

TOMMY CHAMPAGNE

**BIOGRAPHIE DE YVES NAVARRE : LES FRAGMENTS DU DISCOURS
D'UN AMOUREUX**

Mémoire
présenté
à la Faculté des études supérieures
de l'Université Laval
pour l'obtention
du grade maître ès arts (M.A.)

Département des littératures
FACULTÉ DES LETTRES
UNIVERSITÉ LAVAL

AVRIL 2000

© Tommy Champagne, 2000



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Acquisitions et
services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file *Votre référence*

Our file *Notre référence*

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-55842-8

RÉSUMÉ

Biographie d'Yves Navarre fait se rencontrer écritures autobiographique, romanesque et proche de l'essai qui ne dédaignent pas les incises poétiques ou les apparats de l'art épistolaire. La complexité générique de ce texte hybride n'a pas qu'embarrassé plus d'un lecteur ; elle a également contribué à la pérennité de « la nuit des nuages » dont souffrait l'auteur au moment de son écriture. Bien que son incertitude générique n'ait pas aidé à la popularité de l'œuvre, la source de la position conflictuelle de *Biographie* se situe toutefois ailleurs. Sa négativité vient directement du fait que le texte est fragmenté dans sa forme et anti-institutionnel dans son énoncé explicite. Étant donné qu'une réaction négative suppose son contraire, nous reconnaissons une positivité à *Biographie* de Navarre : c'est un texte éthique qui naît de sa lutte contre l'institution. Du point de vue critique, cette œuvre implique un modèle de recherche qui rend compte de ce triple écheveau : l'hybridité générique, la forme fragmentée et l'intention critique, qui est aussi éthique. De là procède le choix d'une lecture qui s'est conçue comme une modélisation socio-esthétique pour rendre compte de l'objet qui a été le nôtre. Notre approche de *Biographie* est peut-être située plus près de l'accompagnement critique que de la critique littéraire en tant que telle, néanmoins elle redonne leur signifiante à la parole de l'auteur et aux fragments de son texte.

REMERCIEMENTS

Merci à

M. Éric Van der Schueren qui a si bien orienté mes recherches, concentré mes pensées et rajusté certaines de mes observations. Vos bons mots et vos réponses à mes nombreuses questions ont souvent dissipé mes hésitations. Votre amitié, même si elle s'est généralement exprimée via le courrier électronique, me touchera longtemps.

M. Fernando Lambert pour sa gentillesse et son séminaire de narratologie.

M. Clément Legaré pour avoir ouvert mon esprit de collégien et supporté ma candidature à la maîtrise avec une rare générosité.

Mme Lucette Bastarache qui m'a communiqué sa passion pour la langue française, le théâtre et la littérature.

Ursule et Fonzine, « les enfants que j'ai », pour leur présence apaisante ainsi que leurs ronronnements d'encouragement.

Jean-François qui a supporté mon départ, accepté mon retour et enduré les effets de mon anxiété.

Julie et ses appels des Prairies

Annick qui m'inspire mes résolutions.

Danielle et Stéphane pour notre amitié, les rires et les vulgarités qui fusent toujours en votre compagnie.

Grand-papa et Grand-maman pour votre confiance.

Maman pour ton amour et tes efforts afin de comprendre ce que j'essayais de faire.

Pour moi

TABLE DES MATIÈRES

	Page
RÉSUMÉ	i
REMERCIEMENTS	ii
TABLE DES MATIÈRES	iii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I LE FRAGMENT OU UNE AGONIQUE DE L'INSTINCT VITALISTE	
1.1 Une écriture que le désordre aurait sortie de sa gangue	10
1.2 S'abandonner à l'enthousiasme	11
1.3 Le texte de vie	15
1.4 Conjuré la mort d'un temps	19
1.5 Recherche de la mesure et de la cadence	21
1.6 L'effort premier de notre temps de chute	25
1.7 Redondances	29
CHAPITRE II UN DÉSENCHANTEMENT RÉCIPROQUE : YVES NAVARRE ET L'INSTITUTION LITTÉRAIRE	
2.1 Une société digérant mal sa consommation	40
2.2 Les pantins du non-dire	45
2.3 Le commentaire parisien	48
2.4 Les panthéons	56
2.5 Les couloirs et les bureaux où l'on fait du commerce	57
CHAPITRE III LE RÉENCHANTEMENT DU SENS : LES FONCTIONS DE LA MARGE ET DE L'ORIGINE	
3.1 Écrire pour que tout s'écrive.....	64

3.2 “Encore plus loin”	68
3.3 L’écriture de référence	74
3.4 L’écriture du corps	78
CONCLUSION	91
BIBLIOGRAPHIE	102

INTRODUCTION

Que peut-on écrire d'autre que la vie et par conséquent sa vie ? Où l'artiste puiserait-il son inspiration sinon dans ce qu'il a vécu, ce qu'il vit et ce qu'il souhaite vivre encore ?

Yves Navarre

Yves Navarre est né à Condom, dans le Gers, en 1940. Après l'obtention de son baccalauréat en philosophie, Navarre entreprend un service militaire qu'il ne termine pas, puis travaille comme concepteur et rédacteur en publicité. Fort de son succès, il mesure le pouvoir des mots et découvre le langage de « l'euphorie » qui est également celui du « dégoût ». Son talent lui vaut de nombreuses offres venant des plus grandes agences publicitaires, ainsi que le titre de chef de création. Même si sa carrière s'avère en pleine expansion, Yves Navarre désire plus que tout être reconnu comme écrivain et vivre de son écriture. Plus tard, il décrira ces années de concepteur-rédacteur comme étant de « confusion » mais aussi « d'expérience ». Alors qu'il gravit les échelons de sa première carrière, Navarre fait beaucoup de « prospection » auprès des maisons d'édition parisiennes. Les dix-sept romans qu'il présente sont jugés exhibitionnistes, trop flous, pas assez dissociés, outrageux ; ils sont refusés. Selon son expression, il se sent « gommé » mais ne désespère pas qu'on reconnaisse un jour la valeur de ses textes. En 1971, son roman *Lady Black* est accepté et publié par Flammarion. Dès ce moment, Navarre se consacre entièrement à l'écriture et accepte quelques petits travaux en publicité seulement pour « payer les comptes ».

Avec la publication de son roman Navarre a la sensation de recevoir enfin sa « carte d'identité ». Avec elle vient un mode de vie longtemps espéré, puis se trace une toute nouvelle voie que l'auteur empruntera peut-être malgré lui : cette voie est celle de la marginalité. En dépit des diverses reconnaissances qui lui sont accordées (il reçoit le prix Goncourt 1980 pour *le Jardin d'acclimatation* et, en 1986, le prix 30 millions d'amis pour *Une vie de chat*), il ne quittera la marge que lorsqu'il s'arrêtera d'écrire

définitivement. Un peu issue des discours de la critique et découlant beaucoup de son style hautement personnel, la marginalité, l'individualité de Navarre ne laissent personne insensible. Ses détracteurs qui lui reprochent d'abord son métier d'origine voient en lui un jeune cadre ambitieux, un dandy trop productif, un écrivain complaisant et scandaleux. Ses œuvres leur apparaissent écrites dans une langue squelettique, non maîtrisée et exploitant la culture gaie dans le but de s'attirer un certain capital symbolique ou carrément économique. D'un autre côté, une autre critique reconnaît sa maîtrise du mot, la nouveauté qu'il apporte au roman français, de même que son intelligence et sa sensibilité. Si la critique est partagée sur son talent d'écrivain, elle s'entend sur un point : son écriture est « homosexuelle ». Elle le compare d'ailleurs à Genet ou encore à Gide. « Homosexuels » ou pas, scandaleux ou émouvants, les romans de Navarre ont eux aussi un trait en commun : ils contiennent tous, certains plus et d'autres moins, une part de la vie de l'auteur. En fait, leur caractère autobiographique est indéniable puisque Navarre a lui-même affirmé faire un roman de sa vie et une vie de son écriture¹.

Méromane pour le plaisir sensuel et moins mondain qu'amoureux des arts (il entretenait une amitié tenace et fraternelle avec le couturier Emanuel Ungaro et tenait l'idée d'écrire *Biographie* du peintre pop David Hockney), Yves Navarre s'est lié à quelques grands noms de la littérature française : Marcel Jouhandeau, Jean-Louis Bory qui lui a offert sa première « véritable » critique, Michel Tournier qu'il considérait comme le seul acteur du milieu littéraire à le comprendre, Marguerite Duras avec qui il avait un rapport fragile parce qu'il se sentait inconnu d'elle, Marie Cardinal avec qui il a fondé en 1975 le syndicat des écrivains de langue française (S.E.L.F.), puis Roland Barthes. L'amitié avec ce dernier s'est toutefois vécue à l'écart du noyau d'amis et des médias qui célébraient Barthes. Navarre a avoué avoir tout appris de lui : le recours à la métaphore, l'usage périlleux des adjectifs, le double tranchant des mots. En retour, celui qu'il appelait son « seul maître à ressentir » considérait Navarre comme le dernier écrivain maudit parce qu'aucun champ intellectuel n'était parvenu à le récupérer. La mort de Barthes comme le suicide de Bory ont renforcé le questionnement de Navarre vis-à-vis

¹ Voir Yves Navarre, *Biographie*, Paris, Flammarion, 1981, p. 14 : « [...] une écriture, mienne, ma vie, ce qui me tient debout et me fait aller. » Voir aussi p. 17 « Ma vie, comme toute vie, est un roman. » Toute

de Paris. Malgré les liens qui les unissaient, Yves Navarre doutait cependant de tous, car il disait évoluer dans un milieu « sans amour ».

À la fin des années 80, Navarre quitte Paris pour échapper à la « mort molle ». Il s'installe au Québec, à Montréal, pour retrouver un « pays natal » et pour vivre de manière fervente et féconde, parce que son identité y était un « enjeu ». Il y publie deux romans et, en libre-penseur, en témoin, rédige cinquante-deux carnets pour *Le Devoir* qui seront publiés plus tard sous le titre *La vie dans l'âme*.

En 1992, Yves Navarre repart vivre à Paris. La même année, l'Académie française lui décerne le prix Amic qui soutient la création littéraire. Yves Navarre a mis fin à ses jours en janvier 1994.

Notre mémoire proposera une lecture du roman *Biographie* de Navarre. Il s'agira d'analyser la pratique littéraire intimiste de l'écrivain au moyen de théories qui pensent deux enjeux centraux de notre objet : l'autobiographie et l'écriture fragmentée.

L'exégèse navarrienne comprend fort peu d'études universitaires qui prêtent à une interrogation sur le style de l'écrivain ou encore qui analysent sa relation à l'écriture. La critique, principalement journalistique, s'est employée à lier l'ensemble de l'œuvre à l'orientation sexuelle de son auteur, à le dénigrer à cause de son caractère prolifique et à attaquer une nature narcissique qu'elle identifie même dans les fictions, au lieu d'approfondir la démarche littéraire de l'auteur. Parmi le réservé discours universitaire, on compte, entre autres, l'article de Sylvie Lannegrand « Yves Navarre et le processus de quête identitaire dans ses écrits québécois » (1996). L'analyse de Lannegrand porte sur les motifs d'errance et d'hétérogénéité afin d'illustrer la notion d'identité chez l'auteur ainsi que sa conception fragmentée de la réalité. Ce regard original mais superficiel porté sur les œuvres d'Yves Navarre qui ont été éditées au Québec s'éloigne cependant de notre démarche par ses fondements structuralistes². L'étude de Jean-Claude Joye,

référence à ce texte sera désormais indiquée par le folio entre parenthèses.

² Voir méthodologie p. 5.

«Réflexion sur *Premières Pages* d'Yves Navarre» (1990), qui figure dans son ouvrage *Littérature immédiate*, consiste pareillement en une analyse neuve du travail littéraire de Navarre. Néanmoins, la thématique de la discontinuité qui est au centre du propos de Joye donne lieu à une approche sociologique qui oublie l'écriture autobiographique. Joye traduit ainsi l'univers moral et scriptural de l'auteur en une vision *fast-food* du monde et omet d'explicitier le projet littéraire navarrien. Enfin, dans la préface de son recueil d'entretiens et de conférences, *Un condamné à vivre s'est échappé* (1997), Pierre Salducci s'attache surtout à l'évolution de la littérature produite par des écrivains homosexuels ainsi qu'à la sensibilité qu'Yves Navarre y a introduite. La nouveauté de ton et de point de vue introduite par l'écrivain dans le roman français, la spécificité de ses thèmes et sa façon de les traiter sont toutefois évoquées de manière impressionniste. La teneur autobiographique de l'œuvre de Navarre n'y est qu'effleurée. Il ne se trouve donc actuellement pas d'étude qui ait cherché à produire une lecture objective et largement informée de la pratique intimiste d'Yves Navarre. En outre, le texte *Biographie*, cette course de fond motivée par le « besoin de l'identité », demeure une terre non foulée.

Le roman *Biographie* est définitivement un ouvrage important selon diverses perspectives. Pivot de l'ensemble de la production de Navarre qui s'étend de 1970 à 1996, *Biographie*, écrit en 1980, transmet à son auteur un pouvoir « coupant et libérateur » et « découvre » les clefs d'une œuvre qui est constituée à l'image d'une « partition » musicale. Dévalorisée de manière constante par une critique qui ne s'est pas donné les moyens d'en saisir l'originalité, l'écriture autobiographique d'Yves Navarre est digne de notre attention puisqu'elle renouvelle le genre intime et son écriture même par son rejet de la « syntaxe des normes ». L'entreprise autobiographique de Navarre s'inscrit dans une tradition française prestigieuse depuis *les Confessions* de Rousseau ; cependant *Biographie* déconstruit cette tradition par son incertitude générique à l'égard des *Essais* de Montaigne. L'enchevêtrement des chapitres romancés et du commentaire journalistique témoigne d'une prise de parole franche et novatrice, assumée jusqu'à se poser résolument dans la marge de la littérature dite légitime, tenue alors pour une production « de parade ». Cette construction bigarrée vise à restituer la rencontre d'une écriture de la vie et d'une vie d'écriture. L'auteur qui détruit les conventions instituées en endossant une

indignité littéraire s'inscrit certes dans la culture du moi mais l'excède par son style discontinu ainsi que par les thèmes de l'homosexualité et de l'authenticité, parfois jusque dans les détails banals du quotidien, qui fondent sa quête identitaire et son approche de la question.

Biographie est un texte problématique – ne serait-ce parce qu'il est aussi le commentaire de lui-même ; il nécessite une méthodologie souple et large. Autrement dit, c'est l'objet même de notre étude qui commande son approche théorique. Nous projetons d'utiliser une méthode qui ne nie pas la spécificité de l'objet, mais qui sera susceptible de dépasser les effets du métadiscours contenu dans *Biographie* afin que notre commentaire devienne pleinement heuristique.

L'autobiographie étant un genre littéraire où le sujet scripteur se représente sa propre vie, nous devons user d'une méthodologie qui a l'avantage d'inclure à la fois le genre qui nous intéresse, le sujet écrivain et son histoire, ou le cas échéant, qui n'entre pas en contradiction épistémologique avec l'un d'eux. Les travaux de Philippe Lejeune dominent le discours critique en matière d'écriture autobiographique. Il nous faudra pourtant révoquer ces analyses qui prétendent se soucier du sujet et de son histoire, car ils sont déduits de la théorie structuraliste qui nie l'objet même de Lejeune. En effet, selon J. M. Domenach (1967), le structuralisme repose sur une double négation : il écarte d'une part, la capacité humaine d'intervention (le statut du sujet), et refuse d'autre part, la possibilité même de l'événement (l'histoire).

