

Sans l'intervention de Pascal Quignard, le premier roman de Pierre Bergounioux se serait à coup sûr intitulé « Les Mémoires de Gustave Flaubert »². Ce titre, que Pierre Bergounioux envisage mais auquel il renonce bientôt, pointe d'emblée la présence obsédante d'un auteur qui d'études universitaires en romans n'aura cessé de hanter la trajectoire de Pierre Bergounioux³. Mais c'est une présence éprouvante cependant, car Pierre Bergounioux confronte non sans peine son enquête généalogique à la voix impassible du solitaire de Croisset. Le premier récit de Pierre Bergounioux, *Catherine*, est en effet le roman d'un lecteur. Isolé dans une maison corrézienne, abandonné de la femme aimée, le narrateur parcourt l'une après l'autre les œuvres de jeunesse de Flaubert, jusqu'à le mener à l'intraitable énonciation de *Madame Bovary*. À l'apprentissage d'un lecteur qui mène une enquête critique s'ajoute ainsi l'apprentissage d'un écrivain – Flaubert –, qui de *Voyage en enfer* à *Madame Bovary* aiguise sa plume comme d'autres fourbissent leurs armes.

Dans *La Lecture comme jeu*⁴, Michel Picard distinguait derrière la figure du lecteur trois instances : la fonction critique du lecteur, le corps du lecteur et pour finir l'insu du lecteur. C'est autour de ces trois instances que je voudrais articuler quelques remarques sur le premier roman de Pierre Bergounioux. Et d'abord pour souligner la fonction critique d'un lecteur qui traverse l'une après l'autre les œuvres de jeunesse de Flaubert, s'attachant à mettre au jour le lecteur caché que recèlent les récits flaubertiens. Mais, à force d'échos et d'analogies qui se tressent entre le *corpus* flaubertien et le corps du lecteur, c'est la chair même du lecteur qui se projette dans les êtres de papier des romans de Flaubert. Or, cette indistinction entre le réel et la fiction, entre le lecteur et les mondes imaginaires qu'il côtoie, institue dans *Catherine* une mélancolie de la lecture, qui annonce la mélancolie de la filiation à venir dans les œuvres ultérieures de Pierre Bergounioux.

Le roman critique d'un lecteur

Reclus dans sa solitude, le narrateur de *Catherine* dépie ainsi les œuvres de Flaubert selon les lignes enchevêtrées d'une analyse sociologique, d'un roman familial empêché et d'une phénoménologie de la reconnaissance. Car l'œuvre de Flaubert s'enracine dans le temps d'une France bourgeoise pour qui l'écrivain a cessé d'être prophète et qui réduit à peu les ambitions artistiques du jeune Flaubert. En marge des circuits économiques, l'écrivain est dès lors condamné à une inexistence sociale qui le prive de toute reconnaissance. Or cet effacement social se redouble dans l'exclusion familiale vécue par Flaubert. Cadet dans une société où les règles du patrimoine s'attachent de préférence à l'aîné, Flaubert aura vécu en marge des transmissions familiales, dans une famille où l'aîné prolonge l'identité onomastique du père – Achille, fils d'Achille-Cléophas – et le capital symbolique – le métier de chirurgien –.

« Mort avant que d'avoir vécu, existant à peine et déjà anéanti, dessaisi de tout avant d'avoir rien pu annexer » (C, p. 106), telle est selon le narrateur la situation originaire à laquelle s'affronte l'œuvre de Flaubert. Car l'analyse des livres de Flaubert que fait le narrateur s'articule à une phénoménologie de la reconnaissance et une dialectique intersubjective : la conscience de soi se mesure selon lui à l'écho qu'elle suscite dans le regard d'autrui. L'identité se forge dans le détour d'une altérité⁵. Ainsi, sans reconnaissance sociale ni intégration familiale, le jeune Flaubert est voué à une incertitude existentielle.

