

WLADIMIR KRYSIŃSKI
Ottawa

LE «PARALITTÉRAIRE» ET LE «LITTÉRAIRE» DANS LE TEXTE ROMANESQUE MODERNE

FONCTIONNEMENT DE LA CITATION ET DE L'OBJET
CHEZ JOHN DOS PASSOS ET CLAUDE SIMON

1

L'opposition entre la paralittérature et la littérature est récente et à la fois pertinente et imprécise au point d'atteindre un degré considérable de surcharge sémantique.

Dans la forme composite de «paralittérature» le préfixe 'para' se définit soit comme 'le long de', soit comme 'à côté de'. Ou bien, comme J. Tortel, un des spécialistes de la question le rappelle, il «signifie à la fois près de, autour de (paratyphoïde) et contre, opposé à (paradoxe) — mais "contre" a lui-même une signification double et peut être pris dans le sens de tout près de (reste contre moi)»¹.

Dans sa fonction heuristique, le concept de paralittérature soulève des questions sur le statut ontologique et différentiel de la littérature elle-même et sur celui de tous les textes écrits ou pour ainsi dire de tous les gestes textuels qui entourent la littérature.

Ainsi, comme le fait remarquer Dominique Noguez, le problème de la paralittérature se situe dans l'opposition des catégories telles que continuité, contiguïté, ou discontinuité, homogénéité ou hétérogénéité².

La plupart des définitions de la paralittérature soulignent une sorte de supériorité de la littérature. Celle-ci mesure l'ampleur du phénomène de paralittérature de la hauteur de ses propres préoccupations esthétiques, de sa littérarité, ou si l'on veut, de sa fonction poétique.

¹ Cf. *Entretiens sur la paralittérature*. Sous la direction de N. Arnaud, F. Lacassin, J. Tortel, Paris 1970, p. 16.

² Cf. D. Noguez, *Qu'est-ce la paralittérature?*, „Scolies”, 1972, no. 2, p. 25—37.

Quoi qu'il en soit, le préfixe 'para' renvoie à une sorte de reconnaissance topographique de la littérature et, par extension, à une topique. On pourrait poser que tout comme dans les deux topiques freudiennes, les différentes instances psychiques existent dans des lieux psychiques voisins, la même situation topologique se produit dans l'espace de l'opposition entre la paralittérature et la littérature. Cette opposition met en jeu des structures d'interdépendance qui sont à l'origine de la recherche d'une unité dialectique et complexe de l'écriture moderne. A l'intérieur de cette écriture des systèmes divergents se croisent et se heurtent. Ils relèvent d'une mise en rapport de différentes démarches signifiantes en vue de constituer un espace, une topique de l'écriture dont les instances sont à la fois d'ordre intersystémique et intrasystémique.

L'écriture qui sous-tend le texte romanesque moderne porte en elle tout le poids complexe des procédés techniques et des codes référentiels et auto-référentiels qui se recoupent dans un point de convergence qu'on peut appeler, en suivant Lukács, une totalité abstraite³.

Le littéraire et le paralittéraire permettent de mesurer à l'intérieur du texte romanesque moderne la prise en charge de cette totalité dans la mesure même où elle se joue comme polyphonie textuelle, comme hétérogénéité des codes et aussi en tant que multiplicité proliférante des démarches mimétiques. Cette multiplicité implique d'une part différents degrés de manifestation de la distance entre le signifiant et le référent au niveau des éléments cruciaux de l'univers représenté et d'autre part une sorte de syntaxe romanesque performative qui varie dans le cas de chaque roman tout en renvoyant à la syntaxe générative, de compétence, déterminant la modernité du genre romanesque, comme convergence vers un lieu conceptuel de rupture avec le roman dit «traditionnel». Le caractère de polyvalence des tensions mimétiques et textuelles du roman et de la poésie modernes a été relevé grâce au concept de paralittéraire.

Dans le discours critique explicite sur la paralittérature de multiples allusions à certaines œuvres parmi les plus importantes de ce siècle les situent à l'intérieur d'un ensemble où le paralittéraire voisine avec le littéraire.

Ulysses de Joyce par exemple se situerait à la frontière de la paralittérature et de la littérature.

«Il y a là, constate J. Gugliemi, un certain naturalisme qui dévie de sa ligne de propagation et qui joue parfois sur les deux plans. En tout cas, il apparaît comme un terrain où les deux genres pourraient se confondre pour faire apparaître un phénomène essentiel, celui de l'écriture»⁴. Le

³ Cf. G. Lukács, *Die Theorie des Romans*, Ed. Sammlung Lachterhand, 1971. «Die Totalität des Romans liesse sich nur abstrakt systematisieren...», p. 60.

⁴ *Entretiens sur la paralittérature*, p. 31.

même critique, remarque le phénomène de «saturation livresque» chez E. Pound qui utilise constamment la paralittérature, lorsque, par exemple, dans un passage des *Cantos Pisans*, il mélange des passages de l'*Inferno* de Dante, avec des propos obscènes tenus par les G.I.s qui le gardaient dans sa cage de fer!⁵

Le Clézio, observe Evelyne Sullerot, «fait des passages entiers de ses livres avec du langage journalistique, des citations de faits divers», etc⁶.

