

LE ROMANCIER ET LA PRISON ÉCRIRE, RACONTER, DÉCRIRE¹

Kevin LADD, Université de Bourgogne

*Maintenant j'attends demain, demain je vais faire ce que je n'ai pas fait
aujourd'hui, dire ce que je n'ai pas dit en espérant qu'un jour,
ces minutes se transformeront en heures et ces heures en semaines et
ces années en minutes et que ces mots disparaîtront...
avec les fouilles, portes et clés !*

Adrien, détenu de la maison centrale de Clairvaux²

1. PIÈCE VIDE ET PAGE BLANCHE : ENTRER EN PRISON, ENTRER EN LITTÉRATURE

AVANT DE FOURNIR à la littérature un thème ou un genre (le « roman carcéral »), la prison est une circonstance de la création elle-même : des œuvres de premier plan sont ainsi composées, pour tout ou partie, alors que leur auteur purge une peine³. Mais je souhaiterais montrer que cet état de fait, qui pourra sembler anecdotique, est aussi le signe d'une connivence

¹ Je tiens à remercier Luigi Delia, qui m'a permis de donner une première version de ce texte dans le cadre de son séminaire « Prison et droits. Visages de la peine », Jérôme Ferrand, qui en a rendu possible la publication et Armelle Fayol, pour sa relecture attentive et ses conseils toujours avisés.

² *Tentatives d'évasion. Ombres et lumières à Clairvaux*, Collectif, Paris, Loco, 2014, p. 45.

³ Pour nous limiter à la littérature française, pensons à François Villon, Charles d'Orléans et Verlaine ou, plus proches de nous, à Genet, Giono et Céline, sans oublier les cas plus controversés de Sade et de Lacenaire.

profonde entre l'écrivain et le prisonnier : le *prisonnier*, et pas seulement le hors-la-loi, l'homme des marges, le paria, celui dont la société ne veut pas ou qui lui-même la rejette, comparaison plus convenue et sans doute excessivement romantique. Le prisonnier n'est pas seulement privé de liberté : il est celui qui est dans le monde et qui n'y est pas, comme la prison est cette enclave qui, à l'intérieur de la société, dépossède l'individu de son existence sociale, et, au sein du corps politique qui lui impose son autorité, lui retire tout droit de cité. Le détenu renvoie ainsi en un jeu de miroir à l'écrivain qui doit situer son art *dans et à l'extérieur* de la réalité mondaine. Romancier et détenu sont deux commentateurs impuissants de la marche du monde, qui ne parviennent jamais tout à fait à l'embrasser du regard, et qui compensent cette infirmité par l'imagination, la mémoire et parfois le mensonge. En effet, si le prévenu est rarement tenté de dire « toute la vérité », le romancier, disait Faulkner, est un « menteur congénital », qui est « incapable de s'en tenir aux faits »⁴. « La littérature est mensonge : mais une recreation de réalité résulte de ce mensonge », ajoutait Juan Rulfo⁵ : dans une pièce vide comme devant une page blanche, ne s'offre d'autre *liberté* que de recréer un monde à partir d'une expérience lacunaire et d'une somme de frustrations. Le paradoxe de la création romanesque est en effet de n'exprimer une subjectivité que sur fond de recreation d'un monde total.

Pour reprendre une expression largement galvaudée, le « monde de x » (prenons Balzac) n'est ni *le monde selon Balzac* ni *la petite personne d'Honoré de Balzac* élargie (au double sens de ce mot) aux proportions du monde : c'est le *monde entier* en tant qu'il naît et renaît sous la plume d'un homme qui est aussi une partie de ce monde. Comme l'écrit Faulkner, « [l'écrivain] est convaincu de pouvoir faire beaucoup mieux que ce que Dieu a fait »⁶, et cette

⁴ W. Faulkner, *Faulkner at West Point*, Jackson, University Press of Mississippi, 2002, p. 55.

⁵ J. Rulfo, « Le défi de la création », *Nouvelles du Mexique*, n°16-17, déc. 1983 - juin 1984.

En ligne : <http://mexiqueculture.pagesperso-orange.fr/nouvelles1-txrulfo.htm>.

⁶ W. Faulkner, *Faulkner at West Point*, Jackson, University Press of Mississippi, 2002, p. 55. Cf. aussi *Faulkner à l'université*, Paris, Gallimard, 1964, p. 140 :

rivalité place le romancier, créateur d'un monde total avec ses contingences, aux côtés du prisonnier, qui est un monde total en conflit avec une totalité mondaine qui lui est *refusée*. Prisonnier et romancier, n'ayant pas prise sur le monde, ne pouvant en tant que tels exister sur un mode pratique, n'ont que leurs mots pour exister en faisant exister un monde. La condition du détenu exprime, par extension de son corps emprisonné, la clôture de la subjectivité sur elle-même et l'effort considérable pour la dépasser, qui a la fiction pour ultime recours. Dans le but de renouer avec le monde, il doit paradoxalement aller au bout du processus de disparition auquel il est condamné ou se condamne lui-même ; à l'image d'Ulysse qui devient « *Personne* » avant de fuir la grotte de Polyphème⁷, c'est lorsqu'il aura fait oublier qu'il fut un prisonnier, lorsqu'il aura été un « détenu exemplaire » et se sera « réinséré », que le condamné pourra revenir au monde. Le romancier ne revient lui-même au monde que par le tour de magie qui consiste à faire oublier ses fictions et sa subjectivité. Faulkner confessait ainsi : « Il y a trente ans, j'aurais dû être assez clairvoyant pour ne pas signer [mes livres], comme certains auteurs élisabéthains »⁸, car « l'artiste n'est d'aucune importance [...] Si je n'avais pas existé, quelqu'un *m'aurait écrit*, Hemingway, Dostoïevski, nous tous »⁹. Nulle coquetterie dans cet aveu : se retirer du monde qu'il a contribué à créer, perdre jusqu'au privilège de son nom, c'est pour l'artiste s'égaliser non plus à Dieu mais au monde lui-même, produit du Verbe, et se fondre en lui. Ainsi s'éclaire cette singulière formule, « *quelqu'un m'aurait écrit* », où l'auteur devient lui-même un être de fiction, contingent, passif, soumis au caprice d'un créateur.

La littérature illustre au plus haut degré la précieuse formule de Wittgenstein : « Il n'y a pas une raison unique pour laquelle on

« Aucun écrivain n'est satisfait des êtres que Dieu a créés. Il est convaincu qu'il peut faire beaucoup mieux ».

⁷ Homère, *L'Odyssée*, IX, v. 360-370, Paris, Garnier, 1961, p. 132.

⁸ W. Faulkner à Malcolm Cowley, *Lettres choisies*, Paris, Gallimard, « Du Monde entier », 1981, p. 318. Remarquons que les textes publiés dans *Tentatives d'évasion* le sont sous le seul prénom ou l'initiale des détenus.

⁹ W. Faulkner, *Lion in the garden*, New York, Random House, 1968, p. 238 (je souligne).

parle »¹⁰. La raison de cet intérêt marqué pour le carcéral ne se trouve donc pas du seul côté de l'acte d'écrire ; et pourtant, si « toute œuvre moderne est de quelque façon hantée par la possibilité de son propre silence »¹¹, la cellule était le lieu par excellence dans lequel le romancier devait tout ensemble être relégué et naître. On n'entre pas bravement en prison, et quelques-uns parmi nos plus grands auteurs ne sont eux-mêmes entrés en littérature que sur la pointe des pieds, ou grimés en prisonnier. Ce n'est sans doute pas le seul effet du hasard si trois premiers romans de trois auteurs de premier plan au XX^e siècle sont de courts récits en première personne, qui s'attachent à retranscrire les mots, sinon les pensées, d'un meurtrier incarcéré : *L'Étranger* de Camus et *La Famille de Pascal Duarte* de Camilo José Cela sont publiés la même année, en 1942, et en 1948 paraît *Le Tunnel* de l'écrivain argentin Ernesto Sábato¹². Ces trois auteurs sont *devenus écrivains en prenant la voix* d'un prisonnier plutôt qu'en *donnant une voix* aux détenus de tout pays.

Juan Pablo Castel, le personnage de Sábato, confesse « ne pas être écrivain »¹³ : il est artiste-peintre, comme si l'auteur tournait autour de l'écrivain sans l'atteindre. Sábato fait également dire à un autre personnage, fanfaron et peu sympathique :

Se montrer original, c'est en quelque sorte souligner la médiocrité des autres, ce qui me paraît d'un goût fort douteux. Je crois que si je peignais ou si j'écrivais, je ferais des choses qui n'attireraient l'attention à aucun moment.¹⁴

¹⁰ L. Wittgenstein, *Leçons et conversations*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1992, p. 102.

¹¹ G. Genette, *Figures I*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1976, p. 254.

¹² Camus et Cela s'amusaient beaucoup de cette coïncidence, même s'ils avaient tout à fait conscience de ce qui par ailleurs rapprochait leurs deux textes, rédigés dans l'ignorance absolue l'un de l'autre (cf. l'entretien de Cela paru dans la *Paris Review*, n°139, Été 1996). Notons également que le troisième roman publié par Cela (le deuxième n'a pas encore fait l'objet d'une traduction française) est une réécriture du *Lazarillo de Tormès*. Le Lazarillo de Cela se plaît à imaginer que son illustre prédécesseur, personnage sans auteur, est son « aïeul », et ainsi Cela disparaît *doublement* derrière un palimpseste *anonyme* pour endosser, dans les dernières pages, comme il le fit pour *Pascal Duarte*, le rôle « d'éditeur » de l'ouvrage.

¹³ E. Sábato, *Le Tunnel*, Paris, Seuil, « Points », 1995, p. 60.

¹⁴ *Ibid.*, p. 93.

Camus aborde un spectre plus large de difficultés qui se posent au jeune auteur, lorsqu'il dépeint le désarroi de Meursault durant son procès. Sa voix est littéralement confisquée et il se retrouve en témoin impuissant de la piètre rhétorique de son avocat : « il m'a paru qu'il avait beaucoup moins de talent que le procureur »¹⁵.

À un moment donné, cependant, je l'ai écouté parce qu'il disait : « Il est vrai que j'ai tué. » Puis il a continué sur ce ton, disant « je » chaque fois qu'il parlait de moi. J'étais très étonné.¹⁶

Même si on lira d'abord dans ces lignes la dépossession de soi qui est l'œuvre du procès et qui marque la situation métaphysique de l'homme dans le monde, celles-ci résonnent aussi comme l'adresse d'un *personnage* à son *auteur* : Camus *choisit* le geste criminel de son personnage et l'acceptation, aussi brutale que le crime, de sa culpabilité, plutôt que les ambiguïtés de Pascal Duarte, entre contrition sincère et tendance à l'auto-justification. On peut donc y lire la conscience aiguë que Camus avait de sa *responsabilité* à l'égard d'un personnage qui est sa propre création, et que plus d'un écrivain dissimule derrière la nébuleuse invocation d'une « vie propre » des personnages.