Or, par un renversement dialectique, Flaubert ne va cesser de livre en livre de tenter de renverser l'inexistence qu'il subit : « Flaubert est devenu écrivain en assumant l'inexistence sociale que la bourgeoisie du XIX^e lui attribuait. C'est en retournant contre sa classe le néant dans lequel elle le tenait qu'il fait œuvre et porte atteinte – c'est la même chose – au monde qui le niait. » (CH, pp. 41-42). Dès lors, l'écriture flaubertienne n'aura de cesse de blesser et d'entamer son lecteur : selon une dialectique perverse, c'est en faisant subir au lecteur les secousses d'une désillusion que Flaubert tente de reconquérir son identité perdue. Cette violence infligée au lecteur, cette dépossession de soi à quoi il le condamne, le narrateur les découvre peu à peu au fil de ses lectures, comme autant de mécanismes mortifères soigneusement manigancés pour porter le coup fatal. Jean-Pierre Richard a fortement analysé cette *rhétorique de la lecture* qu'élabore Flaubert pour prendre son lecteur au piège⁶ : le livre est alors pareil à un délicat mécanisme qui dissimule une pointe vulnérante, quand il n'est pas « carreau d'acier » (C, p. 43), « pointe barbelée » ou fusil dans l'axe duquel le lecteur se trouve. Il en est de Flaubert qui lime son style comme d'un assassin qui aiguise la pointe de son stylet, de plus en plus incisif à mesure que passent les années :

¹ Abréviations employées : FI, « Flaubert et l'autre », *Communications*, Seuil, n°19, 1972 ; C, *Catherine*, Paris, Gallimard, 1984 ; Or, *L'Orphelin*, Paris, Gallimard, 1992 ; CH, *La Cité d'Homère*, Strasbourg, Circé, 1995.

² Voir « Entretien avec Pierre Bergounioux », *Compagnies de Pierre Bergounioux*, Théodore Balmoral, n°45, 2004, p. 143.

³ Depuis la thèse que Pierre Bergounioux a entamée sous la direction de Roland Barthes, et dont un résumé est publié dans la revue *Communications*, Flaubert est une figure centrale dans sa réflexion historique. Insistante dans *Catherine* et *L'Orphelin*, la figure flaubertienne devient selon Pierre Bergounioux un moment fondateur de la littérature moderne dans *La Cité d'Homère* et *Jusqu'à Faulkner*, où il lui consacre de nombreuses pages. Objet de réflexion critique, Flaubert est donc également matière à narration, au gré de textes où le discours d'une instance critique s'insinue bien souvent dans les plis du récit.

⁴ Michel Picard, *La Lecture comme jeu : essai sur la littérature*, Paris, Minuit, 1986.

⁵ Comme le note lui-même Pierre Bergounioux, de manière très hégélienne, par « le détour de l'altérité s'effectue le retour à l'identité. » (FI, p. 48)

⁶ Dans « La blessure, la splendeur », in *L'État des choses*, Paris, Gallimard, 1990, pp. 107-129.

Il a dû vivre noué sur sa plume comme sur une arme blanche, barbare, sinusoïdale, hérissée de dents – comme la baïonnette du Mauser –, terne d’abord, mousse, et puis jetant, vers 1856, la lueur froide, meurtrière de l’acier aiguisé. (C, p. 42)

C’est donc à l’effet sur le lecteur que le narrateur de *Catherine* mesure la puissance vulnérante des récits de Flaubert, si bien qu’au fil des pages ce roman d’un lecteur s’attache à faire surgir le lecteur implicite du roman flaubertien. Sous-jacent dans *Catherine*, de plus en plus évident à mesure que l’on s’avance dans l’œuvre de Pierre Bergounioux, le lecteur implicite du roman flaubertien finit par apparaître de manière lancinante comme la projection d’un destinataire bien réel : la figure paternelle. Comme un archéologue qui sous les strates de matière désenfouit une surface invisible, Pierre Bergounioux nous rappelle la scène originare où s’ancre l’œuvre flaubertienne :