L'instrumentation théorique qui appuiera notre étude de l'écriture intime s'inscrira à la suite des travaux de J. Starobinski et de E. Bruss. Nous verrons avec eux des règles définitoires moins systématisées, sensibles aux variabilités qui sont susceptibles d'affecter un genre tel que l'autobiographie, et qui admettent leur transgression sans condamnation subjective ou répudiation de principe. Plutôt que de rejeter un ouvrage dont les codes de lecture apparaissent déstabilisés, Starobinski et Bruss soulignent son originalité (« écart ») et ils la perçoivent telle une marque d'authenticité du sujet associée

à la véracité des faits relatés. Leur commune vision admet donc l'identité de l'auteur dans la spécificité de sa démarche littéraire ainsi que son histoire.

La complexité du texte *Biographie* est le résultat de sa fragmentation au niveau du genre, de l'écriture et de la pensée. Par conséquent, nous appuierons notre lecture de la discontinuité dans le roman de Navarre sur un discours littéraire et philosophique, en rupture avec une idéologie systématique de la continuité. Nous fonderons principalement notre interprétation de la discontinuité dans *Biographie* comme organisation significative, sur l'essai de Ralph Heyndels, *la Pensée fragmentée* (1985). De même, l'étude socio-esthétique de Marc Jimenez *La Théorie de l'art d'Adorno : art, idéologie et théorie de l'art* (1973), supportera notre analyse du caractère fragmentaire de l'œuvre de Navarre, car elle se préoccupe particulièrement de la nouvelle libération de l'art. Étrangère au concept du système clos, cette prolongation de la réflexion du philosophe nous permettra de concevoir la nature authentique de l'activité artistique, c'est-à-dire comme devenir. Enfin, nous établirons une part importante de notre démonstration sur l'ouvrage « ouvert à la discontinuité » de Jacques Sojcher, *la Question et le sens* (1972), qui se consacre à l'esthétique de Nietzsche. Le discours philosophique de l'auteur s'adapte aisément à notre objet en raison du texte qui lui sert de principale référence, *Ainsi parlait Zarathoustra*, et parce qu'il met tout particulièrement l'accent sur la création. Inspiré par les questionnements de Sojcher à propos du sens et par les développements de Heyndels et de Jimenez sur la fragmentation, nous serons en mesure de cerner la problématique de l'écriture intime morcelée chez Yves Navarre, ainsi que « l'unité esthétique » de *Biographie* ; le tout rapporté à la stature spécifique d'un écrivain, définitivement original en son temps et en ses œuvres.

Une telle démarche ne s'oriente pas dans une direction politique ou éthique plutôt que littéraire. Il est vrai que l'aspect social, qu'il concerne l'individualité ou la collectivité, occupe non seulement une large part de notre argumentation, mais prend une place considérable dans la prise de parole de Navarre. Cependant, à notre avis, la dimension éthique ne prévaut aucunement sur la dimension esthétique. Au contraire, toutes deux vont de pair afin de préserver et de poursuivre la question de l'écrivain, car celui qui

s'ouvre à la force agissante du questionnement qui conduit à l'affirmation est un créateur mais également un homme.

Même si notre étude de *Biographie* s'intéresse à la démarche artistique d'Yves Navarre, il est évident que sa structure ne compte pas refléter l'organisation fragmentée et déconcertante du texte. Quoique les grands axes de ce mémoire communiquent entre eux autant qu'ils communiennent, notre travail se répartira en trois chapitres distincts qui seront eux-mêmes divisés en de nombreuses parties. Le premier chapitre, « Le fragment ou une agonie de l'instinct vitaliste », s'attardera au phénomène de l'écriture discontinuée dans *Biographie* sous ses différents rapports. Cette lecture de la fragmentation s'intéressera particulièrement à l'aspect formel de l'écriture et du roman de Navarre. Ainsi nous établirons une correspondance entre la facture de *Biographie*, l'autorité institutionnelle et le non-sens du monde actuel. Ensuite, par éléments successifs, nous verrons la relation de dépendance qui rattache le morcellement du texte à l'émotion, à la vie, au temps, puis au rythme. Enfin, dans une dernière partie qui se souvient du concept de reprise de Kierkegaard, nous détaillerons quelques procédés littéraires avec lesquels Navarre réalise le renouvellement de sa vie passée et présente en cours de création. Le deuxième chapitre, « Un désenchantement réciproque : Yves Navarre et l'institution », mettra quant à lui l'accent sur le questionnement de l'auteur dont la radicalité confère une nature dénonciatrice et revendicatrice à *Biographie*. Nous y positionnerons Yves Navarre par rapport au champ littéraire et, en même temps, nous reprendrons l'approche institutionnelle esquissée au début du mémoire afin de développer davantage la réception de la discontinuité, et aussi pour évaluer plus amplement le travail de domination et de soumission idéologiques exercé par les agents de l'institution de la littérature sur la société et sur les artistes dits marginaux. Finalement, le troisième chapitre, « Le réenchantement du sens : les fonctions de la marge et de l'origine », se concentrera sur le travail artistique de Navarre et sur la violence des forces de production qui dynamisent son projet biographique. Parce que cette dernière partie de notre démonstration aura pour objectif de spécifier l'activité créatrice de l'écrivain ainsi que le caractère exceptionnel de sa démarche, nous expliciterons le mouvement interne de l'œuvre inhérent à la parole –

physique – de l'auteur, de même que le processus de (trans)figuration assumé par Yves Navarre qui se propose d'exciter et de libérer la vie.

CHAPITRE I

LE FRAGMENT OU UNE AGONIQUE DE L'INSTINCT
VITALISTE

L'œuvre d'art intégrale, c'est l'absurdité absolue.
T.W. Adorno

L'écriture d'Yves Navarre, et tout particulièrement celle de *Biographie*, a souvent été dénigrée par la critique en raison de sa facture fragmentée. Plusieurs ont vu dans son caractère impressionniste, une désorganisation du discours littéraire qui serait rapportée à un désir narcissique incoercible de distinction ou à un culte hautain de la marginalité, et même, un inachèvement de la forme dû à un manque de talent chez l'écrivain. Or le problème, ou plus exactement la solution, se situe à un tout autre niveau. Plus qu'une démarche littéraire communément scandaleuse, l'écriture morcelée de Navarre est le résultat d'un questionnement philosophique et nécessairement esthétique sur le sens de la réalité sociale, amorcé après que l'auteur eut pris conscience des effets pervers de la totalisation mensongère du monde entreprise par l'idéologie institutionnelle lors de l'apparition de la modernité :

Peut-être n'est-il pas d'autre alternative pour celui qui veut honnêtement y répondre que de lui opposer avec superbe la continuité d'une écriture qui n'admet pas un blanc, pas un hiatus, ou d'y adhérer tout entier, de la refléter toute entière en s'efforçant simplement de lui imposer son propre rythme. Le rythme... Tout est là.³

³ Adélaïde Blasquez, « Yves Navarre : Tous les homosexuels sont des conteurs », *La Quinzaine littéraire*, no 125 (16 au 30 septembre 1971), p. 6.

Navarre, qui s'est positionné par rapport à la discontinuité dès son premier roman (*Lady Black*, 1970), poursuit avec la rédaction de *Biographie* le processus de métamorphose radicale qui, espère-t-il, lui fera entrevoir la possibilité d'un avenir où sera possible l'affirmation de la vie, la sienne, dans son entier.

Une écriture que le désordre aurait sortie de sa gangue

La fragmentation de l'écriture d'Yves Navarre ne relève pas de la naïveté ou de la coïncidence, et encore moins d'une inaptitude artistique. Au contraire, il s'agit bel et bien d'une recherche formelle délibérée, marquant le refus des éléments traditionnels intégrés par l'idéologie autoritaire, qui portent en eux l'image figée de la société aliénée. En adoptant une pareille démarche au niveau de la forme, l'auteur confère un langage critique à son œuvre et entreprend ce que Nietzsche désignait comme la première étape menant à l'affirmation : le questionnement. Investi par la question, Navarre est tourné vers l'avenir et se doit de renverser les assises de la logique et de l'esthétique assimilées par la réalité empirique. Son écriture devient alors une dénonciation de la fausseté et de la mascarade diffusées et valorisées par l'institution littéraire :

Épuration des mots gentils : retirer du texte écrit tous les n'est-ce pas, tous les alors, toutes les charnières inutiles. Décharner le texte, lui donner de la raideur, de la vigueur, le faire bondir, polir les mots, jeter les amandes jolies mais creuses, ne garder que les gourmandises, celles qui font encore surprise. Tendre la corde du texte à s'en scier les doigts (p. 370).

Chez Navarre, la déstructuration s'accompagne d'inévitables exclusions qui font en sorte que l'homogénéité formelle et sa perfection mensongère perdent toute valeur. L'auteur révèle l'absurdité du conservatisme des phrases solennelles en accordant aux discours morcelés ainsi qu'aux mots bruts, la force d'expression nouvelle qui permet la poursuite du travail de forage requis par le questionnement. Ce travail d'investigation entrepris par l'artiste exige une absence de fond, c'est-à-dire une volonté de ne pas apaiser l'incertitude qui l'habite et qui l'incite à rejeter le caractère mystificateur de la totalité, afin de permettre aux éléments rebelles de reprendre leur vitalité dépréciée par le système de l'administration. C'est précisément au moyen de cette écriture par bouts et par bribes, de ce vrac dont chacun des éléments constitue un ensemble littéraire, qu'Yves Navarre

parvient au « dit partiel, dont l'inachevé appelle, invite (p. 511). » L'écrivain lutte constamment contre l'idéologie de la clôture et de l'ordre, puisque c'est face au désordre qu'il décèle l'ordonnance fondamentale qui l'aide à vivre et à produire dans une société qui « impose la parade et la fourberie (*ibid.*) » de ses ornements méthodologiques.

La déconstruction du matériau traditionnel à laquelle s'emploie Navarre témoigne d'une intention de rompre avec une institution qui cherche à normaliser l'identité du sujet, au moyen d'une idéologie dominante et répressive :

Le goût du tabou l'emportait. Yves apprenait à ne plus respecter le respectable. Yves, éprouvettes, apprenait à vider les mots de leur sens ou à les emplir d'un sens nouveau. Dans les deux cas, il refusait le sens obligatoire, et la dictée des comportements. [...] Yves aime tout cela désordonné, qui le conduit au "peu de lui-même", *vraiment*, s'il existe. Et ce "peu" deviendrait le sujet et la matière d'une écriture que le désordre aurait sortie de sa gangue (p. 513).

Puisque la vérité réside dans l'instinctuel, dans le geste naturel et dans l'émotion, l'auteur s'oppose à une culture fausse et artificielle en faisant éclater sa gangue oppressante, pour accéder aux mouvements non travestis, véritables, de son inconscient. La rupture avec l'ordre, ses masques, sa logique et sa sécurité rend possible le passage du démembrement (qui se traduit chez Nietzsche par la reconnaissance du chaos) à la création. Le sujet qui a reconnu le démembrement du monde et de lui-même découvre alors une voie authentique qui force l'ouverture de son horizon et l'amène aux innovations : « Oui, j'aime les redondances si elles ne dansent pas la ronde déjà dansée, prévue, prévisible, risible ; la ronde minable [...] des mots qu'il faut dire pour entrer dans les panthéons, tels qu'il faut les dire pour mourir alors qu'on vit encore (p. 681). » Navarre ne veut pas se faire le complice de l'industrie culturelle où l'art est désacralisé et banalisé ; alors, pour s'offrir au hasard de la création et affirmer sa vitalité, il dépasse en permanence les procédures techniques existantes qui expriment l'intégration de valeurs anciennes.

S'abandonner à l'enthousiasme

S'il veut accomplir sa transformation au moyen de la création, l'artiste doit cultiver un état de sauvagerie et de lutte qui lui permettra de conserver une grande lucidité face à la

société industrielle. Toujours sur le qui-vive il devra prendre de grandes précautions et se faire combattant afin de ne pas perdre prise sur le monde, les hommes et leur redoutable sécurité. Cette position conflictuelle se traduit chez Navarre par la *capacité d'émotion*. Selon lui, la présente société aura le pouvoir de combattre la contagion qui la tient dans son état maladif, à la condition que les individus qui la composent se laissent guider par leurs secousses internes :

Il faut admettre que, d'une part, notre société est ce qu'elle est, que notre pays est ce qu'il est dans un monde tel qu'il est, et d'autre part, que notre intelligence est rabougrie, s'est racornie, et que notre capacité d'émotion est la dernière chance qui nous reste de ne pas voir notre civilisation verser définitivement dans l'oubli (p. 229).

Puisque son intelligence est flétrie, l'homme ne discerne plus la réalité et accepte d'elle les images que les autorités de l'idéologie veulent bien lui transmettre. Cependant, l'écrivain qui fait primer l'enthousiasme sur sa raison, qui s'efforce d'écouter son émotion reconnaît la nature négative du réel chaotique et s'ouvre ainsi à un sens à venir. C'est pourquoi Yves Navarre oppose sa démarche scripturale à l'intentionnalité qui équivaut à la connaissance du tout, ou d'une fin éventuelle. Pour qu'une écriture ne soit pas figée dans le temps présent, rien d'elle ne doit être décidé à l'avance. L'écriture doit avoir devant elle une pluralité invitante, aussi irrégulière et aléatoire que l'enthousiasme qui anime l'artiste.

La fragmentation du texte de *Biographie* est une conséquence directe de sa fondation inaugurale sur l'émotion de l'auteur (sortir de la gueule du loup), plutôt que sur un synopsis détaillé qui aurait prévu l'ensemble du discours à produire :

Tout cela aussi est en vrac mais peu importe l'ordre, il est plus important de réanimer ces cadavres et de leur arracher un sourire qui en dira plus long que des pages d'anecdotes scabreuses. Mais comment écrire un regard, écrire un sourire ? [...] Aujourd'hui aussi, pour que mon cœur batte, je vais me laisser porter : pas de ligne directrice, pas d'itinéraire contraignant. [...] Je vais essayer d'en capter les perspectives toutes confusément liées au temps (p. 517).

La linéarité de l'écriture n'est plus valable puisqu'elle menace le devenir du sujet. Le flou est davantage appréciable, car, en plus d'échapper aux codes définis et canalisés, il vivifie les souvenirs de l'auteur, puis il les garde dans une ouverture similaire à la liberté pressentie pour son destin. En accueillant le hasard, le questionneur réforme la création et, comme la recherche est tournée contre lui-même, il procède à un démembrement de son moi, passé et présent, qui favorise la formation d'un nouveau moi : « À partir du moment où je me sens capable de m'émouvoir capable peut-être de [...] ressentir mieux ma propre vie, tout désespoir n'est pas perdu (p. 229). » La capacité d'émotion dont fait preuve Navarre, insuffle à son art une vitalité, une grande mouvance qui contribuera à son affirmation. Il écrira d'ailleurs à ce propos :

[...] le roman a ceci de vivant qu'il est imprévisible. Et je n'ai pas, dans l'itinéraire de *Biographie*, parcouru l'itinéraire prévu, celui de la mémoire vive du départ. Une autre mémoire m'a conduit jusqu'ici et me conduira jusqu'au bout. L'autre face de la lune. Ce texte comme une éclipse (p. 606-607).

Navarre mentionne qu'il a cessé de consulter le dossier où il avait accumulé des notes pour la rédaction de *Biographie*, car celles-ci sont "mortes" : c'est-à-dire qu'elles condamnent à un statisme qui annule la spontanéité initiale. *L'autre mémoire* qui a évincé celle pourtant vive du départ n'obéit à aucune règle ou intention. Cette mémoire en totale effervescence, procure à l'auteur un élan inouï lui permettant de faire sauter les bornes qui emprisonnent la vie et de requalifier ainsi son existence.

