



Hypnagogies surmodernes

Didier Girard

► **To cite this version:**

Didier Girard. Hypnagogies surmodernes. Hypnos II, pp.23-35, 2014, 978-2-913764-52-1. halshs-02568953

HAL Id: halshs-02568953

<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-02568953>

Submitted on 27 May 2020

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

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

Didier GIRARD

Hypnagogies surmodernes

Le sous-titre de cette seconde édition du colloque *Hypnos : Imaginaire et inconscient*, « les frontières invisibles de l'Europe 1968-2008 », exige peut-être un commentaire en préambule. En tant que coordinateur général d'un doctorat international labellisé Erasmus Mundus et sélectionné par la Commission Européenne¹, il me faut préciser que les « interzones » de l'Europe, pour les centres de recherche qui forment le consortium de ce doctorat, sont précisément ces frontières invisibles ET sensibles. Le caractère mythique de l'Europe tient avant tout à son désir et sa tendance à s'excéder elle-même et son identité, si l'on peut encore utiliser ce barbarisme dans ses acceptions actuelles, et tout simplement sa merveilleuse et complexe diversité, son hétérogénéité inhérente et irréconciliable, et non pas son unité, réelle, rêvée ou sublimée.

Comme Stefan Zweig l'écrit dans ses journaux de 1918, je partirai de cette mise en garde : « L'Europe? Une fiction dont il faut se déshabituier, comme de toutes les synthèses ». L'auteur sur lequel nous allons nous pencher principalement dans les pages qui suivent, John Banville, a d'ailleurs mis la déclaration suivante dans la bouche de l'un de ses personnages les moins recommandables : « *the beautiful dream of a Europe cleansed and free* » suivi de « *we might escape the plight of the Self by sublimating the totalitarian ethic* »². Les autres écrivains convoqués ici autour des « hypnagogies surmodernes », sont des auteurs de tout siècles, en transit perpétuel, en exil, en « *in-xile* » pourrait-on même dire, des auteurs qui ont peut-être comme point commun le fait de percevoir et de traverser les frontières comme si elles formaient un in-visible compact, comme s'il s'agissait d'un positionnement en devenir tangible, comme des traversées de zones qui sont littéralement des non-lieux ; William Burroughs, Jean de la Fontaine, André Gide, Hölderlin, Sofi Oksanen, Fernando Pessoa, Marcel Proust, Tom Mac

1 *Cultural Studies in Literary Interzones*, www.mundusphd-interzones.eu.

2 [« Le beau rêve d'une Europe purifiée et libre », « On pourrait permettre au Moi d'échapper à la détresse en sublimant l'éthique totalitaire »]. (Les traductions des passages cités dans cet article sont de l'auteur de l'article).

Carthy... font en effet bon ménage dans les « interzones » européennes.

L'anthropologue Marc Augé, auteur d'un livre publié il y a déjà presque vingt ans, *Non-lieux*³, développe la notion de « surmodernité » que j'emprunte ici pour marquer l'écart que je souhaite mettre en évidence entre certains développements de la critique dite post-moderne et cet état des lieux bien plus novateur, moins mélancolique, et néanmoins sans doute beaucoup moins acceptable dans le fond. Pour Augé, la surmodernité se caractérise par trois facteurs principaux : premièrement la surabondance événementielle (cette surproduction d'événements ne permet plus le recul qui était encore il y a peu l'apanage de toute réflexion universitaire ou artistique), deuxièmement la surabondance spatiale (accélération et multipliant les phénomènes d'omniprésence, d'ubiquité et de vitesse des déplacements physiques, virtuels, métaphoriques) et troisièmement la surabondance des références (plutôt que la polyphonie des interprétations). Il n'est pas difficile de deviner à quel point ces nouvelles données et la *technè* du siècle nouveau nourrissent nos imaginaires actuels et inspirent les artistes de notre temps⁴.