Pascal Duarte porte lui aussi la voix de son créateur, qui confie sa difficile naissance de romancier :

Je n'ai pu fermer l'œil de la nuit, et je suis maintenant fatigué et courbaturé comme si l'on m'avait battu. Cependant voici toutes ces feuilles de papier que j'ai demandées au directeur, je vais les barbouiller, puisque je ne trouve pas d'autre remède à mon accablement, je vais recommencer, renouer le fil de mon récit, avancer ces mémoires et les conduire à leur fin. Nous verrons si je trouverai les forces nécessaires. Je pense parfois que les événements pourraient se précipiter et mon récit rester inachevé, amputé de la moitié, et je me sens le cœur serré, plein d'une hâte que je m'efforce de maîtriser. À quoi bon me presser, en effet ? Mon récit n'est déjà pas très clair, lorsque je vais lentement et que je m'applique ; que serait-il, si je l'écrivais de plein jet ? Échevelé,

¹⁵ A. Camus, *L'Étranger*, *op. cit.*, p. 159.

¹⁶ *Ibidem*.

incohérent, moi, son père, je ne le reconnaîtrais même plus pour mon fils. Il faut beaucoup de précautions pour une histoire où la mémoire a tant de part ; le moindre désordre dans l'exposé des faits et tout est perdu, il faut tout recommencer, ce dont je me garde comme du feu, car les secondes versions ne sont jamais les bonnes. Vous trouverez peut-être prétentieux mon souci de bien dire les choses secondaires, quand les plus importantes vont si mal ; vous sourirez de me voir mettre mon orgueil à bien faire, lentement, ce que n'importe qui d'instruit ferait tout naturellement, en laissant courir sa main ; pourtant vous me comprendrez, en considérant que l'effort d'écrire presque sans arrêt depuis quatre mois n'a pas d'équivalent dans ma vie.¹⁷

L'auteur livre moins un art d'écrire qu'une confession sur la difficulté et l'inquiétude d'écrire : ses « barbouillages » sont un « remède à l'accablement », dit Cela ; la crainte de voir « [s]on récit rester inachevé » est d'une ironie cruelle puisque le livre *Pascal Duarte* se poursuit alors que le condamné Pascal Duarte n'est plus, par une note du transcritteur et deux compte-rendus de son exécution (Duarte n'a pas, comme Meursault, le privilège du récit). La voix de Cela couvre même celle de son personnage, lorsqu'il introduit des réflexions qui ne sont pas celles de quelqu'un qui se définit lui-même comme « peu instruit ».

2. LE ROMAN CARCÉRAL, MAUVAIS GENRE OU LITTÉRATURE SANS DÉTOURS ?

Pour autant, le romancier ne saurait sans indécence jouer au prisonnier ni au martyr : pour que soit pleinement justifiée la rencontre de la littérature, temps de libre création pour l'auteur et de méditation gratuite pour le lecteur, et de la prison, temps volé, temps de la contrainte, temps mort pour le détenu (comme pour la société, rappelons-le), il faut avant tout mettre en évidence ce qui ne peut être dit que par les moyens propres de la fiction. « Il y a des choses que seule la littérature peut offrir par ses moyens

¹⁷ C. J. Cela, *La famille de Pascal Duarte*, p. 121-122.

propres », disait Italo Calvino¹⁸ : le propos de cet article est d'en fournir une illustration et de montrer que si la littérature parle de la prison d'une voix propre, elle n'est pas qu'une *manière* d'en parler, mais qu'elle nous *dit* des choses qu'aucun autre moyen du discours ne saurait dire.

Beaucoup d'écrivains, qu'ils aient ou non connu l'expérience de la prison, témoignent, souligne William Styron, « d'une fascination et d'une inlassable dévotion à l'égard de ceux qui végètent derrière les barreaux »¹⁹. « L'inlassable dévotion » peut s'expliquer par un souci de justice qui n'a rien de spécialement littéraire, sinon au sens où l'imagination, compagne du romancier, se trouve être aussi l'indispensable auxiliaire de toute empathie et de toute pensée²⁰. Mais comment expliquer la « fascination » ? Styron admet qu'elle puisse obéir à des motifs plus ou moins sordides²¹, et reconnaît de façon plus générale que le récit carcéral est un genre mal famé :

Depuis le Marquis de Sade, l'authentique littérature carcérale a été d'une indigence navrante et peu de chroniqueurs ont été capables d'évoquer avec éloquence le quotidien de la prison. À notre époque, hormis les livres de Jean Genet, les œuvres écrites par des détenus ou consacrées à des détenus ne sont que rarement supérieures en qualité aux suppléments des journaux dominicaux. Notre patrimoine de récits vécus se caractérise en fait depuis longtemps par d'in vraisemblables histoires d'un pittoresque criard, évasions de Devil's Island, prosaïques souvenirs d'anciennes vedettes de la pègre, évocations mélodramatiques du quartier des condamnés à mort dans la veine de *The Last mile*, ou encore des cas typiques de réhabilitation morale et de rédemption, genre *The Birdman of Alcatraz*.²²

¹⁸ I. Calvino, *Défis aux labyrinthes*, Paris Seuil, t. II, 2003, p. 11.

¹⁹ W. Styron, *Cette paisible poussière et autres écrits*, Paris, Gallimard, « Du Monde entier », 1985, p. 198.

²⁰ Camus écrit dans les *Réflexions sur la guillotine*, que « quand l'imagination dort, les mots se vident de leur sens » (NRF, n°54, juin 1957, p. 963).

²¹ W. Styron, *Cette paisible poussière*, *op. cit.*, p. 197 ; 203.

²² *Ibid.*, p. 201-202. *The Last mile*, pièce de J. Wexley (1932), adaptée à deux reprises pour l'écran (en français, *Révolte à Sing Sing* de S. Bischoff, 1932, et *La*

Goût de l'épique, culte naïf de « l'histoire vraie » sans souci corrélatif de vraisemblance, voyeurisme, pathos simpliste et moralisateur : la messe semble dite, et à en croire Styron le récit carcéral n'obéirait pas aux canons de la littérature *sérieuse*. Mais qu'il existe de mauvaises raisons (ou du moins des raisons pas franchement artistiques) d'adopter la prison pour décor d'une intrigue, et qu'il existe chez des écrivains de premier plan comme Genet une fascination pour le milieu carcéral qu'on pourra juger assez éloignée de ce qu'on entend habituellement par un idéal esthétique, voilà qui ne fait pas vraiment question et n'explique pas « l'indigence navrante » que déplore Styron, avec une sévérité un peu affectée et non dénuée d'orgueil²³. Il faut donc bien comprendre le sens de sa critique : la littérature ne traite jamais

rafale de la dernière chance, H. W. Koch, 1959), est le nom donné à la dernière marche menant le condamné du couloir de la mort à la chambre d'exécution. *The Birdman of Alcatraz*, film de J. Frankenheimer (1962).

²³ Au moment où Styron trace ces lignes, il vient de publier un roman sinon à *sensation*, qui du moins *fait sensation*, dans lequel il retrace les dernières heures d'un personnage historique controversé, au cœur d'une période particulièrement agitée sur le plan racial. *Les confessions de Nat Turner* (1967) content, au travers du destin tragique de son principal instigateur, la révolte d'esclaves la plus meurtrière de l'histoire des États-Unis (1831). Styron dépeint ce Spartacus noir, victime lucide et aliénée d'un régime inhumain, comme un fou de Dieu, soumis à de violentes obsessions sanguinaires et sexuelles. En fait un certain nombre des reproches qu'il adresse au récit carcéral en général lui ont été personnellement adressés à la parution de *Nat Turner*. Le monde carcéral occupe par ailleurs une place suffisamment importante dans l'œuvre de Styron, pour que la première des nouvelles qui forment le recueil sous-titré « Histoires du corps des Marines » se déroule dans une prison militaire (W. Styron, « Blankenship », in *À tombeau ouvert. Cinq histoires du corps des Marines*, Paris, Gallimard, « Du monde entier », 2011, pp. 13-45). Récit mineur écrit après la parution du grand roman inaugural *Un lit de ténèbres* (1951), son originalité tient toutefois au fait qu'il adopte le point de vue non d'un prisonnier, ni même d'un simple garde, mais d'un « adjudant-maître » ayant peu de contacts directs avec les détenus. On saura seulement d'eux que, confinés dans des bâtiments « d'une laideur calculée et ridicule », comme « un rappel insultant de leur incarcération » (p. 14), et partageant la « honte secrète » de ne pas même être de véritables criminels (p. 15), ils « avaient le teint gris d'hommes qui voient rarement le jour et ressentent la douleur constante, malsaine, de la solitude. » « Cette nuance de gris, terne et maussade, couleur de fumée, marquait les hommes véritablement défaits », conclut Styron (p. 16).

d'expériences particulières ni *exotiques*, même si la prison est certes un lieu lointain et étranger, et que comme l'esclavage, l'alcool ou le jeu, elle ne concerne pas tout le monde. Elle vise l'expérience humaine dans sa totalité, expérience marquée en son fond par la stupeur et le désarroi de l'individu pris dans une réalité qui, quoique contingente, est la seule qui lui soit donnée. Comme le note le romancier virginien, la vie carcérale et l'esclavage ont pour caractère commun d'être des situations qui bien qu'« abominables » n'en sont pas moins « humaines »²⁴ : pour cette raison il faut veiller à ne pas les « dépouiller de la complexité qu'elles méritent », et se garder d'exalter des vertus surhumaines comme de se réfugier dans le lieu commun de la déshumanisation. Comme toute situation radicale, l'incarcération révèle l'humanité dans l'exacte mesure où elle la nie.

Enfin, si selon Styron le péché originel du récit carcéral tient aux facilités qu'il s'autorise et à sa dérive en direction de la littérature populaire²⁵, évoquer cet écrivain qui est par ailleurs l'auteur d'un célèbre roman sur le système concentrationnaire nazi²⁶ me donne aussi l'occasion de traiter succinctement un autre problème de délimitation. La profusion et la variété des textes littéraires ayant pour toile de fond l'expérience carcérale imposent des choix, et je laisserai donc de côté la question concentrationnaire, qui déborde largement le phénomène d'emprisonnement. Comme le souligne Goliarda Sapienza dans son livre récemment traduit, *L'Université de Rebibbia*, le concentrationnaire fait en réalité écran lorsqu'on cherche à *dire* la réalité de la prison :

Aucune télévision ou radio installée dans chaque cellule ne peut effacer l'horreur d'être expulsé de la société humaine et laissé à moisir dans ces lieux que dehors on croit conçus seulement pour quelques repris de justice, et que, quand on est dedans, on

²⁴ W. Styron, *Cette paisible poussière*, *op. cit.*, p. 203. « Dans les deux cas », ajoute Styron, « il s'agit de systèmes fermés et totalitaires ».

²⁵ M. Foucault donne une interprétation plus sophistiquée de « toute cette littérature de crimes » et de condamnations, dont les résonances populaires lui semblent marquer non seulement un « intérêt de curiosité », mais un « intérêt politique » (*Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, « Tel », 1975, p. 80-81).

²⁶ W. Styron, *Le choix de Sophie*, Paris, Gallimard, « Du Monde entier », 1979.

découvre être de vraies grandes villes, ou camps de concentration, si le mot n'impressionne pas trop.²⁷

Le statut de prisonnier ne fait pas exister la prison : on parle aussi de « camp de prisonniers », et si on « fait prisonnier » quelqu'un on peut s'assurer de lui par un simple piquet, comme c'est le cas dans la nouvelle de Rulfo, « Dis-leur de ne pas me tuer ! »²⁸. La prison existe de façon autonome, et n'est pas, comme le système concentrationnaire ou la grotte du Cyclope au chant IX de *L'Odyssée*, une figure ou un instrument du mal. Dans la prison au sens ordinaire, le mal s'il y en a est d'abord celui qu'aura commis le délinquant, ou que la société l'aura poussé à commettre ; le mal « échoue », comme on dit, en prison²⁹.