On imagine la scène. En fait, on n’a pas à se fatiguer. Du Camp était là. Ce fut par un jour chaud, donc du printemps ou de l’été 1845, après déjeuner. On ferme les fenêtres pour ne pas être gêné par les bruits de la rue. Le docteur s’installe dans un fauteuil et Gustave commence à lire. Au bout d’une demi-heure, son père ronflait, la tête retombée sur la poitrine. Flaubert s’interrompt. Le docteur se réveille, s’ébroue, rit et sort en haussant les épaules. (Or, p. 104)

C’est entre fantasma et témoignage indirect que Pierre Bergounioux nous restitue la première lecture désastreuse d’où semble sortir l’écriture du texte flaubertien. Tout se passe alors comme si le lecteur devenait la figure substitutive du destinataire paternel, et le livre une arme parricide par laquelle se dénouent les impasses d’un roman familial empêché.

Pour cela, l’énonciation flaubertienne suscite à force d’impersonnalité un miroir dans lequel le lecteur ne peut manquer de reconnaître son univers social, les valeurs auxquelles il aspire et pour finir son image même. Mais la voix blanche de Flaubert renverse l’identification du lecteur en aliénation, car l’image qu’il lui tend est si abjecte qu’il en est atteint au plus intime et dépossédé de ce qui faisait son identité :

Dans les images que l’auteur sans visage fait se mouvoir, le lecteur ne peut pas ne pas se reconnaître. Mais en vérité, il découvre qu’il n’est pas celui qu’il croyait. Il se méconnaissait quand il pensait se connaître. Et ce qu’il reconnaît enfin – sa dérision – le déchire. La pointe acérée le transperce soudain de part en part. (C, pp. 122-123)

Comme l’a montré Michel Charles⁷, le texte construit de toutes pièces son lecteur. Mais, si le texte flaubertien construit un lecteur, c’est alors à seule fin d’en mener une déconstruction symbolique. Flaubert mobilise ainsi les répercussions subjectives de la lecture : la lecture est en effet une expérience subjective qui oscille entre constitution d’un soi imaginaire et expérience d’une perte d’identité. À travers les récits qu’il tient entre les mains, le lecteur de Flaubert est ainsi partagé entre la reconnaissance de soi dans le miroir que déploie le récit et la puissance d’effraction d’une inquiétante étrangeté. Mais pour que le piège identificatoire fonctionne, encore faut-il que Flaubert disparaisse de la scène narrative, pour ne pas faire obstacle à la réalité de l’univers qu’il suscite : dès lors Flaubert s’avance peu à peu vers cette voix blanche, cette « voix sans timbre » (C, p. 91) de qui a fait son deuil du monde.

La machine de guerre et la lettre d’amour

Néanmoins, à travers l’invention d’un lecteur, qui déchiffre et analyse, qui traverse l’un après l’autre les textes de jeunesse de Flaubert, *Catherine* est aussi le récit d’un individu qui chemine vers l’écriture. La traversée du lecteur donne ainsi à lire les coulisses d’une écriture à venir, qui cherche à travers les lignes d’autrui l’élan de sa propre énonciation. Au gré d’une « lecture-écriture » selon l’expression de Dominique Viart⁸, l’œuvre flaubertienne constitue un puissant objet herméneutique à partir duquel le narrateur saisit sa situation singulière. Si l’on garde en mémoire la proposition proustienne, selon laquelle « chaque lecteur est quand il lit le propre lecteur de soi-même »⁹, c’est pour dire à la suite des analyses de Bruno Clément que le lecteur est confronté au sein de sa pratique à une altérité à travers laquelle il se constitue¹⁰. Il y a dans la lecture, et dans le commentaire qu’elle suscite, un souci de soi qui passe par le détour de l’altérité. Pour le dire avec les mots de Paul Ricœur, la lecture cerne une *ipséité* du lecteur, par laquelle le lecteur se saisit soi-même comme un autre¹¹.

