifs se distingueront des précédents par « des préoccupations ontologiques caractéristiques du postmodernisme » (p. 15). L. Barthélémy opère ainsi une

1

distinction entre les textes publiés dans les années 1960-1970 d'une part, à savoir *Le Vent* et *La Route des Flandres* de Claude Simon, *L'Obscurité du dehors* (*Outer Dark*, 1968) de Cormac McCarthy, *L'Angoisse du gardien de but au moment du penalty* (*Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*, 1970) et *La Courte Lettre pour un long adieu* (*Der kurze Brief zum langen Abschied*, 1972) de Handke, et, d'autre part, les œuvres plus tardives que sont *Mon année dans la baie de personne* (*Mein Jahr in der Niemandsbucht*, 1994) de Handke, *Suttree* (1979) et *Le Grand Passage* (*The Crossing*, 1994) de McCarthy et *Les Géorgiques* (1981) de Claude Simon. Les unes relèvent d'un questionnement avant tout sémiotique, centré sur l'interprétation des phénomènes et l'attribution du sens ; les autres se fondent sur le constat d'une résistance du monde à l'interprétation, et s'inscrivent dans un « questionnement d'ordre ontologique de la *nature* du monde, ou du moins de ce qui *fait* monde pour le sujet » (p. 15).

On mesure donc l'ambition de cet ouvrage et l'habileté consistant à choisir comme point de perspective la notion, faussement thématique et éminemment polysémique, d'errance, qui permet à L. Barthélémy de s'engager dans une lecture symptomale des œuvres et d'y déceler les traces d'une profonde crise idéologique et esthétique. Cependant, ce serait mal rendre compte de la subtilité de la démarche que de s'en tenir à cet aperçu trop général, car, avec une acuité admirable, L. Barthélémy arpente inlassablement les textes non seulement pour faire émerger les spécificités propres à chacun des trois auteurs, mais aussi pour opérer des différenciations à l'intérieur de leur œuvre respective.

Figure, écriture, mémoire

« Figure, écriture, mémoire » (p. 671) : c'est ainsi que L. Barthélémy reformule élégamment les trois volets de son étude. Le premier s'attache à « l'imaginaire de l'errance », qui se traduit d'abord au sein de la fiction par le choix, que font les protagonistes, de la rupture et de la déliaison, qui est une manière de s'affranchir de l'origine familiale et communautaire, mais aussi, plus profondément et de façon plus subversive sans doute, d'échapper aux codes et à l'espace-temps du pouvoir. Pour cerner au plus près cette première acception de l'errance comme mouvement d'évasion et échappée hors des cadres établis, L. Barthélémy reprend à son compte les catégories de la cavale et de l'enfouissement théorisées par Pierre-Yves Pétilion pour évoquer le désir d'affranchissement qui caractérise la fiction américaine depuis ses origines². Ces tropismes américains, s'ils s'accordent aux œuvres de McCarthy, n'en sont pas moins adéquats pour évoquer les récits de Handke et Simon, comme le montre L. Barthélémy. La figure de la cavale, définie comme un mouvement et un arrachement hors de l'origine en même temps qu'une