Truman Capote dans *In Cold Blood*, de par la nature même de son sujet, pose le problème des rapports immédiats que le texte établit avec la réalité. Les rapports non-médiatisés par le style, le langage ou l'affabulation. A ce propos J. Mouton remarque: «Le récit de Truman Capote serait en quelque sorte une oeuvre secrétée par la vie; par là même, elle ne se séparerait pas de l'être de l'homme. Certains diront que ce récit n'appartient pas à la littérature, mais plutôt à la paralittérature»⁷.

Il semble que l'emploi d'une certaine technique typographique soit un des meilleurs exemples de la coexistence de la paralittérature avec la littérature.

L'organisation spatiale et typographique de la page, telle que Maurice Roche l'effectue amène à une sorte de «logique idéographique» qui s'appuie sur la juxtaposition des fragments entre eux. Le livre-objet de Maurice Roche, *Compact*, *Circus* et *Codex*, résorbe et les objets et les mots, ceux de l'auteur et ceux des autres et se constitue en réseau scriptural et objectal constamment disponible où cohabitent la paralittérature et la littérature.

Dans son analyse de *Compact* J. N. Vuarnet situe du côté du paralittéraire «des lambeaux de langue, ou débris sonores (te) provenant de l'extérieur... slogans publicitaires, choses lues, choses vues, souvenirs, fragments de littérature à l'état latent, au degré zéro, bric-à-brac d'où il fallait extraire des restes disparates... fragments de toute appartenance[...] Le livre devient alors, poursuit le critique, le lieu commun, le creuset de signes paralittéraires qui deviennent littéraires en tant qu'ils s'y fondent et s'y mêlent...»

Et plus particulièrement en ce qui concerne la paralittérature: «La littérature et la paralittérature, la généralité de l'écrit, deviennent ainsi la matière du livre: matière autre et étrangère au sujet, toujours déjà aliénée qu'il s'agit de déjouer en jouant par rapport à elle la comédie (tragédie) d'une subversive filiation»⁸.

Toutes ces observations semblent être sous-tendues par une vision

⁵ *Op. cit.*, p. 439.

⁶ *Op. cit.*, p. 31.

⁷ *Op. cit.*, p. 318.

⁸ *Op. cit.*, p. 336-337.

de la littérature fondée sur l'opposition entre le pôle de la réalité et le pôle de la mimésis. Il semble que la manifestation de l'un ou de l'autre de ces pôles se fasse à des degrés inégaux à l'intérieur d'un texte qui crée une syntaxe de rupture et qui se fonde sur une constante dislocation des codes de la représentation: celui du temps ponctué et de l'espace homogène.

2

En paraphrasant Borges on peut dire que toute une littérature moderne cherche *el otro tigre*, cet «autre tigre» qui n'est pas dans le poème. Il va de soi que cet «autre tigre» se situe du côté du paralittéraire et qu'il remet en cause le littéraire. Ainsi tout un espace textuel moderne s'explique-t-il à travers cette métaphore borgesienne. Mais ses implications vont plus loin et les comment et les pourquoi de la recherche de «l'autre tigre» varient considérablement d'une oeuvre à l'autre.

On peut poser toutefois que: les concepts de paralittérature et de littérature en tant que concepts-limites permettent de réviser les notions de représentation, de mimésis et celle-même de littérature dans l'optique des mutations subies par le texte littéraire moderne.

La paralittérature s'inscrit dans l'espace de la littérature et devient un élément important du texte dans la mesure où ce texte même se construit comme objet ouvert ou bien comme objet instable, admettant l'incursion de pièces détachées venant de la réalité non-mimée, non-représentée, mais spontanément introduite. La finalité du texte se joue comme dialectique de la tension de l'éloignement et du rapprochement entre le pôle mimétique et le pôle de la réalité.

L'évolution de la forme romanesque au XXème siècle prouve qu'à un certain niveau des rapports entre le pôle mimétique et le pôle de la réalité, quelques phénomènes et concepts analytiques se rencontrent de façon quasi-nécessaire.

Les mutations du genre romanesque moderne confirment une certaine interdépendance fonctionnelle des éléments tels que dissolution de l'individu problématique, fragmentation du texte, aliénation, réification, collage, montage, épiphanie de l'univers objectal, totalité, déconstruction et reconstruction du temps et de l'espace selon les modalités de la composition ou selon la position du narrateur.

A l'intérieur de la dialectique de ces éléments fonctionnellement pertinents, le paralittéraire peut prendre différentes formes dont la citation et l'objet.

L'usage de la citation dans le roman moderne depuis Rabelais jusqu'à T. Mann en passant par Cervantes a été minutieusement analysé par M. Herman Meyer dans son ouvrage intitulé *Das Zitat in der Erzählkunst*.

Le critique signale le changement de fonction de la citation dans le roman moderne, surtout à partir de Joyce et d'Alfred Döblin. Sans analyser le rôle précurseur de Joyce M. Meyer signale l'importance de l'opération textuelle effectuée par Döblin. *Berlin Alexanderplatz* comparé à *La Montagne magique* ou à *Doctor Faustus* montre une dévaluation de la citation littéraire. Il se produit chez Döblin ce que M. Meyer appelle une «désintégration du monde humaniste de la culture» (*Die humanistische Bildungswelt*).