Le carcéral n'est donc pas un thème parmi d'autres ; il reconduit au contraire chaque moment du *livre* à son expression la plus critique : la décision (I) et l'acte d'écrire (II), les caractères du récit (III), le procès de la lecture (IV) et la force expressive du texte (V). Résumons ces cinq points avant de poursuivre par l'analyse des différents aspects du récit carcéral.

I. Le prisonnier est ce double du romancier réduit au silence, et il incarne ainsi la réponse à l'angoissante question : « Et si je renonçais à écrire ? » Joseph Conrad notait ainsi dans ses *Souvenirs* : « J'admets que n'importe quoi, n'importe quoi en ce monde, peut être une bonne raison pour ne pas écrire du tout »³⁰. Inversement, lorsque le romancier prend la décision d'écrire, c'est pour une diversité de raisons dont il n'est d'ailleurs pas nécessaire qu'il ait entièrement conscience, mais qui surdéterminent néanmoins le sens du récit.

²⁷ G. Sapienza, *L'Université de Rebibbia*, Paris, Le Tripode, 2013, p. 178.

²⁸ J. Rulfo, « Dis-leur de ne pas me tuer ! », *Le Llano en flammes*, Paris, Gallimard, « Du Monde entier », 2005.

²⁹ Il est plus difficile en revanche d'abstraire de l'incarcération elle-même la durée et la nature de la peine (perpétuité, peine capitale) : on pourrait certainement, avec profit, établir une typologie et les choix corrélatifs d'écriture.

³⁰ J. Conrad, *Des Souvenirs*, Paris, Sillage, 2004, p. 38.

II. Peu de choses soulignent davantage la gratuité et la vanité de l'entreprise littéraire que la condition carcérale. Pensons aux remarques de Pascal :

Un homme dans un cachot, ne sachant pas si son arrêt est donné, n'ayant plus qu'une heure pour l'apprendre, cette heure suffisant s'il sait qu'il est donné pour le faire révoquer. Il est contre nature qu'il emploie cette heure-là, non à s'informer si l'arrêt est donné, mais à jouer au piquet.³¹

... ou à écrire un roman, ajouterons-nous. La littérature, en ce sens, n'est-elle qu'un innocent *divertissement*, au sens que Pascal donnait à ce mot³² ? Au contraire, la condition de prisonnier nous fait revenir à l'essentiel : survivre, physiquement et psychologiquement ; trouver un sens à ce qu'on ne fait que subir, comme une maladie, là où pour l'homme libre le sens naît dans le sillage des actes (il n'y a pas grand chose à faire en prison) ; résister ou non au mal lorsque l'occasion s'en présente. Le récit carcéral permet ainsi de mettre en question « l'idée ou le sentiment que le récit *va de soi*, que rien n'est plus naturel que de raconter une histoire ou d'agencer un ensemble d'actions dans un mythe, un conte, une épopée, un roman »³³.

III. La prison est l'un des lieux qui transcendent la contingence et même l'arbitraire qui sont la marque de l'art romanesque³⁴. Au plan narratif, le lecteur retrouve les mêmes structures et les mêmes passages obligés : l'arrivée à la prison, la découverte des cellules et des compagnons d'infortune. L'imagination du romancier semble ainsi obéir à une discipline qui, sans égaler celle à laquelle est soumis le détenu, est toutefois rendue plus stricte que lorsqu'elle se saisit d'autres thèmes.

³¹ B. Pascal, *Pensées*, éd. Lafuma 163.

³² *Ibid.*, Lafuma 764 : « Tous les grands divertissements sont dangereux pour la vie chrétienne; mais entre tous ceux que le monde a inventés, il n'y en a point qui soit plus à craindre que la comédie ».

³³ G. Genette, *Figures II*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1979, p. 49.

³⁴ Cf. la formule que Breton prête à Paul Valéry, « la marquise sortit à cinq heures ». A. Breton, *Manifeste du Surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1972, p. 15.

IV. Le lecteur lui-même, dans son expérience de la lecture, partage quelque chose de cette condition du prisonnier : comme l'écrit Valéry, « ce monde émotif [de l'émotion poétique] que nous pouvons connaître parfois par le rêve, il n'est pas au pouvoir de notre volonté d'y pénétrer ou d'en sortir à notre gré. Il est enfermé en nous et nous sommes enfermés en lui, ce qui signifie que nous n'avons aucun moyen d'agir sur lui pour le modifier »³⁵. Nous n'entrons pas à loisir dans l'émotion, ni dans une page de roman : mais nous n'en sortons pas non plus si facilement, et le paradoxe de l'émotion esthétique est qu'elle a ce pouvoir de nous maintenir enfermés en nous-mêmes : au-delà de nous, mais toujours en nous.

V. Le carcéral pose enfin l'un des problèmes auxquels la forme littéraire donne directement accès, qui est la difficulté d'occuper ou d'habiter le monde³⁶, d'y trouver sa place et d'y trouver un sens, en mots et en actes. Comme l'écrit Walter Benjamin :

Au cœur même de la vie en sa plénitude, par la description de cette plénitude, le roman révèle le profond désarroi de l'individu vivant.³⁷

Le prisonnier est l'individu pris dans le monde et qui dans le même mouvement s'en trouve séparé, comme l'esclave ou le mourant³⁸ ; il rencontre la vérité du monde, qui engloutit l'individu plutôt qu'il ne s'offre à son regard, au moment même où la vérité se refuse au langage, refuse de se laisser dire et nous confronte au silence³⁹.

³⁵ P. Valéry, *Œuvres I*, *op. cit.*, p. 1460.

³⁶ Th. Pavel, *La pensée du roman*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 2014, p. 42.

³⁷ W. Benjamin, « Le conteur », in *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 121.

³⁸ On remarquera les profondes similitudes narratives entre le Nat Sturmer de Styron et deux des personnages qui l'ont influencé, l'Addie Bundren de Faulkner (*Tandis que j'agonise*, 1930) et l'Artemio Cruz de Carlos Fuentes (*La mort d'Artemio Cruz*, 1962).

³⁹ C'est là l'une des significations les plus essentielles du roman de Juan Rulfo, *Pedro Páramo* (1955). Cf. F. Bradu, *Échos de Páramo*, La Lettre volée, Bruxelles, 1995, p. 63.

3. PARLER DE LA PRISON, FAIRE PARLER LA PRISON

La décision d'écrire sur la prison n'a rien d'immédiatement clair, et pour cette raison, du point de vue du lecteur, le *carcéral dans le récit* n'a rien d'évident lui non plus. Par exemple, le fait qu'on parle spontanément d'*univers* ou de *monde carcéral* signifie qu'on s'attend à y trouver des règles à part (la prison, pour emprunter une formule de Spinoza, est bien un « empire dans un empire »), mais on ne sait pas en revanche si on doit en attendre aussi la révélation d'un *monde à part*, ou bien au contraire d'un *monde en plus petit*. Je voudrais montrer que cette difficulté n'est qu'un aspect d'une question plus large qui porte sur le double statut, testimonial et symbolique, de tout récit de fiction.

On attend beaucoup de la littérature ; on attend qu'elle nous dise des choses importantes sur des sujets importants, et celui qui nous occupe figure sans conteste au premier rang des « grands sujets » – « l'amour, la vie et la mort » disait Juan Rulfo⁴⁰, auxquels on peut sans doute ajouter la liberté perdue ou retrouvée. Mais il n'est pas aussi évident de déterminer ce qu'on peut légitimement en attendre, et il n'est pas certain en particulier qu'on puisse lui prêter la fonction de restitution d'une expérience qu'on lui accorde banalement. Le lecteur sait bien que *Le Dernier jour d'un condamné* d'Hugo n'est pas ce qu'il prétend être, que son auteur le sait, et que par conséquent sa *vérité* doit se trouver ailleurs que dans une très problématique fidélité à « l'expérience ».

Personne ne croit que le pouvoir des mots s'étende jusqu'à nous faire éprouver, le temps d'une lecture, la condition ou le temps du prisonnier, pas plus que Stevenson ou Conrad ne nous

⁴⁰ J. Rulfo, « Le défi de la création », *Nouvelles du Mexique*, n°16-17, déc. 1983-juin 1984, trad. E. Hett : « Nous savons parfaitement qu'il n'y a que trois sujets essentiels : l'amour, la vie et la mort. Il n'y en a pas d'autres. » Faulkner déclare quant à lui : « Shakespeare, Balzac, Homère ont tous écrit sur les mêmes choses, et s'ils avaient vécu mille ou deux-mille ans de plus, les éditeurs n'auraient eu besoin de personne d'autre » (*Lion in the garden*, *op. cit.*, p. 238).

transportent « en imagination » sur un voilier en pleine mer, ni Zola au fond d'un puits de mine ou d'un alambic. La littérature ne présente pas la vie, ne la rend pas présente : elle la représente⁴¹ ou la *fait voir* sous un certain jour. Si sa fonction première était le partage d'une expérience, on aurait toutes les raisons de penser que la communication en demeurerait très superficielle et que toute la littérature ne vaudrait « pas une heure de peine », pour paraphraser Pascal⁴². La notion de témoignage est trompeuse, comme peut l'être l'idée que se fait le sens commun d'une « description de l'expérience »⁴³ de sorte que, dit Wittgenstein, « je ne peux pas accepter le témoignage de quelqu'un d'autre, parce que ce n'est pas un *témoignage*. Il me dit seulement ce que cet homme est *enclin* à dire »⁴⁴. « Les philosophes qui pensent que l'on peut en quelque sorte procéder à une extension de l'expérience par la pensée devraient méditer le fait que l'on peut transmettre la parole par téléphone, mais non la rougeole. »⁴⁵ Cela ne donne pas pour autant raison à ceux qui comme Foucault, sous l'influence du Nouveau roman, décrivent la littérature comme une « forme indépendante » du discours « tout entière référée à l'acte pur d'écrire »⁴⁶, « toute ramassée en soi » aurait dit Pascal⁴⁷. Une œuvre de fiction vise toujours en quelque façon le réel, quoique sa qualité de témoignage se présente pour ainsi dire de biais, dans l'élément du langage⁴⁸. Il suffit, pour s'en convaincre, de recenser dans le beau volume *Tentatives d'évasion* le dernier *mot* de chaque texte pour être saisi par le mal qu'il y a à être entre ces murs, sans qu'il y ait quoi que ce soit à ajouter ni surtout à raconter : « *survivre* », « *malheur* », « *serpent de béton* », « *mauvais murs* », « *oubli* », « *abandon* », « *regrets* », sans oublier

⁴¹ J. Bouveresse, *La connaissance de l'écrivain. Sur la littérature, la vérité et la vie*, Marseille, Agone, 2008, p. 64.

⁴² B. Pascal, *Pensées*, Lafuma 84.

⁴³ L. Wittgenstein, *Recherches philosophiques*, §291-292, Paris, Gallimard, 2004, p. 149-150.

⁴⁴ *Ibid.*, §594, p. 221.

⁴⁵ L. Wittgenstein, *Fiches*, §256, Paris, Gallimard, 2008, p. 69.

⁴⁶ M. Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, « Tel », p. 313.