À l'époque moderniste, en revanche, c'est le rêve, sa fonction ainsi que ses modes de perception et d'« imagination » qui façonnent les paradigmes de nombreux imaginaires créatifs. Il n'est pas question de faire ici l'historique de ces trajectoires du rêve⁵ de la production littéraire à l'époque des avant-gardes, mais il est facile de penser aux séances et divers dossiers consacrés par les surréalistes au rêve pour arriver à la conclusion que le mot d'ordre était de se couper du monde réel, de ses conventions, et de ses idéologies dominantes basées sur la nationalité, la linéarité et la causalité pour atteindre – littéralement – le sommeil paradoxal. Ceci est particulièrement évident dans les textes d'André Breton, Robert Desnos et quelques autres, rue du Château, mais aussi chez un Jean Cocteau par exemple ou un Christian Bérard ; c'est ce que j'appellerais les restes néo-romantiques de cette dialectique

3 Marc Augé, *Non-lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Le Seuil, 1992.

4 Synthèse faite en présence de l'auteur lors de la séance inaugurale du cycle de conférences « Interzones » présidé par Marc Augé à l'Université de Bergame le 6 octobre 2011.

5 Voir l'exposition du même nom, au Pavillon des Arts, Paris, en 2003, et son catalogue dont le titre a été inspiré par le poème de (Vera) Remedios in *Trajectoires du rêve*, Paris, G.L.M., 1938.

entre inconscient et imaginaire qui a déjà été mise magistralement en évidence dans la production préromantique par Albert Béguin⁶.

Il y a toutefois beaucoup de dissidents ou d'apatrides du surréalisme pour qui le déclenchement des rêveries ne se situe pas pendant le sommeil paradoxal mais plutôt dans un de ces moments de transition qui font basculer de la veille au sommeil, ou inversement. Dans les années 1990, un groupe de chercheurs et de neurologues a repris les travaux d'un célèbre professeur du début du XX^e siècle au Collège de France, Alfred Maury, sur le phénomène physio-neurologique du rêve. Dans cette mouvance, Michel Jouvét, a publié un livre intitulé *Le Sommeil et le rêve*⁷ qui présente clairement les quatre stades du sommeil propices à déclencher des rêves : les moments de sommeil profond quand des bruits, des lumières ou des douleurs agressent le dormeur de l'extérieur, sans toutefois que cela ne le réveille; le deuxième quand des douleurs à l'intérieur du corps se manifestent, là encore sans réveiller le dormeur; le troisième quand survient l'endormissement (images hypnagogiques) ou encore la période précédant le réveil (images hypnopompiques). Et Michel Jouvét de faire remarquer : « Le phénomène du rêve devient ainsi dépendant de la qualité du sommeil et de son interaction avec l'éveil »⁸.

Ainsi pour prendre un exemple concret d'application littéraire de cette vérité scientifique, il suffit de lire le conte *So Far So Glad* d'Edward James publié en 1939. La première scène où apparaît le protagoniste est le portrait d'un dormeur : « *he dreamed a dream. The night was cool. And Cyrus dreamt a deep and beautiful dream* »⁹. On pourrait même parler, d'un point de vue narratologique, de taxinomie onirique dans une même scène qui se situe au chapitre trois : les personnages présentent chacun des formes variées d'expériences psychiques liées au sommeil : Rosenslump est apparemment pris de crises narcoleptiques, la princesse Frigidaire est la proie de rêveries langoureuses, le professeur Stigler a des cauchemars et Aminta souffre d'insomnie. De plus, le lecteur peut trouver, dans le chapitre suivant, une illustration littéraire de la topologie scientifique de Michel Jouvét des quatre sortes de rêve que Cyrus va connaître : le premier concernant Aminta provient de la décharge nerveuse du passage à l'état de

6 Albert Béguin, *L'Âme romantique et le rêve*, Paris, José Corti, 1939.

7 Michel Jouvét, *Le Sommeil et le rêve*, Paris, Odile Jacob, 1992, p. 63.

8 *Ibid.*, p. 41.

