Cours Semestre II

LA PARATOPIE DE L'ECRIVAIN

« Le refus d'occuper une place, sans risquer pour autant de perdre tout contour ou toute capacité à établir du lien avec autrui : être écrivain, c'est l'état idéal de ceux qui ont besoin d'indétermination. »

Nathalie Heinich, *Etre écrivain, identité et création*, p. 82.

Ayant donné un aperçu sur l'apport de l'analyse du discours à l'appréhension du fait littéraire, nous allons maintenant nous tourner vers un des éléments constitutifs de la créativité littéraire : la paratopie. Celle-ci caractérise, comme susmentionné, tout énonciateur d'un discours constituant, dont la littérature. Etudier la paratopie c'est alors se tourner vers un des éléments qui entre dans le processus créatif de tout écrivain, et du coup, c'est ressusciter la figure de l'auteur dont les linguistes structuralistes ont proclamé le sacrifice à l'autel du texte. Tué donc par des linguistes, ça sera aussi des linguistes qui vont le rétablir en proclamant une approche qui intègre à la fois le texte et son contexte.

C'est en réaction à l'histoire littéraire qui, comme nous l'avons souligné précédemment mettait l'auteur au centre de toute interprétation du texte littéraire, que la mise à mort de l'auteur a été annoncée avec fracas. Roland Barthes fut le premier instigateur de l'insurrection structuraliste contre la domination dans les études littéraires de l'histoire littéraire lansonienne. Celle-ci qui considérait la littérature « *en relation avec son auteur, ou comme "expression" de son auteur, suivant une doctrine résumée dans le titre courant des thèses de lettres : "X, l'homme et l'oeuvre"* »¹. Ça sera dans un article de 1968 intitulé « *La mort de l'auteur* » que Barthes exposera sa nouvelle conception des études littéraires qui prône le texte comme seul élément digne d'intérêt. Il sera relayé en 1969 par Michel Foucault dans une conférence intitulée « *Qu'est-ce qu'un auteur ?* ». Le mot d'ordre de Foucault dans son allocution était « *Qu'importe qui parle* », citation qu'il a empruntée à Samuel Becket :

*Ainsi la prise de position critique de Barthes et de Foucault, si elle les dressait contre la descendance de Sainte-Beuve et Lanson, signalait-elle d'emblée qu'elle se voulait en phase avec la littérature d'avant-garde, celle d'un Beckett, ou encore d'un Blanchot, qui avaient décrété la disparition de l'auteur, défini l'écriture par l'absence de l'auteur, par le neutre, environ deux décennies plus tôt.*²

Un des chevaux de bataille des structuralistes dans leur expédition contre l'auteur a été le *Contre Sainte-Beuve* de Marcel Proust. Ce dernier s'est élevé, comme l'indique le titre de son essai, contre la méthode biographique pratiquée par Sainte-

¹ - COMPAGNON Antoine, *Cours : Qu'est-ce qu'un auteur ? 1. Introduction : mort et résurrection de l'auteur*, disponible sur : <http://www.fabula.org/compagnon/auteur.php>

² - *Ibid.*

Beuve et qui consistait à récolter un maximum d'informations sur les différentes facettes de la vie de l'auteur. Informations qui contribuaient à expliquer l'œuvre littéraire, ce que résume Sainte-Beuve par la formule : « à tel arbre, tel fruit ». Proust s'est insurgé donc contre une telle conception de la critique littéraire en arguant que le Moi de l'écrivain est double, l'un voué à l'œuvre et à l'écriture ; et l'autre vaquant aux affaires de la vie ordinaire :

*Et pour ne pas avoir vu l'abîme qui sépare l'écrivain de l'homme du monde, pour n'avoir pas compris que le moi de l'écrivain ne se montre que dans ses livres, et qu'il ne montre aux hommes du monde...qu'un homme du monde comme eux, il inaugurerait cette fameuse méthode, qui, selon Taine, Bourget, tant d'autres, est sa gloire et qui consiste à interroger avidement pour comprendre un poète, un écrivain, ceux qui l'ont connu, qui le fréquentaient, qui pourront nous dire comment il se comportait sur l'article femmes, etc., c'est-à-dire précisément sur tous les points où le moi véritable du poète n'est pas en jeu.*³

Pour Proust alors, porter son intérêt à la vie de l'écrivain afin d'en expliquer l'œuvre n'a aucun fondement vu que l'homme social ne coïncide nullement avec son moi créateur. Ce que les structuralistes mettront en pratique en subsumant l'instance créatrice en un être profane hors texte et « une instance sacrée qui se tiendrait dans l'enceinte protégée de la chose littéraire »⁴. Une telle barrière n'avait pour finalité que la promotion d'analyses purement immanentes coupées de toutes allusions à des données extratextuelles. Analyses dont nous évaluons les résultats de nos jours avec la mise en évidence d'une véritable intelligence du texte, d'un certain nombre d'invariants que nous retrouvons au-delà des frontières linguistiques, géographiques et culturelles. Sauf que les structuralistes avaient une conception assez extrémiste qui éliminait certaines données constitutives du fait littéraire : on ne peut appréhender la littérature totalement coupée d'instances comme l'auteur, le lecteur, l'univers référentiel, la société, etc. Barthe lui-même dès « *Le Plaisir du texte* », en 1973, s'est quelque peu rétracté de son premier article iconoclaste et radical :

Comme institution l'auteur est mort : sa personne civile, passionnelle, biographique, a disparu ; dépossédée, elle n'exerce plus sur son œuvre la formidable paternité dont l'histoire littéraire, l'enseignement, l'opinion avaient à charge d'établir et de renouveler le récit : mais dans le texte,

³ - PROUST Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, coll. folio, p.134, cité in MAINGUENEAU Dominique, *Le contexte de l'œuvre littéraire*, Op.cit., p54.

⁴ - MAINGUENEAU Dominique, *Le discours littéraire*, Op.cit., p.93.

*d'une certaine façon, je désire l'auteur : j'ai besoin de sa **figure** (qui n'est ni sa représentation, ni sa projection), comme elle a besoin de la mienne.*⁵

Avec **la notion de paratopie**, l'analyse du discours propose **une alternative à l'étude purement sociologique et biographique de l'auteur ainsi qu'à l'étude purement textuelle** où l'auteur est évacué, remplacé par les figures textuelles de narrateur, de focalisateur, etc. Figures qui ne font que préserver l'autonomie du texte mais qui cache en fait son pouvoir de référence contextuelle :

*En introduisant cette notion, je cherchais à m'écarter des routines de l'histoire littéraire, qui nous montre un écrivain "influencé" par des "circonstances" que son œuvre "exprimerait". [...] Cette notion de paratopie s'oppose aussi à une certaine vulgate structuraliste, en harmonie avec l'idéologie spontanée des facultés de lettres, qui défend l'autonomie du "moi de l'écrivain", opposé à "l'homme du monde" pour reprendre les termes de Proust [...] Pour rompre avec ces oppositions réductrices entre moi créateur profond et moi social superficiel, ou entre sujet énonciateur et sujet biographique, il faut assumer le brouillages des niveaux, les rétroactions, les ajustements instables, les identités qui ne peuvent se clore.*⁶

En effet, cette notion de paratopie oscille entre données sociologiques et manifestations discursives, entre ce qui caractérise l'écrivain à la fois dans sa vie et dans son énonciation littéraire. Elle ne peut intéresser l'analyste du discours, comme l'affirme Maingueneau, que **structurée par l'œuvre et structurante de celle-ci** car elle n'est qu'une **mise en mots de la situation paradoxale que vit tout auteur « à la fois l'impur et la source de toute valeur, le paria et le génie [...], maudit et sacré »**⁷. **Il est à la frontière de la société ordonnée dans un éternel « débat entre l'intégration et la marginalité »**⁸. Ces paradoxes prennent des formes diverses selon les auteurs, les époques, les lieux, etc. et sont reflétés par l'œuvre elle-même dans le mouvement de son élaboration.

