

« Ecrire l'Oral » De Platon à Burgess : théorie et pratique d'une déconstruction de la Différence (récits d'exploration, biographies, témoignages, romans)

Frédéric Regard

Présupposés

théoriques

« Écrire l'oral » : un très vieux mythe

Le sujet proposé à la réflexion nous invite à revenir sur l'un des mythes les plus puissants, les plus fondateurs, de l'histoire de l'écriture : celui qui voudrait que l'écriture se fonde sur une perte, c'est-à-dire aussi une nostalgie de l'origine. L'énoncé même présuppose que « l'oral » aurait précédé « l'écrire », que l'écrire serait venu en plus, en supplément, en retard, par rapport à l'oral, événement premier et originel. Poser un tel sujet, c'est donc poser l'inévitabilité, universelle, immémoriale, d'une chute, d'une perversion, d'une altération inéluctables d'un événement premier. C'est réactiver aussi une différence entre deux systèmes signifiants, dont l'un, l'écriture, pourrait, ou devrait, prendre le pas sur l'autre, la communication orale.

Ce mythe est celui qui a été entretenu par la philosophie (le Phèdre), par la théologie (la Genèse relatée par la Bible, le Livre), et même par la psychanalyse, d'obédience lacanienne en particulier : l'oral correspondrait à un stade du développement des civilisations, des cultures, et en fait à un stade de l'histoire des hommes eux-mêmes : à la relation immédiate et transparente qui caractérise tout paradis viendrait se substituer une relation médiatisée, opacifiée, par le recours au symbolique. « Écrire l'oral », l'énoncé dans sa formulation même, pose donc, au pire, un clivage, au mieux, un jeu, une dialectique, entre le sémiotique et le symbolique, entre l'incorporation et la désincorporation, entre l'intime et le public, entre l'inceste ou la bisexualité et les théâtres de l'identification sexuelle.

La « déconstruction » : oralité et textualité

Reste que le simple fait de pouvoir identifier cette formule comme reposant sur un tel mythe suppose la prise en compte de l'un des outils théoriques les plus efficaces qui ait été élaboré à partir des années 1970 : celui de la « déconstruction » derridienne, ou si l'on préfère, et pour parler comme Drucilla Cornell, celui de la « philosophie de la limite », dont toute analyse est conditionnée par le soupçon que tout logocentrisme aurait toujours été étroitement solidaire d'un phonocentrisme. L'écriture ne saurait plus être un doublet visuel, un corrélat objectif, une représentation de la parole orale, du verbe — lieu de vérité, de présence à soi, lieu du sens et de l'intention ; elle cesserait d'être appréhendée sur le fond de cet horizon métaphysique, comme trans-position, métaphore, translation de l'oral.

Depuis le grand livre de Derrida, *De la grammatologie* (1967), ce mythe de la transposition a été remis au travail à partir d'une idée simple : si l'on admet que l'oral, pour être remémoré, laisser des traces, se marque nécessairement du supplément de l'écriture, la présence à soi immédiate que l'oral est censé signifier renonce toujours déjà, de facto, au primat de la Différence — différence entre origine et dégénérescence, avant et après, présence et absence, etc. —, pour s'égarer, se disséminer, dans le jeu d'une « différance » (Derrida), c'est-à-dire d'une mise en différé de la présence à soi. De la même manière que Derrida pouvait déclarer « il n'y a pas de hors-texte », on déclarera donc : il n'y a pas d'oral qui ne s'inscrive en tant qu'oral ; il n'y a d'oralité que de textualité ; il n'y a pas d'oral, parce qu'au fond il n'y a que des effets d'oralité. Ces effets étant précisément ce dont s'occupe, on devrait sans doute dire se préoccupe, la littérature, même lorsque le texte ne se conçoit pas a priori comme explicitement littéraire.

Ce déplacement, de la Différence vers la différance, infléchit singulièrement la problématique qui nous mobilise dans ce séminaire, puisqu'il attire l'attention sur la question de la production, de la fabrication de l'oralité, c'est-à-dire aussi d'une certaine poiesis de l'oralité. Ce qui importe ici, c'est donc le comment de l'écrire, les opérations d'écriture. Deux grands chantiers devraient dès lors s'ouvrir, celui d'une étude des structures, d'une part, celui d'une étude des modalités d'autre part.