9 Edward James, *So Far, so Glad*, Londres, Duckworth, sans date 1939, p. 12 : « Il rêva un rêve. La nuit était fraîche. Et Cyrus rêva un rêve, beau et profond ».

sommeil (image hypnagogique), le second est déclenché par l'effet de la fumée de cigarette (stimulus extérieur), le troisième provient de la douleur provoquée par la brûlure de cigarette (corps souffrant). Le quatrième enfin est amorcé par l'arrivée imminente du réveil (image hypnopompique). Chez James comme dans de nombreuses œuvres des années 1930, la dimension onirique est incontournable. C'est même le substrat thématique qui va inspirer les différents artistes qui vont contribuer à la saison de ballets que le riche mécène fera monter au Théâtre des Champs-Élysées à Paris et au Savoy, à Londres : les désormais légendaires *Ballets 1933*. Dans la propre production du poète, il est intéressant par exemple de confronter le long poème néo-romantique *La Belle au Bois Dormant* composé en 1931-1932 à celui de *Young Woman Under Chloroform* cinq années plus tard et résolument plus moderniste. Il est clair qu'imaginaire et inconscient sont de plus en plus indifférenciés dans la production artistique des années 1920 et 1930 alors que l'écart va se creuser et la dialectique se faire plus complexe et plus conceptuelle (jusqu'à la parodie) au fur et à mesure que l'on avance dans le siècle.

Par ailleurs, le terme « hypnagogique » ouvre le débat sur la fonction du rêve dans l'imaginaire : s'agit-il réellement d'un abandon du réel pour des mondes parallèles, ou d'un attachement aux rêves par rejet anticipé des confrontations avec le réel, ou de tout autre chose ? Chez James, l'acte créateur ne se situe pas dans l'opposition traditionnelle entre une réalité et l'art, mais entre, d'une part, la réalité poétique omniprésente, une réalité irrationnelle-concrète pour ainsi dire et, d'autre part, les vertiges psychiques ou spirituels qui peuvent l'accompagner. Les poèmes-rêves de James n'ont en effet rien à voir avec des rêves physiologiques ou leur transcription à l'état de veille passive. Comme l'écrit Albert Béguin dans sa présentation, « Le rêve et la poésie », à son ouvrage *L'Âme romantique et le rêve* :

Aussi est-ce folie que de vouloir « réduire » le rêve à la veille, de croire l'expliquer en dénombrant les matériaux qu'il emprunte à notre existence individuelle, alors que justement sa dignité est de nous y soustraire et de commencer l'œuvre de métamorphose¹⁰.

¹⁰ Dans la première version publiée en 1938 par A. Breton (ed.), *Trajectoires du Rêve*, Paris, G.L.M., 1938.

De manière visionnaire et inconsciente, James développa dès l'âge adulte, avant même de rencontrer Dalí ou de découvrir les textes de ce dernier relatifs à la méthode paranoïaque-critique, un délire créatif de l'interprétation de la réalité. Cette exploitation artistique des mécanismes du rêve, spontanée chez James et paradoxalement théorisée par Dalí, se présente, avec le recul historique, comme une intuition profonde de ce qui allait faire évoluer le mouvement surréaliste de manière radicale. Comme l'écrit avec à-propos R. S. Short dans une recension sur la biographie *Dalí*¹¹ par Dawn Ades, « *Thanks to his Dalí's "delirium of interpretation", pictorial Surrealism moved decisively beyond the passive conception of Surrealist mental activity as the recording of the interior message to the dynamic reinterpretation of the world in the act of perception itself* »¹². C'est d'ailleurs un phénomène littéraire certes excentrique mais également trans-historique puisque le phénomène peut s'observer aussi bien chez Raymond Roussel (dans ses textes les plus célèbres mais aussi d'une manière quasi maniaque dans *La Vue*, interminable drame en vers de 1903)¹³ que chez des écrivains d'aujourd'hui comme nous le verrons avec John Banville ou tout récemment Sofi Oksanen¹⁴. On peut le retrouver également au grand siècle dans l'œuvre et à l'œuvre chez Margaret Cavendish.