Le démembrement du discours autobiographique est plus flagrant lorsque le travail de réminiscence suscite chez Navarre des sentiments rapportés comme très intenses. La narration d'événements particulièrement troublants est alors déléguée à la sensibilité de l'auteur. En de tels cas, plutôt que d'entraîner l'auteur dans une filiation d'analogies sentimentales ou dans un infini rabâchage qui viseraient à rendre compte de son état émotionnel, le sentiment qui habite l'artiste brise le récit au moyen de courtes phrases et d'ellipses, puis le scande par des ponctuations fortes. Le chapitre *La terre d'origine*, consacré à la ville natale d'Yves Navarre, fait voir un pareil transport de sensibilité. L'écrivain réagit rapidement et profondément au contact du souvenir de Condom et de

son historique. La nostalgie qui secoue alors Navarre⁴ lui fait dresser un portrait hautement éclaté et condensé de la ville. Dès le premier paragraphe sa graphie devient semblable à la terre de la sous-préfecture du Gers, à savoir « morcelée à l'extrême ». Partant d'une description géologique très physique où il évoque le type de sol et la texture de ses fondations, l'auteur gascon procède ensuite à un court résumé historique dans lequel se côtoient le Moyen Âge, la Révolution et les légendes locales et qui le mènera enfin au conflit opposant les clans familiaux et à la présentation de leurs principaux membres. Une semblable dislocation du discours survient également dans la partie journal de *Biographie*, au jour du samedi 31 mai. Navarre livre à cette date-là de plus en plus en vrac les événements de son passé afin de se débarrasser des années qui lui sont pénibles à relater : « Oui, vous l'avez deviné, je ne veux pas de ces années-là, années de coupure, de mutisme et d'enlèvement (p. 247). » L'auteur qui a reconnu son mépris de soi ainsi que la nature négative de ce réel passé, adhère à ses instincts présents et, par un égoïsme noble essentiel à la volonté de puissance, tente un dépassement qui lui sera profitable : « Je me sens mieux. J'ai grandi de quatre ans en quatre pages (p. 249). » Par ces exemples, nous constatons que l'abandon du sujet à la secousse qui le traverse, peu importe la nature du sentiment dont elle est issue, fait de l'accueil du hasard une action créatrice qui contribue à l'affirmation.

Le lyrisme créateur qui résulte de *l'émotivité* de l'artiste ne doit toutefois pas être confondu avec la passion romantique sur laquelle se rabat la puissance abrutie pour masquer la décadence du style : « La multiplication des détails naturalistes ne devrait pas créer, ici, le pittoresque mais exprimer le martèlement, harcèlement de faits, [...] impressions cisailantes, brefs moments exaltants, ou blessures douloureuses (p. 211). » Le démembrement du texte par l'émotion témoigne d'un combat mené par l'écrivain pour accomplir la (trans)figuration d'origine⁵ qui le conduira à une réconciliation qui, elle, lui fera entrevoir la possibilité d'une « humanité supérieure ». Il est incompatible avec les

⁴ Voir *Biographie* p. 481, où l'auteur fait allusion à un retour à Condom qui réunirait sa famille à nouveau et lui ferait retrouver les « valeurs premières spontanées ».

⁵ Cette formule est un amalgame du terme *transfiguration* lié à la démarche transformatrice de Nietzsche qui étayera notre étude et de l'expression de Navarre pour évoquer l'entreprise de *Biographie*. Voir p. 296 : « Ils ne veulent pas de figuration d'origine. Ils croient que l'art ne peut procéder que de la transfiguration. »

imageries exotiques, toutes en couleurs et en sons, proposées par les formules traditionnelles pour charmer les faibles qui se complaisent dans la fuite. L'oubli de l'homme qui sublime met un terme au questionnement, tandis que l'impulsion de celui qui transfigure le monde malgré ce qu'il y voit, l'ouvre à l'avenir.

Le texte de vie

L'écriture autobiographique d'Yves Navarre est comparable au questionnement créateur nietzschéen en ce qu'elle est l'écriture d'un changement intérieur au sein du sujet. Le « je » de *Biographie* s'exprime et s'affirme avec des attributs qui lui sont particuliers parce qu'il est désormais « distinct » du moi révolu, désigné par « Yves » ou « il ». Le travail littéraire qu'effectue l'auteur sur sa propre vie n'est cependant pas définitif, car en plus de relater la genèse de sa situation actuelle, Navarre procède à sa transformation. La narration de *Biographie* se rapproche du type picaresque, au sens où une période vaste et précise du passé de l'auteur (de l'adolescence jusqu'à l'amorce de la rédaction du présent ouvrage) est égale au « temps faible » décrit par Starobinski : « temps des faiblesses, de l'erreur, de l'errance, des humiliations, des expédients⁶. » En revanche, cette même narration s'en éloigne en raison du fait que le temps présent se veut pour l'autobiographe, celui de la lutte afin d'accéder à un ordre nouveau, ouvert à l'avenir, plutôt que le temps : « du repos enfin mérité, du savoir enfin conquis, de l'intégration réussie dans l'ordre social⁷. » C'est pourquoi, même si le style de Navarre devient à certains moments presque élégiaque, à défaut d'évoquer des souvenirs heureux de l'enfance, il ne cesse de soutenir l'expression du sentiment d'une harmonie ruinée et corrompue par les multiples formes de la domination. En conséquence, la marginalité de l'écrivain ne se situe pas dans les origines ou le passé, comme le suggèrent les généralisations de Starobinski, mais principalement dans sa pratique artistique reliée au processus de (trans)figuration de son existence. Cette mise en marge volontaire se traduit concrètement dans l'écriture intime de Navarre par l'adoption de formes radicalement nouvelles, qui concourent au morcellement du discours.

⁶ Jean Starobinski, « Le style de l'autobiographie », *Poétique*, no 3, 1970, p. 264.

⁷ *Id.*

L'écriture autobiographique offre une grande liberté à celui qui la pratique puisqu'elle ne comporte pas réellement de forme ou de style génériques. Ici en particulier, le style est le fait de l'individu. Ainsi, la forme de l'expression résulte de divers facteurs personnels, dont les plus à propos sont l'état du « moi » du narrateur au moment de l'écriture, la position de celui-ci vis-à-vis de la convention littéraire en vigueur, puis la relation qu'il entretient avec son propre passé.

La facture discontinue du discours d'Yves Navarre découle nécessairement de la rédaction intermittente, en plusieurs fois, du roman *Biographie*, mais surtout de sa réalisation comme projet émancipateur. Navarre qui se sent happé par un milieu littéraire cloisonnant, vit l'élaboration du roman de sa vie comme un urgent besoin de retrouver le silence de son ciel, c'est-à-dire comme une tentative de « mise en ordre »⁸ bien intime de sa personnalité scindée : « Ces mots, miens, et leur ponctuation. C'est ainsi que je respire. [...] L'académie coupe l'art de la vie en ne faisant que la reproduire. Je voudrais produire un art d'écrire qui suture (p. 183). » Navarre a conscience que la composition traditionnelle s'isole du monde empirique en reproduisant des formes passéistes et systématisantes ; alors il oriente sa recherche dans une direction opposée, en la fondant sur la forme « négativement positive de la discontinuité »⁹. Attendu que la respiration est une action qui réagit à la disposition physique et mentale courante de l'être, l'écrivain procède au raccordement de sa vie et de son art, en produisant une littérature copiée sur sa propre fonction vitale afin que toute ordonnance préalable soit abolie. La forme de l'écriture se trouve inmanquablement affectée, car elle est ainsi exposée aux aléas de la vie de l'artiste.

La narration de *Biographie* est discontinue parce que la course de fond non planifiée qu'est le projet autobiographique met Navarre à bout de souffle. Ce halètement, aussi bien causé par l'exercice littéraire que par l'excitation de se remémorer des pans de vie qui seront donnés non seulement à la postérité mais au mouvement circulaire du Retour éternel, impose souvent un rythme saccadé et irrégulier où s'entrechoquent les mots et où

⁸ Voir Ralph Heyndels, *La pensée fragmentée*, Bruxelles-Liège, Mardaga, 1985, p. 76-77.

⁹ *Ibid.*, p. 10-12.

se heurtent des idées ; néanmoins sans faire obstacle au dessein de l'auteur d'atteindre l'espace harmonieux de ses rêves d'enfant. Paradoxalement, si le style fragmentaire brise le texte, il mène à la réconciliation, car il réunit tous les agents essentiels au processus de (trans)figuration du sujet créateur.

Le style discontinu d'Yves Navarre ne résulte pas d'un écart avec une réalité présente mais d'une relation de fidélité avec elle : « C'est parce que le contenu trop vivant, de la réalité empirique réapparaît dans la décomposition formelle comme refus de l'apaisement des fausses contradictions par l'image formelle d'une fausse réconciliation, qu'il tend à la dissociation structurelle¹⁰. » La détermination qu'a l'auteur de vouloir exprimer son rapport à la vie au moyen de détails textuels spécifiques morcelle l'œuvre qui, par sa structure révolutionnaire, anticipe ce qu'elle serait dans un monde accordé, tout en dénonçant l'univers répressif existant. La liberté formelle que s'accorde Navarre confère volontairement à son discours un aspect inachevé, interrompu, ou encore incohérent afin de le faire ressembler à la réalité qui n'est pas une suite parfaite d'événements. L'auteur entend à un tel point créer une œuvre authentique, c'est-à-dire qui ne soit pas composée de manière à se dérober au présent, qu'il reproduit dans son texte les modes d'expression usuels de la vie, plutôt que des formules peaufinées, idéelles, parfaitement étrangères à l'existence concrète :

Il tient à "sa" ponctuation, phrases courtes et parfois sans verbe, mots entre deux points. Et surtout, graphiquement [...]. Des blancs comme des respirations et pas de décalage en début de séquence. Les dialogues, aussi, sont incorporés dans le texte, maniement plus subtil des guillemets qu'Yves [...] rendra de plus en plus objet de vigilance : les dialogues sont fondus dans la phrase. Yves ne passe pas à la ligne quand ses héros parlent. Il note dans son journal, *les personnages passent à la ligne : ils font leur effet. Mais les personnes, pas. Je ne veux que des personnes qui parlent* (p. 570-571).

Le fusionnement des dialogues et du texte narratif n'est pas une marque de la continuité. Au contraire, l'utilisation d'une pareille forme accorde un caractère authentique à l'art de Navarre, car elle va à l'encontre de la fausse rationalité répandue par la norme littéraire, qui impose le passage à la ligne lors des dialogues. Au lieu de séparer les deux types de

¹⁰ Marc Jimenez, *Theodor W. Adorno : Art, idéologie et Théorie de l'art*, Paris, 10/18, 1973, p. 288-289.

discours, l'écrivain les combine pour traduire l'aliénation universelle entretenue par la société littéraire. En n'opérant pas cette division, Navarre redonne à l'art sa fonction dionysiaque et modifie son rapport à la vie, puisqu'il lui donne la possibilité d'offrir le sens dans sa totalité (« de ne plus séparer le dedans et le dehors, le monde et l'art, la réalité et le désir, l'espace-temps et la volonté, de ne plus réserver de domaine refuge à une intériorité malade, impuissante, qui compense ce qu'elle ne peut posséder ¹¹ »). Cette totalité est par ailleurs non totalitaire puisqu'elle provient du mouvement de défondation et d'ouverture qui accompagnait le démembrement du sujet et de son monde. Une technique semblable s'inscrit toujours dans l'esthétique de la discontinuité. Malgré son utilisation au moment des prises de parole, elle est délaissée pour une narration segmentée avec laquelle elle contraste. L'approche littéraire singulière d'Yves Navarre qui a pour but de rendre compte de la vie empêche l'assimilation de ses contenus antagoniques par la société idéologique et concourt à restituer à l'auteur « une parole physique qui lui rend le souffle et le corps¹². »

La manière dont Yves Navarre conçoit son propre passé et sa mise en écriture fournit une autre explication de la nature fragmentaire de *Biographie*. Contrairement à l'idée que tente d'imposer la norme, il est insensé de transcrire l'existence passée, et même présente, d'un être humain sous la forme d'un discours organisé, parce que celle-ci n'est pas une réalité achevée :

Ces faits de ma vie, je n'en tire pas des conclusions, je ne veux en tirer que des impressions. Esquisse. Chacun de nous est une fresque plus ou moins dessinée [...]. Chaque impression est une question qui n'appelle pas de réponse. La vie répond, parfois, plus tard. [...] Je veux ici l'écriture innée, innocente, violente (p. 115).

Les parcelles de vie évoquées par l'auteur sont des questions en suspension menacées par la matérialité du langage, car leur énonciation, sous la forme de phrases logiques et organisées, mettrait un terme au questionnement, pour laisser apparaître une interrogation linéaire qui finirait par épuiser l'énigme. En relatant les faits de sa vie de façon éclatée et

¹¹ Jacques Sojcher, *La question et le sens. Esthétique de Nietzsche*, Paris, Aubier Montaigne, 1972, p. 94.

¹² *Ibid.*, p. 35.

désordonnée, Navarre sort du cadre horizontal du discours traditionnel. Sans appui en raison de l'innocence de sa « nouvelle » écriture, l'autobiographe s'affranchit des règles de la grammaire et permet à ses questions de s'incarner dans l'émotion du texte primitif qui est mis au jour.

Le dépassement de la parole est complété par la figure du chant. Absorbé par l'écriture de son passé, Navarre s'inspire de ses origines pour se rapprocher de sa révélation : « Le territoire de *Biographie* est à reconquérir. Le ciel, mon ciel, ma terre, et tout, très exactement. [...] Et si ça chante, tant mieux. Je viens d'un pays où l'on chante chaque mot. Évacuer Paris, tout en restant dans Paris (p. 53). » Avec la figure du chant, l'auteur amorce une autre mesure du monde et de sa vie passée. Cette conception renversée des choses lui procure une surabondance d'énergie légère qui le porte au-delà de la parole du poète. Sa voix d'écrivain chanteur devient alors un murmure violent qui exprime la vie selon une cadence à la fois sérieuse et remplie de joie. En dépit de l'aspect chaotique et démesuré de sa démarche, Navarre se fait le créateur de l'existence. Il réalise le réel et fait de la vie son œuvre. Une fois que l'affirmation sera atteinte, les fragments de vie dispersés seront réunis ; l'homme pourra retrouver son histoire et le temps son avenir.

Conjurer la mort d'un temps

L'effort de l'artiste pour devenir le maître du temps risque cependant d'être anéanti par la résistance du passé. Ce segment fatal de la vie constitue une menace pour le devenir de l'écrivain, car si ce dernier vient à le percevoir comme une chose figée, il va se dérober à sa volonté créatrice. En fait, la représentation du passé comme un temps linéaire affole généralement les hommes qui se rabattent alors sur la fabulation en guise de revanche. Cette pensée angoissée qui admet le temps comme un revers ne leur permet plus d'affirmer leur abandon à l'avenir. Elle fait en sorte que les sujets préfèrent interpréter le temps de manière rassurante afin d'atténuer leur douleur et d'oublier leur impuissance face à son écoulement. L'ordre « supratemporel » ainsi créé ravage à jamais leur devenir, puisqu'il permet aux hommes éblouis de tolérer la passéification du temps. Par conséquent, la force de l'artiste ne doit pas résider seulement dans sa volonté d'un avenir

harmonieux mais également dans la revendication du passé pour se l'approprier à nouveau et le dépasser.

La fragmentation temporelle de *Biographie* découle précisément de l'effort déployé par l'auteur pour maîtriser le temps passé. Yves Navarre a compris que l'affirmation de son avenir incluait aussi son passé, alors au lieu d'entretenir du ressentiment envers son existence passée, et essayer de l'effacer en la réinventant, il en fait son œuvre en l'offrant à son vouloir créateur : « Ce n'est pas un Calvaire, c'est ainsi. C'est. Chemin de vie, oui. Calvaire non. Le verbe aimer associé à un geste (p. 134). » En paraphrasant ainsi le « Mais je le veux ainsi. Et je le voudrai ainsi » du *Zarathoustra* de Nietzsche, Navarre procède à la recreation de son passé en le réaffirmant, « c'est-à-dire en le vouant à la répétition [...] éternelle de lui-même¹³. » Dès lors, il se soustrait au hasard catastrophique entretenu par la croyance dans le temps linéaire, et retrouve sa maîtrise devant un temps circulaire. Toutefois, avant de célébrer sa réconciliation avec le temps et de pouvoir affirmer que tout est avenir et création, l'auteur a bel et bien dû délivrer son passé. Et pour ce faire, il a fallu davantage qu'une déclaration inspirée du philosophe allemand.