«Dans le courant de la conscience du brave ex-condamné Franz Biberkopf des fragments de la grande littérature qui ont désormais perdu leur signification se mêlent dans un tourbillon infernal aux lambeaux du langage qui, surgissant du tumulte de la grande ville grondent dans sa conscience: la publicité accrocheuse, des chansons des succès à la mode, des contines sans queue ni tête»⁹.

L'importance de la démarche de Döblin peut se mesurer avec celles de Joyce et de Dos Passos. L'emploi de la citation chez ces auteurs parachève le long processus du jeu et de l'utilisation de la citation à l'intérieur d'une structure romanesque fondée sur un espace culturel et humaniste qui fixe à la citation une fonction référentielle précise: celle des rapports d'intégration de l'érudition et de la littérature à l'univers du narrateur ou des personnages.

Les principes esthétiques de Döblin s'appuient sur la nécessité de refléter dans le roman la totalité et l'objectivité du réel. «Nichts schien mir wichtiger als die sogenannte Objektivität des Erzählers», constate Döblin.

Dans son exposé sur l'esthétique romanesque de Döblin, Bruno Hillebrand rappelle l'importance des principes de crédibilité (*Glaubwürdigkeit*), d'imitation (*Nachahmung*), de situation archétypale (*Ursituation*) et de totalité de représentation (*Totalitätsdarstellung*)¹⁰.

Berlin est au roman de Döblin, ce que Dublin est à *Ulysses* de Joyce, et New York, Chicago et Détroit sont à *Manhattan Transfer* et à la trilogie *U.S.A.* de Dos Passos. A l'intérieur d'un univers romanesque qu'il faut situer dans la perspective lukaesienne de réification, surdéterminé par l'image chaotique de la vie dans une grande métropole moderne, la citation apparaît comme un nouveau code. C'est un code de la réalité, opposé à celui de la mimésis. C'est un code paralittéraire, si l'on veut, dans la mesure où il assure les messages immédiats venant de la ville. Il permet de dire sans médiation ce qui se dit, ce qui s'écrit et ce qui se chante dans

⁹ H. Meyer, *Das Zitat in der Erzählkunst. Zur Geschichte und Poetik des europäischen Romans*, Stuttgart 1961, p. 25.

¹⁰ Cf. B. Hillebrand, *Theorie des Romans*, vol. II: *Von Hegel bis Handke*, München 1972, p. 179-192.

la ville. Mais ce code fonctionne à l'intérieur d'autres codes organisés par les romanciers en vue de totaliser le réel à travers un découpage, une fragmentation et un montage significatifs.

Nous allons voir la fonction de la citation dans *The Big Money*, troisième volet de la trilogie *U.S.A.* En parachevant le cycle romanesque de Dos Passos ce texte s'est écrit sous l'emprise énorme de l'affaire Sacco et Vanzetti. Le procès et l'exécution de Sacco et Vanzetti constituent un pivot thématique important dans *The Big Money*. Ce roman, tout autant que la trilogie entière, est construit selon le principe de montage ou, si l'on veut, de fragmentation. Si le premier concept renvoie à Griffith avec son «montage parallèle» et à Eisenstein avec son «montage intellectuel» ou «montage d'attractions», le second situe l'oeuvre de Dos Passos dans la perspective critique de T. Adorno. Pour Adorno la destruction de l'oeuvre unie, «auratique» est un des buts du créateur d'avant-garde moderne. La technique romanesque de Dos Passos s'appuyant sur l'assemblage et sur le montage de pièces détachées et de structures narratives oppositionnelles accomplit du même coup l'acte de fragmentation de la forme romanesque traditionnelle. Cette fragmentation sert chez Dos Passos des buts précis : elle doit montrer le caractère compact du système idéologique (*Geschlossenheit* dans le système d'Adorno), elle doit révéler la réification qui détermine les rapports humains dans la société décrite, montrer la pseudo-réconciliation de l'universel et du particulier, de l'individuel et de la société, de l'objet et du sujet, de l'homme et de la nature, de l'un et du Tout.

La stratégie textuelle de Dos Passos vise à situer l'univers thématique, à la fois individuel et collectif, dans le contexte omniprésent de désenchantement, *die Entzauberung*, qui constitue pour Adorno le pôle thématique principal du roman moderne.

Ainsi la fragmentation effectuée par l'auteur américain prend à son compte, de façon dialectiquement et sociologiquement concrète, cette constatation de T. Adorno : «L'oeuvre d'art fragmentaire vise dans le stade de la négativité totale, l'utopie»¹¹.

Le montage en tant que technique littéraire a été étudié en profondeur par Wolfgang Iser. «Le montage, remarque Iser, découpe [*zerschneidet*] des ensembles donnés, fait sortir les citations de leur contexte initial et les replace dans un nouvel entourage [*Umgebung*]. Il change le sens initial de la structure verbale, le démasque en tant que détermination pragmatique et met à nu les éléments constitutifs des images...

Le montage trouble les représentations contenues dans les citations.

¹¹ T. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, trad. Hildenbrand et A. Lindenberg, Paris 1962, p. 135.