Grande excentrique devant l'Éternel, la Duchesse de Newcastle (1623-1673), d'une fidélité sans faille à la Couronne britannique (après l'exécution de Charles I, elle s'imposa un exil de nombreuses années en Hollande pendant toute la révolution puritaine), elle se laissa gagner par l'ennui à Anvers pour se mettre à écrire toutes sortes de textes allant du traité philosophique à l'histoire des sciences en passant par de bien curieux contes, dont *The Blazing World* en 1655. Virginia Woolf l'a jadis décrite comme un concombre qui étoufferait

11 Dawn Ades, *Dalí*, Londres, Thames and Hudson, 1983, 216 p.

12 R.S. Short, « Cultivated Confusion », *Times Literary Supplement* (25.03.1983), p. 309 : « Grâce à l'"interprétation délirante" de Dalí, le surréalisme pictural est résolument passé de la conception passive d'une activité mentale surréaliste basée sur l'enregistrement des messages intérieurs à une réinterprétation dynamique du monde ayant lieu pendant l'acte de perception lui-même ».

13 Raymond Roussel, *La Vue* in *Œuvres complètes*, Paris, Pauvert, 1998, 4 : 35-180. Le drame commence avec les vers suivants : « Quelquefois un reflet momentané s'allume / Dans la vue enchâssée au fond du porte-plume / Contre lequel mon œil bien ouvert est collé / A très peu de distance, à peine reculé ; / La vue est mise dans une boule de verre / Petite et cependant visible qui s'enserme ».

14 Sofi Oksanen, *Purge* (2008), Paris, Stock, 2010.

par sa seule présence toutes les roses et les œillets qui auraient eu la mauvaise idée de prétendre pousser dans le même jardin...

*The Blazing World*¹⁵ est un texte hybride qui, dans un geste virant rapidement au vertige, met en scène précisément l'hybridation. Le récit commence comme une romance médiévale (« *a merchant travelling into a foreign country, fell extremely in love with a young Lady* »¹⁶), et se transforme en quelques lignes en un roman picaresque (« *for Heaven frowning at his theft, raised such a tempest, as they knew not what to do, or whether to steer their course; so that the vessel, both by its own lightness, and the violent motion of the wind, was carried as swift as an arrow out of a bow, towards the North Pole* »¹⁷) avant de devenir, toujours dans les deux premières pages, ce que d'aucuns ont qualifié comme étant l'un des premiers romans de science fiction : « *at last the boat still passing on, was forced into another world, for it is impossible to round this world's globe from Pole to Pole, so as we do from East to West...* »¹⁸.

Yet we in this world cannot so well perceive them, by reason of the brightness of our sun, which being nearer to us, obstructs the splendour of the suns of the other worlds, they being too far off to be discerned by our optic perception, except we use very good telescopes, by which skilful astronomers have often observed two or three suns at once¹⁹.

La suite du récit, c'est-à-dire la quasi-totalité du récit, nous emporte dans l'ascension fulgurante de cette héroïne si particulière, peut-être première « *picara* » de la littérature occidentale, qui devient impé-

15 Margaret Cavendish, *The Blazing World and Other Writings*, disponible en format de poche chez Penguin Classics.

16 « Un marchand qui voyageait dans un pays étranger, fut frappé d'un amour extrême pour une jeune demoiselle ».

17 « Car les cieus courroucés par son rapt, firent se soulever une telle tempête qu'ils ne surent plus que faire, où dans quelle direction maintenir leur cap, si bien que le vaisseau, de par sa propre légèreté et la force violente qui propulsait les vents, fut emporté vers le Pôle Nord dans un mouvement aussi vif que celui de la flèche qui quitte son arc. »

18 « Dans sa course, le bateau finit par s'immiscer dans un autre monde, car il n'est pas possible de relier les extrémités de ce globe d'un pôle à l'autre comme nous pouvons le faire lorsque nous passons de l'Est à l'Ouest ».