Afin de mieux cerner les tenants et aboutissants de cette notion nous allons, dans ce chapitre qui lui est consacrée, faire dialoguer sociologie et analyse du discours. Nous

⁵ - BARTHES Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p.45-46.

⁶ - MAINGUENEAU Dominique, « *Quelques implications d'une démarche d'analyse du discours littéraire* ». *Actes du colloque « Discours en contexte »*, (dir. Jérôme Meizoz, Jean-Michel Adam et Panayota Badinou), 15 septembre 2006, <http://www.revue-contextes.net/document.php?id=93>

⁷ - MAINGUENEAU Dominique, *Le discours littéraire, Op.cit.*, p.78.

⁸ - *Ibid.*, p.79.

allons exposer les résultats d'une enquête sociologique de Nathalie Heinich⁹ dont l'objectif était de fixer les traits identitaires qui définissent qu'est-ce qu'être un écrivain. Ces résultats, comme on le verra, illustrent pleinement la situation paradoxale de tout auteur dans la société et le champ littéraire ; ceci bien sûr sans perdre de vue que la notion de paratopie ne nous intéresse qu'articulée dans des productions discursives. Ce qui constituera le deuxième point de ce chapitre où nous évoquerons les types de paratopie, l'embranchement paratopique et le lien entre la paratopie et l'ethos.

⁹ - HEINICH Nathalie, *Etre écrivain, identité et création*, Paris, La découverte, 2000.

2.1. ETRE ECRIVAIN

Le structuralisme en prônant le texte comme seule réalité littéraire digne d'intérêt scientifique a sacralisé la chose écrite plus que le pôle de l'activité créative ainsi que le sujet de celle-ci. Il nous faut cependant signaler que l'histoire de la littérature est ponctuée par un fait marquant, à savoir la naissance de l'écrivain. En fait, la notion d'écrivain telle que nous l'employons de nos jours est une acception tout à fait moderne :

*On imagine volontiers que la notion d'auteur a toujours existé. Or rien n'est moins sûr. Il s'agit bien plutôt d'une notion qui a émergé lentement, avant de se fixer, telle qu'elle nous est familière, entre les Lumières et le romantisme.*¹⁰

La notion d'écrivain est fortement liée à l'autonomie de la littérature acquise selon Bourdieu à partir de 1850 en s'émancipant de l'autorité religieuse et du savoir érudit. Barthes l'affirme aussi en jugeant que l'auteur est « *un personnage moderne produit sans doute par notre société dans la mesure où, au sortir du Moyen Âge, avec l'empirisme anglais, le rationalisme français, et la foi personnelle de la Réforme, elle a découvert le prestige de l'individu, ou, comme on dit plus noblement de la personne humaine* »¹¹.

Paul Bénichou a justement étudié le passage de l'intérêt antique porté sur l'œuvre créée vers l'intérêt moderne porté sur le créateur et qui contribua à façonner l'image romantique stéréotypée de l'écrivain. En fait, jusqu'à l'âge classique, l'écrivain revêtait la forme du poète inspiré par les muses, du créateur transi dont l'œuvre est insufflée par une source transcendante. Ces motifs antiques ont cédé la place, progressivement, à ceux du créateur peinant dans sa tâche et aux prises avec les affaires du monde grâce à « *l'émancipation profane de la littérature notamment par la fondation des institutions qui devaient la sociabiliser durablement : création des académies, développement du commerce des œuvres, élaboration du droit des auteurs, multiplication des palmarès,* »¹². L'écrivain est donc passé, toujours selon Bénichou, du *Sacerdoce*¹³, au métier, jusqu'à aboutir à son sacre au XIX^e siècle.

¹⁰ - COMPAGNON Antoine, *Cours : Qu'est-ce qu'un auteur ? Généalogie de l'autorité*, op.cit.

¹¹ - BARTHES Roland, *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p.61-62.

¹² - COMPAGNON Antoine, *Cours : Qu'est-ce qu'un auteur ? Naissance de l'écrivain classique*, op.cit.

¹³ - Dans le sens de *Ministre des Dieux*.

Le sacre de l'écrivain a façonné notre conception actuelle de ce qu'est un écrivain, un être paradoxal par excellence. Nous allons voir avec l'enquête de Nathalie Heinich que l'identité d'écrivain ne peut être fixée de manière précise. Elle prend plutôt des formes d'indétermination dans un espace de possibles. Espace qui fait déjà écho à la référence spatiale de la notion de paratopie ; étymologiquement un lieu à côté de. Mais avant cela nous jugeons nécessaire de donner un aperçu de la figure romantique de l'auteur qui prévaut encore aujourd'hui comme référence dans la définition de l'écrivain légitime. En fait, au moment du sacre de l'écrivain au XIX^e siècle a été fixée une image stéréotypée fortement liée à la bohème dont Henry Murger a exposé les contours dans ses « *scènes de la vie de bohème* » en 1852, avec une préface qualifiée de « *véritable petite physiologie de la bohème* »¹⁴. Balzac en 1843 dans sa « *Muse du département* », Gérard de Nerval en 1852 dans ses « *Petits châteaux de bohème* » ou Zola en 1886 dans « *L'œuvre* » ont aussi contribué à donner une représentation de l'écrivain aux prises avec les aléas de la vie artistique. Représentation qui traduit ce que c'est, dans l'imaginaire collectif, un homme de lettres en particulier et un artiste de manière générale :

*A cette époque c'est surtout la mythologie du bohémien qui permet de donner une figure à cette impossible insertion de l'écrivain [...] La mythologie protéiforme de la troupe de bohémiens permet aux écrivains de réfléchir leur appartenance à une tribu qui passe entre les mailles du filet social. [...] Qu'il soit précepteur dans une riche famille, bibliothécaire de quelque prince ou de quelque ministère, rentier, professeur de lycée..., l'écrivain occupe sa place sans l'occuper.*¹⁵

¹⁴ - COUTY Daniel, [article] « *Scènes de la vie de bohème* », in BEAUMARCHAIS Jean-Pierre & COUTY Daniel, *Dictionnaire électronique des œuvres littéraires de langue française*.

¹⁵ - MAINGUENEAU Dominique, *Le contexte de l'œuvre littéraire*, *Op.cit.*, p.35-36.