quête de refondation du « moi » est un archétype des fictions américaines qu'on retrouve dans *Le Grand Passage* et *L'Obscurité du dehors* de McCarthy, mais singulièrement radicalisé et assombri : la destruction de l'origine (l'effacement ou la disparition des parents) oblitère tout retour possible et « transforme la cavale en destin » (p. 39), le reniement de l'autorité initiale devenant ainsi une forme d'auto-engendrement de soi. L'inscription générique des romans de McCarthy fait écho à cette rupture généalogique, fissurant les mythes identitaires du western, son substrat épique et ses clichés. Dans les premières œuvres de Handke, la « cavale » manifeste avant tout une volonté d'échapper à certaines formes d'aliénation contemporaine, en premier lieu celles qui sont liées à la manipulation des images et à l'emprise sémiotique qu'elles exercent sur les protagonistes. L'univers diégétique de *La Courte Lettre pour un long adieu* et de *L'Angoisse du gardien de but au moment du penalty* est saturé par les flux intenses de signaux et de *stimuli* produits par le monde moderne, qui engendrent chez les personnages des interprétations compulsives et inadéquates du monde ambiant. C'est la quête d'une relation authentique et non médiatisée au monde qui sous-tend ainsi le mouvement de fuite. *Les Géorgiques* (1981) de Claude Simon, œuvre-somme s'il en est, convoque quant à elle les deux paradigmes de la cavale et de l'enfouissement. Sous la figure de la cavale, on retiendra le mouvement de fuite du général L.S.M. à travers l'Europe, au gré des campagnes militaires visant à propager l'œuvre de la Révolution et à renverser l'ordre ancien. Cavale enfin et toujours, que l'ultime rupture par laquelle L.S.M. quitte le champ de l'Histoire et choisit de se retirer au creux de ses terres. L'échappée belle cède alors le pas à la figure de l'enfouissement, qui était déjà présente dans la préoccupation obsessionnelle de L.S.M. envers ses terres et ses labours, faisant émerger, à côté du sème de la rupture et du mouvement perpétuel, celui de la permanence des choses originelles — la nature, la terre, l'humus. L'enfouissement constitue ainsi un autre mode d'arrachement et de soustraction au collectif : une immobilité qui est en même temps une forme de résistance passive, une posture bartlebyenne. Dans *Suttree* de McCarthy, *Le Vent* et *La Route des Flandres* de Claude Simon, et *Mon année dans la baie de personne* de Handke, l'enfouissement se conçoit en termes géographiques et existentiels, comme une forme d'observation méticuleuse et obsessionnelle du monde ambiant. Les protagonistes arpentent ainsi des territoires circonscrits dont ils scrutent les détails les plus insignifiants, jusqu'à percevoir « la substance moléculaire du monde » (p. 65), et le cycle organique de la vie, son émergence et sa destruction indéfiniment réitérées. Dans le texte de Handke, l'enfouissement dans le creux de la baie vise à faire émerger un nouveau mode de perception et un nouveau mode de récit, que L. Barthélémy désigne comme « épique contemporain » ou « conte du quotidien » (p. 77). Ainsi l'imaginaire de l'errance correspond-il à une rupture avec l'ordre historique du temps, avec l'emprise familiale et les mythes institutionnels, en même temps qu'il ouvre la perspective d'une refondation du moi et du lien au

monde, sans pour autant que ce mouvement soit jamais abouti. L'errance se définit en effet en premier lieu par le passage d'une vision essentialiste de l'identité à un « mode de perception privilégiant le devenir, le flux, la plasticité du moi » (p. 28).

Cette déstabilisation de l'identité a aussi une résonance psychique, dont L. Barthélémy analyse les diverses manifestations au fil des œuvres : les phénomènes de clivage, d'aliénation, ou de dédoublement, soulignent l'aporie d'une identité qui, privée d'assise ontologique, ne peut plus s'énoncer que de manière flottante et aléatoire. On perçoit alors ce que les fictions de l'errance doivent à l'imaginaire romantique, mais aussi la manière dont elles s'en affranchissent : par la remise en question d'une conception holistique de l'identité, et par le mouvement de quête (de sens, de soi) qu'induit une telle perte, les fictions contemporaines rejoignent les figures romantiques de l'errance ; mais elles n'en reprennent pas les fondements idéalistes et métaphysiques, et ne s'orientent vers aucun mode de résolution. Le « moi » n'est plus une entité assignable, mais « un assemblage mouvant et partiel d'objets hétérogènes » (p. 233). Les motifs de la dissociation, de la dépersonnalisation ou du dédoublement, présents dans toutes les œuvres du corpus, sont ainsi traités de manière très différente de ce qu'on trouve dans la littérature fantastique du XIX^e siècle, dans la mesure où ils permettent avant tout de modéliser la plasticité de l'identité et son mode de constitution particulier, par hésitations, recoups, superpositions, imitations — un bricolage des identités qui oblitère toute forme d'achèvement. L. Barthélémy insiste en particulier sur la critique qu'implique la prégnance des figures de dédoublement : elles contribuent, dans les œuvres de Claude Simon, au rapprochement entre les époques et les personnages, jusqu'à susciter l'impression d'une répétition ou d'un bégaiement de l'Histoire qui remet en question l'optimisme téléologique. Dans les œuvres de Handke, la précarité et le dédoublement des identités coïncident avec l'incertitude ontologique qui serait l'« horizon du monde contemporain » (p. 105). En effet, non seulement les figures de double font trembler les contours du sujet, mais elles reposent à nouveau frais la question de la déréalisation et du simulacre. Celles-ci ne sont pas forcément perçues comme aliénantes ou négatives, puisque le simulacre, quand il se manifeste par l'identification des personnages à des figures métafictionnelles et par leur aptitude à la fabulation créatrice, inaugure un processus de réparation identitaire. Les œuvres de McCarthy proposent quant à elles des appariements de personnages opposés qui témoignent d'une conception dualiste et clivée de l'humain, entre Bien et Mal ou entre humanité et animalité. Se rejoue notamment le conflit entre nature et culture qui sert d'aiguillon au western traditionnel, à ceci près que les œuvres de McCarthy tranchent systématiquement en faveur de la nature, et introduisent ainsi un « désordre métaphysique dans l'ordre général de la fable générale qui est celle du western » (p. 143).