19 « Mais depuis ce monde-ci, il ne nous est pas donné de les percevoir aussi bien, du fait de la très grande lumière avec laquelle brille notre soleil car, étant plus proche de nous, il nous empêche de voir la splendeur des soleils des autres mondes, ceux-ci étant trop éloignés de nous pour que nous puissions les discerner avec nos moyens optiques de perception, à moins que nous utilisions de très bons télescopes avec lesquelles des astronomes habiles ont souvent observé deux ou trois soleils coexistant ».

ratrice d'un monde éclatant, non pas tant pour ses qualités de dirigeante ou de monarque éclairée que par sa grâce incarnée ; elle évolue en effet sans effort, sans défi, sans tache et sans trace. Cette grâce et cette fantaisie naturelles lui donnent avant tout le privilège de disserter, de disputer, et de tisser des réseaux de pensées parallèles, échafaudant ainsi de multiples réalités (virtuelles, improbables, métaphysiques) aussi facilement et exponentiellement que d'autres constructions bien moins virtuelles (mais tout aussi fantastiques et baroques) par le biais de la fiction et de l'imagination. Elle convoque ainsi, à intervalles réguliers des êtres chimériques (hommes-oiseaux; hommes-ours, etc. toute velléité de taxinomie étant ici déplacée) qui lui font la conversation. Mais bientôt lourde des innombrables pensées sublimes qui la traversent, l'impératrice se met en quête d'un secrétaire qui saurait archiver ces fulgurances. La plupart des philosophes contemporains du temps historique de l'auteur Margaret Cavendish sont passés en revue, aussitôt écartés pour telle ou telle raison objective (dogmatisme exacerbé, misogynie, piètres qualités d'écriture...) quand on lui recommande nulle autre qu'une certaine duchesse de Newcastle, l'auteur elle-même, qui s'imisce ainsi dans la diégèse du conte pour devenir le scribe et l'Amie de la protagoniste.

Le texte devient un véritable millefeuille fait des innombrables couches de la perception qui rendent le tout totalement incroyable, invraisemblable, et pour tout dire hautement artificiel. Le rêve, et c'est en cela qu'il n'est pas si étranger au travail d'écriture, est avant tout une juxtaposition entre le mot et l'image, entre des perceptions de nature différente; il ne s'agit pas d'extension ou de sublimation, et encore moins d'enregistrer ou de témoigner de coïncidences. Cette éloge de ce que nous nommerons pour faire simple l'« etceteratif », le règne du n+1, est peut être le premier caractère distinctif des hypnagogies surmodernes. Car elles mettent à mal la relation du sujet à l'objet : ni le soi, ni l'identité, ni le moi n'existent plus ; c'est la subversion absolue d'une tradition héroïque et, pour tout dire, masculine. En fait, la distinction objectivité / subjectivité s'effiloçant, on évite, avec ce type de récit, l'expression de soi pour privilégier l'affirmation de soi.

Et dans ces textes où rien n'est vrai et où tout est vrai, il y a peut-être aussi, sous-jacente, une certaine tradition atomiste qui met en avant un monarchisme absolu, une œuvre d'art total(e), une dictature spirituelle car il ne s'agit pas de parvenir à une compréhension de l'entendement humain ou à une quelconque vérité, mais à l'affirmation d'un relativisme totalitaire. C'est, pour paraphraser le titre d'un livre de

Jean Cazaux (paru au tout début des années 30 aux éditions surréalistes de José Corti), l'avènement de la paranoïa comme schéma psychologique de la création.

La troisième caractéristique, non des moindres, consiste en un effet de défamiliarisation et de déterritorialisation propre au solipsisme, et qui vient de la manipulation des lieux communs. Dans ces textes très littéraires, en particulier, les lieux communs passent principalement par les images métaphoriques utilisées. Dans les hypnagogies surmodernes, indépendamment du contexte culturel dans lequel elles furent composées, les métaphores présentes sont comme prédéterminées afin qu'elles finissent par coller au spectacle qui entoure le protagoniste. Chez Cavendish, le débat épistémologique ne se joue pas sur le plan de la morale ou de la vérité, mais sur le *cui bono* de la philosophie. Dans un autre de ses textes écrit dans la même décennie, *Nature's Pictures*, et souvent reproduit dans les éditions contemporaines du *Blazing World*, le blason, l'image, et la représentation sont mises au même plan et Cavendish de commenter, au beau milieu du grand siècle : « *a non imitative and fantastic description is therefore a hermaphroditic foundation for a text* »²⁰.