Les opérations graphiques : structures et modalités

L'inscription graphique peut en effet se structurer différemment, selon les techniques employées pour réaliser ce que Jack Goody, grand anthropologue anglais, nommait 'the domestication of the savage mind' (*The Domestication of the Savage Mind*, 1977). Cette « domestication » d'un oralité sauvage et nomade inclut des opérations comme la liste, le tableau, le registre, le diagramme, et naturellement « le récit », lequel peut à son tour prendre plusieurs formes, comme le rapport (du militaire ou du géographe, par ex.), le journal (de voyage par ex.), la reconstruction (historique, biographique), avec ses stratégies plus ou moins fictionnelles, plus ou moins poétiques, plus ou moins dramatiques (un récit d'exploration, a priori strictement factuel, pouvant adopter ces diverses stratégies, pour emporter l'adhésion d'une hiérarchie, voire pour séduire un public).

Ces modalités de l'inscription graphique doivent être étudiées comme le sont tous les phénomènes linguistiques. Il sera impossible notamment de ne pas prendre en compte au moins deux aspects : 1) il

conviendra de s'intéresser à l'économie générale des rapports entre mimesis et diegesis, showing et telling, entre mise en scène et mise en relation ; 2) il conviendra également de prendre en compte les dispositifs d'énonciation, en particulier la fréquence d'utilisation des discours direct et indirect, ainsi que les degrés de complexité des « discours libres », directs et indirects.

Bref, il faudra mobiliser tous les savoirs du critique littéraire pour étudier comment s'écrit l'oral, ce qui implique que l'on se pose aussi la question de savoir à quelles fins l'opération graphique est parlée par la voix de ceux ou celles qu'elle convoque, la narratologie devant ici se combiner à une réflexion socio-rhétorique, telle qu'elle a pu s'initier, par exemple, chez Erving Goffman (*The Presentation of Self in Everyday Life*, 1959), puis chez Pierre Bourdieu (*Le Sens pratique*, 1976). Pour faire simple, il faudra garder à l'esprit que les structures et modalités de l'inscription graphique s'ordonnent nécessairement à des rituels d'interaction symbolique, distribuant des statuts et construisant des relations de pouvoir. Par exemple, sur un marché de l'écriture monopolisé par une certaine classe (disons pour faire vite celle de l'Européen lettré), la voix de « l'autre » — le sauvage, la femme, le prolétaire, etc. — se retrouvera-t-elle, et sous quelle forme, dans tel rapport, tel récit, tel diagramme, telle liste ? Peut-il seulement, cet autre, se concevoir comme interlocuteur, c'est-à-dire producteur d'énoncés propres, capable d'amener l'énonciateur principal à courir le risque d'un véritable échange communicationnel ?

Récits d'exploration, autobiographies, témoignages : le soi, l'autre et les effets de signature

Temps, savoir, identité

Ce détour théorique permet d'entrevoir de manière plus précise les applications de la formule « Écrire l'oral » au champ des études anglaises. Je m'intéresse pour ma part à l'histoire du roman britannique des XIXe et XXe siècles, et à celle des « écritures de vie » (autobiographies, biographies, récits d'exploration en particulier), deux corpus que j'approche par le prisme des rapports entre éthique et esthétique, entre rhétorique et production d'identité.

Dans la plupart des récits d'exploration, le savoir (scientifique, mais aussi ethnologique ou anthropologique) tend à faire disparaître les conditions pratiques de l'énonciation, par quoi j'entends autant les contextes (historiques, civilisationnels, socio-culturels, ou tout simplement pragmatiques) que les auteurs mêmes des énoncés. C'est une des constantes de l'anthropologie culturelle avant la seconde moitié du XXe siècle : les techniques graphiques semblent dissociées de l'énonciation orale, c'est-à-dire des contextes d'interlocution, si bien que dans l'immense majorité des cas la logique d'inscription suit sa dynamique propre, au risque de faire des sociétés primitives des sociétés sans auteurs. Idée creusée par Jack Goody, et plus encore par Johannes Fabian, qui explique de manière convaincante que les anthropologues placent ceux dont ils parlent dans une autre temporalité, se rendant ainsi coupables d'un déni de « co-temporalité » (coevalness), produisant un « discours allochronique » (*Time and the Other*, 1983).