2.1.1. FIGURE DE L'ÉCRIVAIN

Le mot "bohème" désignait au départ les habitants de la région tchèque du même nom, puis les tsiganes nomades. Par extension, ce mot a désigné les vagabonds qui vivaient d'artisanat et de mendicité. Depuis le XIX^e siècle, la bohème désigne « *par une analogie complaisante avec la vie des bohémiens –tenue pour errante mais libre, pauvre mais sublime- [...] des étudiants, artistes, littérateurs, intellectuels pauvres, débutants et non reconnus. Par métonymie, elle désigne également leur mode de vie* »¹⁶. Sens qui subsiste jusqu'à notre époque actuelle. A l'entrée "bohème" du *Petit Robert* par exemple l'on retrouve : « *Personne (généralement artiste) qui vit sans règles, en marge de la société* ». Cette marginalité se traduit concrètement par un mode de vie en deçà des règles communes, des attitudes canoniques, des partages sociaux ordinaires : « *on ne peut produire des énoncés reconnus comme littéraires sans se poser comme écrivain, sans se définir par rapport aux représentations et aux comportements associés à ce statut* »¹⁷.

L'écrivain sera alors celui qui se conformera à « *la figure archétypal de l'artiste* »¹⁸ sacralisée par les romantiques et que l'on peut résumer à certains traits stéréotypés : une vocation depuis la plus tendre enfance, une boulimie pour la lecture, un exercice précoce et pénible de l'écriture, une croyance à l'inspiration, un abandon totale pour l'art, l'angoisse de la feuille blanche, une certaine organisation de la vie quotidienne vouée à l'art, un rapport paradoxale avec l'argent, une allure et un comportement excentrique, le recul et la solitude, la marginalité et l'errance,...

L'on peut mesurer actuellement le poids de tels stéréotypes avec tous les auteurs de best-sellers qualifiés de non écrivains parce qu'ils ne sont pas conformes à ce qui est un écrivain dans l'imaginaire collectif. Déjà Paul Valéry avait proclamé une sentence qui va dans ce sens : « *Un auteur du plus haut talent, connaît-il le plus grand succès, n'est pas nécessairement un écrivain* »¹⁹. Sentence qui fait écho à l'analyse

¹⁶ - POPOVIC Pierre, [article] « *Bohème* », in ARON Paul, SAINT-JACQUES Denis & VIALA Alain (dir.), *Dictionnaire du littéraire*, Op.cit., p.61.

¹⁷ - MAINGUENEAU Dominique, *Le contexte de l'œuvre littéraire*, Op.cit., p.27.

¹⁸ - POPOVIC Pierre, [article] « *Bohème* », in ARON Paul, SAINT-JACQUES Denis & VIALA Alain (dir.), *Dictionnaire du littéraire*, Op.cit., p.61.

¹⁹ - DUCHESNE Alain et LEGUAY Thierry, *Qu'est-ce qu'un écrivain ?*, Paris, Mots et C^{ie}, 2002, p.11.

bourdieusienne du champ littéraire scindé en un pôle de production restreinte où la valeur symbolique prime sur la valeur marchande ; et un pôle de production large où le profit commerciale est mis en avant au détriment du capital culturel. En fait, nous pensons que tout est liée à la figuration de l'artiste héritée de l'époque romantique pendant laquelle va naître un champ littéraire et artistique autonome avec « *une rupture entre le monde profane "bourgeois" et le monde sacré de la création [...] la doxa depuis le romantisme a porté au sommet ceux dont on considère qu'ils ont le mieux incarné cette rupture [...] mais cette configuration encore dominante dans notre culture n'a rien d'universel ni d'intemporel* »²⁰.

Nathalie Heinich en sa qualité de sociologue a évacué de prime abord, par souci d'objectivité, de telles considérations qu'elle qualifie d'institutionnelles et qu'elles lient à la lutte de légitimité au sein du champ littéraire. Son enquête basée sur des entretiens avec des écrivains de tous bords a le mérite de circonscrire un espace des possibles dans la détermination de l'identité d'écrivain, dont l'intérêt pour nous, réside dans les formes d'indétermination qu'elle a mise en évidence et qui, nous pensons, illustrent le pendant sociologique de la notion de paratopie.

En abordant ensuite l'embranchement paratopique, nous verrons que le régime de la paratopie est changeant selon les époques et les lieux et qu'il ne se limite nullement à la figure du bohémien qui « *pour les écrivains romantiques, est la figure paratopique par excellence* »²¹. Pour s'en convaincre, il suffit de se tourner à certains personnages romanesques qui ont marqué tous les esprits. A titre d'exemple, la bohémienne Esméralda de Victor Hugo qui par son art réussit à corrompre l'archidiacre Frolo, digne représentant de l'autorité religieuse ; ainsi que le chevalier Fæbus, figure déléguée de l'autorité royale et de la noblesse. Hugo situe d'ailleurs son récit au point de transition entre l'époque sombre du moyen âge et le début de la renaissance, en 1482, ce qui reflète sa situation même d'auteur qui assiste à la naissance d'une littérature libérée du joug de la religion et de la royauté.

A ce stade, l'on peut se demander est-ce que dans le contexte Algérien existe et subsiste la même représentation romantique de l'écrivain ? Il n'y a certes aucune étude

²⁰ - MAINGUENEAU Dominique, *Le discours littéraire, Op.cit.*, p.81.

²¹ - *Ibid* .p.96.

sur cela et c'est sûrement un nouveau chantier d'investigation ouvert ; mais nous pensons que malgré le fait que la littérature algérienne arabophone et francophone n'a pas connu les mêmes courants littéraires dans son histoire, l'imaginaire collectif recèle en son sein la même image de l'écrivain. Ceci est dû selon nous à ce que le statut d'écrivain est moderne dans notre cas aussi. La littérature algérienne est née, comme pour toutes les littératures du monde, après une longue tradition orale. Il faudra attendre le XX^e siècle pour qu'apparaissent des écrivains algériens qui, de plus, n'avaient pris la plume que pour dénoncer le colonialisme français. Une littérature engagée, de combat, a vu donc le jour où l'écrivain était avant tout un militant de la cause. Mais ceci n'empêche qu'un Dib, qu'un Kateb, qu'un Haddad, qu'un Feraoun, qu'une Djébar, à ne citer que ceux-là, sont porteurs par leur simple prise de parole individuelle de la figure de l'écrivain qui échappe à la tribu, à la collectivité, aux partages sociaux et aux attitudes canoniques : ils sont des algériens qui au lieu de se battre avec des armes conventionnelles ont choisit le verbe, la langue au lieu de la lance. Il ne faut pas perdre aussi de vue que notre littérature est fortement liée à la tradition arabo-musulmane avec sa référence coranique. Dans la sourate des « *poètes* », il est justement évoqué l'errance constitutive du poète maudit dont voici la traduction approximative en français car elle ne peut rendre compte de la subtilité de l'allusion en langue arabe:

*« (224) Et quand aux poètes, ce sont les égarés qui les suivent (225)
Ne vois-tu pas qu'ils divaguent dans chaque vallée (226) et qu'ils
disent ce qu'ils ne font pas ? »²²*

Après l'indépendance, une nouvelle génération d'écrivains voit le jour dont le plus marquant sera sans doute Rachid Boudjedra. Celui-ci incarne parfaitement le marginal bohémien, dénonciateur des ordres établis et iconoclastes jusqu'au bout des doigts. L'on peut mesurer l'emprise de la figuration de l'écrivain chez le public algérien en se tournant vers l'accueil mitigé réservé à Yasmina Khadra. Un auteur auquel on a justement reproché de se dire écrivain sans avoir une personnalité ni une vie qui correspond à un tel statut. Reste qu'un travail de recherche qui confirmerait ces intuitions est nécessaire.