Mais c’est le corps du lecteur qui articule l’un à l’autre, l’identité à l’altérité. Le corps du lecteur est en effet à l’intersection de deux univers, le monde verbal enserré dans la couverture du livre et le monde concret. Dans *Catherine*, il est saisissant de noter que ces univers ne cessent de s’entremêler comme si l’univers de la fiction qu’élabore Flaubert parasitait l’univers empirique. Pour éblouissante que soit la restitution des perceptions et des sensations dans l’écriture de Pierre Bergounioux, s’installe au cœur du narrateur-lecteur une confusion, qui le fait hésiter à de nombreuses reprises sur le statut ontologique des événements qu’il rapporte : telle figure se superpose en palimpseste avec un personnage de Flaubert, quand ce n’est pas au contraire un personnage réel qui s’immisce dans l’univers flaubertien. L’expérience de la lecture installe une instabilité ontologique qui donne aux fictions flaubertiennes l’efficacité du réel, tandis que le réel fait effraction dans la fiction.

Cette incertitude est l’effet de la lecture de Flaubert, qui fait douter son lecteur de sa propre réalité. Durant tout le livre, le narrateur de *Catherine* est comme frappé d’inexistence, en retrait de soi. Le narrateur se perçoit ainsi comme

⁷ Dans *Rhétorique de la lecture*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1977.

⁸ Dominique Viart, « Filiations littéraires », in *Écritures contemporaines*, n°2, Paris, Minard, 1999, pp. 115-139.

⁹ Marcel Proust, *Le Temps retrouvé* (1927), Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1954, pp. 489-490.

¹⁰ Bruno Clément, *Le Lecteur et son modèle*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1999.

¹¹ Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1996 [1990].

un personnage de fiction dont il doit tenir le rôle, à moins que les événements qui se produisent ne prennent les couleurs changeantes du rêve :

les yeux ouverts, il doutait d'être éveillé, que la réalité se tienne bien là (C, p. 15)

Il avait beau revoir, tout en roulant, la scène qu'il venait de jouer, elle restait aussi dépourvue de sérieux que l'instant d'avant, sans prise ni attache, sans rien qui la rende vraisemblable. (C, p. 37)

En marge du monde, reclus dans sa maison corrézienne, le narrateur est ainsi voué à une inexistence sociale, qui n'est d'ailleurs pas sans rappeler celle qu'il analyse chez Flaubert. Et quand l'on songe que Pierre Bergounioux publie *Catherine* à l'âge où Flaubert publie *Madame Bovary*, on n'est pas sans imaginer qu'il y ait là matière à analogie.

En effet, l'œuvre flaubertienne s'origine dans le désaveu paternel, dans un regard refusé et une solitude imposée qui font douter l'écrivain de lui-même. De même, le narrateur de *Catherine*, abandonné par sa femme, se voit privé du regard qui authentifiait jusqu'alors la réalité du monde et donnait consistance à son existence :

À tout le moins comprenait-il que l'emportement léger à quoi certains chemins l'invitaient, que le bonheur qu'il avait trouvé à les parcourir, supposaient qu'il s'en ouvre à Catherine, laquelle, seule, y faisait naître et sourdre la clarté dense qui les rendait rétrospectivement tels – bonheur, emportements... C'est elle qui détenait la clé. (C, p. 9)

Catherine est ainsi le récit d'un être dépossédé de lui-même. Tout le texte est dès lors à penser comme la parole adressée à une figure absente – « Catherine, en léger retrait, à nouveau proche, indulgente, écoutait le récit qu'il pouvait lui faire » (C, p. 30). Par un singulier redoublement, au sein même de la diégèse, le narrateur envoie à Catherine une lettre dont son salut dépend. Le récit construit ainsi la figure privilégiée d'une lectrice qu'il faut reconquérir.