⁴⁷ B. Pascal, *Pensées*, Lafuma 60.

⁴⁸ L. Wittgenstein, *Recherches philosophiques*, §244, p. 136.

un néologisme à ravir un heideggerien, « l'humanité insignifiantifiée »⁴⁹.

Le romancier lui-même sait qu'il ne fait pas œuvre de témoin au sens ordinaire du mot. Intéressons-nous par exemple au roman de José María Arguedas, *El Sexto*, du nom de la prison dans laquelle l'écrivain péruvien passa quelque huit mois pour raisons politiques en 1937 et 1938. Il s'agit bien d'un roman sur la prison écrit par quelqu'un qui y séjourna en personne, et pourtant, à regarder de près l'épigraphe, nous comprenons que le vrai sujet du livre est moins la prison que l'écriture elle-même :

J'ai commencé à rédiger ce roman en 1957 ; j'ai décidé de l'écrire en 1939⁵⁰.

Il y a bien sûr, d'abord, tout ce que le point virgule contient de temps aboli, que le lecteur pourra seul remplir par l'empathie ou par un silence respectueux : que se sera-t-il passé au cours de ces longues et douloureuses années ?⁵¹ C'est là, si on cherche à l'isoler, que se loge l'élément d'émotion. Mais on aura aussi relevé l'inversion chronologique qui renvoie auteur et lecteur au gouffre du passé, et même, devrait-on dire, l'*exclusion* chronologique qui laisse l'épisode de l'incarcération hors champ, dans un passé aboli. Le livre lui-même ne commence pas avec l'incarcération de 1937, mais avec la décision d'écrire, deux ans plus tard. Il y a donc deux temps distincts vers lesquels la mémoire replonge : celui qui reconduit l'auteur à sa décision première, et par-delà cette décision l'expérience de l'incarcération qui est son prétexte davantage que son origine. Mais cette expérience de l'incarcération est d'emblée médiée par la décision d'écrire, qui est la vraie matière du livre. Aussi le temps dans lequel s'inscrit ce « je » de création est-il entièrement distinct du temps de l'expérience carcérale, qu'il s'agit de *recréer* et non de reproduire⁵².

⁴⁹ *Tentatives d'évasion*, *op. cit.*, pp. 42, 46, 61, 65, 74, 77, 80, 81.

⁵⁰ J. M. Arguedas, *El Sexto*, trad. fr. E.-M. Fell, Paris, Métailié, 2011

⁵¹ Arguedas a mis fin à ses jours en 1969.

⁵² D'autres exemples pourraient être convoqués : William Styron s'appuie sur un document original pour rédiger *Les Confessions de Nat Turner* (1966), mais précise dans son épigraphe qu'il a « simplement voulu essayer de recréer un homme et

Même dans un récit plus ouvertement tourné vers le témoignage, comme c'est le cas du livre de Goliarda Sapienza, *L'Université de Rebibbia*, l'auteur insiste sur l'incommunicabilité et même « l'irréalité » de cette expérience.

I. Il y a d'abord la difficulté de recevoir et partager un témoignage : la bonne volonté et l'empathie n'y suffisent pas, voire corrompent le rapport au détenu ; on peut supposer qu'il en va de même pour le lecteur.

[Au parler,] il est vain que ce quelqu'un [qui rend visite] manifeste trop son inquiétude de l'autre côté de la table (une simple table, longue, sépare le dedans du dehors) : il ne peut pas comprendre. Il est inutile qu'il se penche, qu'il franchisse quasiment la séparation de plastique rigide pour s'approcher de vous : il ne peut pas comprendre. Et puis pourquoi essaie-t-il de vous démontrer qu'il souffre plus que vous ? Beaucoup pleurent aussi pour cela, je le perçois clairement.⁵³

Alors qu'il visite le quartier des condamnés à mort en 1847, Hugo note quant à lui, à l'inverse, « l'absence de naturel » du détenu avec lequel il s'entretient : « Tout s'efface devant la mort, excepté l'affectation », écrit-il⁵⁴. Hugo parle certes dans ce cas précis d'un condamné à mort, mais d'une façon générale il paraît difficile de soutenir que les conditions de sincérité et de confiance réciproque soient toujours réunies pour qu'un témoignage authentique soit transmis et reçu.

II. En entrant en prison, Sapienza découvre son nouvel environnement par la médiation des lieux communs et des stéréotypes du cinéma (sirènes hurlantes, lucarnes, barreaux, etc.), dans un sentiment vertigineux d'irréalité⁵⁵. La *durée* même de la prison

sa période, et faire une œuvre qui est moins un roman historique, au terme conventionnel du mot, qu'une méditation sur l'histoire » (trad. M.-E. Coindreau, Paris, Gallimard, « Du Monde entier », 1969).

⁵³ G. Sapienza, *L'Université de Rebibbia*, *op. cit.*, pp. 77-78

⁵⁴ V. Hugo, *Choses vues*, Paris, LGF, 2013, p. 163.

⁵⁵ Camus fait lui aussi dire à Meursault : « En réalité, je n'étais pas réellement en prison les premiers jours : j'attendais vaguement quelque événement nouveau »

semble incommunicable ; la romancière note ainsi dès les premières pages de son livre, entre parenthèses et en manière d'avertissement sur ses intentions : « (il faudrait une étude de plusieurs années et centaines de pages rien que pour étudier à fond le « temps carcéral ») »⁵⁶.

III. Sous la plume de Sapienza on lit enfin une critique marxiste de l'acte d'écrire, privilège de classes qui dans la majorité des cas fréquentent la prison non pour des motifs infamants ni crapuleux, mais politiques, ou à la rigueur pour des raisons de mœurs, et qui peuvent par conséquent se prévaloir d'une forme de noblesse. En d'autres termes, la « véritable prison », celle des « droits communs », n'entre presque jamais dans le roman au titre d'expérience effective, raison pour laquelle le cas de Sapienza reste singulier⁵⁷.

De cette planète, tout le monde pense tout savoir sans y avoir jamais été, exactement comme pour la Lune. Parce que celui à qui il a été donné d'y aller, aussitôt dehors en a honte et se tait là-dessus ou, s'il n'en a pas honte, s'obstine à considérer cela comme une mésaventure à oublier. Seul le prisonnier politique s'attarde à raconter la prison, mais la raison pour laquelle il y est allé est trop « honorable » pour pouvoir donner la mesure de la véritable prison : celle des voleurs, des assassins, pour parler clairement : des maudits. Le politique en sort renforcé dans son orgueil et son récit est faussé par ce qu'il a d'épique.⁵⁸

Dans le même esprit, l'une de ses codétenues livre l'observation suivante :

(*L'Étranger*, p.113). On aura noté la redondance de « en réalité » et « réellement ».

⁵⁶ G. Sapienza, *L'Université de Rebibbia*, *op. cit.*, p. 31. C.J. Cela exprime en ces termes l'impatience douloureuse de Pascal Duarte après sa première incarcération : c'était « un homme qui avait dans le corps tant d'heures d'attentes », écrit-il (*La famille de Pascal Duarte*, *op. cit.*, p. 151).

⁵⁷ Sapienza a été condamnée à quelques semaines de détention, en 1980, pour vol de bijoux.

⁵⁸ G. Sapienza, *op. cit.*, p. 80. Sapienza affirme elle-même, de façon paradoxale, avoir cherché en entrant en prison à « prendre le pouls de [son] pays, [à] savoir à quel point en sont les choses ».

Le fait est, Goliarda, que nous les femmes nous supportons mieux le système carcéral. Évidemment, ça nous est possible parce que nous avons un passé de coercition et ici, au fond, nous retrouvons une situation qui n'est pas nouvelle pour nous.⁵⁹

L'idée qu'on puisse confier à la littérature le rôle d'un témoignage entendu comme restitution de l'expérience repose par conséquent sur une conception fruste des moyens de l'expression littéraire et de l'expérience elle-même. Ce ne sont pas les faits, mais la qualité de ces faits qui forment la partie précieuse et significative de l'expérience, et cette qualité-là n'est communicable que par les moyens indirects de la métaphore. « L'histoire vraie » fait écran, parce que les faits ne parlent pas d'eux-mêmes. Traiter le roman sur un mode documentaire est donc une dérive : un roman ne parle pas *de* la prison ; il *fait parler* la prison ou, devrait-on dire en singeant la manière scolastique, la *prisonnité*. On y découvre alors, comme dans toute métaphore, « deux idées en échange d'une seule »⁶⁰ : comprendre ce *petit monde*⁶¹ qu'est la prison est un moyen indirect de comprendre le monde dans lequel nous vivons tous. Mais il ne suffit pas de *dire* qu'il s'agit d'une métaphore : le lecteur doit l'entendre en son sens le plus concret pour pouvoir conjointement accéder à un autre ordre de connaissance, sans quoi cela reviendrait à parler du courage du lion Achille⁶² à quelqu'un qui n'aurait jamais vu de lion.

Il n'y a évidemment guère de sens à dire, lorsque Camus évoque l'ennui, la douleur et la privation sexuelle de Meursault dans sa cellule⁶³, qu'il s'agit *seulement* ou même *avant tout* d'une

⁵⁹ *Ibid.*, p. 200.

⁶⁰ J. R. Searle, *Sens et expression*, Paris, Minuit, 1982, p. 166.

⁶¹ Cf. E. Goffman, *Asiles. Études sur la condition sociale des malades mentaux*, Paris, Minuit, 1968.

⁶² C'est l'exemple choisi par Aristote au livre III de la *Rhétorique* (1406b, 20-24).

⁶³ A. Camus, *L'Étranger*, Paris, Gallimard, 1978, p. 120-121. Même s'il serait réducteur de qualifier *l'Étranger* de « récit carcéral », toute la seconde partie du roman est bien consacrée à la détention et au procès. Et lorsque Camus fait dire à Meursault : « Quand je suis entré en prison, j'ai compris au bout de quelques jours que je n'aimerais pas parler de cette partie de ma vie » (p. 113), sa « répu-

métaphore de son isolement et de sa solitude, de « l'enfermement » d'une conscience sans identité ni altérité qui va jusqu'à mendier « les cris de haine » de la foule au jour de son exécution⁶⁴. Il faut au contraire considérer d'un seul tenant, pour paraphraser Pascal, « la lettre » et « la figure »⁶⁵. La façon précise dont s'établit le rapport entre la *vie* et la *symbolique* carcérales est une question trop difficile pour être traitée dans ces lignes, aussi me contenterai-je de quelques remarques. Cette question a à voir avec les conditions de vérité des énoncés métaphoriques⁶⁶, si on admet que de tels énoncés ne sont pas seulement des *façons de parler*, mais que leur valeur esthétique et leur valeur de vérité sont intimement liées. Il faut que la manière dont Camus fait exister Meursault soit aussi belle que vraie, et aussi vraie que juste⁶⁷. Le problème est qu'il n'est pas évident d'indiquer le *sens* de cette vérité à laquelle nous rend sensibles *L'Étranger*. Notons bien les mots qu'emploie Styron lorsqu'il confesse sa dette à l'égard de Camus :

La solitude cosmique de Meursault [...] me hantait au point que lorsque j'entrepris d'écrire *Les confessions de Nat Turner*, je ne pus m'empêcher d'utiliser la technique de Camus en présentant l'histoire du point de vue d'un narrateur isolé dans la cellule de sa prison au cours des heures qui précèdent son exécution. Dans mon esprit, il existait un rapport d'ordre spirituel entre la solitude glacée de Meursault et le triste sort de Nat Turner [...], comme lui condamné et abandonné des hommes et de Dieu.⁶⁸

gnance » (*ibid*) à évoquer la vie carcérale est déjà un témoignage, quoique d'une sophistication bien supérieure à ce qu'on entend habituellement par ce mot.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 186.