²² - Sourate "*Les poètes*", Essai de traduction du Coran, Beyrouth, Dar El-Fikr, 2006, p.517.

2.1.2. L'ESPACE DES POSSIBLES

Nathalie Heinich a mené, en 1989, une enquête qui a consisté à interroger une trentaine d'écrivains par le biais de la technique sociologique de l'entretien. Ces écrivains formaient un échantillon contrasté de façon à faire varier les résultats et obtenir de manière objective l'idéal-type de l'écrivain : sexe, âge, genre pratiqué, nombre de publications, notoriété, carrière exclusivement littéraire ou non... en évacuant d'emblé le critère de la qualité littéraire afin de suspendre tout jugement de valeur qui altérerait l'analyse. Son guide d'entretien comportait une quarantaine de questions qui tournaient autour des rapports aux représentations liées au statut d'écrivain, au milieu littéraire, aux autres activités, à l'écriture, à autrui, à l'expérience de l'incertitude et de la projection dans l'avenir. Le corpus obtenu a été complété par des citations d'autobiographies, de journaux intimes et de correspondances publiés. Pour Heinich, il s'agissait de « *comprendre à quelles conditions un sujet peut dire je suis écrivain, ce qu'il entend par là, et ce qui lui permet d'être entendu correctement – sans trop de malentendu- par autrui. Conjointement [...] de dégager ce qui fait la spécificité de l'activité d'écriture, et de la création en général, par rapport à d'autres types d'occupations contribuant à définir l'identité d'un individu* »²³. Au final, l'analyse a permis à Heinich de déployer un espace des possibles à partir duquel un sujet peut se considérer et être considéré comme écrivain.

L'intérêt pour nous réside dans ce que Heinich a mis en évidence pour cet espace : **il est loin d'être homogène, il comporte des dimensions diverses, voire contradictoires avec des formes d'indéterminations qui font écho aux formes de la paratopie**. L'enquête de Heinich a permis également de mettre en évidence que **c'est encore la figure romantique de l'écrivain qui fixe l'idéal type de l'écrivain**. Ceci n'empêche qu'il existe d'autres façons d'être écrivain face à la multiplicité des expériences possibles. Chaque sujet doit de ce fait surmonter une épreuve identitaire qui consiste à construire une cohérence qui prend généralement la forme de compromis. Ce qui pourrait faire écho au positionnement en Analyse du Discours.

²³ - HEINICH Nathalie, *op.cit*, p.12.

Chaque sujet écrivain est confronté à des choix dans son parcours singulier, toute la subtilité sera dans le compromis qui lui permettra **le passage d'un simple écrivain au statut d'écrivain**. Heinich évoque ce qu'elle nomme le compromis « mercantile », le compromis « artiste », le compromis « temporel » qui désignent respectivement le point d'équilibre que doit trouver un écrivain pour ne pas briser son image entre l'art et l'argent, entre l'œuvre et la personne, entre le temps voué à l'art et celui consacré à la vie ordinaire. Elle évoque aussi des compromis liés aux rapports de l'écrivain avec autrui, avec le monde éditorial, avec les médias, avec ses pairs, avec l'expérience créatrice de l'écriture, avec sa famille biologique et littéraire, etc. S'ouvre alors un éventail de possibles qui accueille plusieurs sortes d'expériences singulières dont il n'est pas nécessaire de faire ici l'exposé détaillé. Plus proche de notre propos est plutôt la modalité dégagée par Heinich, qui est exemplaire du « régime de singularité » auquel est confronté tout écrivain, et qui fait que « *la multiplicité des façons d'être écrivain participe d'une indétermination constitutive de ce statut, qui le distingue des autres activités plus fermement définies* »²⁴. Cette indétermination serrait en fait l'état normal de l'écrivain : **un être voué à toutes les formes de flottement, qui échappe à toute assignation à un standard ou à une norme commune :**

Parmi toutes les variétés d'"occupation", toutes les occasions de tomber dans cette forme minimale de détermination qui consiste, en" faisant" quelque chose, à "être" quelqu'un, la création littéraire est bien ce qui rend possible cette injonction paradoxale – "sois indéterminé !" – qui sert de pivot identitaire à tous ceux qui sont "déterminés à l'indétermination" ²⁵

²⁴ - *Ibid.* p.62.

²⁵ - *Ibid.* p.93.

2.1.3. L'INDETERMINATION

Comme nous venons de le voir, l'espace des possibles renferme plusieurs formes d'indéterminations liées aux façons d'être écrivain. Heinich passe en revue les différentes modalités de l'expérience du devenir écrivain, de l'épreuve de publication, des sanctions extérieures, de l'œuvre en soi, des liens avec autrui, etc. Nous nous intéresserons seulement ici à certaines données qui nous semblent liées à la notion de paratopie.

Elle évoque par exemple, comme l'a fait Maingueneau, la plus grande illustration historique de ce refus de l'écrivain de s'assigner une place déterminée, la bohème littéraire et artistique des années 1830, avec tous les stéréotypes liés à cette figure : l'écart du monde ordinaire, l'opposition au milieu familial et littéraire, l'attirance pour l'au-delà, la marginalité qui s'inscrit contre la société et l'état ainsi que les valeurs lucratives du milieu littéraire :

*Ce poète sans attaches autres que son détachement envers tout ce qui n'est pas sa tribu évoque irrésistiblement une forme de Romanichel littéraire, habitant l'écriture comme une roulotte intérieure qui lui permet, en même temps, de camper et de décamper.*²⁶

En fait, l'analyse effectuée par Heinich permet de valider sur le terrain social ce que Maingueneau a démontré à partir des textes littéraires. Il a nommé une réalité à la fois sociale et discursive liée au statut d'écrivain : l'impossibilité de s'assigner une place, la paratopie. Heinich a relevé cette même réalité qu'elle nomme, après Bourdieu, l'indétermination de l'état d'écrivain. Pour elle, la vocation littéraire est justement le cadre rêvé où l'on peut « *placer le refus d'occuper une place, sans risquer pour autant de perdre tout contour ou toute capacité à établir du lien avec autrui : être écrivain, c'est l'état idéal de ceux qui ont besoin d'indétermination* »²⁷.

Maingueneau affirme que le statut paratopique de l'écrivain ne peut être négativement perçu car il est plutôt le moteur du processus créatif. Heinich le rejoint en abordant la représentation que l'on se fait de l'activité littéraire et du sujet de la création

²⁶ - *Ibid.* p.142.

²⁷ - *Ibid.* p.82.

qui est avant tout « *un formidable agenceur de l'expérience, un moteur pour l'action* »²⁸. Au-delà de la représentation commune de l'écrivain, son état d'indétermination peut en soi, toujours selon Heinich, « *être une source créative* »²⁹. Ceci ne fait que nous affirmer le caractère irréductible de la situation paratopique de tout auteur qui « *nourrit sa création du caractère radicalement problématique de sa propre appartenance au champ littéraire et à la société, [...] (qui) n'a d'autre issue que la fuite en avant, le mouvement d'élaboration de l'œuvre* »³⁰.