Une telle perturbation des images [*Bildungstörung*] relève de la conviction que les "images" ne sont pas des phénomènes, mais seulement leur représentation reflétée. "Les images" sont ainsi une déformation ininterrompue de la réalité et non pas sa saisie objective"¹².

Chez Dos Passos la citation s'insère dans le mouvement de montage à quatre temps: les histoires individuelles des personnages communs, les biographies des personnes célèbres américaines, le *newsreel* et *the camera eye*. La citation apparaît de façon constante dans la section de *newsreel*. Si la trilogie *U.S.A.* en compte 68, *The Big Money* l'utilise 25 fois. *The camera eye* apparaît dans une autre proportion: 51 fois dans la trilogie et 8 fois dans *The Big Money*.

Regardée séparément chaque section de *newsreel* pourrait être subsumée sous la catégorie de paralittéraire. En effet, le *newsreel* fait appel au pôle de la réalité immédiate, telle qu'elle surgit dans le filtre simpliste du langage journalistique et dans le langage pseudo-lyrique des chansons du moment historique et sociologique auquel fait référence le texte entier de Dos Passos. Le paralittéraire fonctionne comme rapport non-médiatisé, comme *Bericht*, pour reprendre le terme cher à Döblin. Comme tel le paralittéraire investi dans les citations vient du domaine étranger à la littérature, celle-ci étant comprise comme travail sur la langue et comme surgissement de l'imaginaire.

Regardé dans l'espace total du texte le *newsreel* acquiert cependant une autre fonction. Son statut paralittéraire se relativise. Il révèle une régularité structurante qu'il faut mettre en rapport avec d'autres sections du texte.

Le *newsreel* opère un découpage de la réalité quotidienne médiatisée par la presse en établissant tout d'abord un jeu typographique des majuscules et des minuscules, du caractère normal d'imprimerie et du petit; en second lieu la fragmentation s'accomplit par le procédé des coupures volontairement introduites par l'auteur dans la façon dont il rapporte soit les titres des articles de journaux, soit les chansons, soit enfin les annonces publicitaires.

Dans le *newsreel* L qui suit la quatrième section consacrée à Charley Anderson et qui précède la biographie de Veblen, intitulée *The Biter Drink*, Dos Passos opère l'espacement et la dislocation de la chanson commençant par la phrase:

Don't blame it all on Broadway....¹³

¹² W. Iser, *Image und Montage zur Bildungskonzeption in der imagistischen Lyrik und in T. S. Eliot's Waste Land*, [dans:] *Immanente Ästhetische Reflexion — Lyrik als Paradigma der Moderne. Kolloquium Köln, 1964*, München 1966, p. 390.

¹³ Nous nous référons à l'édition: J. Dos Passos, *U.S.A.*, Boston 1960.

qui est coupée par un texte de type économique, sortant d'un contexte inconnu :

[...]with few exceptions the management of our government has been and is in honest and competent hands, that the finances are sound... *etc. etc.*

Ce texte débouche sur une rupture :

and that the present economic condition warrants a continuation of confidence and prosperity.

On revient sur la chanson :

You have yourself to blame
Don't shame the name of dear old Broadway.

Les titres et les annonces en majuscules s'introduisent, eux aussi, arrachés d'un contexte connu-inconnu :

GRAND JURY WILL QUIZ BALLPLAYERS
IMPROVED LUBRICATING SYSTEM THAT INSURES POSITIVE AND
CONSTANT OILING
OVER THE ENTIRE BEARING SURFACES

La chanson revient et puis un autre passage sorti d'un contexte inconnu, mais bien précis :

The Dooling Shipbuilding Corporation has not paid or agreed to pay and will not pay, directly or indirectly, any bribe of any sort...

Ce schéma récurrent est maintenu dans chaque section de *newsreel* à quelques différences près, concernant les proportions des passages cités. Le *newsreel* s'érige ainsi en procédé très soigneusement organisé et déterminé par l'intentionnalité de l'auteur. Le jeu des citations pose le problème des rapports fonctionnels thématiques entre le *newsreel* et d'autres sections mentionnées, plus particulièrement *the camera eye* et les biographies des célébrités américaines. Au niveau immédiat de la perception textuelle ce rapport se réalise en tant que rappels isotopiques du contenu.

Le *newsreel* LXVI dans lequel apparaît le slogan ou le titre d'un article de journal : SACCO AND VANZETTI MUST DIE, trouve un rappel isotopique immédiat dans *the camera eye* (50) :

[...] there is nothing left to do we are beaten we the beaten crowd together in these old dingy schoolrooms on Salem Street shuffle up and down the gritty creaking stairs sit hunched with bowed heads and hear the old words of the haters of oppression made new in sweat and agony tonight...

• they have built the electric chair and hired the executioner to throw the switch all right we are two nations (p. 413).