⁶⁵ B. Pascal, *Pensées*, Lafuma 252.

⁶⁶ Cf. J. Searle, *Sens et expression*, *op. cit.*, chap. V.

⁶⁷ Dans la célèbre Préface de 1914 au *Nègre du Narcisse*, Conrad définissait l'art comme « la tentative d'un esprit résolu pour rendre le mieux possible justice à l'univers visible » (*Œuvres I*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1982, p. 493). Dans une œuvre d'art *vérité*, *beauté* et *justice* se répondent d'une certaine façon. Cf. J. Bouveresse, *La connaissance de l'écrivain*, *op. cit.*, p. 80.

⁶⁸ W. Styron, *Face aux ténèbres*, Paris, Gallimard, 1990, p. 39-40.

C'est sans doute parce que les métaphores sont « intrinsèquement rebelles à la paraphrase »⁶⁹ que Styron est tenté de substituer à une métaphore, celle de l'enfermement, une autre métaphore, la « solitude glacée ». Mais c'est aussi le genre d'arguments qui pousse Davidson à conclure que la métaphore « ne dit rien »⁷⁰ : elle ne ferait qu'indiquer une expérience vague, sans instruire, au même sens où un panneau fléché indiquerait une direction dans une langue qu'on ne comprendrait pas, ou par des mots à demi effacés. Les symboliques de l'emprisonnement, de la réclusion, de la claustration ou de l'entrave physique sont il est vrai autant de « métaphores éteintes » devenues faussement évidentes⁷¹. Dire que l'incarcération de Meursault symbolise sa solitude essentielle et son étrangeté au monde et ajouter le qualificatif certes évocateur de « glacée » n'aide en rien à comprendre ce qu'il faut entendre par chacun de ces mots, qui s'accumulent sans se déterminer ni s'éclairer l'un l'autre.

L'une des solutions consiste à montrer comment ces métaphores *opèrent* du point de vue de la structure narrative et descriptive. Or on peut, dans ce cas précis, souligner un paradoxe : le seul et véritable privilège qu'on ne saurait disputer à l'individu est celui d'être le « je » d'une narration, alors même que la prison lui conteste la qualité de sujet, le chosifie et le prive du monde. Y a-t-il encore un sens à dire « je » pour une voix qui se perd en prison ? Le récit carcéral userait ainsi du « je » pour *dire* la disparition même du sujet. C'est manifeste dès le titre du livre de Camus : car *qui* désigne Meursault sous le nom d'« étranger », voilà qui n'est pas spécifié dans le roman. Le « je » de Meursault est donc en réalité une désignation vague, un « il » indéterminé, et qui ne s'appartient pas lui-même.

⁶⁹ J. R. Searle, *Sens et expression*, *op. cit.*, p. 163.

⁷⁰ Cf. J. Guetti, *Wittgenstein and the grammar of literary experience*, Athens, University of Georgia press, 1993, p. 131. Cf. également, du même auteur, *The limits of metaphor. A study of Melville, Conrad and Faulkner*, Ithaca, Cornell university press, 1967. Cf. J. Benoist, « Les Métaphores sont des expressions comme les autres. », *Archives de philosophie* 4/2007, t.70, p. 550-578.

⁷¹ J. Searle, *Sens et expression*, *op. cit.*, p. 145.

4. L'EXCLUSION INTÉRIEURE : LE « JE » OMNIPRÉSENT ET ABOLI

La parole romanesque est par essence « dialogique », a montré Bakhtine⁷². C'est un jeu de voix qui se répondent jusque dans la solitude de la narration, un entrelacs de subjectivités qui s'invitent les unes auprès des autres, qui luttent les unes avec les autres⁷³. Lorsque je lis *L'Étranger*, Meursault me parle, Meursault se parle (raison pour laquelle il ne viendrait à l'esprit de personne de réviser son procès, parce qu'il existe tout entier dans sa parole, et que la mettre en question n'aurait aucun sens⁷⁴), d'autres voix parlent en lui (celle de sa mère, celle de Marie), y compris celles qui sont refusées par lui. Ainsi, comme le personnage d'Hugo dans *Le Dernier jour d'un condamné* qui éconduit l'aumônier, Meursault refuse la confession, et sa voix porte en elle-même le rejet de ce qu'elle pourrait contenir, de ce qu'on pourrait lui extorquer, de ce que le prêtre et la société attendent de lui : remords, pénitence, rédemption⁷⁵. Enfin Camus parle aussi au

⁷² M. Bakhtine, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski* (1924).

⁷³ J. Conrad, *Des Souvenirs*, *op. cit.*, p. 60 : « Qu'est-ce qu'un roman, sinon une conviction dans l'existence d'autres êtres, assez forte pour prendre une forme de vie imaginaire plus claire que la réalité même, et où l'accumulation d'épisodes choisis surpasse l'histoire documentaire ? »

⁷⁴ Le terme de « contre-enquête » dans le roman de K. Daoud, *Meursault, contre-enquête* (Paris, Actes Sud, 2013), n'est pas à entendre en un sens judiciaire, ni même étroitement postcolonial ; c'est un travail intertextuel autour d'un absent, l'homme tué par Meursault sur la plage, ce « frère mort dans un livre », selon l'éloquente formule du troisième chapitre.

⁷⁵ A. Camus, *L'Étranger*, *op. cit.*, p. 165. V. Hugo, *Le dernier jour d'un condamné*, *op. cit.*, p. 106. La confession, c'est la dépossession du « je », un « je » réduit à l'état de parole devant témoin (on dit qu'on « arrache » une confession). L'institution l'emporte lorsqu'elle obtient du condamné une confession : le révérend Gray est au comble de l'émotion lorsqu'il arrache la seule *promesse* de se confesser à Nat Turner (W. Styron, *Les confessions de Nat Turner*, *op. cit.*, p. 29). La thématique *religieuse* de la cellule mériterait un traitement à part, et on se souviendra par exemple des mots de Pascal : « Nous devons nous considérer comme des criminels dans une prison toute remplie des images de leur libérateur et des instructions nécessaires pour sortir de la servitude » (*Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 273a). Je renvoie

lecteur⁷⁶ et parle certainement à quelques-uns qui pourront seuls comprendre le choix d'un détail, d'un nom ou d'une tournure.

Sans sacraliser l'objet littéraire ni céder à la « phobie de l'extra-textualité » que dénonçait Bourdieu⁷⁷, on peut ainsi tenir une position de bon sens qui voit dans la figure récurrente du détenu, comme aussi du criminel, du fou ou de l'idiot, une volonté de traduire et d'interroger la subjectivité en littérature. Dans un roman en tant que roman, l'intention de dire, de prendre la parole, est première, et la préférence pour le « je » dans un grand nombre sinon une majorité de récits carcéraux permet de s'affronter directement à l'un des problèmes centraux de la narration : le statut du narrateur lui-même. Dans la mesure où « le narrateur est un personnage de fiction en qui le narrateur s'est métamorphosé »⁷⁸, le « je » littéraire ne se réduit jamais au « je » psychologique ni testimonial : il est d'abord un « je » grammatical et d'énonciation, quoique d'un genre particulier. Il est un « je » qui « diffère », au double sens qu'indique Derrida : différer, c'est aussi bien « être différent de » que « remettre à plus tard »⁷⁹. Le lecteur sait bien que le narrateur qui dit « je » ne s'adresse pas à lui dans le temps de sa propre lecture et que l'écrivain ne se désigne pas lui-

également au dernier chapitre de *Surveiller et punir* de M. Foucault (*op. cit.*, notamment p. 344).

⁷⁶ Conrad écrivait que le romancier est « un mouvement et une voix derrière l'écran tendu de son roman » (*Des souvenirs*, Paris, Sillage, 2004, p. 27).

⁷⁷ Cf. P. Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, p. 10.

⁷⁸ W. Kayser, « Qui raconte le roman ? », in *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 72. C'est là la source d'un écart profond entre littérature et philosophie, ou entre littérature et témoignage. Le « je » de *L'Étranger* ou de *La Chute* n'a pas la même valeur que celui des *Méditations métaphysiques* ni même des *Confessions* d'Augustin ou de Rousseau : il est à la fois plus et moins, plus et moins singulier, plus et moins universel, plus et moins proche de la vie. Le « je » de *La Chute* est à la fois moins universel parce que tout le monde n'a pas à se reprocher ce que Camus, derrière son personnage, avait à se reprocher ; mais il l'est plus parce que la préoccupation pour l'amour et la responsabilité qu'il implique a une portée universelle que l'effort cartésien de refondation de la science n'a pas, si cet universel désigne l'ensemble de la classe « homme » et non « l'esprit humain ».

⁷⁹ J. Derrida, *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972, p. 8.

même lorsqu'il écrit « je » : il est un « je » pour plus tard, un « je » qui est *toujours* je, pour tout lecteur, et qui s'universalise en sacrifiant son propre statut indexical. Le risque est alors de voir ce « je » se dissoudre et perdre pour ainsi dire tout référent, comme si le narrateur disparaissait derrière sa propre voix, ce qui est exactement ce qui se produit dans les premières lignes de *L'Étranger*⁸⁰. Le récit carcéral en première personne ne pouvait qu'accentuer ce paradoxe d'un « je » à la fois omniprésent et sans substance, *pronom* ne tenant plus lieu d'aucun *sujet*.

Avec le « je » qui s'éténue, c'est aussi le sens et la présence du « tu » qui s'affaiblissent. La figure du prisonnier exprime ainsi le drame d'une subjectivité qui cherche, dans et au-delà de l'isolement de la conscience et de la mémoire, à se communiquer. Sábato annonce dès les premières pages du livre l'enjeu principal de son récit, avec cette phrase en forme de paradoxe :

Il y a eu quelqu'un qui pouvait me comprendre. Mais c'est, précisément, la personne que j'ai tuée⁸¹.

Si ce « je » s'adresse bien à un « vous » (le lecteur), dire « vous ne pouvez pas me comprendre » ressemble assez à une contradiction performative. Le « je » a besoin d'un « vous » à qui s'adresser. Ainsi, *La famille de Pascal Duarte* débute par un « Moi, monsieur, je ne suis pas méchant, et pourtant j'aurais mes raisons pour cela »⁸², qui laisse perplexe : qui est ce « monsieur » à qui Pascal s'adresse, cet interlocuteur anonyme dont il anticipe le jugement, lui qui a déjà été jugé (« moi, je ne suis pas méchant », contrairement à ce qu'on est tenté de penser d'un matricide ; mais les autres, la

⁸⁰ Les si célèbres premières lignes de *L'Étranger* plongent d'emblée le lecteur dans une incertitude narrative complète. La phrase « Aujourd'hui, maman est morte », dont on comprend l'ironie dans la suite du paragraphe (le fameux télégramme de l'hospice), subit l'indétermination d'un double indexical (« aujourd'hui » et « maman ») qui annonce déjà tout le développement du roman.

⁸¹ E. Sábato, *Le Tunnel*, Paris, Seuil, « Points », 1995, p. 15 (l'auteur souligne).