L'indétermination constitutive de l'écrivain se retrouve aussi dans ses rapports avec autrui, dans la société et au sein du champ littéraire. Dans ce dernier, il est continuellement sous la contrainte de l'originalité qui lui impose de se singulariser de ces prédécesseurs, de faire un usage stylisé de la langue, de se démarquer de ses pairs contemporains... Au sein de la société, sa marginalité l'astreint de jouer un rôle différent, d'être un agent social d'une autre nature dans ses liens avec la famille, les groupes sociaux, les attitudes, etc. Ce que nous retrouverons en abordant les différentes formes de paratopie.

La référence constante à l'espace en forme de métaphores topographiques est d'ailleurs un lieu commun, un *topos* que l'on retrouve à la fois chez Maingueneau avec sa notion de paratopie, Bourdieu avec sa notion de champ littéraire et Heinich. Celle-ci évoque d'ailleurs l'usage particulier dont fait les écrivains eux-mêmes des notions d'espace et de temps. Un usage qui peut nous renseigner sur la perception qu'ils se font de leur propre statut, en deçà de toute topie. L'exemple le plus poignant serait le cas de Maurice Blanchot avec son essai intitulé justement *L'espace littéraire* où il évoque l'exil en ces termes :

*Le poète est en exil, il est exilé de la cité, exilé des occupations réglées et des obligations limitées, de ce qui est résultat, réalité saisissable [...] Le poème est l'exil, et le poète qui lui appartient appartient à l'exil, est toujours hors de lui-même, hors de son lieu natal, appartient à l'étranger, à ce qui est le dehors sans intimité et sans limite.*³¹

²⁸ - *Ibid.* p.14.

²⁹ - *Ibid.* p.85.

³⁰ - MAINGUENEAU Dominique, *Le discours littéraire, op.cit.*, p.85-86.

³¹ - BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p.322, cité in HEINICH Nathalie, *op.cit.*, p.133.

2.2. LA PARATOPIE CREATRICE

Maingueneau part du constat que l'énonciation littéraire déstabilise la représentation que l'on se fait communément d'un lieu bien circonscrit avec un dedans et un dehors. En tant que discours constituant, l'exercice du discours littéraire implique chez son énonciateur une appartenance paradoxale d'inclusion/exclusion à la fois au champ littéraire et à la société. La littérature fait certes partie de la société mais on ne peut la considérer comme n'importe quelle autre activité sociale :

*On ne peut parler d'une corporation des écrivains comme on parle d'une corporation des hôteliers ou des ingénieurs. La littérature définit bien un "lieu" dans la société, mais on ne peut lui assigner aucun territoire. [...] L'effort de certains régimes totalitaires pour donner un statut de salarié de l'état aux écrivains réunis dans quelque syndicat permet de maintenir une production littéraire main non de produire des **œuvres** littéraires, à moins que l'écrivain ne s'écarte de ce qui est attendu de lui, ne rende problématique cette appartenance même au groupe.*³²

De surcroît, l'espace littéraire ne peut appartenir pleinement à l'espace social, il se tient plutôt à « *la frontière entre l'inscription dans ses fonctionnement topiques et l'abandon à des forces qui excèdent par nature toute économie humaine* »³³. L'écrivain se trouve alors dans son processus créateur, dans son activité énonciative, pris si l'on peut dire dans un étau, dans la négociation d'une situation intenable, dans un continuuel débat entre l'intégralité et la marginalité : il est à la fois un agent social et un paria, un secrétaire de la société et un marginal par rapport à cette même société, un contribuable sans revenus fixes et un parasite, un membre du cercle des artistes et un créateur original qui se démarque de ce même cercle, un consommateur de littérature et un producteur d'œuvres littéraires uniques, etc.

Cette situation intenable où se trouve plongé tout énonciateur d'un discours littéraire trouve son origine dans le fait qu'un écrivain est « *quelqu'un qui n'a pas lieu d'être aux deux sens de la locution [...] qui, paradoxalement, [...] s'ajoute à une société censée complète mais qui ne peut se clore sans la représentation que lui offre*

³² - MAINGUENEAU Dominique, *Le contexte de l'œuvre littéraire, op.cit.* p.28.

³³ - MAINGUENEAU Dominique, *Le discours littéraire, op.cit.*, p.72.

l'art »³⁴. Il lui est nécessaire alors de se tracer un territoire et de légitimer son droit à la parole. Un territoire et une parole qui seront malgré tous ses efforts un excès, un surplus, un reste :

La paratopie est à la fois ce dont il faut se libérer par la création et ce que la création approfondit, elle est à la fois ce qui donne la possibilité d'accéder à un lieu et ce qui interdit toute appartenance. ³⁵

Chaque écrivain aura alors une manière propre de gérer cette situation intenable. Une gestion qui loin d'être en dehors de l'œuvre, entre plutôt dans le processus de sa création et sa structuration. La paratopie est de ce fait le moteur qui permet à l'écrivain de créer son œuvre : d'un seul mouvement, la construire en terme de contenu et construire les conditions qui permettent du coup de la produire. Ceci explique aussi le fait que les écrivains se réfèrent et s'identifient à tous lieux, les groupes, les comportements qui sont aussi pris dans une impossible appartenance, « *qui semblent échapper aux lignes de partages de la société : bohémiens, juifs, femmes, clowns, aventuriers, indiens d'Amérique...* »³⁶. Porter son intérêt à la paratopie revient en fin de compte à « *accorder un rôle clé aux modes de sociabilité littéraire* »³⁷ qui seront réfléchis dans les œuvres elles-mêmes ainsi que dans les tracés biographiques des auteurs.

Maingueneau illustre cela en évoquant les cas prototypiques de certains écrivains dans leur gestion singulière de la paratopie constitutive du type de discours constituant qu'ils pratiquent, à savoir le discours littéraire. Paratopie qui dit, minimalement, « *l'appartenance et la non- appartenance, l'impossible inclusion dans une "topie"* »³⁸.

Par exemple, il cite le cas de Jean-Jacques Rousseau qui a géré son intenable position de marginal de la République des lettres et aussi de la société française. Toute son œuvre est construite afin de résoudre cette situation d'exclusion ; mais qui paradoxalement ne fait que la préserver. Il cite La Fontaine dont les Fables participent

³⁴ - *Ibid.* pp.78-85.

³⁵ - *Ibid.* p.86.

³⁶ - *Ibid.* p.77.

³⁷ - *Ibid.*

³⁸ - *Ibid.* p.86.

d'une paratopie de parasite. Selon lui, La Fontaine était protégé et nourri par les grands, au premier chef du roi, ce qui en fait un parasite comme la Cigale de sa fable qui mendie sa subsistance ; ou comme le Renard de son autre fable qui use de sa parole séductrice pour obtenir tous les égards. Maingueneau évoque aussi le cas de Proust qui a nourrit sa création du temps qu'il a perdu dans la fréquentation des snobs, dans l'écoute de leurs propos fades et qui, paradoxalement, va à sa recherche, le rattrape dans le mouvement même d'élaboration de son œuvre.