Or cette lettre, qui creuse en abyme le récit lui-même, se constitue comme une antirhétorique, qui congédie les effets et évite d'interagir avec son lecteur. En ce sens, le narrateur s'absente dans l'énonciation épistolaire et gomme jusqu'aux plus infimes marques de sa présence. À l'échelle du récit, ce retrait énonciatif se marque dans l'oscillation entre récit à la troisième personne et récit à la première personne, dans la figuration d'un sujet déchiré entre le « il » et le « je ». Si Pierre Bergounioux se souvient des analyses de Benveniste qui faisait du « il » le pronom de la non-personne, c'est en somme pour donner ici à lire en sourdine la présence du narrateur. Car l'emploi de la troisième personne inscrit le narrateur-personnage en retrait de sa propre existence, à distance de lui-même¹². Se dire à la troisième personne, c'est pour le narrateur se dire sans adhérence à soi. Ou pour emprunter les mots de Roland Barthes, « parler de soi en disant "il", peut vouloir dire je parle de moi *comme d'un peu mort*. »¹³ Il y va en effet dans *Catherine* d'une figuration du sujet comme survivant, ce qui n'est d'ailleurs pas sans rapprocher le narrateur de Flaubert lui-même. « C'est comme si je me survivais à moi-même. » (C, p. 47) déclare-t-il avant de décrire cinquante pages plus loin Flaubert dans une semblable situation : « Il se survit à lui-même. » (C, p. 91). À travers la lecture du texte flaubertien, le narrateur s'aventure ainsi en quête d'une posture d'énonciation toute d'effacement et de retrait.

Néanmoins, tandis que le texte flaubertien visait à blesser son lecteur, le récit du narrateur multiplie les marques de la culpabilité et de la honte. Eau noire, boue ou limon, c'est ainsi que le narrateur retranscrit l'espace de son intimité, ne cessant de s'infliger des torts et de mettre en scène sa culpabilité. Loin d'écrire un récit à la manière de Flaubert, le narrateur restitue les effets de la lecture de Flaubert : c'est un sujet blessé, ébranlé jusqu'aux plus profondes racines de son identité. Car la lecture, et plus encore la lecture du texte flaubertien, suscite chez le lecteur un écart à soi, une non-coïncidence, par laquelle le lecteur fait l'épreuve d'une déprise subjective.

Toutefois du texte flaubertien à *Catherine*, on reconnaît un même mouvement qui recherche une reconnaissance, ici par l'aliénation violente du lecteur, là par la négation du sujet de l'énonciation : un même geste d'effacement tente ainsi de susciter le regard d'un destinataire. De Flaubert à Pierre Bergounioux, le récit met au centre de sa fabrique la dialectique intersubjective qui ajointe l'un à l'autre l'énonciateur et son lecteur. Or, de la machine de guerre à la lettre d'amour, Pierre Bergounioux encadre les deux pôles de la relation conflictuelle qui dresse face à face l'écrivain et le lecteur. À travers la médiation flaubertienne, Pierre Bergounioux inscrit le chiffre inversé de sa propre poétique et dresse en miroir deux lecteurs antithétiques : le lecteur blessé et la lectrice à reconquérir. Derrière le visage anonyme du lecteur, Pierre Bergounioux s'attache à désenfouir les traits d'un destinataire empirique – la femme aimée, le père indifférent – dont le lecteur n'est que l'imparfait substitut.

Une lecture mélancolique

Dans *La Lecture comme jeu*, Michel Picard note enfin qu'il ne faut pas oublier que la lecture atteint bien souvent l'inconscient du lecteur, éveillant des structures fantasmatiques, perturbant les équilibres du psychisme, suscitant des identifications plurielles. Dans *Catherine*, la lecture de Flaubert éveille une mélancolie latente, qui ne va dès lors plus cesser d'inquiéter les livres à venir. Car la lecture de Flaubert est à placer sous le signe d'une montre cassée et d'un

¹² Voir Philippe Lejeune, « L'autobiographie à la troisième personne », in *Je est un autre*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1980.