⁸² On trouve une formule semblable quoique plus simple dans Hugo : « Et pourtant, misérables lois et misérables hommes, je n'étais pas un méchant ! » (*Le dernier jour d'un condamné*, *op. cit.*, p. 115).

société, la mère de Pascal en particulier, le sont peut-être) ? Il lui laisse penser qu'il va se dévoiler : s'il a « ses raisons », c'est que son passé est signifiant ; mais il fait aussitôt des mystères : en français du moins, la formule « j'ai mes raisons » sonne comme une fin de non recevoir, une façon de dire sans dire, de dire qu'on ne dira pas. Au-delà du drame de l'incommunicabilité qui est un motif récurrent dans le roman du milieu du XX^e siècle⁸³, l'identité narrative du « je » devient problématique.

La perte d'identité est aussi à entendre en un sens premier, comme un effet de l'emprisonnement, et le processus de dépersonnalisation est déjà pointé par Hugo dans *Le Dernier jour d'un condamné*. La prison prive l'homme de sa liberté et donc de sa réalité :

Tout est prison autour de moi ; je retrouve la prison sous toutes les formes, sous la forme humaine comme sous la forme de grille ou de verrou. Ce mur, c'est de la prison en pierre ; cette porte, c'est de la prison en bois ; ces guichetiers, c'est de la prison en chair et en os. La prison est une espèce d'être horrible, complet, indivisible, moitié maison, moitié homme. Je suis sa proie ; elle me couve, elle m'enlace de tous ses replis. Elle m'enferme dans ses murailles de granit, me cadenasse sous ses serrures de fer, et me surveille avec ses yeux de geôlier. Ah ! misérable ! que vais-je devenir ? qu'est-ce qu'ils vont faire de moi ?⁸⁴

La subjectivité se dissout dans la matière même des choses, mais la personnification un peu appuyée que propose Hugo dit plus que cela : elle dit l'indistinction foncière du sujet et de l'objet, lorsque l'individu se trouve privé des moyens d'agir, seule façon pour lui de se donner une existence en dialectisant sa liberté.

Dans la solitude carcérale, le sujet ne trouve précisément aucun monde, sinon celui tout abstrait dans lequel l'enclôt sa propre pensée. Loin de n'être qu'une éloquente hyperbole dénonçant les effets psychologiques délétères de l'incarcération, la formule d'Hugo révèle une subjectivité de pure forme rencontrant

⁸³ Outre *L'Étranger*, on se rappellera *Le cœur est un chasseur solitaire* de Carson McCullers (1940) et *L'Attrape-cœurs* de J.D. Salinger (1951).

⁸⁴ V. Hugo, *Le Dernier jour d'un condamné*, chap. XVIII-XX, Paris, Gallimard, 2000, pp. 81-82

sa propre vacuité : le prisonnier devient objet d'un regard pourtant absent et se trouve réduit à la dimension d'un *il y a*⁸⁵.

Remarquons seulement que G. Sapienza prend parfois le contrepied de ces analyses, en signalant qu'au contraire les réalités de la prison font tomber certaines questions oiseuses et sans autre réponse que *pratique*, au premier chef celle de l'identité. Cela fait partie des choses qu'elle découvre dans cette «université» d'un genre particulier qu'est la prison de Rebibbia. Mais elle parle, il est vrai, d'une prison dans laquelle les détenues ne sont pas à l'isolement.

Ici on sait tout de suite qui on sera dans la vie, il ne vous est pas permis de vous prélasser dans le faux problème de savoir qui l'on est, de chercher «votre identité», comme on dit depuis quelques temps.⁸⁶

5. DIRE LA PRISON : REMARQUES SUR LA DESCRIPTION ET LA NARRATION

L'identité littéraire d'un épisode carcéral tient pour beaucoup à un déséquilibre entre les deux pôles du récit, la description et la narration, dont la complémentarité est pourtant l'«un des traits majeurs de notre conscience littéraire»⁸⁷. Peu de choses sont à voir, en prison, et assez vite peu de choses sont à raconter. Au prisonnier dont l'environnement quotidien se limite aux mètres carrés d'une cellule et à la largeur d'une cour, ne reste qu'à se remémorer le passé, en espérant peut-être retrouver ainsi le sens du présent. Raconter le passé semble être ce qu'il y a de plus naturel (c'est ce que nous faisons dans la «vraie vie» lorsque nous rapportons une anecdote, une mésaventure ou un souvenir d'enfance), mais n'a en réalité rien d'évident. En effet, si seule la

⁸⁵ On pensera aussi au passage de *L'Université de Rebibbia* dans lequel la détenue Sapienza, après avoir vu une première fois son prénom écorché (p. 46) est rebaptisée Speranza («espérance», p. 55). L'ironie paraîtra sans doute un peu facile, mais on ne peut exclure que l'anecdote soit authentique, et elle en tout cas éloquente.

⁸⁶ G. Sapienza, *L'Université de Rebibbia*, *op. cit.*, p. 84.

⁸⁷ G. Genette, *Figures II*, *op. cit.*, p. 56.

mémoire peut fournir la matière d'un récit, se pose le problème de son unité narrative : que raconter, pourquoi et comment ? La diversité dans le choix des *titres* que nous examinons est déjà éclairante : c'est une *journée* chez Hugo, la *famille* chez Cela (et plus particulièrement la mère, comme chez Camus), un *symbole* (« le tunnel ») chez Sábato, ou un *modèle* (celui de la confession) et un *palimpseste* (de la Bible) chez Styron. Il semblerait donc que le principal intérêt littéraire du récit carcéral réside dans les structures et les procédés narratifs qu'il développe. Je voudrais toutefois montrer, en particulier grâce à Faulkner, que dans le récit carcéral les enjeux de la description ne sont pas moins riches que ceux de la narration. On peut décrire l'arrivée en prison, la cellule, la première nuit et le premier réveil, mais ensuite peu de choses s'offrent à la description, et c'est sans doute pourquoi le temps carcéral se lit d'abord en creux dans le vide relatif de la description.

Il était à peine jour, et la prison était pleine de bruit. On entendait ouvrir et fermer les lourdes portes, grincer les verrous et les cadenas de fer, carillonner les trousseaux de clefs entrechoqués à la ceinture des geôliers, trembler les escaliers du haut en bas sous des pas précipités, et des voix s'appeler et se répondre des deux bouts des longs corridors [...].

Moi, seul muet dans ce vacarme, seul immobile dans ce tumulte, étonné et attentif, j'écoutais.⁸⁸

Tout ce qui parvient au prisonnier n'est que « bruit » (indéterminé, au singulier, simple agrégat de sons indistincts) et « vacarme ». Le détenu n'a rien à balayer du regard et il peut seulement, comme on dit, tendre l'oreille. Il ne discerne que l'intonation des « voix » qui s'appellent et se répondent, pas ce qu'elles disent ni quels en sont les propriétaires ; quant aux grincements de portes, aux trousseaux qui carillonnent, etc., ils ne signifient rien d'autre que la prison elle-même, et seules leur fréquence et leur amplitude plus élevées qu'à l'accoutumée alertent notre condamné⁸⁹.

⁸⁸ V. Hugo, *Le Dernier jour d'un condamné*, *op. cit.*, p. 62.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 63 : « C'est aujourd'hui qu'on ferre les forçats qui doivent partir demain pour Toulon. Voulez-vous voir, cela vous amusera » répond le geôlier au condamné qui l'interroge.

Ce n'est pas seulement l'isolement qui, en prison, modifie les règles habituelles de la description : c'est aussi le caractère tout à fait inhabituel des dimensions. Pour une « maison », comme l'appelle Hugo, elle est bien grande, mais les pièces en sont petites. C'est « un immense édifice à trois étages remplis de voisins qui ne se sont jamais vus », note-t-il encore⁹⁰. L'incarcération engendre ainsi une alternance de resserrement et de dilatation de l'espace, qui perd toute mesure. Le changement brutal d'échelle produit ainsi des effets d'association incongrus dans l'imagination de Nat Turner ; la symbolique s'affole, et Nat se plaît soudain à envisager le destin comparé de ces deux créatures de Dieu, l'homme et la mouche :

Quand [l'avocat] fut parti et que la porte se fut refermée je restai assis, sans bouger, empêtré dans mes chaînes. Le soleil de l'après-midi baissait derrière la fenêtre et illuminait la cellule. Des mouches se posaient sur mon front, sur mes joues, sur mes lèvres et bourdonnaient en traçant d'imprévisibles et souples courbes d'un mur à l'autre. Dans cette lumière, des grains de poussière s'élevaient, retombaient en des myriades d'essaims et je commençai à me demander si ces grains, si visibles à mon œil, étaient un obstacle au vol d'une mouche. Peut-être, pour ces mouches, ces grains de poussière étaient-ils des feuilles d'automne pas plus gênantes que les feuilles ne le sont pour un homme qui se promène dans les bois en octobre, et qu'une rafale subite fait tomber tout autour de lui d'un peuplier ou d'un sycomore, une averse inoffensive, étincelante, de flocons bruns et or tourbillonnants. Pendant longtemps je méditai sur la condition d'une mouche, n'écoutant que d'une oreille distraite le grondement, au pied de la prison, qui s'élevait et diminuait comme un tonnerre d'été, tout près et cependant lointain. [...] [Ne sont-elles pas] les suprêmes parias du bon Dieu, condamnées à bourdonner éternellement entre le ciel et l'oubli dans une pure agonie de mouvements dénués de sens, forcées par leur instinct à se nourrir de sueur, de vase et d'excréments, tourmentées éternellement par leur stupidité. [...] Sûrement alors ce serait la dernière des damnations : exister ainsi dans le monde des mouches, manger ainsi, sans volonté ni choix et à l'encontre de tout désir.⁹¹

⁹⁰ V. Hugo, *Choses vues*, *op. cit.*, p. 158.

⁹¹ W. Styron, *Les confessions de Nat Turner*, Paris, Gallimard, 1969, pp. 39-40.

Même dans des conditions de détention moins draconiennes, comme à la prison d'El Sexto, les descriptions finissent par perdre le sens de la mesure, ou par se modeler sur la démesure même des lieux. C'est ce que montre une belle page d'Arguedas, qui évoque un détenu japonais de l'étage des clochards :

Le Japonais explorait ses aisselles, fouillait de la main tout son corps et, comme à l'accoutumée, il a commencé à se débarrasser de ses poux. L'éclair de félicité qui avait illuminé son visage se dissipait ; il s'est mis en route avec la maladresse presque feinte qui caractérisait sa démarche [...].

Quelque part, oui, quelque part, le visage de ce Japonais, même assombri par la crasse, ressemblait au soleil immense qui se couchait sur la mer près de l'île de San Lorenzo.

« Qu'est-ce qu'ils ont en commun ? Ou alors est-ce que je deviens fou ? » me demandais-je ?