La vie littéraire implique en fait chez l'écrivain la fréquentation de certains lieux et communautés paratopiques en soi. Au sein du champ littéraire se forment des sortes de tribus littéraires sur la base de certaines revendications esthétiques : académie, cercle, groupe, école, cénacle, bande... et qui ne se définissent justement pas « *selon les critères du découpage social canonique, qui reconnaît essentiellement deux sortes de groupes : ceux qui sont fondés sur la filiation, et ceux (entreprises, équipes, bataillons...) qui sont soudés par une tâche commune à accomplir* »³⁹. Ces tribus littéraires auxquelles Maingueneau ajoutent les tribus invisibles des écrivains passés ou contemporains que chaque écrivain « *place dans son panthéon personnel et dont le mode de vie et les œuvres lui permettent de légitimer sa propre énonciation* »⁴⁰.

Au-delà du champ littéraire, les écrivains sont attirés par certaines sociétés restreintes dans lesquelles s'ouvrent des failles propices à leur activité créatrice. C'est le cas par exemple pour la littérature française des salons des XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles, du café artiste du XIX^{ème}, des groupes contestataires et iconoclastes du XX^e comme la Société de psychanalyse, Le Parti Communiste... Maingueneau donne l'exemple intéressant du jansénisme de Port-Royal avec lequel des écrivains comme Racine, Pascal, La Rochefoucauld, Boileau, ont entretenus des relations serrées. Ce monastère de Port-Royal, paratopique en soi de par sa position dans Paris et à la campagne, central et périphérique, a été un lieu propice à toutes sortes de manifestations discursives qui relevaient des différents types de discours constituants, religieux, philosophique et littéraire.

³⁹ - *Ibid.* p.75.

⁴⁰ - *Ibid.*

2.2.1. LES TYPES DE PARATOPIE

La paratopie est, selon Maingueneau, invariante dans son principe. Elle prend en revanche des visages toujours changeants : celui qui n'est pas à sa place là où il est, de celui qui va de place en place sans vouloir se fixer, de celui qui ne trouve pas de place. Elle a pour principe qu'elle écarte d'un groupe (paratopie d'identité), d'un lieu (paratopie spatiale), d'un moment (paratopie temporelle), d'une langue (paratopie linguistique). Ce sont là les types de paratopie qu'énumère Maingueneau et qui constituent, à son avis, une distinction assez superficielle car « *comme l'indique le mot même, toute paratopie peut se ramener à un paradoxe d'ordre spatial [...] Nous ne distinguerons ces diverses figures de la paratopie que par souci de clarté, elles interfèrent et cumulent constamment leurs effets* »⁴¹.

-*La paratopie d'identité* désigne toutes les figures d'appartenance et de non-appartenance, de dissidence et de marginalité, littérales ou métaphoriques, à un groupe. Elle sera alors *familiale* pour les déviants de l'arbre généalogique : enfants abandonnés, trouvés, dissimilés, bâtards, orphelins... *Sexuelle* pour le cas des travestis, des homosexuels, des transsexuels... *Sociale* pour les exclus d'une communauté quelconque : village, clan, équipe, classe sociale, région, nation... La paratopie d'identité peut-être *maximale* s'il elle se rapporte sur l'appartenance même à l'humanité, ceci par l'exclusion engendrée du point de vue *physique* de certaines races, de certains sujets atteints de maladies, d'handicaps ou de monstruosité ; du point de vue *morale* comme pour le criminel ou *psychique* comme pour le fou.

C'est la paratopie familiale qui recèle le potentiel paratopique le plus riche et le plus constant. Elle constitue même, selon Maingueneau, une des conditions de l'identité créatrice, du moins masculine. Pour s'en convaincre, il suffit de constater, comme l'a d'ailleurs fait le psychanalyste Boris Cyrulnik⁴², la fréquence de l'orphelinage et des séparations précoces dans les populations créatives et surtout chez les écrivains, tels que : Balzac, Gérard de Nerval, Victor Hugo, Arthur Rimbaud, George Sand, Emile Zola, Charles Baudelaire, Alexandre Dumas, Guy de Maupassant, Stendhal, ...

⁴¹ - *Ibid.* p.86-87.

⁴² - CYRULNIK Boris, *Un merveilleux malheur*, Paris, Odile Jacob (poches), 2002.

-*La paratopie spatiale* désigne celle de tous les exils avec ses deux figures majeures du nomade et parasite que Maingueneau résume par la formule : mon lieu n'est pas mon lieu, où que je sois je ne suis jamais à ma place. Nous avons déjà évoqué la bohème qui constitue l'illustration parfaite du nomadisme dans lequel se sentent plongé les écrivains, surtout les romantiques. L'on peut évoquer ici le cas de Charles Baudelaire, atteint du *spleen* parisien et qui, tout au long de sa vie n'a effectué que deux voyages, un vers les mers exotiques, et l'autre vers la brume du nord en Belgique. Baudelaire incarne parfaitement « *dans sa vie la figure de l'albatros de son célèbre sonnet : " exilé sur le sol au milieu des huées", et que "ses ailes de géant empêchent de marcher" »*⁴³. L'on peut aussi prendre pour exemple la littérature dite *beur*, produite par ces écrivains qui vivent dans un entre-deux : la terre ancestrale et originelle algérienne et la terre d'accueil française dont ils portent la nationalité. Il nous paraît que le moteur créatif de tous ces écrivains beurs, comme Azzouz Begag, Mehdi Charef, Nacer Kettane, Mustapha Raïth, Leïla Sebbar, Nina Bouraoui, à ne citer que ceux-là, est cette tension intenable occasionnée par un sentiment d'exil permanent : ils ne sont nulle part à leur place. Ils ne peuvent qu'écrire pour surmonter cela mais leur écriture ne fait que creuser encore le fossé qui les séparent des deux rives de la méditerranée : ils sont les premiers à contester l'appellation romanciers beurs qui les démarque à la fois des écrivains algériens et français et revendiquent alors l'appartenance à la catégorie des écrivains tout court.

-*La paratopie temporelle* repose sur l'anachronisme que Maingueneau résume dans la formule : mon temps n'est pas mon temps. Elle implique deux modes, celui de l'archaïsme, du survivant à une ère révolue ; ou celui de l'anticipation, du prématuré d'un monde à venir.

- *La paratopie linguistique* désigne les rapports qu'entretiennent les écrivains avec leur langue d'écriture. Elle concerne surtout les hommes de lettres qui écrivent dans une autre langue que leur langue maternelle, ce qui inclut donc tous les écrivains francophones. Ce type de paratopie touche particulièrement les auteurs algériens d'expression française pour qui l'usage du français comme langue littéraire a toujours été une source de polémique : est-ce que écrire dans la langue de l'autre, du colonisateur

⁴³ - MAINGUENEAU Dominique, *Le discours littéraire, op.cit.*, p.89.

ou de l'ex-colonisateur, c'est appartenir à la société algérienne ou non ? Les auteurs algériens ont chacun géré cette situation intenable à sa manière. Il y a ceux qui ont totalement délaissé l'écriture, ont coupé donc court à leur œuvre comme ce fut le cas de Malek Haddad. Il y a ceux qui ont proclamé la langue française comme butin de guerre tel Kateb Yacine qui, paradoxalement, est passé après l'indépendance à l'écriture dramaturgique en arabe dialectal algérien. Il y a ceux qui ont poursuivi à écrire dans cette langue tout en usant de l'arabe avec une même aisance d'écriture comme Rachid Boudjedra. Il y ceux qui ont continué d'écrire en français comme Mohammed Dib ou Assia Djebar. Celle-ci qui a été jusqu'à être élu à l'Académie Française. Il y a aussi la nouvelle génération d'auteurs algériens de langue française comme Boualem Sansal ou Yasmina Khadra. Ces nouveaux auteurs dans le paysage littéraire algérien gèrent eux-aussi à leur manière la paratopie linguistique qui les caractérise. Cette paratopie linguistique entre dans le processus créatif de nos auteurs : beaucoup d'eux sont pris d'une surconscience linguistique qui leur impose à un travail intense sur la forme au point de vouloir tordre le coup à cette langue selon le vœu de Kateb Yacine.