Le travail de domination temporelle de Navarre se concrétise dans un récit où la chronologie des événements est bouleversée, car l'auteur procède à l'échange des temps extrêmes. De fait, la rédaction de *Biographie* suit le double mouvement temporel de la pensée nietzschéenne qui est celui du déclin (*Untergang*) et du retour (*Heimkehr*) : la descente vers le passé et une remontée pour la prise des distances. Muni de la sagesse sauvage nécessaire à la requalification de son existence, Navarre multiplie les descentes à partir du sommet symbolique qu'est le présent de *Biographie* vers les profondeurs de son passé, pour regagner la force et le sens d'un nouvel élan qui l'aidera à atteindre sa cime nouvelle, le ciel sans nuage d'une identité véritable :

[...] je respecte le commentaire du roman qui appelle la biographie. Il est l'approche, le tournoiement de ce que je souhaite aujourd'hui. [...] Et je n'ai, jusqu'à ce jour (qu'il est net le ciel) [...] trouvé qu'un début d'identité dans le commentaire [...]. L'identité. Je ne suis pas moi-même (p. 74).

L'auteur se dépasse régulièrement dans le don de soi au moyen de l'écriture du journal de *Biographie* pour se gorger de son être actuel. Toujours plus lucide et amoureux de son art et de sa vie, il se plonge encore et encore dans la narration biographique pour mieux saisir et assimiler la fausse identité entretenue par son passé. Au terme de ce déploiement en spirale, le vouloir créateur de l'écrivain provoque la rencontre des temps antagoniques. L'existence passée irréparable est alors reconnue et acceptée comme un fragment d'avenir, puis reliée – dans son dépassement – à la totalité de la vie.

Conformément à la volonté de l'auteur, cette résolution, issue de la réaffirmation du passé et de sa réconciliation avec le présent, mène Navarre vers un destin hétérogène unique : « [...] je veux m'échapper pour *brasser ailleurs* en disant une fois pour toutes mon affection portée, et l'ombre portée du solitaire qui est né quand je suis né et dont j'occupe l'esprit et le corps (p. 26). » Défait de son ombre, l'écrivain acquiert une force neuve qui l'allège et le rend capable de régénérer son amour du moi. Le fol élan, né des profondeurs qui l'anime alors, l'habilite à dépasser les séparations des tables anciennes. Les limites spatiales (le haut et le bas), temporelles (le passé et le présent) et rationnelles (le réel et l'apparent, le vrai et le faux), qui emprisonnent la vie sont désormais éclatées. « Flèche de l'infini désir », Yves Navarre devient vers la fin de sa *Biographie* l'homme au vouloir unique qui a appris à dépasser le chemin longtemps emprunté pour rejoindre son rêve. Lancé dans le bleu de son ciel, il n'a plus à se défendre contre le mensonge et s'emploie à redonner au sens son authenticité en l'ouvrant à tous les possibles.

Recherche de la mesure et de la cadence

Nous l'avons souligné précédemment, la fragmentation que subit le langage au sein de l'œuvre de Navarre est, dans des circonstances bien précises, attribuable à la spontanéité ou à la sensibilité de l'auteur. La fonction créatrice du hasard est cependant bien infime. La visée de cet exercice autobiographique est tellement cruciale pour la destinée de l'auteur et, selon lui, des hommes, que la quasi totalité de sa forme textuelle est concertée : « Ma systématique de la bribe et du vrac est délibérée. Elle correspond à une

¹³ Jacques Sojcher, *Op. cit.*, p. 116.

volonté de rendre compte de l'intolérable discontinuité du monde, de la reprendre à mon compte. Car pour l'esprit humain, là est à mon sens la véritable blessure¹⁴. » Pour exprimer le sens actuel du monde, Yves Navarre utilise une langue nouvelle, très personnelle, qui se démarque intentionnellement du langage traditionnel. Cette langue nouvelle est une figure de la pensée, de sa propre pensée.

L'auteur n'applique pas – toujours – les règles des systèmes grammatical et narratif à l'énonciation de son message, puisqu'elles débouchent sur un statisme qui annulerait son intention première. La contrainte que représentent ces systèmes soumet en réalité la pensée affirmative à une forme de domination qui repose sur une légalité arbitraire dénuée de sens authentique, au profit d'une technique artificielle et d'un savoir-faire. En se pliant à de telles règles, l'écrivain s'interroge davantage sur la manière d'organiser son texte afin de lui donner un sens, plutôt que sur la manière d'organiser le sens qu'il cherche à exprimer. Agir ainsi équivaut à brimer sa propre liberté créatrice et à annihiler la portée signifiante de son œuvre, car la contrainte de l'organisation stylistique, de la maîtrise du langage, est précisément le facteur de la domination, du caractère réactionnaire que l'on rencontre aux divers degrés de la réalité, et qui sont à l'origine de sa discontinuité. La domination qu'exercent les règles fait succomber la sincérité, la volonté de l'auteur, sous la rationalité qui s'efforce d'effacer les tensions existantes sous le masque de l'apparence, et permet au charme décadent d'opérer. Le caractère conservateur que le sujet tâche de dénoncer l'emporte donc là où les règles formelles envisagées comme norme subordonnent les fragments significatifs et neutralisent leur caractère expressif en les insérant dans le tout.

L'écrivain qui veut dénoncer l'ordre faux de la réalité et affirmer un mouvement véridique doit par conséquent avoir recours à un langage original qui puisse résister à l'intégration des lois formelles en vigueur. Pour ainsi échapper à l'assimilation et retrouver un sens face à la réalité sociale, le nouveau langage travaille à la perte du caractère verbal qu'il avait traditionnellement. Les techniques utilisées par cette nouvelle

¹⁴ Adelaïde Blasquez, *Art. cit.*, p. 6.

langue ne sont plus idéologiques et se distinguent inévitablement des techniques de reproduction de la société industrielle, car elles concernent l'essence de l'œuvre :

Elles ne « parlent » pas au sens du langage, mais elles traduisent d'une manière gestuelle, dans la configuration intime de leur structure les transformations de la société : elles sont des réponses objectives aux constellations sociales objectives... chaque interruption de la continuité du procédé, chaque oubli, chaque renouveau signifie une façon de réagir à l'égard de la société¹⁵.

À notre époque, l'art nouveau se sacrifie volontairement pour une évolution de la condition humaine, car le voile énigmatique dans lequel il se drape vise avant tout à mettre au jour le monde privé de sens.

Le nouveau discours inventé par Yves Navarre n'est pas réellement distinct de la langue française telle qu'on la connaît et la pratique. Il se présente davantage comme une ouverture dans le langage, ou encore comme un traitement des mots et du sens qui se détache des modes de penser conventionnels, incapables de prendre en charge et de communiquer ce qui s'annonce : un projet qui ne s'enseigne pas, dont l'objet ne se circonscrit pas complètement. Le langage de Navarre est une figure de la pensée, c'est-à-dire une pensée qui se soustrait à la logique de la langue pour s'incarner dans une image, dans un rythme :

Le rythme d'écriture, c'est le rythme de vie de l'être qui écrit et qui essaie continuellement de renouveler sa demande amoureuse. Et cette demande n'est pas fonction d'une typologie d'écriture. « On » a voulu aussi créer des typologies d'écriture. [...] Je n'aime pas les thèses, elles ne font que convaincre ceux qui sont déjà convaincus. [...] Je constate. L'essentiel de mon désir, dans l'écriture, c'est le constat. [...] Je crois que la véritable révolution et le roman-tisme flagrant sont dans une évolution, modification de notre comportement, transmission d'une émotion, esprit de constat (p. 223-224).

Navarre pratique une écriture rythmée pour briser le lyrisme menteur d'une société intégrante. Le mouvement libre qu'il applique à sa narration déjoue et dénonce la

¹⁵ Marc Jimenez, *Op. cit.*, p. 86.

continuité du monde, car il dévoile son observation et la question du sens tout en les dissimulant. Si l'œuvre est par moments « inintelligible » à partir d'une lecture logique et traditionnelle, c'est parce que le sens doit être figuré par le rythme pour être exprimé. En faisant appel au caractère exceptionnel et secret du rythme, Navarre excède l'explication et la compréhension banalisantes, reprises et assimilées par l'idéologie bourgeoise : « [...] il se laissait ravir par ces histoires brèves, rapides, dans lesquelles avec aplomb, force, esprit de repartie, brutalité il répondait aux coups par des coups plus forts encore et trouvait le temps vif des mots qu'il fallait pour "avoir" le dernier mot (p. 360). » Appliqué à la narration, le mouvement saccadé transmet à l'auteur l'énergie nécessaire pour répondre à la brutalité de la réalité empirique et la surpasser en lui renvoyant sa propre image. Navarre retrouve une assurance dans la vitesse à laquelle il livre ses impressions. L'obscurité radicalise ainsi la clarté du message, puis ravive en l'auteur l'espoir d'être prochainement entendu, décodé.

La langue qu'emploie Yves Navarre révèle plus qu'elle n'instruit et figure plus qu'elle ne raconte, car il use du détour et de la précipitation. Dans *Biographie*, tout comme dans sa jeunesse, il divulgue son constat sous la forme d'une histoire codée, d'une énigme : « Et si Yves, par bribes, flèches, flashes, livre des visions de sa vie de nuit, dans Paris, comme le ton est celui de l'incision, [...] aucun des autres ne le croient [*sic*]. Et pourtant, ce qu'il dit de lui alors est vrai. [...] Alors ? (p. 389). » L'auteur n'est pas cru ou écouté dès l'instant où il affirme sa vérité, car au lieu d'être un narrateur ordonnant un contenu derrière des figures, il est lui-même une figure du discours et de l'œuvre, dont le déchiffrement ne se fait pas au moyen de la simple lecture. La saisie de la révélation consiste surtout en une opération de compréhension et de décryptage.

À l'instar de l'artiste qui use d'une autre pensée et d'un langage original, l'homme qui parvient à décoder la figure est atteint par l'altérité. Son moi se transfigure et le monde qu'il considérait et évaluait n'est plus comparable. C'est précisément ce que Navarre éprouve avec *Biographie*. Le secret de la pensée fondamentale lui permet d'échapper à la voie de la rationalité pour s'engager dans une dimension nouvelle, la dimension d'une parole autre et d'une logique différente qui parle en figures. Une dimension près de l'art

impressionniste et de la poésie. Cette parole, qui en dit à la fois beaucoup et pas suffisamment, a rompu avec des défenses, telles que la logique ou l'espace clos de la métaphysique et de la société, puis a provoqué sa perte d'équilibre pour adhérer à une autre gravité, à une plus grande légèreté. La pensée ainsi allégée de Navarre oppose au concept, stabilisateur par essence – concept mensonger qui permet à l'homme de poser le pied là où en réalité le sol disparaît –, le détour qui mène sans chemin vers son expérience de la vérité. Il fait de la sorte entendre le sens du dépassement de l'affirmation et l'enjeu de sa révélation : « [...] une évaluation nouvelle, une autre appartenance de l'homme à la terre, un homme sauf de Dieu, qui se crée, qui retrouve sa figure – après les défigurations millénaires de l'idéalisme –, qui rend visage à la totalité du monde [...] »¹⁶. » Enfin, la peur de communiquer l'événement sans le recours au détour est entièrement reliée à l'absence d'une humanité capable d'accueillir et de répondre à la parole. Craignant les traductions et les écoutes déficientes d'une communauté d'hommes divisée, Navarre, solitaire, s'adresse en images aux autres solitaires ; il leur offre de son amour avec l'espoir d'en recevoir un peu en retour.

L'effort premier de notre temps de chute

L'artiste qui souhaite être lui-même dans un monde réévalué est fils de l'avenir. Il n'écrit jamais au présent pour le présent, ni au nom du passé. Sa parole est future. Elle présente de manière figurée ce que sera l'état prochain du monde, une fois que les hommes, conscients de la répression soutenue par les pouvoirs, auront accordé leur volonté et uni leurs forces pour son avènement. Cette parole soumet le passé et le présent à une éventuelle manifestation proche de la pensée de l'éternel Retour, parce qu'elle se soustrait à la linéarité et à l'irréversibilité du temps. Yves Navarre qui s'est donné l'avenir pour idéal ne recherche pas les principes de son action, ou encore la logique de sa démarche, mais il évolue en accord avec l'inconnu. Il vit dans l'espérance du sens nouveau auquel il adhère et qu'il célèbre à l'avance. Cet horizon n'est pas une échappatoire à l'âpre réalité, mais la probabilité pressentie d'une transformation qu'il lui faut enclencher dans l'immédiat : « Yves venait de découvrir que le créateur, l'artiste,

¹⁶ Jacques Sojcher, *Op. cit.*, p. 41.

était celui capable de se jeter dans une aventure perdue d'avance (p. 352). » Navarre, l'artiste solitaire atteint par l'infantilisme divin, s'expose à l'insécurité. Malgré la nature incertaine de la rencontre, l'auteur lui voue tout son vouloir, car il la sait être l'unique solution au bonheur. Bien que Navarre attribue toute sa force créatrice à l'aventure dans laquelle il s'est lancé, celle-ci s'amorce sous le signe de l'insuccès étant donné que la pensée de l'éternel Retour est une « possibilité à la limite du possible ¹⁷ » qui s'exprime sous une forme discontinue.

Si l'affirmation de la pensée permet au créateur d'éprouver le bonheur d'un mouvement libre, elle demeure toutefois abstraite pour la majorité des membres de la société qui n'ont pas introduit dans leur vie le risque de la question sans réponse. Or c'est précisément ce caractère utopique qui menace de compromettre l'action libératrice qui révélera le sens véritable du monde. Parce que les hommes n'ont pas conscience de l'absurdité du sens positif traditionnel qui leur est imposé par la société totalitaire, ils ne comprennent pas le langage codé qui, sans jamais se prétendre exemplaire, les invite à suivre une voie menant à un autre règne. Que fait alors l'artiste ? Il brise ce non-sens en jetant sa négativité au visage du monde.

Résolu de participer à la métamorphose de la réalité existante, Navarre se charge de mettre son sens à l'épreuve. Attendu que dans l'actuel temps de chute, l'artiste révolutionnaire ne peut produire un art unifié, lisse, sans courir le risque de voir ses idées acclimatées par l'idéologie dominante et son questionnement énigmatique – qu'il veut contagieux – aseptisé par l'ordre et la positivité frelatée, Navarre adopte un langage discontinu pour montrer la véritable incohérence sociale qui se trouve derrière le dehors trompeur de la morale. De toute évidence, l'écrivain souhaite que la vision cruelle qui se dégagera de son texte morcelé aura pour effet d'amener les hommes à interroger leur univers :

Pourquoi cet acharnement, toujours, à vouloir, vivre une autre vie que celle que l'on vit ? Qui nous interdit d'être qui nous sommes ? Et quoi ? Combien de fois faudra-t-il poser "la" question pour que la pause commence ?

¹⁷ *Ibid.*, p. 121.

Pourquoi, et comment, nous sommes-nous si fort habitués à ne plus vivre nos histoires respectives dans l'histoire collective qu'en principes d'action et non plus en actions, actes, prises de parole ? [...] Un spectacle se joue sans nous : les spectateurs distraits regardent en scène les pantins du non-dire. La rupture est le dogme d'un siècle, nôtre, XX^e, qui n'en finit pas, dans le progrès et la maîtrise technique, mainmise, de finir le siècle dernier. Nous n'avons vécu ce siècle que dans la cassure de tout ce qui aurait pu nous réunir encore et dans le respect servile d'une morale qui divise (p. 613-614).