Par exemple, j'ai montré comment chez Richard Francis Burton, le fameux traducteur des *Mille et une nuits*, deux inscripteurs aux identités contradictoires pouvaient cohabiter, parfois même au sein du même ouvrage, selon la structure et les modalités des textes : le panoptisme de l'officier de l'East India Company pouvait ainsi céder la place à l'hybridité d'un polyglotte, pris dans un dialogue entre différentes cultures et différentes identités, sur un même plan temporel. Cette métamorphose de l'officier en surplomb en un caméléon insaisissable coïnciderait d'ailleurs avec un processus de littérisation des textes, devenir-littéraire du récit qui n'aurait pas échappé à Kipling, dont on sait en effet qu'il trouva chez Burton l'idée de certains des personnages de Kim. La littérature comme processus de « dissémi-Nation », donc, pour reprendre une célèbre formule d'Homi Bhabha (*The Location of Culture*, 1994).

Aspects de l'allochronisme : hiérarchie, signature, intervalle

L'allochronisme, bien plus fréquent malgré tout, se déclinera sous au moins trois aspects. L'opération graphique s'ordonne à une structure herméneutique constitutive de l'observation scientifique, et ce en dépit de toutes les stratégies d'atténuation (empathie, sympathie, curiosité, etc) : celle-ci produit l'Européen écrivant comme homme civilisé, le non-Européen présumé non-écrivain comme « sauvage », non-civilisé. Lévi-Strauss a dit dans *Tristes Tropiques* des choses inoubliables sur le sujet. Ce premier aspect, hiérarchisant, est une composante essentielle du mythe de la Différence dont nous parlions plus haut, tout en ayant pour corollaire de postuler l'innocence du sauvage, ce qui fait aussi de l'écrit l'apanage tragique d'une civilisation vouée à la perfidie (voir le chapitre 28 de *Tristes Tropiques*).

Le second aspect de cette structuration binaire de la scène de rencontre est que l'opération graphique implique l'autorité d'une signature. Celui qui écrit l'oral le signe aussi, se détachant de la sorte du concert anonyme dans lequel se fondent conteurs, bardes et aèdes. Or, dès que signature il y a, et donc autorité individuelle, l'écrit se trouve pris dans des réseaux extrêmement complexes, où la force souvent explicite des intertextes se mêle à celle, plus implicite, des contextes, c'est-à-dire aussi des stratégies de représentation sociale, l'écrit se transformant en arme rhétorique dans un champ donné (celui des

explorateurs, celui des biographes, etc.), permettant soit de capitaliser sur une autre signature, soit au contraire de jeter le discrédit sur le nom d'un rival. J'ai essayé d'analyser un tel cas de discrédit dans un article consacré à un récit rapporté de l'Arctique en 1819 par le premier grand explorateur du Passage du Nord-Ouest au XIXe siècle, l'Écossais John Ross.

Le troisième aspect est de l'ordre de la médiation, ou du truchement. L'écrit peut avoir pour ambition de se faire porte-parole ou porte-drapeau de ceux que l'histoire, la politique, l'économie, la culture, la géographie ont abouti à reléguer aux confins du visible, du dicible et de l'audible, dans un monde centralisé et unifié par un pouvoir hégémonique. On aurait tendance à l'oublier tant le propos a semblé suspect ces dernières années, marquées par le manichéisme le plus naïf : les représentants d'une culture de l'écrit peuvent souhaiter préserver un témoignage oral, démarche d'autant plus intéressante que le processus de transcription donne lieu aussi à des effets retors. Un cas particulièrement intéressant est fourni par l'autobiographie de Mary Prince, publiée à Londres en 1831. Donnée à lire comme « the history of Mary Prince, related by herself », les propos de l'esclave des Bermudes avaient été recueillis en réalité par Susanna Strickland et « édités » par le philanthrope Thomas Pringle, Prince ayant été dans l'incapacité physique (rhumatismes, problèmes oculaires) de faire elle-même le travail de manuscriture. Le truchement des militants anti-esclavagistes introduit un jeu fascinant sur les discours rapportés, et si l'on voit comment des stratégies rhétoriques déterminent les images projetées par l'écrit en fonction d'un contexte donné (par exemple, on s'attache à produire l'image d'une esclave pudique, soumise au harcèlement de maîtres anglais impudiques), on saisit en même temps la portée « démocratique » de la transcription, capable d'introduire non plus une signature, mais, bien au contraire, une mise à distance des identités propres de chacun, ce que Jacques Rancière nommerait un « intervalle » entre les identités, intervalle dont Rancière fait par ailleurs le moteur même de la littérature (Aux bords du politique, 1990).