La fonctionnalité du *newsreel* peut être définie en termes d'opposition et de solidarité par rapport à d'autres structures narratives employées

par Dos Passos. Si les personnages communs apparaissent dans *The Big Money* dans les proportions suivantes: Charley Anderson 7 fois, Mary French — 4 fois, Margo Dowling — 5, et Richard Ellsworth Savage 1 fois, les figures publiques y sont les suivantes: Ford, Taylor, Wright, Hearst, Veblen, Insull, Rudolf Valentino, Isadora Duncan. Le *newsreel* établit un rapport thématique solidaire avec les cas humains d'Anderson, M. Dowling, Savage. Il constitue la toile de fond fonctionnel dans la mesure où les cas des personnages mentionnés renvoient à la brillante monotonie et répétitivité de l'être américain impliqué dans la recherche du succès et de la grosse galette. Les *newsreel* établissent cependant un rapport thématique d'opposition en face des cas de M. French, Veblen et celui de l'architecte Wright. Leur recherche idéaliste est contrastée par l'incursion du temps sociologique monstrueux et inexorable, comme dit Claude Edmonde Magny. Les actualités constituent aussi «l'épiphanie» du personnage essentiel du livre de Dos Passos: le Temps¹⁴.

Ainsi les citations impliquées dans le jeu interfèrent de montage et de fragmentation jouent un rôle régulateur dans les deux sens. D'une part, elles rendent objective et vraie la saisie d'une réalité immense et contradictoire; d'autre part, elles établissent une intertextualité intentionnelle nouvelle afin de véhiculer ce que Claude Edmonde Magny appelle l'indignation objective.

La démonstration de cette indignation se fait chez Dos Passos toujours par personnes interposées, par les monologues intérieurs non-identifiés, par les gestes intellectuels enfin, semblables à celui de Veblen, dont la démarche telle que définie par Dos Passos exprime l'essence même de la stratégie textuelle de l'auteur de la trilogie *U.S.A.*:

Veblen,

a gray faced shambling man lolling resentful at his desk with his cheek on his hand, in a low sarcastic mumble of intricate phrases subtly paying out the logical inescapable rope of matter-of-fact for a society to hang itself by, ... (p. 83).

3

L'oeuvre de Claude Simon constitue un prolongement intéressant de l'écriture romanesque combinatoire et sérielle de Dos Passos.

Chez Simon la citation et l'objet s'inscrivent dans une perspective romanesque différente. Elle peut être définie par la position instable et discontinue du narrateur, par la présentation volontairement fragmentée et chaotique du sujet humain et par une attitude particulièrement créatrice en face du langage.

¹⁴ Cf. C. E. Magny, *La Trilogie de Dos Passos, U.S.A. ou le roman impersonnel*, [dans:] *L'Age du roman américain*, Ed. du Seuil, 1948, p. 142.

Les corps conducteurs ce n'est pas seulement le titre du roman, mais encore tout un programme esthétique et romanesque. Les collages pratiqués par Simon créent une sorte de montage subjectif qui ne renvoie pas à la vision globale de la société, mais qui saisit le sujet dans son insertion phénoménologique au monde. A la différence des collages, constate C. Simon, dans le roman on ne «doit jouer qu'avec un nombre limité de thèmes»¹⁵. Il s'agit d'établir un rapport formel «parlant» entre deux signifiants. Ce rapport crée un «sens ambigu», «tremblé», selon l'expression de Roland Barthes.

La situation narrative fondamentale des *Corps conducteurs* est celle de la marche d'un homme seul à travers une grande ville qui est certainement New York. C'est une situation en quelque sorte archétypale du roman moderne.

Un homme qui se déplace devient une surface perceptive, un appareil optique enregistrant la visibilité extérieure. Sa conscience est intentionnelle dans la mesure où il est cet éclatement vers le monde extérieur dont parle Sartre dans son commentaire sur l'intentionnalité chez Husserl.

Le temps de la marche c'est le présent fragmenté, évanescent et intermittent. Il emporte avec lui le sujet et dessert son champ de vision rempli d'objets et de citations.

L'assemblage des images et des objets immédiats, ainsi que des images engendrées par association scripturale crée une sorte de collage littéraire qui opère la dissolution de l'espace et du temps.

Par là même, la position du sujet, de ce «il» marchant, s'arrêtant, s'asseyant, se débattant avec son corps devient indéterminée, insaisissable. A l'espace et au temps enregistrés et affectés des périmètres certains se substituent le temps et l'espace de l'écriture. Le roman devient ainsi en premier lieu un retour continu sur la langue, une dissémination verbale qui cherche continuellement son point d'impact.

Dans cette écriture romanesque constamment ouverte vers la langue, l'objet et la citation fonctionnent de deux façons différentes. Tout d'abord comme coordonnées spatiales et temporelles du sujet en marche. Ils définissent sa position dans un point X de l'espace et dans un instant Y du temps. Lorsque la narration véhicule un assemblage d'objets, elle permet en même temps de supposer que le «il» du texte se trouve en face ou à proximité de ces objets. Parfois il s'agit d'une proximité strictement mentale créée par l'écriture. Au début du roman, qui commence par un enchaînement syntagmatique portant sur les objets rassemblés dans une vitrine: «Dans la vitrine une dizaine de jambes de femmes identiques sont alignées,

¹⁵ Réponses de Claude Simon à quelques questions écrites de Ludovic Janvier, [dans:] *Entretiens*, numéro spécial consacré à Claude Simon publié sous la direction de M. Ségnier, Subervie éditeur 1972, p. 26.

le pied en haut» etc. etc. un défilé d'objets et d'hommes est entrecoupé par le surgissement du sujet dans la phrase: «Le docteur lui dit de baisser son pantalon»¹⁶.