Navarre considère son écriture comme un instrument de transformation sociale qui guidera l'humanité vers un avenir positif, et non comme une banale réflexion sur les sources de la décomposition sociale. L'auteur est conscient que les hommes, accoutumés à l'ère mensongère, souscrivent à un ensemble idéologique qui les démembrer tout en leur faisant croire à leur globalité ; alors il use de son art pour exprimer ce que la réalité empirique rejette en permanence : la souffrance de l'aliénation.

Biographie présente un double discours qui exprime simultanément la rupture et la réunion. Puisque les conditions actuelles de la répression ne permettent pas à l'écrivain de projeter une image précise de l'humain en tant que sujet émancipé, Navarre présente la liberté comme une négation de l'aliénation. Au moyen d'un procédé détourné, l'auteur cherche à faire entendre à l'homme que la fin du déclin et la libération du monde seront effectives lorsqu'il aura eu raison de la culture administrative et des faux besoins créés par une morale tyrannique. Pour conscientiser ses semblables au non-sens du monde actuel et les motiver à entreprendre leur propre lutte contre la toute-puissance, Navarre décide d'imiter les effets de la domination et procède à la destruction du langage. La fragmentation volontaire et drastique de son langage travaille à l'écroulement de la fausse réconciliation, car elle devient le reflet concret de la société, elle-même contrainte à la fragmentation et à l'atrophie. L'écriture expose alors des contenus choquants parce que les modifications qu'elle a subies l'ont rendue aussi éclatée que les valeurs de la collectivité. En dépit de l'image négative du monde qu'elle livre, l'écriture chiffonnée de Navarre exprime l'inexprimable, c'est-à-dire le regard sur le monde d'une communauté de l'errance qui célèbre et annonce un avenir harmonieux.

La facture discontinue de l'écriture de Navarre est déterminée par le non-sens de la société actuelle. L'auteur s'approprie l'état déplorable du monde pour, d'une part, défier objectivement la menace qu'il représente et, d'autre part, dynamiser son projet libérateur :

C'est ce même silence qui me guide, m'entraîne, me pousse à l'acte d'écriture et m'abandonne là où je suis, comme je suis, à chaque chapitre comme si la fin de ce texte pouvait nous redonner un encore plus fort goût de vivre. Or, ce silence est d'avant nous. Il date du premier jour du premier siècle de notre ère : la mort est devenue ce jour-là une peur, une fin, et la vie une force rebelle à la multiplication des interdits, résistant à cette nuit morale. L'ombre de notre ère n'est pas féconde. [...] J'écris [...] pour nous donner encore un peu de désespoir, le seul espoir possible désormais. Cela sans doute a déjà été pensé. Si peu vécu. L'expérience de ce texte devrait nous conduire à l'effort premier de notre temps de chute (p. 473).

Le silence évoqué par Navarre est le contrecoup de la perte du sens véritable qui a réduit l'humanité au mutisme et à la surdité. Puisqu'il serait vain de crier son œuvre néfaste – trop rares sont ceux qui peuvent entendre distinctement le message, puis le diffuser comme parole d'avenir –, l'écrivain adapte la forme de son discours d'après le caractère aliénant du silence pour révéler l'absurdité de notre existence et, du même coup, contribuer à une prise de conscience individuelle. La démarche d'Yves Navarre s'inscrit dans la pensée d'Adorno, résumée en ces mots par Jimenez : « L'espérance d'une société libérée est fonction d'une prise de conscience individuelle et croît en fonction, paradoxalement de son désespoir¹⁸. » Étant donné que l'espoir de l'homme se ranime dans son propre désespoir, Navarre propose un texte fragmenté qui aura pour fonction de raviver la douleur apaisée par des siècles de faux-semblants. En mettant en évidence la détérioration du monde par le biais de son écriture, l'écrivain espère susciter chez l'homme un désenchantement qui, ultérieurement, lui permettra de distinguer des perspectives d'avenir positives dans un tout autre univers.

La dislocation des éléments au plan formel dénote le refus de la réalité dans son actuel état de domination. En ce sens, les compositions discursives et les structures narratives de *Biographie* visent à détruire la réalité empirique. Toutefois, parce qu'une pareille

libération de la forme exprime une volonté de libération sociale, l'approche parfois baroque du matériau doit surtout être considérée comme une tentative capitale pour se dégager du temps de chute. Les opérations stylistiques permettent à Navarre de dépasser pratiquement le monde actuel, car les compositions nouvelles et libres des éléments qu'elles engendrent « passionnalisent » un autre temps. La parole qui émane des bribes et des éclats du discours est fatale à l'existence menteuse puisqu'elle est entièrement vérité. En faisant de l'écriture la promesse d'une libération future, la fragmentation permet à l'auteur « de conjurer la mort d'un temps, d'une époque (p. 592) » et de retrouver le caractère authentique de l'activité créatrice.

Pour arriver à la puissance qui rendra effective la libération, l'individu rempli d'espoir ne doit cependant pas adopter l'idéologie de l'exclusion prônée par l'institution. Il lui faut progresser vers l'invisible horizon en maintenant l'idée d'une totalité non totalitaire, sans quoi son élan pourrait être freiné par le motif même de sa démarche. Le rejet du non-sens n'implique ni la disparition ni le mépris du passé, car une telle pensée simplificatrice mènerait à une réconciliation imparfaite, en opposition avec la totalité sans fond à dimensions multiples. Une fois libérée dans l'avenir, l'humanité pourra réhabiliter en toute confiance l'héritage des siècles passés. Ce monde réconcilié pourra inclure sans risque la vérité du passé afin de la vouer à la répétition éternelle d'elle-même puisqu'il s'aimera alors assez pour s'accepter tel qu'il fut, et aimera assez la vie pour l'affirmer – continuellement – dans son entier.

Redondances

Bien qu'Yves Navarre n'atteigne une forme d'affirmation qu'à la toute fin de son projet autobiographique, il pratique néanmoins un renouvellement de sa vie passée, et souvent même présente, tout au long de son processus créateur, au moyen de procédés qui se rapportent au concept de reprise. Développé par Søren Kierkegaard dans le court essai de fiction, *La Répétition* (1843), le concept de « re-prise » (traduction littérale du terme danois *Gjentagelse*) se rallie à la pensée nietzschéenne de l'éternel Retour puisqu'il

¹⁸ Marc Jimenez, *Op. cit.*, p. 299.

rejette également la philosophie nihiliste, pour une volonté créatrice qui modifie le cours du temps et de la vie. Pareille à la fiction poétique du philosophe allemand, la reprise exige de l'artiste qu'il adhère entièrement à l'incertitude et à l'aventure que représente l'avenir. Elle concourt ainsi à un recommencement qui n'épuise pas la question mais la garde dans son ouverture grâce à « une parole qui affirme au-delà de ce qu'elle affirme ¹⁹ ». Si la reprise effectue des retours en arrière, c'est moins pour le plaisir du ressouvenir que pour réaffirmer le passé sous une forme distincte et originale, tournée vers le futur, car le coup de force de ce concept réside dans son mouvement continuels vers l'avant ; un mouvement volontaire qui ne cesse de recréer le passé en s'appliquant à le répéter éternellement avec le devenir du sujet. La reprise, comme la « pensée-désir » de l'éternel Retour, vise une réconciliation avec le temps qui dépassera toute réconciliation et permettra au créateur de proclamer que tout est avenir. Elle travaille à donner au temps une dimension unique : l'affirmation.

Chez Navarre, comme chez tous les artistes qui la pratiquent, la reprise exprime la volonté d'une synthèse humaine, c'est-à-dire la fin des divisions entre le fini et l'infini, le passé et l'avenir, l'arrière et l'avant. C'est d'ailleurs cette même volonté qui, au terme d'un chapitre où s'entremêlent les événements du passé et les annotations journalistiques, fait écrire à l'auteur :

Je suis redevenu il. Je ou il, c'est nous, ensemble. Il n'y a plus que ce paysage. Possible. Le reste est carnage. Je ne veux pas de la syntaxe des normes. Je ne connais que la syncope du style. [...] Je ou il, c'est nous, ensemble. Le style syncopé nomme. Le jour se lève. La syncope gomme. Une nuit tombe (p. 120).

Navarre opte pour une narration dans un « style syncopé », car la « syncope » qu'il associe aux règles de la langue cause un arrêt dans le passé ou le ralentissement de la pensée. La contemplation d'une vie antérieure dans le respect des normes estompe l'élan de l'écrivain, et, du même coup, fait perdurer la division de sa personnalité, tandis qu'une accentuation des faits de ce même passé dans une écriture hautement rythmée et figurative, désigne la clarté d'un jour nouveau qui réunit les éléments de sa vie. En

¹⁹ *Ibid.*, p. 101.

procédant à une réinterprétation des épisodes de son passé par des images fulgurantes et réitérées, l'auteur rend possible la fusion du « je » et du « il », trop longtemps maintenus comme distincts.

Catégorie plus synthétisante que dogmatique, la reprise garantit à la fois la similarité et la fragmentation parce qu'elle réunit en elle le même et l'autre. Afin de ne pas aboutir à un statisme, la conciliation qu'engendre la reprise au sein de l'œuvre est envisagée par Kierkegaard comme un mouvement comprenant deux phases : ce qui a été, puis la chose nouvelle qui est. Ces phases, d'allure fort contradictoire, sont en fait inséparables, car la reprise résulte de leur interdépendance : « [...] c'est justement le fait d'avoir été qui donne à la répétition son caractère de chose nouvelle²⁰. » Contrairement à la réminiscence, la reprise suppose un renouvellement du passé retrouvé. La reprise de ce passé doit s'effectuer sous une forme inédite sinon elle ne pourrait amener le créateur qui l'emploie vers l'avenir auquel il tend. Agir autrement donnerait lieu à des souvenirs précises et impeccables, mais figés dans un temps miné par la division et la perte du sens véritable. Or, puisque la reprise c'est aussi lutter contre la sclérose et le renforcement des traditions, Yves Navarre reconstitue – dans la différence – des événements et des émotions de son passé avec la même volonté créatrice qui prépare la transformation de la réalité empirique. Parce qu'elle est libérée des contraintes et des lieux communs, la langue utilisée pour évoquer des moments de vie contribue à élever l'auteur vers la précarité et l'instabilité requises par la pensée de l'éternel Retour. De brisé qu'il était par le temps linéaire, Navarre recouvre ses forces et reprend sa domination devant le temps circulaire mis en place par la reprise, puisqu'il manie la même existence pour créer un objet original et absolu : « [...] l'ancien retrouve son vrai épanouissement, un élargissement et un éclaircissement de son sens, au sein de son nouveau contexte²¹. » Si l'affirmation de l'éternel Retour, du même, défend à l'homme d'apporter des modifications à son passé au point de le rendre méconnaissable ou exotique, elle admet néanmoins une déréalisation qui contribue à lui donner un nouveau centre de gravité. Par conséquent, ce *même*, retrouvé par le biais de la reprise, ne peut être parfaitement

²⁰ Søren Kierkegaard, *La Répétition*, Paris, Éditions de l'Orante, (1843) 1972, p. 21.

identique aux événements originaux puisqu'il s'inscrit dorénavant dans une synthèse spatio-temporelle jamais achevée, porteuse du sens nouveau.

Entre toutes les formes de reprises employées par Navarre dans *Biographie*, nous retiendrons celles qui illustrent de la manière la plus explicite son mouvement simultanément par derrière et par devant, soit la réénonciation pratiquée par les deux voix narratives, la reprise de passages qui s'apparentent aux plans de la forme et du contenu, puis les reprises intertextuelles par lesquelles le récit autobiographique s'approprie des parties de l'œuvre littéraire de l'écrivain.

La conformité et la discontinuité indispensables à la véritable reprise se concrétisent dans la division du moi littéraire de Navarre. Contrairement à Kierkegaard, au lieu de se cacher derrière un pseudonyme et de faire dialoguer des personnages inventés, l'auteur de *Biographie* scinde sa propre personnalité en deux voix énonciatives pour procéder à un réexamen de soi : « Qui est il ? Qui est je ? (p. 360). » Si chacune de ces voix remplit un rôle précis – l'une narre la biographie d'Yves / il, et l'autre s'acquitte du commentaire à la première personne –, leur lieu d'énonciation n'est pas aussi délimité. Le travail de reprise provoque fréquemment des situations d'intersubjectivité où les deux voix communiquent entre elles afin de recomposer un énoncé ou une séquence particulière. Le passé jaillit alors dans le présent de l'écriture, cependant que le présent redescend vers le passé pour l'actualiser et le redéfinir. Un tel enchevêtrement des voix s'opère au chapitre 50, intitulé *II*, où Navarre exprime son ressentiment envers l'autre qui s'est détaché de sa personne d'origine pour satisfaire les besoins de son entourage. La voix narratrice qui amorce le chapitre, expose le tourment de l'auteur, puis s'efface devant la voix critique qui, à sa façon, reprend la thématique du dédoublement. Toutes deux se mêlent dans le paragraphe suivant pour entamer un échange. La répétition de l'énoncé biographique qui est engagée par la voix critique, mène alors l'auteur à une réévaluation de sa situation actuelle :

²¹ Barbara Havercroft, « L'autobiographie comme reprise : l'exemple d'*Enfance* de Sarraute », *Tangence*, no 42 (décembre 1993), p. 144.

Un autre se détacha de lui avec lequel Yves s'efforça de ne pas jouer. Et pour les autres, seul cet autre lui-même existait. [...] Ils m'ont coupé en deux. Un autre survient. Un autre que les autres fabriquent de toutes pièces. Un autre conforme et désiré d'avance. Un autre que moi-même. Pas moi. Et pourtant, je suis encore là, je. Je suis tout entier dans mon écriture. L'autre n'écrit pas. [...] Je revendique seulement mon honnêteté : je n'ai pas triché avec moi-même, le premier moi-même, le toujours premier moi-même (p. 358).

Le réexamen amorcé par le commentaire inaugure pour la voix narratrice une série de (re)formulations toujours centrées sur l'identité, l'écriture, mais inclut aussi un nouvel élément : la fuite. Ce dernier élément, qui apparaît assez tôt au cœur des (ré)énonciations, confirme le déclenchement d'un processus de réaffirmation de soi. Après avoir sérieusement songé à arrêter son travail autobiographique, Navarre reconstitue avec douleur d'autres épisodes et d'autres sentiments qui, en plus de remettre en cause sa personnalité et l'essence de son écriture, le projettent vers un avenir où il sera totalement lui-même :

Yves vivait le roman à venir, toujours le même roman, premier roman, une émotion, une seule. Rien de plus. Une vie n'y suffirait pas. Le roman d'une naissance (p. 362).

Sur des cahiers, il se mit à écrire une histoire, toujours la même, et plus il l'écrivait, plus elle devenait différente, immense, interminable, à suivre à tout jamais. Et ce n'était qu'une toute petite histoire, toujours la même, la sienne, rien que la sienne, rien que sa vie (p. 364).

Il chercha dans ses cahiers à se représenter tel quel, tel qu'en lui-même. Un seul écrivait, lui, et pas l'autre, pas celui détaché de lui que les autres seuls voyaient (p. 365).

Ces derniers énoncés illustrent clairement la (re)prise de conscience à laquelle Navarre est parvenu. Par une sélection de mots qui englobent à la fois le passé, le présent et l'avenir, l'auteur réaffirme le mouvement vers l'avant auquel il souscrit. En insistant continuellement sur son désir de se représenter de manière intègre, l'auteur actualise le personnage que « les autres » lui ont créé, mais procède en même temps à son remaniement, car il l'intègre à l'histoire de sa vie qu'il voue à la répétition.