In-situé, le « moi » apparaît aussi insituable, et L. Barthélémy souligne la coïncidence entre la dimension psychique de l'errance et la représentation d'un espace flottant et décentré. Les personnages progressent dans l'espace de manière indéterminée, non pas seulement désorientés d'avoir perdu leur chemin, mais désorientés parce que sans direction ni but, « en chemin, sans pour autant en avoir un » (p. 148), comme le formule élégamment L. Barthélémy. Alors que l'exil suppose le souvenir déchirant d'une origine et le sentiment d'une persistance identitaire, l'errance ne s'inscrit pas dans ce régime mélancolique, de même qu'elle ne se projette pas dans l'accomplissement d'un retour possible inhérent aux récits de voyage. Plus fondamentalement, c'est une modification de la perception de l'espace qu'impliquent les fictions de l'errance : elles opposent en effet, à l'espace cardinalisé, métrique et rationalisé, un espace sensitif, intensif et déconcentré, où le trajet, la chevauchée ou la marche ne sont plus subordonnés à aucune destination. Ces effets de désorientation ne sont pas sans conséquence d'un point de vue phénoménologique : les réflexes de la cognition humaine sont mis en déroute jusqu'à abolir les hiérarchisations habituelles de la perception. L'espace devient une surface de contemplation dénuée de perspective et d'ordonnement, sans *lieux* ni points d'ancrage qui viendraient en baliser le parcours. Ainsi les récits de McCarthy proposent-ils une représentation de l'espace comme tout illimité, sans ressaisie ni cartographie possible, où l'homme, loin de dominer l'ensemble, n'est lui-même plus qu'un élément de l'ensemble. La remise en question de tout perspectivisme — qu'on peut définir comme la coexistence entre un point de fuite et un point de vue dominant — est aussi l'un des traits majeurs de l'écriture de Claude Simon, mais elle provient cette fois d'une opacification de l'espace, perçu non pas comme vide illimité, mais comme trop-plein, convoquant tous les sens du sujet jusqu'à la saturation. Certains motifs familiers pour tout lecteur de Simon, la pluie, la boue, l'air matérialisé en matière épaisse et hostile, témoignent de cette représentation de l'espace comme masse informe et indistincte. Les premiers textes de Handke rejoignent ce registre de l'indifférenciation et de l'excès perceptif qui contribue à la désorientation des personnages, mais en favorisant cette fois, non pas l'impression d'un *continuum* de la matière dans lequel l'humain lui-même pourrait être absorbé, mais des effets de fragmentation et de morcellement du visible en images autonomes et juxtaposées de manière incohérente. On notera que sur ce point, les analyses de L. Barthélémy prolongent celles de Jacques Le Rider sur la cécité « postmoderne³ » à l'œuvre dans les récits de Handke, sans pour autant reprendre de manière appuyée — et c'est heureux — le paradigme du postmodernisme, dont on peut se demander s'il est vraiment opérant pour aborder l'œuvre de Handke. Pour conclure sur la représentation de l'espace dans les « fictions de l'errance », L. Barthélémy souligne la spécificité de *Mon année dans la baie de personne*, où la « baie de

personne » (*Niemandsbucht*), univers sans contours et en perpétuelle transformation, suscite elle aussi une impression de désorientation, mais dépouillée d'aspects dysphoriques : l'espace, décrit comme une « constellation de mondes possibles et compossibles » (p. 179), fait naître cette fois l'intuition d'une cohésion sensible.