Le «il» marchant du texte se définit par ce qu'il voit, ce qu'il perçoit à un moment déterminé. Dans une cabine téléphonique «il» relit pour la seconde fois sur l'affiche blanche les mots en grandes lettres: JESUS VIDA ETERNA, au-dessus d'une croix entourée de rayons divergents sous laquelle il est écrit en capitales plus petites TU QUE BUSCAS EN LAS TINIEBLAS¹⁷.

La position du sujet à ce moment de conversation est saisie et révélée à travers trois chaînes de la réalité immédiatement perceptible et enregistrée quasi-simultanément:

1. le téléphone et la tentative de communiquer avec une femme
2. la sensation de malaise physique
3. l'incursion de la réalité extérieure sous forme des citations des affiches publicitaires.

Puis il attend, l'entendant respirer, entendant sa propre respiration, les battements de son sang dans ses oreilles.

IT IS NEVER TOO LATE-

Puis il se taît tandis que des silhouettes obscures passent rapidement entre la cabine et les affiches. AT 36 YEARS OLD PAUL GAUGUIN WAS STILL WORKING AS A CASHIER IN A BANK. IT'S NEVER TOO LATE. Il dit Allô? Elle dit Oui¹⁸.

On voit comment le paralittéraire, c'est-à-dire la manifestation non-médiatisée de l'objet et de la citation, est emporté et résorbé par le littéraire. Les objets et les citations deviennent les corps conducteurs du texte apprivoisés et intégrés par l'écriture. Ils fonctionnent comme embrayeurs d'une syntaxe toujours autre, toujours ouverte. Dans la co tiguïté et la proximité des objets et des citations s'introduit l'écriture qui opère la transformation du paralittéraire en littéraire. C. Simon précise son système esthétique:

[...] si la description est impuissante à reproduire les choses et dit toujours d'autres objets que les objets que nous percevons autour de nous, les mots possèdent par contre ce prodigieux pouvoir de rapprocher et de confronter ce qui, sans eux, resterait épars¹⁹.

L'écriture romanesque de Simon tout aussi permutationnelle et combinatoire que celle de Dos Passos sert d'autres buts immédiats. Tout en parlant de l'immersion de l'objet et de la citation dans son champ potentiel,

¹⁶ C. Simon, *Les corps conducteurs*, Ed. de Minuit, 1971, p. 7-8.

¹⁷ Cf. *op. cit.*, p. 93.

¹⁸ *Op. cit.*, p. 93-94.

¹⁹ C. Simon, *Orion aveugle. Les sentiers de la création*, Albert Skira éditeur, 1970.

continuellement instable et disponible, elle prouve leur inadéquation par rapport à l'écriture. Ainsi la non-identité de l'objet décrit devient la condition de l'identité du romanesque compris comme art de rapprochement et de confrontation des signifiants.

Au niveau de ces deux écritures romanesques le problème de la vision du monde se pose de façon différente.

La vision et la saisie de la réalité américaine se font chez Dos Passos par une combinatoire textuelle, dirigée et intentionnelle, qui se propose de montrer les mécanismes multiples de l'aliénation.

Le mouvement de l'écriture de C. Simon partant de l'inspiration semblable: la ville et la civilisation de réification, exprime aussi, entre autres choses, à son corps défendant en quelque sorte, la solitude irrémédiable de l'individu jeté dans une réalité de surface que ce soit celle des objets ou celle des journaux ou des affiches.

La technique citationnelle de Dos Passos et de Simon montre la relativité du concept de paralittérature si celui-ci doit être entendu comme séparation, détachement et indépendance du paralittéraire par rapport au littéraire.

A la lumière des considérations précédentes on peut admettre que le sort et le progrès du roman se jouent au XX^{ème} siècle comme synthèse et comme fonctionnalité structurante des deux pôles qui à la fois s'attirent et s'opposent: celui de la mimésis, donc de la médiatisation par le langage et celui de la réalité dont les signes adéquats à l'intérieur du romanesque moderne sont, entre autres, la citation et l'objet.

Le roman moderne ou le roman de la modernité porte l'incertitude et le caractère équivoque du genre romanesque à leur apogée.

Il procède de l'esthétique d'ouverture ou d'indétermination qui est à la fois fondatrice et destructrice de ce que R. Barthes appelle «l'illusion référentielle», «effet du réel», «plénitude référentielle»²⁰. Le paralittéraire donne au genre romanesque un nouveau champ stratégique qui remet en question des structures traditionnelles de fiction et d'affabulation linéaires ou bien véhiculées par un sujet, si problématique, et si a-ponctuel, à la façon de Proust, soit-il.

La technique «paralittéraire» de citer et de regrouper les objets dans une visée de montage, si fréquente et consciente non seulement chez Joyce, Döblin, Dos Passos, C. Simon, mais encore chez d'autres, par exemple chez Le Clézio, J. Cortazar, E. Sanguinetti, éclaire le genre romanesque d'une lumière nouvelle. Elle fait de lui une surface de résorption intentionnelle qui transcende la stratégie romanesque fondée sur la narrativité des structures actantielles et sur des références à l'univers psycho-

²⁰ Cf. R. Barthes, *L'Effet de Réel*, „Communications”, 1968, no. 11, p. 88-89.

logique. L'emploi du paralittéraire au sein du romanesque augmente l'entropie du genre et le fait échapper à un espace définitionnel restrictif.