La répétition d'expressions similaires, ou carrément identiques, pour amorcer des épisodes spécifiques à l'intérieur d'un même chapitre, est un procédé complémentaire de

l'expérience de la reprise. Au cours de quelques chapitres de *Biographie*, Navarre se prête à une (ré)analyse fragmentaire d'un événement du passé au moyen d'une même formule qui agit comme agent de synthèse et comme impulsion vers l'avenir. Plutôt que d'offrir différentes facettes d'une même scène ou d'une émotion, cette série de formules concrétise progressivement la force émancipatrice de l'écrivain puisqu'elle revitalise l'événement du passé repris dans le présent de son énonciation. Au chapitre 28, par exemple, c'est l'expression « Dans le rêve de laine intacte » qui établit le processus de reprise. Si le dernier terme de la formule est retouché au fil du chapitre – l'auteur lui substitue « blanche », « douce », « tendre » et « brute » –, les épisodes qu'elle introduit continuent de se faire écho et intègrent toujours le même et l'autre sous une forme dialogique. Chacune des six scènes introduites par la formule répétée est construite en trois moments, auxquels correspondent les trois temps nécessaires à la vraie reprise. Ainsi, ce que l'on appellera la quatrième scène débute par une répétition de l'expression originale assumée par la voix critique (« Dans le rêve de laine tendre », p. 206). La voix du présent qui pose un jugement sur le passé retrouvé cède ensuite la place à la voix narratrice afin que celle-ci reconstitue l'incident du passé (« Yves a peur. [...] Adrienne vient de *faire une faute*. »). L'emploi du temps présent intensifie le sentiment éprouvé durant les événements racontés et, plus particulièrement, il (ré)actualise ceux-ci en suggérant que Navarre retrouve une part de lui-même lors de sa narration. Enfin, le dernier énoncé de la scène réunit les conditions propices à la reprise : la similitude et la discontinuation. La voix narratrice, toujours en charge de l'énonciation, renonce alors au présent comme temps verbal, et clôt la scène en employant le futur simple : « Un jour, Yves libérera sa mère, prendra sa place et *fera le mort*, pour elle (p.206). » Yves, encore le même, se divise pour se représenter comme un autre, comme celui qui se sacrifiera pour affranchir la mère. Quoique la totalité des six scènes n'intègre pas les trois temps verbaux, elles s'achèvent néanmoins toutes par une force de volonté qui embrasse la nouveauté et l'indépendance (« Tant pis pour les flocons dans les yeux », p. 205 ; « Il part », « Il *sait*. Fierté », p. 206 ; « Il retient le lit », p. 207 ; « Il se laisse tomber », p. 208). En raison du thème qu'elles reprennent, les répétitions scéniques issues de la formule de départ, nous permettent de suivre le cheminement de l'enfant Yves vers sa liberté. Le perpétuel mouvement de l'arrière vers l'avant qui accompagne la série

parvient, à la fin du chapitre, à créer chez l'auteur une véritable (ré)analyse émotive et littéraire. Cette fois-ci, la voix critique de Navarre répond à sa « contrepartie » narratrice pour lui exposer le résultat de son réexamen de soi et de son écriture, ainsi que le bien-fondé de la reprise effectuée : « Le sujet de ce texte qui me gobe, me dévore et me met à vif est bien de demander à l'enfant Yves de me montrer le chemin parcouru, et si possible celui encore à parcourir (p. 209). » La collaboration des voix énonciatives, au cours de la répétition de l'expression, contribue à un remaniement autobiographique qui, parce qu'il concilie le passé et le présent, s'oriente vers l'avenir.

Avant de terminer, notons que les nombreuses reprises intertextuelles qui figurent dans *Biographie* s'inscrivent pareillement dans le mouvement vers l'avant, décrit plus haut, qui contribue à l'affirmation du Retour éternel, du renouvellement infini. Que l'on effectue une lecture qui s'attarde à la récurrence des thèmes, des impressions et des émotions, ou encore que l'on procède à une analyse plus formelle du texte, on constate que l'œuvre de Navarre est un ensemble textuel considérable de reprises, transmué par l'écriture autobiographique. Si certains des emprunts reprennent des épisodes déjà vus et même, à l'occasion, des extraits déjà lus, ils les renouvellent toutefois dans le dialogue des deux voix énonciatives. Tel est le cas de la rencontre du petit Yves avec Élie au chapitre 31 de *Biographie* titré, « Le tour du lac ». La relation entre les deux amis, qui a été décrite au préalable dans le roman *Évolène*, est (ré)exprimée plus ouvertement au cœur du chapitre grâce à l'échange des voix et au mouvement qui l'accompagne. La reprise intertextuelle qui tire son origine de cette répétition, est amorcée dès la fin du chapitre-commentaire (« Dimanche 25 mai »), alors que la voix critique annonce le retour vers le passé : « Je dois vite revenir à *Biographie* et m'y gagner afin de ne plus jamais me perdre. Je vais rencontrer mon premier "quelqu'un". Voici le rapt (p. 231). » La réutilisation d'un passage d'*Évolène* (p. 182-183) par la voix narrative, qui prend ensuite la parole pour relater la promenade autour du lac, entraîne aussitôt l'extension du sens de cet épisode du passé. Les détails inédits greffés au passage repris, renouvellent celui-ci, (ré)actualisent sa signification, et lui communiquent une impulsion. Attribués à la voix critique, les derniers énoncés du chapitre font définitivement sauter les barrières temporelles et offrent l'histoire du rapt au temps circulaire : « C'est toujours le tour du

lac. La peur de se perdre dans la nuit et la certitude d'être deux. Les feux de Bengale et les allumettes algériennes s'éteignent vite, mais c'est tellement beau, pendant (p. 235). » Navarre, qui a (re)pris conscience d'une histoire, d'un soir et de lui-même, revient au commentaire afin d'achever son réexamen de soi et celui « du processus de son devenir dans et avec le temps²². » En plus de révéler la véritable identité de David, l'enfant narrateur du roman, la réinscription autobiographique redonne son entière signification au rapt exposé originellement de façon impressionniste : elle revitalise le passé dans un nouveau présent en marche vers l'avenir.

Une lecture attentive, persévérante, ou analytique des œuvres romanesques et théâtrales qui ont précédé l'écriture de *Biographie* (de 1971 à 1980) permet de discerner un nombre impressionnant de reprises intertextuelles au cœur du roman de Navarre. La plus célèbre, et non moins incroyable, est probablement celle qui renouvelle le sens de l'événement au centre du drame qui sépare les personnages du *Jardin d'acclimatation*, à savoir la lobotomie du benjamin de la famille. Relatée originellement dans *Lady Black* (p. 179-180), le premier roman publié de l'écrivain, la reprise²³ consacrée à la campagne publicitaire d'une marque de bas en vrac est sans doute moins frappante que celle qui vient d'être mentionnée, toutefois elle est d'un intérêt égal sinon supérieur puisqu'elle donne à l'auteur l'occasion de revoir sa position dans le champ littéraire : « Nom, les *Tels Quels*. [...] Jamais personne ne saura pourquoi Yves, revanche, avait appelé ces bas *Tels Quels*. L'après-Mai 68 : des clans littéraires s'effondrent. Un essoufflement. Et que sont déjà devenus ceux de l'âge d'Yves, publiés dès leurs premiers romans, dix ans auparavant ? Tous les "nouveau Radiguet", tous les "nouveau Crevel" (p. 555) ? » En plus de révéler la vérité derrière l'épisode biographique la reprise énoncée par la voix narrative rappelle encore une fois le passé littéraire de l'écrivain au sein d'un nouveau contexte toujours orienté vers l'avant. Bien que la reprise soit plus courte et nécessairement plus vague que l'énonciation originale, elle n'en demeure pas moins efficace, car elle déploie la signification de ce qui avait été exprimé explicitement dans

²² *Id.*

²³ Voir *Biographie*, p. 555.

Lady Black, soit le point de vue de l'auteur à l'égard des « clans littéraires » semblables au groupe fondé par Sollers et sa conception très intime de la création en littérature.

On trouve « Tels Quels ». Bravo. Julien [pseudonyme de Navarre] jouit ; c'est le nom d'un repaire, d'un fabuleux repaire littéraire, le nom d'un groupe, d'un groupuscule de l'intellectualité gâteau sec, du nous sommes vachement sérieux, vachement profonds, très « nous-pondons-des-œufs-rien-que-des-œufs-durs ». Bah ! [...] Alors, alors que faire pour ce roman que Julien ne pourra jamais écrire ? 1) Se défaire d'un tic d'écriture publicitaire : la répétition. (« Mais c'est tellement bon, ça me fait plaisir », gémit Julien en mordillant son crayon de rédacteur.) 2) Jeter les rubans à la poubelle des Prix littéraires, les rubans et les dentelles, surtout les dentelles mécaniques de la littérature qui ne laissent plus de place aux sentiments, derrière les mots. Plus du tout. Les sentiments tombent du banc. Toute la classe éclate de rire. [...] 3) Écrire au cordeau un roman pas beau, mais un roman, un vrai, un roman-reflet²⁴.

Si la campagne pour les bas se voulait une revanche sur les auteurs publiés alors que Navarre essuyait les refus des éditeurs, et que la première inscription ridiculisait de façon évidente Tel Quel pour légitimer une démarche artistique qui n'est pas soumise à une mode et à une vogue précaire, la reprise de ce même événement dans *Biographie* va bien au-delà du mauvais sentiment. En fait, la reprise délie l'œuvre, dans laquelle elle est insérée, du groupe qui a institué une littérature du fragment et un discours critique sur cette littérature de la discontinuité. Toujours en lutte contre le statisme, la reprise intertextuelle prépare également la transformation de Navarre puisque la synthèse temporelle qu'elle met une fois de plus en place revitalise l'écriture de l'émotion de l'auteur et les projette tous deux dans la postérité.

Nous pourrions poursuivre l'analyse des reprises qui figurent dans *Biographie* et aussi de celles qui s'insèrent dans la production romanesque postérieure à cette œuvre. Pensons entre autres romans à *Une vie de chat* (une longue reprise en soi des dix années déjà relatées dans *Biographie* durant lesquelles Navarre a vécu avec son chat Tiffauges), *Romans, un roman* (où sont revisités *Killer*, *Niagarak* et *Biographie*) et, plus récemment, *La Ville atlantique*. Ce qu'il convient de retenir, c'est qu'en réalisant la reprise selon le modèle de Kierkegaard, Yves Navarre s'est engagé dans un combat contre la

reproduction du même, contre le renforcement de la tradition et contre l'« anti-sensualisme ». Or ce combat contre le statisme, la norme et les règles se continue aussi à l'égard de l'écriture autobiographique. Plutôt que de se rallier aux formes traditionnelles du genre, l'auteur de *Biographie* épouse une pratique innovatrice et sensuelle²⁵. Bien qu'il réemploie quelques figures caractéristiques du genre intime, Navarre les refaçonne pour produire un mouvement par derrière et par devant. De ce point de vue, *Biographie* est moins le rétablissement d'un passé révolu que la reconstitution d'une impression du passé afin d'interpréter le présent et d'embrasser l'avenir.

²⁴ Yves Navarre, *Lady Black*, Paris, Flammarion, 1971, p. 179-180.

²⁵ Au sens premier du terme, à savoir qui émane des sens.

CHAPITRE II

UN DÉSENCHANTEMENT RÉCIPROQUE : YVES NAVARRE ET
L'INSTITUTION

Biographie ne serait-il qu'un récit de bataille
narrant l'invasion des griefs, ces anticorps d'une
libération d'un être, et de l'être [...] ?

Yves Navarre

Au milieu de la pluralité des arts et des textes littéraires qu'elle particularise, la discontinuité lézarde et détruit en permanence les assises de la norme classique fondée sur « la *perfection*, la *complétude* et l'*homogénéité* formelles²⁶. » Selon Ralph Heyndels, l'art marqué par la discontinuité est appelé à provoquer un sentiment de déconvenue chez qui le reçoit sans avoir précédemment travaillé à une ouverture ou à un « don immaîtrisé » de soi. L'homme fermé, cantonné dans ses modes de lecture datés et assimilés, est alors en proie à une illusion chaotique, car il est incapable de se figurer « l'ordre caché » et le « bâti interne » auxquels renvoie l'art discontinu. En raison de la dénonciation de la maîtrise obsessionnelle qu'elle propage à travers les œuvres qui s'en inspirent et de l'image de ruine qu'elle laisse derrière son passage, la discontinuité ne peut que désenchanter celui pour qui le sens n'est possible que face à une totalité systémique et cohérente et susciter chez lui les plaintes et la récrimination.

²⁶ Ralph Heyndels, *La pensée fragmentée*, Bruxelles-Liège, Mardaga, 1985, p. 18.

Avant d'aborder la relation conflictuelle qu'entretient Yves Navarre avec l'institution littéraire parisienne et ses agents, nous reprendrons, en des termes plus adaptés à notre propos, la réflexion critique de Ralph Heyndels au sujet de la réception de la discontinuité²⁷. Nous nous concentrerons ici sur la thématique de la bipolarité qui sert à illustrer l'opposition entre les différents agents institutionnels et les auteurs dont l'écriture est caractérisée par la discontinuité. Nous espérons ainsi rendre compte des origines de la déconvenue de l'institution littéraire et de ses hantises qui la poussent à dévaloriser les œuvres fragmentées, en l'occurrence celles de Navarre, qui apparaissent en son sein.

Une société digérant mal sa consommation

La conception institutionnelle du texte littéraire valorise les productions qui réfléchissent le système que nous désignerons simplement – pour l'opposer à la discontinuité qui nous préoccupe – comme la continuité. Ainsi positifs, les produits de la continuité entrent en contraste avec la « déceptivité » que suscitent les œuvres discontinues parce qu'elle s'offre à une complétude potentielle, mais aussi parce qu'elle privilégie le principe mimétique du texte avec le mouvement de la pensée déportée non pas vers un tout préétabli et attendu mais vers l'inconnu où s'émiettent les attentes lectorales. Une pareille situation pourrait être résumée en ces termes : tandis que l'artiste de la discontinuité s'abandonne à la fécondité de la fonction expressive, le représentant de l'institution consacre ses énergies à implanter ou à respecter des lois et des procédés techniques traditionnels qu'il associe à la notion sourdement classique du Beau. Malgré le caractère rédhitoire évident de l'opposition décrite, la source de la déstabilisation de la lecture institutionnelle demeure relativement nébuleuse.