Le sujet sans destination est aussi un sujet qui a perdu ses repères temporels. Ainsi, le dernier aspect constitutif de cet « imaginaire de l'errance » que L. Barthélémy s'attache à décrire relève de la représentation d'un temps qui ne serait plus fonctionnalisé ni soumis à la maîtrise de l'homme. Le régime temporel de l'errance se définit en effet comme le règne de la contingence au détriment d'une vision finalisée du temps, et au profit de la représentation d'un temps discontinu, a-chronologique, et itératif. Cette description générale est considérablement affinée non seulement pour chacun des trois auteurs mais aussi pour chacune de leurs œuvres. Chez Handke, le « temps hors-temps » (p. 185) de l'errance se manifeste de deux manières différentes, selon que domine chez le personnage le sentiment d'une catastrophe imminente ou que ce sentiment de catastrophe est transcendé par des expériences épiphaniques, par définition brèves et contingentes. Dans les deux cas prévaut la perception d'un temps discontinu et segmenté, que tendront à contrebalancer les récits plus récents. Ainsi, dans *Mon année dans la baie de personne*, l'errance du narrateur peut-elle être considérée comme une quête de la durée, synonyme de plénitude et d'équilibre — on peut à cet égard établir un rapprochement fécond avec les poèmes que Handke publie à cette époque⁴. Les récits de Simon présentent quant à eux une plus grande homogénéité quant à l'expérience temporelle qu'ils mettent en jeu : fréquemment métaphorisé sous la forme d'une matière presque tangible où s'engluent les personnages, le temps relève d'abord, chez Simon, d'un lent processus de corruption⁵. Mais ce temps de la dégradation est aussi un temps cyclique, répétitif jusqu'à l'achronie, qui consacre le retour incessant du passé jusqu'à susciter l'impression d'un présent étendu et comme pétrifié. Dans l'œuvre de McCarthy le temps de l'errance s'oppose au temps humain, vectorisé et téléologique — celui des épreuves formatrices et de l'eschatologie américaine. Il coïncide avec la représentation de personnages marginalisés et désocialisés qui sont en décalage avec l'univers pragmatique et le temps des horloges. Plus profondément, la fiction maccarthienne laisse affleurer un temps sauvage, un temps *d'avant l'Histoire*, qui revient dans la diégèse sous la forme de hordes animales ou de peuples ancestraux, et qui interroge la civilisation par le retour de ce qu'elle a dû refouler pour se constituer. Ce temps de l'errance, que L. Barthélémy nomme aussi, en glosant l'un des titres de McCarthy (*L'Obscurité du dehors*), « temps du dehors » (p. 226) accompagne l'ensauvagement des protagonistes, mais sans pour autant revêtir nécessairement une dimension mortifère, contrairement au temps répétitif des

4

5

fictions de Claude Simon. Ainsi dans *Suttree*, le personnage éponyme peut-il précisément surmonter le passé traumatique par la perception d'un temps immanent, celui d'un présent affranchi de sa mémoire fantasmatique et des contraintes de l'anticipation, et, partant, libérateur.

L'écriture nomade

La première partie de l'ouvrage de L. Barthélémy constitue déjà à elle seule une impressionnante démonstration, au terme de laquelle le contenu des représentations propres aux « fictions contemporaines de l'errance » apparaît bien identifié et le rapprochement entre des œuvres *a priori* très dissemblables parfaitement convaincant. La seconde partie s'attache aux configurations d'une « écriture de l'errance », en particulier aux procédés stylistiques qui visent à désorienter le lecteur et qui touchent au lexique, à la syntaxe et à l'énonciation. De même que l'espace représenté au sein de la diégèse était décrit comme un ensemble de flux non vectorisés, le texte apparaît comme un « espace de signes opaques » (p. 243) qui entravent le rythme de la lecture et perturbent, voire oblitèrent, l'accession au sens. L. Barthélémy se concentre sur les faits de langue les plus significatifs, à commencer par les phénomènes d'« exhibitionnisme lexical », selon des termes qu'il emprunte à Brian McHale⁶. Par là, il faut entendre l'introduction de mots qui se démarquent ostensiblement du reste du texte : néologismes ou mots étrangers ; mots rares, techniques, archaïques, ou familiers par exemple ; mots inusités dont le sens immédiat est difficile à saisir, ou mots dont le texte exploite au contraire la polysémie jusqu'à dérouter le lecteur par la multiplication des sens possibles. A la manière des personnages de la fiction, le lecteur voit son parcours semé d'embûches et d'incertitudes, au gré des « objets linguistiques incongrus » (p. 293) qu'il est amené à croiser au fil du texte : certains mots, trop neutres, trop génériques (*forms* ou *shapes* par exemple chez McCarthy), inquiètent la lecture par de brusques pertes de sens ; à l'inverse, les mots techniques, les néologismes et les mots-valises, les mots étrangers ou familiers, ou encore les archaïsmes, produisent une impression de surdétermination sémantique, obligeant le lecteur à être attentif à la littéralité de la langue, à sa poéticité. On notera que la démarche de L. Barthélémy ne vise pas seulement à dresser une typologie comparative de ces faits de langue, mais bien à en expliquer les effets et les intentions et à rendre compte de la conception profonde de la langue qui nourrit et oriente le travail de l'écriture. Ainsi rend-il justice à Handke qui cherche à extraire la langue de sa visée pragmatique et à en restaurer la « dimension sacrale » (p. 252), sa puissance de création⁷. De même, les calembours de Claude Simon par lesquels un même mot peut simultanément renvoyer à différents contextes narratifs, sont rapportés