Si l'on revient à la leçon d'Albert Béguin citée précédemment, il y a plusieurs manières d'exploiter l'expérience du rêve par l'imaginaire. Soit on l'imite à des degrés divers (à l'instar de Novalis ou de Lichtenberg) en contrôlant – par des procédés allégoriques – la mécanique des rêves (l'imaginaire puise alors dans l'inconscient), soit on revit ces moments pour réactiver la vision. On pourrait parler de « rêveries » au sens fort du terme dans ce cas : le rapport entre imaginaire et inconscient, mis à part pour un Jacques Lacan, cesse d'être problématique puisqu'il opère. Il devient sensationnel car il donne à sentir et à voir. C'est dans ce genre d'expériences que sont engagés les auteurs abordés ici. L'effet recherché sur les lecteurs est d'autant plus frappant chez Raymond Roussel, Sofi Oskanen ou encore l'écrivain britannique John Banville, auteur aujourd'hui reconnu, mais qui reste assez impopulaire auprès de nombreux critiques. On lui reproche généralement d'être trop difficile, de saccager la fin de ses romans, de se perdre dans des spéculations fort déplaisantes. Mais il faut le dire tout de suite, chez cet auteur tout est dans le style, irrésistible, car très éloquant. Il s'agit de romans qui sont tout à la fois émouvants, sensuels,

20 « Une description fantastique, non imitative, est de fait une fondation hermaphrodite pour un texte ».

sophistiqués, érudits et brutaux, très brutaux, ainsi que fort énigmatiques. Ils visent, comme l'aurait dit George Bataille, à faire tomber ses lecteurs comme dans un trou sans qu'ils ne puissent plus en ressortir. On notera au passage que, comme *The Blazing World* de Margaret Cavendish, *The Book of Evidence* et *Ghosts* de Banville commencent avec l'évocation d'un naufrage maritime.

John Banville est irlandais, il a publié des pièces de théâtre, des romans historiques (*Kepler*, *Copernicus*, etc.) mais surtout une dizaine de livres de pure fiction²¹ dont les plus intéressants pour notre étude sont sans doute *Ghosts*, *The Sea* (roman qui a obtenu le Booker Prize en 2005) et *The Infinities* (2009). C'est à partir de *The Book of Evidence* (dès le début des années 90) que Banville inaugure sa série de romans opaques : ils sont en effet complexes, mais avec une quête centrale nébuleuse, toujours la même et surtout jamais très bien identifiée, formant un noyau que les personnages ruminent de diverses manières dans les différents romans. Leur protagoniste est en général un ancien condamné, un repris de justice, un ex-meurtrier, un faussaire, ou encore un philosophe dont, comme chacun le sait, la vocation tient le plus souvent à éclairer des congénères souvent plus heureux qu'il ne l'est lui-même sur de meilleures manières de conduire leur vie.

La part de rêve est essentielle dans les romans de John Banville. Dans tous ses livres, le moment privilégié est celui du matin très tôt ou alors, éventuellement, celui de la fin de la matinée aux alentours de onze heures. Dans *Eclipse*, l'auteur parle de « *the quick sense of being here, the dense all-roundness so piercingly familiar* »²² et dans *The Infinities*, la séquence hypnagogique sert immanquablement de trame narrative :

Of the things we fashioned for them that they might be comforted, dawn is the one that works. When darkness sifts from the air like soft soot and lights spread slowly out of the east than all but the most wretched of humankind rally. It is a spectacle we immortals enjoy, this minor daily resurrection, often we will gather at the

21 Tous les titres mentionnés dans les lignes qui suivent sont disponibles en édition de poche chez Picador.

22 « Cette sensation vive d'être là, et celle qui nous gagne, par sa familiarité, de la densité, toute en rondeur, qui prend toute chose ».

ramparts of the clouds and gaze down upon them, our little ones, as they bestir themselves to welcome the new day²³.