Heyndels retient six éléments qui permettent de mieux saisir les motifs de l'attente déçue que provoque la discontinuité, face aux codes de régulation et de consécration. D'abord, *la prévisibilité d'une scansion composée* fait en sorte que la forme institutionnelle est perçue comme étant fade, à la rigueur ennuyeuse, puisqu'elle se refuse

²⁷ Cette démonstration est elle-même inspirée par l'ouvrage de P. Brückner et d'A. Finkielkraut, *Le*

quasiment tous les éléments qui font surprise. La continuité ne crée aucune incertitude chez le lecteur ; celui-ci a le loisir – ou l’habitude – d’anticiper à l’avance les « accentuations » qui seront apportées au texte. De cette façon, il a la certitude que, si jamais une attente vient à se manifester, elle sera probablement une attente indéniable d’elle-même et de sa monotonie. Un trait déduit de la *téléologie et du finalisme* relève également de l’idéologie de la continuité : c’est l’effacement de toute distance entre le commencement de l’œuvre et son terme. Le déploiement créateur, cet espace entre les deux frontières textuelles, devient alors une série de moyens ou d’épisodes qui permettra à l’auteur de parvenir à une fin qui a été envisagée dès le début. À ce point, l’objectif premier consiste à atteindre le même dénouement qui a été annoncé dans les pages liminaires, car il est perçu comme le principe explicatif et fondamental de l’ensemble. De son côté, *la linéarité vectorielle*, qui conçoit *le texte du roman comme une longue phrase*, tend paradoxalement à retarder l’inévitable point final. Pour ce faire, elle bannit les phrases courtes ou encore celles qui, trop segmentées, risquent de menacer la grandiloquence du discours en s’écartant de la direction établie. Étroitesse et allongement sont les ferments de la linéarité. Parce qu’elle veut mettre l’accent sur la constance en même temps que sur l’absence de limite, la norme vectorielle réclame des phrases hautement structurées dont l’agencement interne des unités permettra leur déploiement maximal. L’idéologie de la continuité entretient aussi un *dogmatisme de la vérité unique*, c’est-à-dire *l’unicité d’un sens transparent*. Par cela, elle entend que le rapport codifié au texte soit un discours qui maintienne une seule vérité. À l’aide de cette vérité exclusive, dénuée de toute ambiguïté et efficacement implantée, l’œuvre et les agents qui la récupéreront seront en mesure de condamner, voire de censurer, d’autres vérités qui, aussi irréductibles soient-elles, sont susceptibles de faire irruption. L’auteur institutionnalisé est également conditionné par une *obsession de la maîtrise*. Celle-ci fait en sorte que l’écrivain ne cède pas au trouble qui l’habite lorsque son travail devient plus épineux. Cette idée « d’auto-domination » a pour fonction d’écarter toute subjectivité capable de produire des interférences qui feraient perdre à l’auteur le contrôle de sa pratique. Enfin, *la stabilité de l’ordre* agit directement sur le produit final. Puisque la création littéraire est considérée tel un désordre social qui doit être rééquilibré, la

consécration de l'œuvre par l'institution – donc son intégration – se présente comme l'intervention ultime qui permettra d'effacer le bouleversement au profit de l'ordre retrouvé et conforté.

Or ce qui ne manque pas d'étonner, c'est que la déconvenue des représentants de l'institution est motivée par leurs propres axiomes. En effet, si les différents agents semblent déstabilisés face à la discontinuité, c'est parce que celle-ci rejette toutes les évidences qu'ils se sont efforcés de maintenir durant des décennies. Les signes qui se multiplient désormais au sein des œuvres discontinues apparaissent seulement pour rappeler qu'il n'y a plus rien dans le monde empirique, sinon du chaos. Une déperdition de l'idéologie systématisante est valorisée et mise en pratique par la pensée fragmentée. Avec elle, la prévisibilité est écartée et remplacée par le hasard ; il n'y a aucune fin en perspective, car on aspire à un temps circulaire ; une désorientation s'impose ; la vérité n'apparaît plus comme unique mais multipliable et invitante ; le contrôle est bousculé par la force de l'expression ; le désordre est maître et créateur.

L'art (post-)moderne secoue les gardiens et les défenseurs de la forme institutionnelle, car la majeure partie des bases sur lesquelles s'appuie leur « édifice notionnel et logique²⁸ » est détruite par la discontinuité. Le *désir de la « bonne forme »*, mis en théorie pour répandre une pratique créative qui admet des structures formelles simples, faciles à comprendre et souscrivant à l'art de la symétrie et à l'éloquence de l'antithèse, n'est dès lors pas assouvi. L'*architectonique du logos* qui permet la communication intellectuelle et même épistémologique n'est plus observée ; les artistes lui préfèrent un discours obscur et non hiérarchisé. L'*axiomatisation* (formalisation) *des valeurs* qui arrange toute argumentation morale est hautement dénoncée et réfutée. Puis, le *langage* comme *miroir* de l'activité humaine et comme *medium* pour la manipulation des discours que la société tient sur elle-même, est mis en éclats, fracassé, afin que soient révélés sa flexibilité et son caractère mystifiant.

²⁸ *Ibid.*, p. 45.

Le déséquilibre engendré de la sorte par le mouvement discontinu provoque une série de hantises chez les agents de l'institution. Parmi celles-ci on trouve notamment la *hantise de la dégénérescence du discours*. Conditionnée depuis longtemps à éliminer le silence et à lui retirer toute signification autonome, la continuité porte en elle-même la crainte que le discours littéraire ne s'enlise dans des propos incohérents et ne finisse par s'anéantir dans le « non-dire ». Au cœur de l'esthétique de la discontinuité, ce même silence prend au contraire une valeur surprenante et se manifeste à trois niveaux. Au plan thématique, le silence est perçu comme plus expressif. Puisque la vérité est difficilement représentable, le silence semble révéler ce qui signifie de façon authentique. Au niveau figuratif, le texte fragmenté traduit l'importance du silence au moyen de ses ruptures stylistiques, sémantiques, logiques, etc. Le silence y devient actif, car le non-dit, l'élément absent entre les inscriptions, apporte une signification supplémentaire au texte. Enfin, matériellement, la fragmentation crée un texte-objet morcelé, qui donne l'impression d'être visité par le silence. La *hantise de l'incommunication* secoue pareillement les adeptes de la continuité parce que l'art discontinu récuse sans cesse les mécanismes régulateurs de l'institution, tout en condamnant l'application d'une communication soumise à des codes et à des préceptes. La tranche de mystère que l'écriture fragmentée inclut à sa pratique obsède les idéologues qui ne peuvent la résumer ni saisir immédiatement son sens. Par conséquent, ces derniers redoutent que la création littéraire ne se transforme en une absurdité étourdissante qui ne pourra mener qu'à de l'indifférencié. La *hantise du non-savoir* tenaillant les auxiliaires de l'institution provient quant à elle d'un mouvement de la pensée préconisé par la discontinuité, qui nécessite une inconnnaissance partielle, néanmoins drastique. L'idée qu'ils ont d'un avenir inconnu et qui est véhiculée par les œuvres morcelées déplaît aux adhérents de la continuité parce qu'ils y décèlent la remise en question de « la mobilisation intellectuelle de notre culture en son mode d'actualisation (toujours "apprendre" : analyser, synthétiser, comprendre, expliquer)²⁹. » Effectivement, la discontinuité manifeste une vive opposition vis-à-vis de la prééminence d'un savoir capable de tout expliquer (créations, modes, idées, etc.), et ce, bien avant que ce « tout » ait pris place ou ait été produit. Elle conteste (avec ardeur) le statut d'une rationalité qui analyse et inscrit la situation de la société comme si elle était

²⁹ *Ibid.*, p. 46.

théoriquement évidente, ou encore comme si elle était immobilisée dans et par une limpidité ontologique. L'attitude ironique qu'adoptent les esthéticiens de la discontinuité face au réel est loin de soulager les mandataires de la norme, car elle se moque essentiellement de leur esprit de système ainsi que de leur idéal traditionnel de la beauté harmonieuse. Avec une telle démarche, les artistes cherchent à approcher la réalité empirique par des émotions et des segments imprévus, pour tâcher d'en rendre compte. Les fragments donnés à la création deviennent alors des particules de sens extraites au principe d'identité, à l'univers des truismes identifiables et à une conception sans importance du monde qui paraît travestie en vérité fondamentale. La conduite ironique ne vise pas à transmettre une image fidèle de la réalité ; elle essaye plutôt de faire entendre, par le biais de la syncope, des discordances et des ruptures, que l'existence actuelle se conçoit essentiellement par la déceptivité et le refus. En somme, l'approche discontinue veut démontrer que le combat contre la totalisation à laquelle se voue l'institution s'effectue au moyen de son antithèse. Puisque pour la discontinuité le réel ne consiste pas en un « être-là » et à ce qui est immédiatement compréhensible, le discours discontinu trouve son contenu de vérité dans les bribes et les détails. Il n'y a donc de vérité que dans l'inachevé et l'imparfait, c'est-à-dire là où cela fait énigme et où il est impossible de s'enfermer dans une doctrine du déjà connu. Finalement, une *hantise du chaos, de la confusion et de l'échec* saisit les instances institutionnelles confrontées aux œuvres discontinues. Face à l'effondrement de l'édifice holistique du monde sapé par le mouvement infini de la discontinuité qui se communique aux textes littéraires, les adeptes de la continuité sont gagnés par l'incertitude. Ils sont sans recours, ils ne savent plus quelle direction emprunter, car aucune voie ne leur est tracée. Or cette expérience de la rupture peut être à la fois « première » et « essentielle » pour ceux qui ont pris le parti de souscrire à l'idée du chaos, car la positivité négative qui s'en dégage va leur permettre d'aborder la vérité originale :

[...] qui permet de dénoncer le mensonge de ce qui est : tout ce qui prétend parler au nom du silence ; tout ce qui donne l'illusion de choisir dans la contrainte du déterminisme le plus veule ; tout ce qui a la prétention d'être fort – justement : autre que fragile, « inconsistant », tout ce qui nous cache combien, fondamentalement, la vie est *mutilée*³⁰.

³⁰ *Ibid.*, p. 50.

L'institution rejette la légitimité d'une pareille expérience et s'efforce de la déprécier même si elle y discerne une certaine « logique », qui met en doute son idéologie dominatrice fondée sur l'homogénéisation et la fausseté.

Le désarroi institutionnel que la discontinuité suscite ne provient pas fondamentalement des constructions non-conformistes proposées par les œuvres marquées par la fragmentation. La source première en est, sans conteste, la peur de voir décroître l'influence qui est exercée par les diverses autorités culturelles sur la société, sa production symbolique, les normes esthétiques, la légitimité de la glose critique, enfin la compétence de tout magistère symbolique à dire le vrai du social et de ses manifestations. Donc, si quelque chose vient à secouer, et même choquer les agents institutionnels, il s'agit davantage de la remise en cause de l'ensemble du système idéologique qui est entreprise par une minorité artistique. Par conséquent, cette manœuvre réactionnaire n'est pas négligée par les représentants de la continuité ; elle attire leur attention d'autant plus qu'elle met au jour le caractère factice de leurs structures idéologiques et taxinomiques. Déterminée à ne pas se laisser miner par les « forces rebelles », l'institution culturelle s'emploie à rendre inoffensifs tous les conflits possibles. Parmi les solutions radicales retenues par l'institution pour neutraliser les éléments dissidents, mentionnons la dévalorisation des œuvres qui doivent (presque) obligatoirement passer par son intermédiaire pour obtenir une large diffusion, ou encore l'occultation pure et simple de textes jugés trop « menaçants ». Il va sans dire que l'univers artistique et littéraire devient dès lors – ou a toujours été – le foyer d'une lutte de pouvoirs : d'un côté on trouve l'idéologie répressive de la continuité armée du discours clos et de sa tradition, tandis que de l'autre se tient la force expressive des écrivains marginaux qui aspirent à des modalités inédites pour soutenir l'expression complète d'un discours entrevu et exhibé comme étant plus intègre et plus libre.

Les pantins du non-dire

L'idéalité qui semble au premier abord définir le monde des lettres s'est dissolue très tôt pour laisser apparaître une pratique d'assimilation historique et sociale. En fait, une

rupture importante et quasi définitive s'est produite lorsque la littérature s'est établie comme institution, car au lieu de devenir l'instrument d'une ouverture sur la communauté des hommes, elle s'est transformée en une activité sociale distincte dont le but principal est d'imprimer l'essence de son service idéologique sur la forme esthétique.

À l'image de l'efficace des institutions religieuses, politiques ou judiciaires, le rendement de l'institution de la littérature est à l'origine d'une opération bien plus conséquente, soit : « assurer la socialisation des individus par l'imposition de systèmes de normes et [de] valeurs³¹. » Cette opération a une forte tendance doctrinale puisque, en plus d'interpréter, de contrôler, et même de produire des rapports sociaux au moyen d'une « science » présentée comme une vérité transcendante, elle impose la ségrégation en classifiant l'humanité, puis en mettant en valeur les classes auxquelles appartiennent les agents qui la supportent. L'effet orienté de l'institution littéraire comporte également une action éducative rigoriste qui est propre à tous les régimes structurels et formels. Par elle, il est possible d'expliquer pourquoi les membres de la société, qui sont inévitablement confrontés à l'institution, doivent toujours faire face – souvent de manière inconsciente – à une série de préceptes, le plus souvent masqués, qui agissent autant sur leurs comportements que sur leurs modes de penser. Or c'est précisément à ce degré que l'institution littéraire opère comme centre de soumission et de domination idéologique. S'il est relativement compliqué d'établir le niveau exact où l'institution met en œuvre sa subordination et son autorité, il en va autrement quand nous cherchons à identifier les auxiliaires de son intervention structurante, car tous les individus qui lui sont reliés, de près ou de loin, sont de potentiels représentants et diffuseurs de son idéologie. Ces agents ne doivent toutefois pas être évalués en une seule cellule et à partir d'une représentation uniforme ; tous sont susceptibles de contribuer à la structuration de la société – soit parce qu'ils adhèrent volontairement à cette entreprise, soit parce qu'ils sont trop faibles pour percevoir sa nature chimérique – mais quelques êtres d'exception demeurent. Ils demeurent non pas à l'écart mais au centre même du combat qu'ils ont eux-mêmes amorcé. Et ce combat est mené par la parole. Une parole pour l'avenir. Une parole qui questionne et dénonce. Qui ? Quoi ? Ceux qui soutiennent une morale affadissant l'art ;

³¹ Jacques Dubois, *L'institution de la littérature*, Bruxelles, Éditions LABOR, 1978, p. 33.

ceux qui travestissent la réalité pour la maintenir dans un statisme débilisant ; ceux qui tentent par tous les moyens d'empêcher l'homme d'exception de mener à terme son projet de *transvaluation*.

La censure provenant en droite ligne du pouvoir institutionnel s'applique en tant qu'appareil de surveillance sur les productions culturelles. Elle prétend invariablement distinguer les textes valables des autres inférieurs ou insignifiants, en ayant parfaitement conscience de produire un effet coercitif qui agira sur la création entière : certains auteurs, gagnés par les modes et la pression économique, modifient leur pratique pour échapper au couperet de leur disqualification, alors que les tenants de l'intégrité qui commande pour eux la vérité de l'art poursuivent avec une ardeur redoublée la dénonciation d'une telle répression. En prenant toujours pour exemple le roman *Biographie* d'Yves Navarre, nous verrons au cours des prochaines pages, comment et pourquoi la censure détermine les limites du discours recevable, mais aussi en quoi elle est moins ce qui bâillonne un auteur que ce qui le contraint de parler. Enfin et surtout, nous constaterons que cette instance déterminante dans la conception et la reconnaissance des œuvres littéraires, va bien au-delà de l'appareil critique, et qu'en fait, elle s'insinue aussi bien au niveau éditorial qu'au niveau académique.

Le processus d'affirmation dans lequel s'est engagé Yves Navarre est à l'origine de sa position réactive vis-à-vis de l'institution littéraire. En effet, c'est le procès d'*autonomisation* de l'écrivain et sa recherche de tout le sens qui s'est perdu depuis la systématisation de l'art, qui provoquent chez Navarre la contestation de l'esprit artificiel et mercantile des activités culturelles. La participation de l'auteur à un champ littéraire établi sur la division, puis confronté à une sphère de production où dominant les lois et les stratégies commerciales, l'a amené à vivre encore plus intensément son travail et son activité créatrice sur le mode de la négation. L'état d'exclusion – exclusion du champ social et exclusion du circuit économique – dans lequel s'est placé Navarre n'est toutefois pas parvenu à rééquilibrer sa situation d'écrivain, car, comme le mentionne Jacques Dubois, « dès l'origine, le statut d'auteur est tiraillé entre des forces contraires et voué à

ne jamais rencontrer une cohérence satisfaisante³².» L'univers du statisme et de la récupération instauré par l'institution représente un périmètre sous haute surveillance dans lequel la plupart des entreprises de libération, sinon toutes, sont condamnées à l'insuccès. Attendu que le statut d'un écrivain est déterminé d'une part par une quantité assez considérable de normes et de régularités, et traversé d'autre part par des contradictions liées à l'institution de la littérature, il ne pourra s'actualiser dans la stabilité que le jour où les conventions et les dogmes auxquels il est soumis seront revus et modifiés. C'est en majeure partie parce que sa situation présente et à venir est menacée, qu'Yves Navarre s'emploie à ébranler les pilotis de l'idéologie institutionnelle. Conscient que tout est altéré au cœur de la société où les rapports des individus à la création, et des individus entre eux, sont corrompus par la sujétion naturelle et idéologique, l'écrivain utilise – c'est sa prétention explicite – son art pour faire éclater la vérité au nom de la vérité. Certains moyens utilisés par l'auteur sont fortement marqués par l'émotion ou l'enthousiasme, alors que d'autres sont volontairement provocateurs, mais tous convergent vers un seul désir : le retour d'une écoute et d'une communication qui seraient amoureuses, c'est-à-dire vraies.