Il n'en reste pas moins vrai que la «réalité» dont l'acception s'élargit et se modifie sans cesse, selon les modalités de l'emploi du signe ou du référent, se profile toujours derrière les démarches romanesques paralittéraires dont Dos Passos et C. Simon symbolisent et actualisent le fonctionnement et les limites.

ELEMENT „PARALITERACKI” I „LITERACKI” W NOWOCZESNYM
TEKŚCIE POWIEŚCIOWYM
FUNKCJA CYTATU I PRZEDMIOTU U JOHN A DOS PASSOSA
I CLAUDE SIMONA

STRESZCZENIE

Przeciwstawienie paraliteratury literaturze jest zarówno istotne, jak i nieprecyzyjne, jako obciążone pewną wieloznacznością. W swej funkcji heurystycznej pojęcie „paraliteratury” prowadzi do pytań o status ontologiczny literatury jako takiej, a także o status tekstów lub, jeśli można to tak nazwać, „gestów tekstowych”, które sąsiadują niejako z literaturą.

Większość definicji paraliteratury podkreśla wyższość literatury, która spogląda na zjawisko paraliteratury z wysokości swych zainteresowań estetycznych, swojej literackości lub też swej funkcji poetyckiej. Leżący u podstaw nowoczesnego tekstu powieściowego gest twórczy zawiera w sobie skomplikowaną różnorodność technik powieściowych oraz kodów, które spotykają się gdzieś w punkcie wspólnego przecięcia, a które można nazwać za Lukácssem „całkowitością abstrakcyjną”.

Charakter wieloznaczności napięć mimetycznych i skomplikowanych struktur organizacji tekstu w powieści i w poezji nowoczesnej został uwydatniony między innymi właśnie dzięki paraliteraturze. W rozważaniach krytycznych na temat paraliteratury liczne aluzje do bardzo ważnych dzieł literackich naszego stulecia (*Ulysses*, *Cantos Pisans*, *In Cold Blood*) sytuują owe dzieła wewnątrz układu całościowego, w którym paraliteratura sąsiaduje z literaturą.

Odwołując się do znanego wiersza Borgesa można powiedzieć, że literatura nowoczesna szuka *el otro tigre*, tego „innego tygrysa”, którego nie ma w wierszu. Jest rzeczą oczywistą, iż ów tygrys znajduje się gdzieś po stronie paraliteratury i że podważa tym samym rację bytu literatury rozumianej jako naśladowanie rzeczywistości, a nie jako bezpośrednie wprowadzenie tejże rzeczywistości w granice tekstu. Można założyć, że pojęcia takie, jak paraliteratura czy literatura, analizowane jako pojęcia absolutne, pozwalają na ponowne rozpatrzenie zagadnienia przedstawienia rzeczywistości, zagadnienia *mimesis*, a także problemu samej literatury widzianej z perspektywy przemian nowoczesnego tekstu literackiego.

Ewolucja formy powieściowej w XX w. dowodzi przy rozpatrywaniu związków między biegunem mimetycznym a biegunem rzeczywistości, że kilka zjawisk czy też chwytów analitycznych spotyka się w sposób niejako konieczny. Chodzi mianowicie o pewną współzależność funkcjonalną takich elementów, jak pozycja bohatera powieściowego lub też, zgodnie z koncepcją Lukácsa, bohatera problematycznego, rozczłonkowanie tekstu na fragmenty, alienacja, reifikacja, kolaż (*collage*), montaż,

silne zaakcentowanie świata przedmiotowego oraz dekonstrukcja i rekonstrukcja czasu i przestrzeni według modalności kompozycji lub też sytuacji, w jakiej znajduje się narrator.

U Dos Passosa wewnątrz świata powieściowego, który można zdefiniować poprzez odwołanie się do Lukácsowskiego rozumienia reifikacji, świata zdeterminowanego poprzez chaotyczny obraz życia w wielkiej nowoczesnej metropolii, cytat pojawia się jako nowy kod. Jest to kod rzeczywistości, który przeciwstawia się kodowi *mimesis*. Jest to, jeśli kto woli, kod paraliteracki, ponieważ właśnie dzięki niemu staje się możliwe przekazywanie komunikatów z miasta. On to właśnie pozwala na powiedzenie w sposób bezpośredni tego, co się mówi, co się pisze lub też co się śpiewa w mieście. Lecz kod ów funkcjonuje w szerszym układzie innych kodów, którymi powieściopisarz posługuje się w celu całkowitego przedstawienia rzeczywistości poprzez rozczłonkowanie jej na fragmenty oraz poprzez znaczący montaż.