Il y a également dans l'étonnement et l'effroi de se sentir encore humains dont font preuve les personnages de John Banville une veine schopenhaurienne omniprésente, comme dans le cas par exemple d'Ursula presque chaque matin dans *The Infinities* : « *her consciousness on first waking affords her a blank interval of grace before getting down to the grim business at hand* »²⁴. En fait l'art de Banville est un art minimaliste qui n'est pas sans accents proustiens, dans ses capacités à faire de ses protagonistes qui passent si facilement pour des narrateurs (sans jamais pourtant employer la première personne) des individus polymorphes et en mutations potentielles permanentes. On peut lire dans *The Sea* : « *To be him. To have been him* »²⁵ et dans *Ghosts* : « *I can imagine it. I can imagine anything* »²⁶.

Ces romans de Banville représentent peut-être aussi la version masculine du chef d'œuvre de Virginia Woolf, *The Waves*²⁷ car la thématique de l'identité, aujourd'hui convoquée généralement pour revendiquer sa / ses différences alors que l'identité est originellement ce qui nous relie à d'autres individus, est traitée ici plutôt dans sa veine impersonnelle : il n'y a pas d'idéalisation de l'universel ou de l'altérité, c'est en fait une manière d'en finir avec cet absolu reposant sur l'unique et ses duplicatas. C'est pour reprendre le sous-titre de l'un des meilleurs romans du décadent Frederic Rolfe, *Nicholas Crabbe. Or : The One and the Many* :

23 John Banville, *The Infinities*, Londres, Picador, 2009, p. 3 : « Parmi toutes les choses que nous avons mis au point pour leur redonner du réconfort, l'aurore est celle qui fait vraiment l'affaire. Lorsque l'obscurité se retire de l'air ambiant comme le feraient de fines particules de suie et que s'élèvent lentement à l'Est des étendues illuminées, bien rares seraient ceux, même parmi les plus damnés de la Terre, qui ne s'y rallieraient pas. C'est un spectacle qui nous ravit, nous immortels, cette petite résurrection quotidienne. Il nous arrive souvent de nous retrouver sur les remparts que forment les nuages pour observer le phénomène en contrebas, avec un œil sur nos petits, alors qu'ils commencent à s'agiter pour accueillir le jour nouveau ».

24 *Ibid.* p. 279 : « Sa venue à la conscience au premier réveil lui offrait un répit de grâce, tout à fait vide, avant qu'elle ne se mette sans enthousiasme aux obligations en cours ».

25 « être lui, avoir été lui ».

26 « je peux imaginer ça, je peux imaginer n'importe quoi ».

27 Dans *The Infinities*, on peut lire des expressions comme « *unrealistically real* » (p. 8) ou « *the eye makes the horizon* » (p. 9).

No two things the same, the equals sign a scandal; there you have the crux of it, the cross to which I was nailed from the start. Difference: the very term is redundant, a nonce-word coined to comfort and deceive.[...] My equations spanned a multitude of universes yet they posited a single world of unity and ultimate order²⁸.

Le livre *The Infinities* repose sur une complexe stratégie narrative, car le narrateur est à la fois unique, omniscient et divin mais il se démultiplie encore et s'incarne textuellement dans de nombreuses entités autoriales : il se nomme lui-même tour à tour Argeiphantes, Logios, Hermes, Psychopompos, « *myself this voice speaking out of the void* »²⁹, « *the infinity of others* »³⁰. Et puis il y a, en particulier dans un passage des plus étonnants dans ce roman³¹, l'apparition d'un personnage, Adam, qui n'est pas qu'une référence mythique ou biblique (bien qu'ironiquement il soit annoncé de la manière suivante : « *And look, here he is, old Adam, the dying progenitor himself* »³²) mais une triade à lui tout seul car la répétition "Adam, Adam, Adam" (la troisième fois le nom est italicisé) oblige le lecteur à reprendre les pages qu'il vient de lire pour les ré-entendre, littéralement, à la lettre. Adam c'est tout un chacun, c'est l'Homme originel mais c'est aussi le narrateur qui est fait de l'infinité de tous les autres (« *a state of conscious but incommunicative ataraxia, poised upon the point of oblivion* »³³) car son futur n'existe pas, seul l'instant du rêve, de la sensation, y est perceptible, le reste étant de l'ordre de la connaissance, de la mémoire ou de la croyance, autrement dit des expériences communicables : « *There would be no future to speak of...* »³⁴.