¹³ Roland Barthes par Roland Barthes, in *Œuvres complètes*, Tome III, Paris, Seuil, 1995 [1975], p. 223.

temps suspendu¹⁴, indice évident que l'on ne lit que dans un temps en marge des rythmes sociaux, dans un temps hors de ses gonds :

L'horloge comtoise émit un cliquetis d'où jaillit un coup grêle, si mélancolique à cette heure fourvoyée, si peu tolérable qu'il se leva et récupéra dans la corbeille métallique une feuille chiffonnée avec laquelle il bloqua le balancier. (C, p. 11)

Catherine met ainsi au jour le temps mélancolique de la lecture, dont on sait depuis le vingtième siècle qu'elle a partie liée à la redécouverte d'un temps perdu, mais qui revient sous le signe de la perte. Or depuis Freud, l'on sait que le sujet mélancolique est un être divisé, sans appétence pour le monde, en détestation de soi-même. En effet, la mélancolie est décrite par Freud comme une scission de l'identité, qui voit s'affronter un tyrannique surmoi et un moi blessé. Si bien que le mélancolique se reconnaît dans la perte de l'estime de soi, ce qui « se manifeste, selon Freud, en des auto-reproches et des auto-injures et va jusqu'à l'attente délirante du châtiment. »¹⁵ L'instance énonciative de *Catherine* divisée entre le « je » et le « il » rend ainsi compte de la division du sujet mélancolique. Et dans les reproches que se fait le narrateur, comme dans le sentiment d'indignité ou de culpabilité qu'il ressasse, on reconnaît le portrait clinique du mélancolique. Tout se passe comme si l'énonciation du récit portait dans son dispositif même la marque d'une mélancolie profonde, celle de la lecture, et celle plus enfouie encore de la filiation. Le récit de Pierre Bergounioux met ainsi en scène le clivage d'un sujet qui saisit à travers les armes employées pour le défaire – la machine de guerre flaubertienne – la matière de son identité : telle est certainement une des figures contemporaines du lecteur, qui se construit au lieu même d'une déprise subjective, et fait du moment de sa perte une étape de sa genèse paradoxale.

Car la mélancolie a également partie liée à l'épreuve d'un deuil impossible, et pour ceux qui sont familiers de l'œuvre de Pierre Bergounioux, l'on sait que ce deuil est celui qu'a dû endurer la figure paternelle, rendue orpheline au temps des massacres de la Grande Guerre. La mélancolie est ainsi l'événement d'un deuil transmis de génération en génération. Pierre Bergounioux dans *L'Orphelin* mettra en parallèle la situation de Flaubert face à son père et celle du narrateur affronté aux amers reproches et aux remarques mélancoliques du sien. Il y a, comme le dit Pierre Bergounioux, en faisant résonner l'expression selon plus d'un sens, une « parenté malheureuse »¹⁶, c'est-à-dire à la fois une analogie entre le narrateur et le solitaire de Croisset à placer sous le signe d'une semblable douleur et une mise en évidence du conflit généalogique qui dresse face à face le père et le fils. Sous couvert de quête amoureuse, la lecture mélancolique figurée dans *Catherine* pose les prémices des œuvres à venir de Pierre Bergounioux, qui tournent à l'infini autour de la relation conflictuelle d'un individu confronté au mutisme paternel. À travers le parcours de l'œuvre flaubertienne, le récit de Pierre Bergounioux s'approche ainsi de manière détournée et voilée des malheurs de la filiation que *L'Orphelin* ou *La Toussaint* exploreront dix années plus tard.

¹⁴ Sur le dérèglement temporel et ses emblèmes dans la littérature, voir Tiphaine Samoyault, *La Montre cassée*, Lagrasse, Verdier, 2004.

¹⁵ Freud, « Deuil et mélancolie », in *Métapsychologie*, trad. J. Laplanche, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1986 [1968], p. 147.

¹⁶ Pierre Bergounioux, *Conversations sur L'Isle*, Bordeaux, William Blake & Co, 1998, p. 13.