2.2.2. L'EMBRAYAGE PARATOPIQUE

Nous avons déjà mentionné le fait que la paratopie n'intéresse l'analyse du discours qu'en se manifestant discursivement. Elle est par définition une « *relation dynamique et paradoxale (qui) laisse des traces dans l'énoncé* »⁴⁴. Justement une des routines des commentaires de textes littéraires est de repérer des relations d'identification entre des données textuelles et d'autres contextuelles : tel personnage serait un double délégué de l'auteur, tel épisode ferait allusion à un événement historique, tel objet décrit serait le symbole d'un aspect de notre condition humaine, etc. Pour l'analyse du discours, il ne suffit pas de distinguer un sens littéral et un sens implicite :

*Il faut s'interroger sur ce qui rend possible ces routines interprétative. Elles s'appuient en fait sur une donnée constitutive de l'énonciation littéraire, sur la nécessité pour l'œuvre de réfléchir dans l'univers qu'elle construit les conditions de sa propre énonciation [...] une sorte d'embrayage du texte sur ses conditions d'énonciation, et au premier chef de la paratopie qui en est le moteur.*⁴⁵

En pragmatique, l'embrayage mobilise des signes linguistiques qui permettent d'articuler l'énoncé sur sa situation d'énonciation. Ces signes, appelés embrayeurs, participent à la fois de la langue et du monde et réfléchissent de la sorte, dans l'énoncé, des éléments contextuels comme le sujet, le temps ou le lieu de l'énonciation. L'embrayage paratopique obéit au même principe en mobilisant des éléments « *qui participent à la fois du monde représenté par l'œuvre et de la situation à travers laquelle s'institue l'auteur qui construit ce monde* »⁴⁶. Couplé à la notion de paratopie, l'embrayage paratopique permet donc à celle-ci d'être inscrite dans la configuration même du contenu de l'œuvre littéraire et du coup, d'être analysable au niveau textuel. En un mot, l'embrayage paratopique permet d'articuler texte et contexte.

Cet embrayage peut prendre différentes formes qui reprennent les différents types de paratopie : d'identité, temporelle, spatiale, linguistique. Maingueneau donne quelques cas de figure prototypiques que nous allons reprendre quelques uns,

⁴⁴ - *Ibid.* p.95.

⁴⁵ - *Ibid.*

⁴⁶ - *Ibid.* p.96.

sommairement, pour plus de clarté. L'embrayage paratopique peut se manifester par une identification entre la paratopie et des personnages. C'est le cas, comme susmentionné, de Victor Hugo avec Esméralda ou de La Fontaine avec la Cigale et le Renard. Ces identifications sont en fait des transpositions au niveau de l'énoncé de la situation paratopique de l'auteur. C'est le cas aussi de Shakespeare avec son personnage de Hamlet qui se retrouve, après l'usurpation de son oncle, relégué du statut de prince à celui de présumé fou au sein de sa propre cour. Sa folie lui permet de proférer une parole d'écrivain en s'adjoignant une troupe de théâtre qui donnera une représentation du meurtre de son père. Une parole qui le bascule vers le monde des écrivains, en premier chef celui de Shakespeare lui-même, qui au lieu d'agir, produisent des paroles et des spectacles. Attitude qui l'écarte aussi de l'arbre généalogique car « *il élabore de belles paroles ambiguës au lieu de suivre le destin que lui prescrit sa naissance. La seule "famille" dans laquelle il semble vouloir s'inscrire est le groupe paratopique des comédiens errants* »⁴⁷.

Une même transposition se retrouve entre Flaubert et son personnage Emma Bovary dans le sillage du fameux « Madame Bovary, c'est moi ». Flaubert est caractérisé par la situation paratopique de l'écrivain romantique dont l'art rend improductif d'un patrimoine matériel, inactif socialement car voué à son art et pour l'art, parasite car vivant de la rente familiale. Ceci l'écarte du monde masculin et l'associe à la situation féminine d'une Emma qui dépense les richesses accumulées par son père et son mari pour des étoffes, des babioles, du semblant, du fard, de l'illusion et qui rêve d'une vie romanesque. Flaubert ne se contente pas de s'identifier à Emma, il s'adjoit le marchand d'étoffes Lheureux pour légitimer son statut de producteur d'énoncés or qui survivront à tout patrimoine matériel et à tous les autres énoncés proférés par les hommes dénués de facultés créatives. Ce personnage a comme Flaubert l'art d'exploiter la ruine d'Emma et sa déchéance pour fructifier son entreprise et réussir. Le cas de Flaubert implique que « *l'embrayage paratopique ne s'opère pas nécessairement à travers un personnage unique* »⁴⁸. C'est le cas notamment de Victor Hugo dont l'embrayage paratopique dans *Les Misérables* inclut les parias Fantine et

⁴⁷ - *Ibid.* p.98.

⁴⁸ - *Ibid.* p.100.

Jean Valgean ainsi que la communauté des misérables qui n'ont pas de place dans la société.

L'embranchement paratopique ne se limite pas à des relations d'identification avec des personnages. Il peut concerner des lieux comme le Nautilus du roman *Vingt mille lieues sous les mers* de Jules Verne. Selon Maingueneau, ce navire sous-marin représente un habitacle paratopique nomade dont l'équipage est un groupe paratopique de hors-la-loi qui sont, avec à leur tête le capitaine Nemo, en lutte contre l'ordre social de l'empire britannique. Le sanatorium du roman de Thomas Mann, *La Montagne magique*, constitue lui aussi un lieu paratopique de par sa localisation entre ciel et terre, dans une montagne en plein territoire neutre Suisse. Mais l'espace paratopique le plus évident est celui de l'île qui appartient au monde sans y appartenir et dont les exemples en littérature abondent : *Robinson Crusoë* de Daniel Defoe, *L'Île mystérieuse* de Jules Verne, *L'Île au trésor* de Stevenson, *Vendredi ou les limbes du pacifique* de Michel Tournier, etc. Le désert constitue aussi un lieu paratopique marqué par un écart géographique dont le roman de Rachid Boudjedra, *Timimoun*, en donne l'illustration. Le narrateur, un quadragénaire alcoolique rongé par ses échecs professionnel et affectif, sillonne le Sahara entre Alger et Timimoun, au volant de son car rempli de touristes. Il tombe subitement amoureux d'une jeune fille de vingt ans qui, au cours d'une soirée passée à fumer du haschich, lui préfère un noir. Boudjedra embraye en fait sa situation paratopique d'écrivain iconoclaste à la fois sur le personnage central du roman et sur ce lieu/non-lieu que figure le désert algérien, point de passage du car voué à une impossible stabilité et une incessante errance de va-et-vient, d'aller-retour :

*Dehors, à gauche, à droite et de face : le désert. [...] Toujours ce désert qui se déroule. Même la nuit, il est le lieu central de l'angoisse, du désir et du vertige.*⁴⁹

*Le Sahara est ce lieu où se chamboule et se fracasse le monde. C'est pour cela que je m'y accroche, que j'y fais le guide, que j'emprunte des pistes difficiles et des plateaux inaccessibles.*⁵⁰

Maingueneau, à côté des lieux qui représentent un écart géographique marquant, affirme qu'il y a des lieux paratopiques qui se situent au cœur de la société. C'est le cas

⁴⁹ - BOUDJEDRA Rachid. *Timimoun*, Paris, Denoël, 1994, p.16.