Strategia powieściowa Dos Passosa zmierza do umieszczenia tematyki jednostki i kolektywu we wszechobecnym kontekście rozczarowania, które, według Adorna, stanowi główny biegun tematyczny nowoczesnej powieści (*die Entzauberung*). Istnieje zapewne związek między chaotycznym i rozczłonkowanym sposobem przedstawienia miasta w powieści XX w. a ową problematyką rozczarowania. Zdegradowany bohater powieściowy ukazany jest jako jednostka ludzka podlegająca reifikacji, pojawiająca się na tle pulsującego, gigantycznego miasta. Berlin jest w powieści Döblina tym, czym Dublin w *Ulisiesie*, a Nowy York, Chicago, Detroit w *Manhattan Transfer* lub w trylogii *U.S.A.* Dos Passosa. U Dos Passosa cytat pojawia się w swoistym czterotaktowym ruchu montażu: 1) zdarzenia dotyczące życia postaci pospolitych, typowych; 2) biografie ważnych osobistości amerykańskich; c) *newsreel*; 4) *camera eye*. Cytaty pojawiają się w sposób stały w sekwencji powieści *newsreel*.

Zaangażowane niejako w grę wzajemnie nakładającego się na siebie montażu i rozczłonkowania tekstu na fragmenty, cytaty spełniają rolę regulatora w dwojakim znaczeniu: z jednej strony umożliwiają obiektywne i prawdziwe przedstawienie rzeczywistości, z drugiej stwarzają intencjonalny obszar międzytekstowy (*intertextualité*) celem ukazania tego, co Claude Edmonde Magny określa mianem „obiektywnego oburzenia” (*l'indignation objective*). Owo pojęcie stanowi interesujące i logiczne rozwinięcie Adornowskiego „rozczarowania”.

Dzieło Claude Simona stanowi interesującą kontynuację techniki powieściowej Dos Passosa: montażu i rozczłonkowania, tworzących sekwencje seryjne. U Simona cytat i przedmiot spełniają inną funkcję powieściową. Można ją zdefiniować jako konsekwencję niestalej pozycji narratora, chaotycznego i rozczłonkowanego przedstawienia podmiotu ludzkiego oraz jako konsekwencję inwencyjnej postawy wobec języka.

Les Corps conducteurs to nie tylko tytuł powieści, to także cały program estetyczny i powieściowy. Kolaże, które uprawia Simon, tworzą coś w rodzaju subiektywnego montażu, który nie odwołuje się do globalnej wizji społeczeństwa, lecz pokazuje podmiot ludzki w chwili jego fenomenologicznego „włączenia się w świat” (*l'insertion dans le monde*). Podstawową sytuację narracyjną w *Les Corps conducteurs* stanowi marsz samotnego człowieka poprzez olbrzymie miasto, którym jest najprawdopodobniej Nowy Jork. Jest to niejako sytuacja archetypalna nowoczesnej powieści.

Czas marszu jest czasem rozczłonkowanym, zanikającym, ukazującym się jako coś niestalego, bezustannie przerywanego. Ów czas unosi z sobą podmiot ludzki i wyposaża jego pole widzenia w przedmioty i w cytaty. Zgromadzenie obrazów i przedmiotów pojawiających się w sposób naturalny w polu widzenia narratora, jak również obrazów, które pojawiają się podczas aktu pisania, tworzy kolaż literacki, który

dokonuje rozbicia przestrzeni i czasu. Tym samym pozycja podmiotu, owej trzeciej osoby liczby pojedynczej, owego „on”, który posuwa się w swym marszu, siada, zatrzymuje się, walczy ze słabością własnego ciała, staje się czymś nieokreślonym i niemożliwym do uchwycenia. U Simona przedmiot i cytaty spełniają dwójką funkcję: po pierwsze są wyznacznikami przestrzeni i czasu, określają pozycję podmiotu ludzkiego podczas marszu, pokazują go niejako w punkcie przestrzeni i w momencie czasu — i jako takie stanowią element paraliteracki; po drugie stają się „przewodnikami” (*les corps conducteurs*) tekstu, „oswojonymi” i wchłoniętymi przez tekst — i jako takie stanowią element literacki.

Postawa inwencyjna wobec języka powoduje u Simona przemianę elementów paraliterackich w elementy literackie. Można powiedzieć, że sam fakt twórczego posługiwania się językiem powoduje wyzwolenie się od presji dwóch biegunów: bieguna rzeczywistości i bieguna *mimesis*.

W świetle powyższych rozważań można przyjąć, iż postęp powieści w XX w. realizuje się jako synteza i jako strukturalna funkcjonalność tych dwóch biegunów, które zarazem przyciągają się i odpychają.

Technika „paraliteracka” cytowania i grupowania przedmiotów poprzez akt montażu, tak częsta i świadomie stosowana nie tylko u Joyce’a, Dos Passosa, Döblina czy Simona, lecz również u innych pisarzy, na przykład u Le Clézio, J. Cortazara czy E. Sanguinetiego, rzuca nowe światło na powieść jako na rodzaj literacki. Owa technika czyni z powieści coś w rodzaju powierzchni gotowej wchłonąć w sposób intencjonalny elementy „bezpośrednio dane” przez rzeczywistość, których to przykładem jest cytaty i przedmiot. Powieść tym samym zrywa ze strukturami narracyjnymi opartymi na rolach postaci działających (*actants*) lub też ze strukturami świata psychologii.

Posługiwanie się elementami paraliterackimi powoduje wzrastanie* entropii rodzaju powieściowego i uniemożliwia znalezienie jakiejś jedynej, adekwatnej jego definicji.

Władimir Krysiński