L'hiver, à Lima, les crépuscules ensoleillés sont très rares. Les hivers sont nuageux et funèbres et quand, tout à coup, le ciel se dégage, le soir, la lumière du crépuscule garde un peu de la tristesse humide du jour. Le soleil paraît à la fois immense et inerte ; on peut le regarder en face et c'est peut-être pour cela que les êtres tourmentés sont si profondément touchés par sa splendeur. Nous, on pouvait le contempler du haut du deuxième étage d'El Sexto ; on le regardait s'enfoncer près des rochers de l'île, qui s'assombrissaient. C'était un soleil sanglant et triste, qui dominait la lumière et qui suscitait des inquiétudes irrationnelles ; je le trouvais semblable au visage de ce Japonais qui traînait en souriant dans tous les coins de la prison.⁹²

Il ne faudrait pas retenir de cette comparaison, dont le narrateur lui-même admet ne pas maîtriser entièrement le sens (« est-ce que je deviens fou ? »), une transfiguration apollinienne du misérable prisonnier, mais au contraire une restriction de tout l'espace, y compris symbolique, à celui de la prison. Le soleil « immense et inerte » prend la teinte « sanglante et triste » de la prison ; sa « splendeur » n'élève pas, mais écrase et inquiète.

Ainsi, loin de refermer le problème de la description, le contexte carcéral l'enrichit. J'examinerai pour finir un passage de

⁹² J. M. Arguedas, *El Sexto*, *op. cit.*, p. 29.

Faulkner, en introduisant d'abord une remarque sur le statut des qualificatifs. Tout qualificatif est susceptible de deux interprétations diamétralement opposées, selon qu'on considère qu'il *restreint* ou bien qu'il *ouvre l'horizon* de la chose qualifiée : en d'autres termes, on peut dire qu'un qualificatif dit d'abord d'une chose tout ce qu'elle n'est pas (puisque selon la formule de Spinoza « toute détermination est négation »⁹³), ou au contraire qu'il crée un espace de correspondances et de symboles en plaçant la chose qualifiée aux côtés de *toutes les autres choses* possédant la même qualité. Un qualificatif peut ainsi revêtir un caractère définitif, restrictif, voire brutal : c'est souvent le cas chez Faulkner, dont les énumérations d'adjectifs ou d'adverbes semblent parfois autant de clous venant sertir l'identité d'un être ou figer une action. À l'inverse, il peut ouvrir sur un monde d'objets et d'évocations poétiques : une chose bleue est alors unie *d'une certaine façon* à l'ensemble des choses bleues. Les descriptions de la vie carcérale gagneraient à être lues en gardant à l'esprit cette dialectique entre les fonctions « d'ouverture » et de « clôture » des qualificatifs. En l'espèce, c'est ainsi qu'on peut lire la description du « second forçat » du *Vieux père*, dont la construction est d'une limpidité remarquable :

Le second forçat était petit et gros. Il était presque blanc, n'ayant autant dire pas de poils. Il donnait l'impression de quelque chose qu'on aurait exposé à la lumière en retournant des troncs d'arbre pourris ou des planches, et lui aussi portait en lui-même (bien que ce ne fût pas dans les yeux, comme le premier forçat) un sentiment brûlant d'impuissance et d'indignation ; mais il n'en donnait pas d'indices et donc personne ne s'en doutait.⁹⁴

La première phrase est catégorique et fait l'économie de tout adverbe : ce « second » forçat est « petit et gros » ; pour le lecteur et pour l'éternité, il sera « petit et gros » ; il ne sera jamais le personnage principal, « le grand forçat », qui n'est désigné comme « le premier » que parce qu'il y a un « second ». Mais après

⁹³ Spinoza, À Jelles, 2 juin 1674, *Correspondance*, Paris, Flammarion, 2010, p. 291.

⁹⁴ W. Faulkner, *Si je l'oublie, Jérusalem*, Paris, Gallimard, coll. « Du Monde entier », 2001, p. 49. N. B. Le roman est construit sur l'alternance de deux histoires, *Les Palmiers sauvages* et *Le Vieux père*.

avoir introduit un troisième qualificatif, de caractère moins définitif cette fois puisqu'il est modalisé par un adverbe (« presque blanc »), la seconde phrase, marquée par une césure, ajoute une précision qui revêt une triple valeur :

I. elle introduit, après le mot « presque », un nouvel élément d'appréciation (« n'ayant autant dire ») qui marque la présence du locuteur et affaiblit corrélativement la valeur de l'adjectif ;

II. elle provoque un inconfort immédiat chez le lecteur, qu'elle fait entrer dans une intimité triviale⁹⁵, et qu'elle pousse à reprendre mentalement l'adjectif « blanc », qui se trouve alors réinterprété et tiré du côté du *blanchâtre* et de toutes ses connotations ;

III. elle rend particulièrement fluide la transition avec la troisième phrase, dont la première partie constitue le développement thématique. L'auteur peut alors se contenter d'esquisser ou de suggérer une comparaison, par un « quelque chose » indéterminé qui suffit pourtant à nous faire passer de l'inconfort au dégoût : du qualificatif « blanc » l'auteur nous a conduits en quelques mots à l'image du ver ou de l'insecte grouillant sous le tronc « pourri ».

Le même roman montre a contrario que l'itinéraire mémoriel qui devrait structurer la narration n'a rien d'évident. Dans *Les Palmiers sauvages*, Harry Wilbourne aperçoit, depuis sa cellule, l'embouchure du fleuve et l'épave d'un navire de guerre « qui n'avait jamais été fini »⁹⁶ (symbole sans doute de son amour pour Charlotte, dont la ruine aura précédé toute forme d'achèvement), et dont il rebaptise en imagination la cabine arrière⁹⁷. Hormis les allées et venues des pêcheurs ou des habitants étendant et décrochant leur linge, et le vent dans les palmiers, rien ne fournit

⁹⁵ Les philosophes se souviendront de l'embarras de Socrate dans le *Parménide* (130c) : y a-t-il une idée du poil ?

⁹⁶ W. Faulkner, *Si je l'oublie, Jérusalem*, op. cit., p. 327.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 336 : « Il apercevait à présent la lumière sur la coque en ciment, dans le hublot de poupe que depuis des semaines il appelait la cuisine, comme s'il demeurait là-bas ».

matière à récit ; et pourtant convoquer la mémoire n'ouvre pas non plus de voie vers le réel, car :

Telle est la substance du souvenir – la sensation, la vue, l'odorat : les muscles avec lesquels nous voyons, entendons et sentons – pas l'intelligence, pas la pensée ; la mémoire n'existe pas : le cerveau ne reproduit que ce que les muscles cherchent en tâtonnant, ni plus, ni moins, et la somme qui en résulte est d'ordinaire incorrecte et fautive et ne mérite que le nom de rêve.⁹⁸

La mémoire est trop loin de la *réalité* qui est, en l'espèce, celle de la douleur et de l'expiation. Éprouver dans sa chair l'enfermement à vie est pour Harry le seul moyen de garder vivant le souvenir de Charlotte et de leur faute (un adultère, un avortement clandestin et fatal) et d'achever le sens de cet amour dans le rappel perpétuel de la douleur.

Le souvenir n'en était que la moitié, ce n'était pas assez [...] parce que si le souvenir existe en dehors de la chair ce ne sera pas le souvenir parce qu'il ne saura pas ce dont il se souvient. [...] – Oui, pensa-t-il. Entre le chagrin et le néant je choisis le chagrin.⁹⁹

Faulkner ne *raconte* pas le chagrin d'Harry. Il laisse le grand forçat s'exprimer pour lui et clôt le livre d'une exclamation résignée, dont la trivialité est le rappel même de l'impuissance à dire : « Les femmes. Font chier ! »¹⁰⁰

6. LES ARCHIVES DE LA DOULEUR : WILLIAM FAULKNER

Faulkner mériterait à lui seul un chapitre, et j'indiquerai brièvement les thèmes qu'il conviendrait sans doute d'approfondir. Dans une œuvre dont la force structurante vient pour beaucoup

⁹⁸ W. Faulkner, *Absalon, Absalon !*, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 2000, pp. 171-173.

⁹⁹ *Si je t'oublie, Jérusalem*, op. cit., p. 337.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 351.

de la dialectique entre crime, culpabilité et châtement¹⁰¹, la prison n'est pas seulement le lieu occasionnel du châtement ou de la damnation : elle marque la démesure de la justice, porte en elle l'histoire de la communauté qui punit, et exprime plus profondément encore la condition originaire de l'homme, faite de *dénouement*, de *désarroi* et de « *scandale* », terme récurrent du lexique faulknérien¹⁰². Toute l'œuvre de Faulkner constitue une évocation de « l'effondrement des *rappports d'ordre général* entre le moi et le monde », pour reprendre l'heureuse formule de Thomas Pavel¹⁰³. La prison symbolise un tel effondrement des rapports au monde social, historique et métaphysique, et du rapport à soi de l'individu.

Faulkner, aussi bien l'homme que le représentant du Sud profond, a ses idiosyncrasies, sur lesquelles il convient toutefois de ne pas insister au point de rendre inintelligible l'ambition universaliste de son œuvre. Sans doute fait-il partie des auteurs au sujet desquels on dira, comme Wittgenstein le disait de Shakespeare, qu'« il faut l'accepter pour l'admirer »¹⁰⁴. Certes les réflexions faulknériennes sur la justice sont toutes marquées, d'une façon ou d'une autre, par le péché originel de l'esclavage et de la destruction de la *wilderness* (la brousse originelle) : mais lorsqu'il évoque la condition des forçats, c'est la démesure de la justice des hommes *en général* qui est accusée.

Aucun de ses camarades de captivité ne savait quel était son crime, ils savaient seulement qu'il avait été condamné à cent quatre-vingt-dix-neuf ans de travaux forcés – cette durée de châtement ou de contrainte inconcevable et impossible ayant en soi quelque chose de pervers et de fabuleux, indice que les raisons de sa captivité étaient telles que les hommes eux-mêmes qui l'avaient condamné, ces champions et piliers de la justice et de l'équité, s'étaient mués en cet instant-là en apôtres aveugles

¹⁰¹ Cf. K. Ladd, « Les histoires de crime de William Faulkner », in V. Liard, dir., *Histoires de crime et société*, Éditions universitaires de Dijon, 2011, pp. 247-255.

¹⁰² Cf. *Si je l'oublie, Jérusalem*, pp. 49-50 ; *L'Intrus*, Paris, Gallimard, « Folio », 1973, p. 258 ; *Absalon, Absalon !*, p. 169, 199.

¹⁰³ Th. Pavel, *La Pensée du roman*, op. cit., p. 558 (l'auteur souligne).

¹⁰⁴ L. Wittgenstein, *Remarques mêlées*, Paris, GF-Flammarion, 1993, pp. 113 ; 159.

non seulement à la simple justice mais à toute décence humaine, en instruments aveugles non de l'équité mais de tout scandale et de toute vengeance sur terre, agissant d'un commun accord personnel et sauvage, juge avocat et jury, ainsi abrogeant la justice et peut-être même la loi.¹⁰⁵

Pourtant, dans leur triste condition, les forçats retrouvent une forme de sécurité paradoxale, celle du labeur et du pénitencier. Mais cette sécurité est soudain compromise par une crue aux proportions bibliques, qui jette le « grand forçat » dans une invraisemblable épopée aux côtés d'une femme enceinte dont il délivre l'enfant au sommet d'un monticule providentiel, et qui lui arrache un ironique cri de désespoir : « Je ne voulais qu'une chose au monde, me rendre »¹⁰⁶. Le pénitencier est un havre : tandis que le forçat, libre, est exposé aux éléments et à la crudité de la grossesse et de la « chair femelle », Harry se trouve à l'abri du cyclone dans sa cellule, d'où il contemple, battus par les vents, les « palmiers sauvages » qu'ils furent, Charlotte et lui. Le « sujet » faulknérien est exposé, fragile : « Moi, tel un oiseau éperdu effaré prisonnier de la nuit qu'on regarderait se précipiter à toutes ailes contre la lampe nue et fatale »¹⁰⁷. La prison protège d'un tel dénuement, mais pour mieux reconduire l'homme à la souffrance muette et au spectacle de sa propre impuissance. Pour le grand forçat, *vouloir* retourner en prison et *accepter* le caractère perpétuellement fruste du langage par rapport à la réalité qu'il désigne sont une seule et même chose. L'incarcération donne ainsi la mesure de l'épreuve littéraire – s'affronter, pour ainsi dire *de l'intérieur*, aux limites du langage¹⁰⁸, et dire et redire qu'on ne pourra jamais tout dire¹⁰⁹.