Il s'agit peut-être pour John Banville de faire ce qu'Antonin Artaud appelait de tous ses sortilèges « pour en finir avec le jugement de Dieu ». On pourrait convoquer la notion derridienne entre fantôme /

28 *The Infinities*, p. 215: « Il n'y a jamais deux choses qui soient les mêmes, le signe égal est un scandale, voilà tout le nœud de l'affaire, et la croix sur laquelle j'ai été crucifié dès le départ. Différence: le terme lui-même est redondant, et ce "nonce" est un mot que l'on a fabriqué pour rassurer et pour tromper. [...] Mes équations à moi contenaient des univers multiples mais ils reposaient sur la certitude d'un monde unique, uni et parfaitement ordonné ».

29 « moi-même, cette voix parlant depuis le vide ».

30 « cette infinité d'autres ».

31 *Ibid.* p. 30-33.

32 « Regardez, le voilà, ce vieil Adam, le mortel géniteur en personne ».

33 « un état d'ataraxie consciente mais non communicative, dans un équilibre instable aux bords de l'Oubli »].

34 « Pas de futur à proprement parler ».

spectre ET revenant(s) pour reconsidérer la rêverie littéraire comme un espace imaginaire privilégié permettant le passage d'un contexte à un autre. De manière irrationnelle, plus physiologiquement que psychologiquement, l'immanence est soigneusement évitée pour faire briller l'obsolescence d'un geste gai et sans espoir. A propos de William Burroughs, l'écrivain Will Self a décrit ces phénomènes moins connus qu'on ne le pense et qui pourraient s'appliquer tout aussi bien aux auteurs apparus dans les pages de cet article :

They are also dreams in which the dreamer possesses insight, and therefore short-circuits the possibility of interpretation by anyone else : « How are shifts made in a dream? How does one get, say, from one room to another? By shifting the context, you are in. » This tendency towards the right hemisphere of the brain, which neurology informs us is the locus of non-sequential, non-rational cogitation, becomes explicit in a footnote to the novella *Ghost of Chance* : « Those who have heard voices from the nondominant brain hemisphere remark on the absolute authority of the voice. They know they are hearing the Truth. The fact that no evidence is adduced and that the voice may be talking utter nonsense is irrelevant. That is what Truth is »³⁵.

À la glorification et à la sublimation sur le mode sceptique, ironique et mélancolique, à l'aporie de la critique postmoderne, les hypnagogies surmodernes (dont je n'ai fait que dévoiler quelques avatars) mettent en place, à toute époque, y compris la nôtre, toutes les combinaisons possibles de polarités. Le délire, au sens technique et médical du terme, des associations interprétatives, indifférencie imaginaire et inconscient mais pose clairement la question dans divers contextes

35 Will Self, « Strange Cats », *The Guardian* (11.08.1995) : « Ce sont aussi des rêves auxquels le rêveur a un accès direct conscient permettant ainsi de court-circuiter la possibilité d'interprétation par autrui : "Comment passe-t-on d'une séquence à une autre dans un rêve? En la transposant dans un autre contexte". Cette tendance à avoir recours à l'hémisphère droit du cerveau, qui est l'endroit – nous disent les neurologues – de la cogitation irrationnelle et non séquentielle apparaît dans une note de bas de page de la nouvelle [de William Burroughs] intitulée *Ghost of Chance* [le titre américain joue sur les mots avec l'expression idiomatique "not a ghost of a chance": pas l'ombre d'une chance] : "Ceux qui ont entendu des voix venant de l'hémisphère non dominant de leur cerveau font remarquer que cette voix a une autorité indiscutable. Ils savent qu'ils entendent la vérité. Le fait qu'il n'y ait aucune preuve qui vienne corroborer cela ou que la voix puisse être en train de leur dire des sottises n'a absolument aucune importance. C'est cela, la vérité" ».

épistémologiques, de la finalité concrète de toute recherche esthétique et/ou philosophique par l'acte de création artistique.

ILLE, Université de Haut-Alsace