6

7

au travail de la mémoire, à la concaténation des souvenirs dont rend compte l'écriture (le style) même de Simon ; plus profondément, les phénomènes d'hétérogénéité lexicale font écho aux figures hybrides qui traversent les récits de Simon et témoignent encore d'une conception de l'écriture comme agrégat et comme *processus* inachevé. Chez McCarthy, c'est l'intrusion des mots étrangers qui empêche la clôture du sens, comme une langue parallèle venant saper les « agencements narratifs totalisants » (p. 290) et introduire du doute, de l'incertain et du possible.

C'est avec la même passion interprétative que L. Barthélémy aborde un autre fait de langue qui contribue à entraver les habitudes de la lecture, à savoir les perturbations de la syntaxe. On aurait peine à rendre compte de la richesse des analyses dans ces chapitres où les comparaisons entre les auteurs se multiplient et où le propos se densifie considérablement. Il suffira de prendre un exemple pour illustrer la virtuosité de ce travail : après avoir noté dans l'œuvre de McCarthy, l'effacement progressif de la virgule, au profit du point, L. Barthélémy rapproche cette évolution d'une orientation générale de la fiction mccarthyenne vers une « appropriation énumérative du réel » :

Une chose après l'autre. Une chose avec l'autre, mais dans sa distinction. La réduction des possibles de la ponctuation au seul point crée un continuum de faits singuliers, une unité de disparates, dont l'unité repose précisément sur la nature isolée et contiguë de chacun des éléments considérés. Le texte mccarthyen est cette unité de choses autonomes, mais conjointes : une image, si l'on veut, du cosmos. (p. 298)

Ce mode de subversion des normes de la ponctuation produit ainsi, dans l'œuvre de McCarthy, une égalisation des différents segments de la phrase, suscitant une impression d'indifférenciation qui suspend le jugement et les réflexes interprétatifs du lecteur.

L. Barthélémy parvient ainsi, pour chacun des trois auteurs, à articuler les caractéristiques de leurs styles à l'expérience d'un lecteur lui-même « errant », parce que privé des balises habituelles du récit. Le long développement sur le renversement de la hiérarchie habituelle, au sein de la fiction, entre narration et description, va dans le même sens : l'invasion du récit par la description, déjà commentée à plusieurs reprises par la critique, est interprétée de manière nouvelle comme une remise en cause de l'ordonnement anthropocentrique du récit. Alors que le narratif serait traditionnellement voué à la représentation des actions de l'homme sur le monde, le descriptif s'inscrit à l'inverse du côté d'un rapport *passif*, non hégémonique, de l'homme au monde. Non seulement la prééminence de la description freine l'avancée dynamique de la lecture, mais elle suppose une immersion dans les détails qui compromet le point de vue surplombant et rend problématique la divulgation du sens. Ainsi pourrait-on évoquer un « devenir nomade de l'écriture » qui emprunterait à la figure deleuzienne du rhizome ses effets de dispersion et de dissémination. L'immersion et la désorientation, qui prévalent dans la diégèse comme dans

l'expérience de la lecture, produisent des dérèglements herméneutiques, qui touchent les personnages de la fiction et le lecteur aussi bien. Les voies qu'emprunte l'écriture pour compromettre l'élaboration du sens sont clairement identifiées et analysées : celle de l'ellipse, qui correspond à un « escamotage du sens » (p. 380) et qui introduit de la discontinuité dans le récit ; celle de « la distribution retardée de l'information » (p. 401), qui contribue elle aussi à fragmenter l'espace textuel et à complexifier le parcours du lecteur ; et enfin celle de la « tonalité hypothétique » (p. 431), lorsque le narrateur ne garantit plus l'interprétation et la présente comme une simple virtualité, mettant par là en question la possibilité même de connaître et de « délivrer un témoignage fiable » (p. 431).