Dans les coulisses de la signature : de Shakespeare à Burgess en passant par Joyce

Venons en maintenant au roman britannique des XIXe et XXe siècles. Le roman moderne, on l'a souvent remarqué (Benjamin, Bakhtine), est hanté par la perte d'un monde rural, où la culture s'effectuait et se transmettait oralement (mythes et légendes, paraboles, rituels). Le roman de la modernité est donc aussi celui d'un écrivain qui se retrouve seul dans la communauté, parce qu'il saisit que le consensus de la pastorale n'est plus possible, que c'est même le dissensus qui fait loi. Le paradoxe est que c'est ce même dissensus qui permet à l'écrivain d'être un auteur au sens le plus fort du terme, c'est-à-dire une autorité dotée d'une signature propre. S'inscrire dans le champ des romanciers, c'est rejoindre la cohorte de ces grands solitaires qui célèbrent par l'écrit la polyphonie du monde et cherchent aussi à reformer par la lecture une « communauté imaginée », pour parler comme Benedict Anderson (Imagined Communities, 1983). Tout lecteur de Thomas Hardy saura de quoi je parle, et on s'accordera à dire que Joyce aura porté ce dispositif de la prose moderne à son stade le plus exacerbé.

C'est pourquoi je tiens la « biographie » de Shakespeare, écrite par Anthony Burgess en 1970, non pas pour un récit factuel, mais pour un grand « roman », pour les raisons que je viens d'indiquer. Vous me permettrez de finir mon intervention sur cet exemple précis, qui pourrait servir d'illustration pour tout ce que je viens d'avancer sur un mode très abstrait, et qui a en outre le mérite de parler à beaucoup d'entre nous au sein de VALE, spécialistes de la Renaissance et du théâtre en particulier. Au chapitre 15, Burgess reconstruit ce que fut selon lui, en 1602, la genèse de Hamlet. On pourrait aisément démontrer que son texte nourrit une fascination pour le monde incertain d'une culture orale, non encore figée par « la raison graphique » (traduction de l'ouvrage de Goody). Par exemple, le récit de Burgess ne mobilise jamais les outils classiques de l'individuation biographique. Les symptômes d'une signature caractérisée (la singularité d'un être d'exception, d'une pensée supérieure, d'une technique exceptionnelle, etc.) sont gommés : le soi n'existe qu'en contexte, perdu parmi les autres ; le génie classique est soumis par l'écriture à l'épreuve d'un quasi-anonymat, délayant son unicité dans une foule de noms qui précèdent et relativisent le sien propre, plaçant Shakespeare avant la signature en quelque sorte.

On pourrait ainsi démontrer que le texte organise un dispositif sémiotique qui conteste le principe de fixation de l'identité par le nom propre, c'est-à-dire du nom inscrit dans les registres. La valeur ontologique traditionnellement attachée au rituel de la propriété par le nom se trouve invalidée par l'écriture, qui se plaît au contraire à mettre en relief un contexte où dominant encore les interpellations orales, favorisant flottements, usurpations, chevauchements, dédoublements, déformations et métamorphoses identitaires. Ce que le récit met en scène, ce n'est donc pas Hamlet et ses sources intellectuelles, mais une réalité historique indexant une pratique culturelle où les questions d'identité ne se posent pas dans les mêmes termes qu'en 1970. La fictionnalité du biographique — on sait que le factuel se réduit à bien peu de choses dans le cas de Shakespeare — consiste à explorer ces variations imaginaires de l'identité officielle, à mettre en place un dispositif permettant de défaire les fixations identitaires, pour inviter le lecteur à évoluer dans un univers culturel autre, où le patronyme n'est pas encore fixé par les registres.