Sans en renouveler nécessairement les thèmes fondamentaux, la dernière partie de l'œuvre de Faulkner en réoriente pour

¹⁰⁵ W. Faulkner, *Si je t'oublie, Jérusalem*, op. cit., p. 50.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 261.

¹⁰⁷ W. Faulkner, *Absalon, Absalon !*, op. cit., p. 167.

¹⁰⁸ Cf. Guetti, *The Limits of metaphor. A study of Melville, Conrad and Faulkner*, New York, Cornell university press, 1967. Wittgenstein note que « le langage n'est pas une cage » (*Leçons et conversations*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1992, p. 158).

¹⁰⁹ Cf. J. Pothier. *William Faulkner. Essayer de tout dire*, Paris, Belin, 2003.

partie les ambitions : crime et châtement ne sont plus seulement les catégories sous lesquelles sont compris les rapports de l'homme au monde et à lui-même, mais ils remplissent aussi une fonction herméneutique dont l'objet est la société et l'histoire du Sud. La prison devient la forme concrétisée d'une métaphore, celle d'institutions coercitives, nées de la violence et devenues édifice. La prison contient à *perpétuité* la mémoire d'une ville ou d'un comté, dont les auteurs et les archivistes ne sont autres que les prisonniers eux-mêmes.

Il se rappela que son oncle lui avait dit autrefois que ce n'était pas les palais de justice, pas même les églises, mais les prisons qui étaient les véritables archives de l'histoire d'un comté ou d'une commune, parce que non seulement étaient gravés sur leurs murs des initiales mystérieuses et oubliées, des mots et même des phrases de défi et d'invective, mais que les briques et les pierres elles-mêmes contiennent, non en solution, mais en suspension, intactes, immuables, puissantes, indestructibles, les angoisses, les hontes et les peines qui torturèrent et peut-être brisèrent des cœurs depuis longtemps devenus une anonyme poussière et tombés dans l'oubli.¹¹⁰

La prison, plus ancienne que toute autre institution, est mémoire *parce qu'elle* ne cesse jamais d'être contemporaine et qu'elle contient une souffrance perpétuelle, qui, comme nous l'avons vu plus haut, est l'essence de ce qui dure dans la mémoire. Durer, c'est *endurer*, dans le lexique faulknérien¹¹¹. La prison contient toute l'histoire dans un mouvement synchronique qui traverse et qui porte « le vaste poids de l'incroyable et éternel *Était* » – un *Était* qui ne se prononce pas comme le *Fiat* divin, une fois pour toutes, mais qui se dit et se répète toujours *dans le présent*, et qui en délivre ainsi le sens profond, la *perpétuité*, « puisque hier aujourd'hui et demain ne sont que Est : Indivisible : Unique »¹¹², et que « demain soir n'est qu'une seule et longue lutte insomniacale avec les omissions et les regrets d'hier »¹¹³. Rarement, enfin, la *pensée* de

¹¹⁰ W. Faulkner, *L'Intrus*, *op. cit.*, p. 67.

¹¹¹ « *To endure* » en anglais a un usage absolu (« durer ») et transitif (« supporter »).

¹¹² W. Faulkner, *L'Intrus*, *op. cit.*, p. 244.

¹¹³ *Ibid.*, p. 246.

Faulkner aura été aussi précise, profonde et maîtrisée que dans la page qui suit :

Ainsi, étant plus vieille que tout, [la prison] avait assisté à tout : mutations et changements et, en un sens, les avait consignés (en vérité, comme le disait Gavin Stevens, l'avocat de la ville et Cincinnatus amateur du comté, si on veut voir dans sa continuité ininterrompue – imbriquée même – l'histoire d'une agglomération, ce ne sont pas les registres des paroisses, les archives des tribunaux qu'il faudrait consulter, mais ce qu'il y a sous les différentes couches de plâtre, créosote et chaux qui recouvrent les murs de la prison, car ce n'est que dans cette incarcération forcée que l'homme trouve assez de loisirs pour composer, dans les termes simples et grossiers de ses simples et grossiers appétits, les simples et grossiers résumés de son cœur simple et grossier) ; invisibles et incrustés non seulement sous la couche interne de créosote et de chaux appliquée annuellement à la salle commune et aux cellules, mais contre les murs extérieurs également, murs aveugles, à l'origine simples rondins aux interstices bouchés de glaise, puis briques symétriques ; non seulement les griffonnages illettrés, vers de mirliton répétés sans la moindre imagination, et les dessins sexuels sans perspective, presque préhistoriques, mais les images, le panorama non seulement de la ville mais de ses jours, de ses années, jusqu'à ce que se fût écoulé plus d'un siècle, empli non seulement de ses changements et de ses mutations, passant de l'humble condition de relais au début, à celle de communauté, puis d'établissement, puis de village, de ville enfin, mais ayant conservé aussi les formes et les mouvements, les gestes de passion, d'espoir, de travail, d'endurance des hommes, des femmes et des enfants au cours des générations successives bien après que les sujets qui inspirèrent les images eurent disparu, eurent été remplacés et remplacés encore ; ainsi, il arrive parfois que, seul dans la pénombre d'une chambre vide, on croit, hypnotisé sous le vaste poids de l'incroyable et éternel *Était* de l'homme, qu'en tournant légèrement la tête, on verra, du coin de l'œil, la courbe mouvante d'un membre, un reflet de crinoline, une manchette de dentelle, peut-être même un panache de cavalier – et, qui sait ? à condition du moins qu'on le désire avec assez d'intensité, le visage lui-même peut-être, trois siècles après son retour à la terre – les yeux, deux larmes gelées emplies d'arrogance, d'orgueil, de satiété, de connaissance et d'angoisse, de pressentiment de la mort, deux larmes qui disent non à la mort à travers douze générations, posant encore la

même question sans réponse possible trois siècles après que ce qui les avait reflétées avait appris que la réponse n'a aucune importance ou – mieux encore – avait oublié la question – dans les profondeurs insondables, aux ténèbres de rêve, d'un vieux miroir qui a regardé trop de choses et pendant trop longtemps.¹¹⁴

Lire ces auteurs de tempérament conservateur, comme Faulkner et Cela, nous contraint d'accepter que les raisons de placer quelqu'un en prison ne sont pas toutes mauvaises, ou pas *seulement* mauvaises, ne serait-ce que parce que, pour certains personnages, il s'agit de l'aboutissement d'un désir d'échapper à soi, voire d'une volonté de damnation qui précède la condamnation elle-même. La condition de prisonnier met aussi en évidence le poids de la liberté dans une société ou un monde injustes, dans lesquels cette liberté n'est qu'un fardeau et pour ainsi dire un piège. Cela ironise sur la fatalité qui a sorti Pascal de prison une première fois (il est libéré pour bonne conduite au bout de trois ans pour le meurtre de l'amant de sa femme), parce que c'est cette libération qui le reconduira vers une autre sorte de prison, celle de sa famille, et le poussera au meurtre de sa mère qui lui vaudra le garrot¹¹⁵. Pascal, qui ne supporte plus la méchanceté de sa mère ni l'étroitesse du monde dans lequel nous vivons tous, confesse ainsi, dans un passage que n'aurait pas renié Faulkner :

Je retournai l'idée du départ sur toutes ses faces ; je pensais à la Coruña, à Madrid ou, plus près, à [Badajoz] ; toujours est-il que, par lâcheté peut-être ou manque de décision, je diffèrai la chose tant et tant que, lorsque je m'en allai, c'est mon corps lui-même, mes propres souvenirs, que j'aurais voulu fuir... La terre alors ne me suffit pas pour échapper à ma faute... La terre n'eut pas de longueur, ni de largeur suffisante pour étouffer la clameur de ma conscience... J'aurais voulu mettre alors de la terre entre mon ombre et moi, entre mon nom, mon passé et moi, entre ma peau et moi ; ce moi qui, dépourvu d'ombre, de passé, de nom et de peau, aurait été si peu de chose...¹¹⁶

¹¹⁴ W. Faulkner, *Requiem pour une nonne*, Acte III, Gallimard, 1957, pp. 231-234.

¹¹⁵ C. J. Cela, *La famille de Pascal Duarte*, *op. cit.* pp. 148-150.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 168-169.

CONCLUSION

PHILOSOPHER SUR LA LITTÉRATURE

« Il est dommage que les philosophes ne parlent pas plus des romans qu'ils lisent », écrit Vincent Descombes¹¹⁷, qui use en passant d'une heureuse formule sur laquelle j'aimerais conclure ce parcours : « Philosopher sur la littérature »¹¹⁸. Lire en philosophe ne signifie pas s'efforcer de tirer d'une œuvre littéraire une philosophie, ce qui constituerait l'un des plus gros malentendus qu'on puisse commettre aussi bien sur la littérature que sur la philosophie. Mais cette remarque ne paraîtra banale que si on néglige le fait que la proposition de Descombes exprime une thèse plus lourde sur les rapports de la philosophie à la fiction, que l'idée simpliste selon laquelle le sens profond d'un roman consisterait en énoncés philosophiques, plus ou moins maîtrisés, cohérents et conscients d'eux-mêmes. « Philosopher sur » ne signifie pas seulement se saisir d'exemples destinés à illustrer un problème, selon la pratique courante et pleinement légitime de la classe de philosophie. « Philosopher sur » n'est pas non plus exercer sa sagacité, comme on peut le faire en prenant prétexte d'une publicité ou d'un tract électoral. Au contraire, cela implique qu'il y ait, entre la réalité et la fiction, une *substance* comparable, et que l'expérience qui se donne à lire dans un roman ne soit pas d'un genre absolument différent de ce qui fait la substance même de la vie. Comme l'écrit Paul Valéry, « le roman voit les choses et les hommes exactement comme le regard ordinaire les voit »¹¹⁹. Le fait que la littérature romanesque soit si diverse dans sa façon, dans son contenu, dans son intensité et même dans sa qualité ne la rend que plus fidèle à la diversité même de l'expérience, qui nous contraint à un effort permanent pour distinguer l'important de l'accessoire, pour comprendre la vérité des apparences ou la

¹¹⁷ V. Descombes, *Proust. Philosophie du roman*, Paris, Minuit, 1987, p. 17.

¹¹⁸ V. Descombes, « Grandeur de l'homme moyen », in S. Laugier, dir., *Éthique, littérature et vie humaine*, Paris, PUF, 2006, p. 291.

¹¹⁹ P. Valéry, *Mauvaises pensées et autres, Œuvres II*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1960, p. 802.

profondeur du superficiel. C'est la raison pour laquelle la littérature carcérale ne témoigne pas seulement de la prison : elle nous aide et nous invite à la *penser*.