Mémoires du texte

Le troisième volet de l'étude se penche sur l'un des procédés spécifiques de l'« écriture nomade » et qui relève de la dimension mémorielle de l'errance : à savoir, la pratique de l'intertextualité, qui apparaît sous des formes multiples et contribue aux effets de brouillage et de suspension du sens que produit la lecture du texte. Pour souligner le lien — qui ne va pas de soi — entre pratique de l'intertextualité et poétique de l'errance, L. Barthélémy file la métaphore de la route et rappelle que l'intertextualité « indexe le texte sur une logique de résonance et de circulation » et le transforme en un « espace carrefour » (p. 18) où s'entrecroisent et s'échangent les identités et où se recomposent sans cesse les agencements et les modèles de la fiction, sans pour autant que le processus, dans les œuvres de Simon, Handke et McCarthy, soit jamais finalisé. Ce sont donc plutôt à des pratiques de *détournement* de la pratique intertextuelle que s'intéresse L. Barthélémy, des pratiques qu'il désigne comme des mouvements de déterritorialisation, et qui correspondent plus précisément à des procédures de déplacement et d'incorporation incomplètes et inachevées. Ainsi les intertextes deviennent-ils des *traces* mémorielles et non des balises qui pourraient guider l'arpentage du texte. Ils participent donc de la dissémination des effets de sens. En commentant les épigraphes, les citations directes ou indirectes, les jeux de réécriture ou d'allusion, les emprunts et les auto-citations qui parcourent les textes, L. Barthélémy revisite l'ensemble des œuvres des trois écrivains, et accomplit un parcours vertigineux à travers les œuvres d'Orwell, Virgile, Chandler, Faulkner, Camus, Rousseau, Moritz, Keller, Homère, Poe, Calderon, Kafka, entre autres. À travers ces références, mais aussi à travers les emprunts à des schémas narratifs particuliers (en l'occurrence celui de la pastorale et du roman de formation), les « fictions de l'errance » ne cessent de déjouer les attentes du lecteur, ouvrant sur son parcours de multiples chemins de traverse qui détournent le cours de la lecture et font surgir, à chaque fois, de nouveaux

horizons. L'intertextualité participe donc elle aussi pleinement à la dérive du sens (par saturation) qui caractérise les fictions de l'errance.

La triple perspective adoptée permet donc une exploration quasi exhaustive de cette figure de l'errance mise en avant pour lier ensemble des auteurs que Lambert Barthélémy a été l'un des premiers à confronter⁸. Par la rigueur de ses analyses, il parvient progressivement à donner cohérence à cette notion d'« errance » qui apparaissait pourtant bien théorique à l'orée de l'ouvrage, et il évite en même temps les écueils des « illusions critiques » qu'évoquait Pierre Macherey⁹. S'il ne se prive pas d'appuis philosophiques, ce n'est en effet nullement au détriment d'une attention constante portée à la lettre : ainsi les œuvres de Handke, McCarthy et Simon ne se voient-elles jamais imposer des pensées ou des théories qui leur seraient exogènes et dont elles ne seraient qu'un faire-valoir. La mise en perspective des textes va de pair avec des analyses de plus en plus serrées qui conduisent à une exploration de la langue elle-même et de ses résonances : l'errance relève d'un imaginaire singulier, mais c'est aussi une écriture, et une mémoire, riche de ses superpositions, de ses amalgames et de ses méandres. Pour évoquer, au terme de ce parcours, la démarche, précise et tenace, de L. Barthélémy, ce n'est plus seulement la figure de l'arpenteur qui vient à l'esprit, mais aussi celle, éminemment handkéenne, du chercheur d'or¹⁰. Tout juste peut-on regretter, au regard de la densité des analyses proposées tout au long de l'ouvrage, la brièveté d'une conclusion qui s'achève sur le constat d'une « crise générale du sens et des représentations » (p. 674). Se trouve ainsi *in fine* rappelé le paradigme postmoderne qui semble pourtant une bannière trop réductrice pour évoquer les œuvres de Handke, Simon et McCarthy, et qui ne rend pas justice à la subtilité des recherches — rien moins qu'errantes — de L. Barthélémy.

8

9

10

PLAN

- [L'imaginaire nomade](#)
- [Figure, écriture, mémoire](#)
- [L'écriture nomade](#)
- [Mémoires du texte](#)

AUTEUR

Judith Sarfati Lanter

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : judithsl@yahoo.com