Cette « déconstruction » de l'autorité est également mise en scène dans le statut que Burgess accorde à son narrateur biographique. En réalité, il est difficile de dire qui dans cette biographie est le véritable sujet de l'énonciation. Nous n'avons pas le temps d'entrer dans les détails, mais tout lecteur attentif constatera

rapidement que le récit de la genèse d'Hamlet est écrit pour ainsi dire de l'intérieur, sur le principe d'une « co-temporalité », comme si le narrateur était un familier des personnages qu'il met en scène, capable même de se glisser dans la peau de tel ou tel dramaturge ou tel ou tel acteur. Parfois même, la syntaxe familière, l'éllision des verbes principaux, la juxtaposition paratactique des segments, tout signifie au lecteur que le narrateur parle comme s'il était « dans la tête de Shakespeare », pris dans un contexte d'interlocution.

C'est jusqu'à la question du plagiat qui demanderait à être redéfinie. Qui écrit vraiment ce Shakespeare ? Pour ce qui me concerne, le soupçon est né avec la référence énigmatique à un ours, « the bear Sackerson ». Vérification faite, les travaux des historiens de la Renaissance ont établi que les ours les plus connus dans le Londres de Shakespeare se nommaient Stone ou Hunkes, les autres, une petite vingtaine apparemment, étant connus sous les noms de Ned of Canterbury, George of Cambridge, Kate of Kent, etc. Aucun Sackerson n'est jamais mentionné, ce qui explique sans doute que le narrateur de Burgess hésite à reprendre entièrement à son compte la thèse de la présence de cet ours Sackerson près du théâtre, d'où la parenthèse interrogative : « the bear Sackerson (or is it Harry Hunks ?) »).

Or, il est selon moi impossible de saisir cette allusion à un ours qui se serait nommé Sackerson si l'on n'a pas lu au moins deux autres ouvrages. Le premier est une autre biographie de Shakespeare, celle de George Brandes, publiée en 1898, et dans laquelle il est effectivement fait référence à un ours nommé Sackerson dans les parages immédiats du théâtre où se jouait Hamlet. Le problème de cette première piste, c'est que Brandes trouve ce nom de Sackerson dans l'œuvre même de Shakespeare, renvoyant son lecteur à un passage de *The Merry Wives of Windsor*, ce que semble ignorer Burgess. La source la plus probable de cet ours devient donc le deuxième ouvrage, à savoir : la version que donne James Joyce de la création d'Hamlet, dans son roman *Ulysses*, où le nom de Brandes apparaît de manière fugace, mais où l'existence de l'ours Sackerson est affirmée sans la moindre précaution, comme si la fictionnalité de l'identité de l'ours était cette fois pleinement assumée, voire revendiquée par le personnage autobiographique de Joyce, Stephen Dedalus. « The flag is up on the playhouse by the bankside. The bear Sackerson growls in the pit near it, Paris garden », dit Dedalus.

Burgess s'identifie donc aussi à Joyce, ou plutôt à son personnage autobiographique Stephen Dedalus, tout en marquant une certaine inquiétude quant à la fiabilité du nom de l'ours. À la transgression ontologique de Burgess parlant à la place de Shakespeare répond ainsi la transgression inverse : celle de la fiction joycienne s'immiscant dans la vie réelle du dramaturge, reprise à son compte par le narrateur de Burgess. Mais si cet échange, je devrais dire ce croisement, est possible, si le roman de Joyce peut dicter la vie de Shakespeare, produisant cette chimère qu'est le Shakespeare de Burgess, c'est que l'intertextualité de l'écriture de Burgess vient se conjuguer avec sa fascination pour une culture de l'oral, dont le roman joycien exprime par ailleurs la nostalgie. Il y aurait beaucoup à dire encore sur ce sujet, et c'est pourquoi je vous propose d'inviter l'auteur d'une excellente thèse sur le biographique chez Burgess, Aude Haffen, dirigée par André Topia. Nous étions dans son jury avec Alexis Tadié, il y a quelques semaines à peine, et avons songé à vous faire cette suggestion d'un commun accord. Peut-être pourrions-nous organiser une séance à deux : je poursuivrais brièvement la réflexion entamée ici et Aude Haffen apporterait toutes ses compétences à la deuxième partie de la séance.