⁵⁰ - *Ibid*, p.113.

des salons littéraires dont Proust a exemplifié dans sa *Recherche du temps perdu*, ou des cafés évoqués par Zola dans son roman *L'œuvre* où l'on peut se réunir en bande tout en dissipant du temps et de l'argent. Mais Maingueneau ajoute, en dématérialisant un peu plus la paratopie, des lieux comme les différentes sociétés secrètes : la franc-maçonnerie, le réseau d'espionnage, la mafia, etc. L'on peut ici illustrer en rappelant le succès mondial du roman *Da Vinci code* de Dan Brown dont l'intrigue tourne autour d'une société secrète qui détient le secret du Graal, en l'occurrence le Prieuré de Sion. Société secrète formée justement d'un groupe incluant Rousseau, Voltaire, De Vinci, Victor Hugo, Newton... qui glisse entre les mailles du filet social et menace la stabilité topique assurée par le discours religieux chrétien : révéler le secret du Saint-Graal reviendra à remettre en cause le statut divin du Christ, et du coup tout le fondement de la chrétienté.

2.2.3. ETHOS ET PARATOPIE

Nous avons déjà mentionné le fait que porter son intérêt à la paratopie revient à « *accorder un rôle clé aux modes de sociabilité littéraire* »⁵¹ qui seront réfléchis dans les œuvres elles-mêmes ainsi que dans les tracés biographiques des auteurs. Nous pensons alors qu'il y a, outre l'embranchement paratopique que nous venons d'aborder, une autre manifestation discursive possible de la paratopie de l'écrivain. Manifestation assurée par l'éthos discursif construit par l'acte d'énonciation de tout auteur : « *une manière de dire qui renvoie à une manière d'être [...] une manière de s'inscrire charnellement dans le monde [...] donnant un corps à la paratopie de l'artiste* »⁵².

La notion d'éthos permet en fait d'articuler le discursif sur l'extra-discursif. Ce que des chercheurs comme Jérôme Meizoz nomment la « posture d'écrivain » qui inclut inséparablement l'aspect comportemental, non-verbal et la dimension discursive. Nous avons déjà évoqué le fait que l'éthos résulte de l'interaction de l'éthos prédiscursif, de l'éthos montré et de l'éthos dit. Ce qui implique que tout auteur, dans la gestion de sa paratopie constitutive, agit sur un double plan : linguistique dans le mouvement d'élaboration de son œuvre et comportemental dans le choix d'un certain art de vivre. Il construit du coup une image de lui-même qui correspond à la négociation de son impossible insertion dans la société et dans le champ littéraire :

*L'ensemble des postures adoptées par un auteur valent comme des prises de position et permettraient de construire un éthos, à savoir une image globale de l'écrivain, qui est liée à sa position et à sa trajectoire dans le champ littéraire. Ainsi des figures comme le galant, le dandy, le poète maudit, l'inspiré, le mage..., peuvent-elles être regardées comme des éthos affichés, désirés et possiblement incorporés. Alors apparaît clairement le rapport entre attitudes éthiques revendiquées et choix esthétiques.*⁵³

Meizoz donne justement l'exemple de l'usage du pseudonyme comme manière de se construire une image de soi. Il évoque le cas extrême de Romain Gary qui a réinventé son identité auctoriale en optant, après plusieurs publications sous son véritable nom, le pseudonyme d'Emile Ajar. Il s'est doté ainsi d'une nouvelle posture en publiant des romans aux motifs et au style très distincts de ceux de Gary, caractérisés

⁵¹ - MAINGUENEAU Dominique, *Le discours littéraire, op.cit.*, p.77.

⁵² - *Ibid.* pp.209-214.

⁵³ - AMOSSY Ruth, [article] « *Ethos* », in ARON Paul, SAINT-JACQUES Denis & VIALA Alain (dir.), *Dictionnaire du littéraire, Op.cit.*, p.201.

notamment par une stylisation du langage familier, jeune et urbain. Gary explique dans un livre posthume la raison d'un tel acte, qualifié de supercherie par quelques critiques, en ces termes : « *J'étais un auteur classé, catalogué [...] J'étais las de l'image de Romain Gary qu'on m'avait collée sur le dos une fois pour toutes depuis trente ans* ». ⁵⁴

Ces propos de Gary, alias Ajar, sont révélateur de sa volonté d'échapper à toute assignation topique, même en terme d'image. Ici l'éthos construit est lié intimement avec le code langagier qui lui correspond : Gary s'est trouvé identifié à un certain usage stylisé et littéraire de la langue. Pour s'en défaire sans casser son image et sans briser l'attente de son lectorat, il a choisi un nouveau nom d'auteur qui correspond à son nouveau style. Ceci lui a valu d'être le seul écrivain ayant obtenu à deux reprises le prix Goncourt en 1956 et 1975 car c'est seulement à sa mort que l'on a découvert que Gary et Ajar étaient la même et unique personne. L'influence que joue l'éthos dans la gestion de la paratopie s'illustre aussi avec Rousseau qui, cette fois, par le biais du choix vestimentaire, assoit sa position paratopique. Ce qui transparait dans la narration qu'il fait dans ses *confessions* de la représentation de sa pièce théâtrale à laquelle il a assisté en convive du roi :

*J'étais ce jour-là dans le même équipage négligé qui m'était ordinaire ; grande barbe et perruque assez mal peignée. [...] Quand on eut allumé, me voyant dans cet équipage au milieu de gens tous excessivement parés, je commençai d'être mal-à-mon-aise : je me demandai si j'étais à **ma place**, si j'y étais mis convenablement ? et après quelques minutes d'inquiétude, je me répondis, oui, [...] je suis à **ma place**, puisque je vois jouer ma pièce, que j'y suis invité, que je ne l'ai faite que pour cela.* ⁵⁵

Nous avons avec ces deux exemples l'illustration du rapport que noue la paratopie de l'écrivain avec l'éthos. Chaque auteur adopte en fait un style, un genre, une thématique et des habitus qui vont de pair avec sa situation intenable d'impossible insertion dans une topie. Les différents types d'éthos fixent un caractère et une corporalité qui constituent une manifestation de la paratopie au niveau discursif et extra-discursif.

⁵⁴ - GARY Romain, *Vie et mort d'Emile Ajar*, Paris, Gallimard, 1982, p. 28, cité in MEIZOZ Jérôme, « *Postures* d'auteur et poétique (Ajar, Rousseau, Céline, Houellebecq), disponible sur : <http://www.vox-poetica.com/t/meizoz.html>.

⁵⁵ - ROUSSEAU Jean-Jacques, *Confessions*, livre huitième, O.C. I, p. 377-378, cité in MEIZOZ Jérôme, *op.cit.*, souligné par lui.