Le commentaire parisien

La critique littéraire emprunte deux attitudes vis-à-vis des productions modernes. Elle peut, à l'occasion, souscrire à des principes nouveaux, voire avant-gardistes, ou bien elle peut s'en remettre au code antérieur qui est composé de règles classiques et très généralisantes. Dans le premier cas, elle s'ingéniera à transmettre une vision des œuvres qui correspondra au travail artistique de leurs auteurs. Pour ce faire, elle tâchera de révéler, au moyen d'une lecture souvent intellectuelle, la valeur des textes en se positionnant par rapport à l'héritage culturel qu'elle déprécie ou réproouve. La signification transmise par cette critique sera la plupart du temps complexe parce qu'elle se réfère au champ intellectuel et à ses problèmes. Dans l'autre cas, la critique adoptera une position résolument conservatrice. Cette attitude, inspirée d'une forme d'anti-intellectualisme, ramène la critique à sa plus simple expression. Le goût de la clarté qui la

³² *Ibid.*, p. 103.

caractérise la place bien en deçà de la vulgarisation sommaire. La neutralité, non pas d'opinion mais d'intention, que cette critique endosse l'encourage à ne pas vouloir comprendre et même à rejeter les œuvres qui ne reproduisent pas les formes traditionnelles. Encore, il n'est pas rare de voir transformés en produits de consommation des textes qu'elle considère à partir de normes étroitement établies. C'est précisément cette dernière approche critique qui alarme Navarre : « Peur. Peur d'une incertaine critique. [...] Peur de la répression facile dont use le moqueur systématique, investi du pouvoir de colonnes et de tribunes, territoire désormais de démolition ou de construction de fausses façades (p. 84). » L'usage que les journalistes littéraires font de leur parole dominante inquiète l'écrivain puisqu'il sert à introduire graduellement l'art dans la sphère de l'industrie capitaliste et, par la même occasion, concourt à lui faire perdre son caractère artistique. Si, au cours des dix années qui l'ont mené à l'écriture de *Biographie*, Navarre n'a pas toujours été l'objet de commentaires défavorables ou malveillants, ce sont quand même ceux de ce type qui retiendront ici notre attention, car, plus souvent qu'autrement, leurs auteurs – académiciens, écrivains consacrés ou en voie de l'être – occupaient une position déterminante dans le champ littéraire au moment de leur diffusion.

Le milieu littéraire parisien s'organise autour d'une idéologie bourgeoise qui donne lieu non seulement à des prises de positions artistiques, mais aussi à des prises de positions politiques. En conséquence, le discours critique des commentateurs dépend des intérêts de ceux-ci qui ont à préserver ou à renouveler la structure de l'institution, et également de la position qu'ils y occupent. Lorsqu'ils sont réactionnaires ou fort attachés, pour diverses raisons, au pouvoir dominant, les critiques de la littérature ont tendance à utiliser les mêmes mécanismes que ceux de l'idéologie à laquelle ils se subordonnent afin de conserver les œuvres actuelles (et forcément les créations futures) dans la sphère de l'esthétique traditionnelle. Entre toutes les pratiques que les agents ont à leur disposition, ils semblent privilégier deux manœuvres apparemment divergentes qui sont néanmoins complémentaires. Par la première, les critiques entourent d'un sens particulier des termes comme *imagination*, *originalité*, *génie*, etc. pour faire croire à une œuvre « inspirée » préférablement à un travail réalisé par l'auteur. Cette façon d'agir permet notamment de

préserver le *statu quo* cher au système, tout en écartant d'éventuels changements sémantiques aptes à exprimer, au niveau formel, une intention de dissoudre les structures traditionnelles du discours clos. Quand ils optent pour la seconde opération (comme c'est le cas à l'égard des œuvres de Navarre), les « journalistes » emploient une technique de répression qui, par souci d'intégration et dans le dessein d'apporter un discrédit, consiste à envisager les élans des mouvements littéraires marginaux en tant qu'expression d'une dégradation du monde contemporain plutôt que comme l'affirmation d'une transformation à venir. Dans un cas comme dans l'autre, un effet d'interférence se produit pour parquer la parole de l'artiste dans la réalité objective et ainsi couper court à une libération potentielle de la société. Donc, quelle que soit la stratégie employée par l'appareil critique, le principal et véritable enjeu de l'écrivain « consiste à démontrer et à dénoncer les procédés par lesquels l'idéologie répressive enferme la pensée dans l'univers du discours clos³³. »

Rien n'est plus difficile, en effet, que d'accuser la conduite de l'idéologie en place, car elle, de son côté, s'efforce à *minoriser* les propos contestataires des hommes forts³⁴. La résultante de cette confrontation n'est pas une sorte de neutralité au plan du discours. Au contraire, malgré l'agacement que peut produire la parole d'exception chez les membres de l'institution, l'influence de l'idéologie totalitaire n'est qu'amplifiée par ces discordances, car les représentants du système réutilisent les propos des minorités en les présentant tels des « signes d'inadaptation à la société actuelle³⁵. » C'est ce même langage de la traduction qui est pratiqué par les commentateurs littéraires de l'œuvre d'Yves Navarre. Et c'est justement la principale source de contrariété chez l'auteur. En dépit des gloses que l'on a répandues sur son compte (mais n'est-ce pas là un parfait exemple du travail de récupération ?), il faut savoir que l'irritation de Navarre ne provient pas de sa mauvaise réception critique, mais bien du fait qu'il n'y ait pratiquement plus de discours herméneutique honnête :

³³ Marc Jimenez, *Op. cit.*, p. 187.

³⁴ Cette expression empruntée à Nietzsche fait à la fois référence aux écrivains masculins et féminins.

³⁵ Marc Jimenez, *Op. cit.*, p. 266.

Et voilà ! Tout se trame de nouveau dans un sens résumé, désigné, étiqueté, abusif. Il faudrait d'une part me réjouir de ne plus être l'auteur d'un texte passé sous silence, et d'autre part taire en moi le danger évident d'une telle analyse. Or, [...] tout est d'emblée, avant même le lu du livre, ramené au carcan de cette morale faussement ouverte qui gouverne, surtout envers et contre tous, définit, minimise. [...] Je cherche, depuis toujours [...] une écoute à la juste mesure d'une écriture, un regard au niveau égal de l'humain : rien, dans nos comportements n'est aussi distingué au sens de la ségrégation. Tout nous résume continuellement dans l'accusation. Mais rien au niveau des personnes de mes textes de roman ou de pièces de théâtre ne coupe, ne classe, n'écarte. L'humain est devenu inadmissible. Il l'est devenu. Les images d'horreur [...] ne font que conforter le civilisé dans cette idée-là. L'impressionnisme comme l'émotion n'ont plus cours. L'humanité est inhumaine en ceci qu'elle n'est plus que spectatrice, excellent dans l'art nul de connaître parfaitement les lois du spectacle. Le romancier, acculé, s'il veut vivre de sa plume, n'a plus qu'à distraire pour épater. Mais gare à lui s'il montre son monde tel qu'il est et ses personnes telles qu'elles sont. Il cherche des lecteurs qui seraient acteurs, et avant même de les trouver, par l'inévitable canal des médias, le critique déjà se pose tout en spectateur, raconte, résume, racomit, plus rien. Pas de ça. Plus de ça. Achetez un livre de recette (p. 605-606) !

Navarre sait pertinemment qu'une certaine « critique triomphante » vient se substituer à la parole poétique des écrivains d'exception. Il sait qu'elle le fait non seulement dans le but d'intégrer leur voix au discours dominant, mais pour se poser en écran entre eux et le lecteur, afin de frelater l'appel à l'ouverture que leur parole transporte et ainsi laisser derrière son intervention licencieuse des significations prédéterminées : « Pourquoi sont-ils toujours, et de plus en plus depuis dix ans que je publie, entre toi, lecteur, et moi, auteur, à tout faire pour que notre histoire d'amour se contrarie, ou même que la rencontre ne se fasse point (p. 84) ? » L'auteur de *Biographie* interrompt fréquemment le récit de sa vie, ou encore son commentaire d'artiste au présent, pour blâmer les métalangages traducteurs, car il a conscience que ces discours s'acharnent, et s'acharneront sans cesse, à assourdir et à normaliser la différence que lui-même tente désespérément de faire revivre. Navarre qui connaît la nécessité de son mouvement affirmatif et les exigences pour son plein essor se mesure donc à des instances dont le discours triomphant n'a plus rien de littéraire (au sens élevé et artistique du terme).

Le commentaire parisien est la réponse impulsive des idéologues qui ne veulent, et ne peuvent, tolérer la volonté surabondante des créateurs en voie d'affirmation ainsi que leur parole autosuffisante qui ne peut se contenter de l'évidence empirique. Affilié à la vie descendante ou profondément stagnante, le commentaire réprouve ce qui est motivé par l'intégralité et la profusion de forces afin d'abaisser le sens régénéré qui est contenu et véhiculé par la parole poétique. Il s'applique à dénaturer ce sens, à le mettre au service d'une cause bien réelle mais parfaitement oiseuse, ou encore il en fait l'instrument d'une vérité préfabriquée, fastueuse et sensationnelle, de manière à déposséder l'artiste, à l'écarter de la création et de l'affirmation. Comme le mentionne J. Sojcher, cette façon de commenter les textes littéraires « est une conception où l'artifice corrompt et insignifie, où l'histrionisme triomphe du sens, où la force événementielle du drame se perd dans l'agitation, la gesticulation, l'emphase³⁶. » Cette critique idéologique apparaît évidemment néfaste aux yeux de Navarre puisque, pour dompter la conscience de la collectivité et temporiser le changement auquel travaillent les hommes d'exception, elle glorifie l'expression de la moyenne majoritaire au détriment de l'action personnelle isolée.

À mots couverts ou franchement explicites, l'auteur de *Biographie* souligne que le jugement moral émanant du commentaire parisien est dangereux, car il dévalorise les écrivains les plus puissants et rend parfaitement inintelligible leur parole auprès de la plus grande partie de la société. Bien que la position tranchée qu'il adopte lui attire les foudres des idéologues de la littérature, Yves Navarre s'obstine à faire connaître le manège de l'appareil critique parce qu'en plus de nier la spécificité de la communication de l'exception, il diffuse des sentences de « faibles » qui réussissent à culpabiliser et à abattre les hommes forts qu'une écriture unique distingue de la masse : « Si je honnis le commentaire parisien alors qu'il me tient, me hante, me rattrape toujours et me blesse d'un mot fabriqué, aiguisé, d'un sourire factice et coupant, je respecte le commentaire du roman qui appelle la biographie. Il est l'approche, le tournoiement que je souhaite aujourd'hui (p. 74). » Le témoignage de Navarre démontre que ce commentaire « parisien » peut parfois devenir si obsédant que même les créateurs les plus

³⁶ Jacques Sojcher, *Op. cit.*, p. 85.

exceptionnels en arrivent à se sentir impurs et nuisibles. En pareil cas, leur poésie sauvage est apprivoisée et ils sont forcés de regagner une communauté dont la façade a été outrageusement fardée pour masquer le désordre qui grouille derrière elle. En consentant de la sorte au nivellement et à la parité, les écrivains ne sont plus persécutés de l'extérieur comme avant ; par conséquent, ils renoncent à la lutte exigée par le questionnement, perdent l'énergie avec laquelle ils affirmaient leur différence, puis ils voient leur force de contestation endormie : « L'exception va alors à la rencontre de la règle, quand elle avait, au contraire, à creuser la distance, à refuser les compromis, à sauvegarder l'interdit et la transgression³⁷. » Si Navarre accepte sa spécificité et sa différence malgré la dépense physique et intellectuelle que cela implique, il ne tolère cependant pas que les critiques l'entraînent dans leur société du spectacle et lui créent une personnalité d'homosexuel scandaleux, d'éternel insatisfait ou d'enfant gâté pour mieux le neutraliser et l'écartier ensuite plus aisément de leur chemin :

Pourquoi faire un portrait qui sera encore, vraisemblablement, celui du personnage que l'on, ou que vous me prêtez pour me tenir dans un écart ? Une critique, une vraie critique, est-ce encore possible ? N'y a-t-il pas dans *Le Jardin d'acclimatation* le matériau nécessaire, abondant, généreux ? Alors ? [...] Mais je ne fabrique pas de l'écrit, reproduction du réel, sujet à ragots et à dénonciations. Je livre ma vie à une écriture, réalité en soi. Et les questions qui ont suivi ! Pour tout ramener à une réalité de faits. Le roman, réalité en soi, existe. Il est temps que toi [G.W., auteur de la critique] comme tant d'autres vous remettiez à la tâche amoureuse d'une critique messagère. Tu m'as encore « fait dire », hier, des choses auxquelles je crains fort que tu « fasses dire », disgrâces successives, besoin de marteler une communication qui n'a plus rien de littéraire, des choses qui ne sont pas dites, dans le roman, cette réalité en soi. Surtout pas ces reproductions du réel que vous célébrez, sacrifiant à la dictée de la société de consommation, en termes superlatifs et usés et lassants (p. 596).

En vilipendant de cette manière les journalistes littéraires, Yves Navarre espère que ceux-ci modifient leur approche du métier. Peut-être naïvement, l'auteur souhaite que la critique oublie tant soit peu ses propres intérêts, de même que les lois médiatiques qui la gouvernent et la détournent de sa fonction première, pour se consacrer à donner vie aux textes qui lui sont trop souvent livrés en pâture. Pour soutenir son propos – et sans doute

³⁷ *Ibid.*, p.54-55.

pour démontrer que ses doléances ne sont ni le contrecoup d'une frustration ni un fait isolé –, il fait siennes les paroles d'un philosophe anonyme publiées dans le quotidien français *Le Monde*:

[...] je ne peux m'empêcher de penser à une critique qui ne chercherait pas à juger, mais à faire exister une œuvre, un livre, une phrase, une idée ; elle allumerait des feux, regarderait l'herbe pousser, écouterait le vent, et saisirait l'écume au vol pour l'éparpiller. Elle multiplierait non les jugements, mais les signes d'existence ; elle les appellerait, les tirerait de leur sommeil. Elle inventerait parfois ? Tant mieux, tant mieux. La critique par sentences m'endort ; j'aimerais une critique par scintillements imaginatifs. Elle ne serait pas souveraine, ni vêtue de rouge. Elle porterait l'éclair des orages possibles (p. 85).

Bref, par ses récriminations Navarre demande aux critiques de se remettre à une lecture vraie qui conduira davantage à une invitation qu'à un commentaire et, par la même occasion, il réclame à leurs instances supérieures la liberté de l'exception et le droit de conserver « le pathétique de la distance³⁸ » ; c'est-à-dire le privilège de ne pas reproduire ou de composer : « Ces heures de ma vie, claires, je les veux d'origine, de juste mesure, et de plain-pied. Ce ne sont pas des redites, mais des battements de cœur (p. 25). » Homme d'exception, Navarre veut sauvegarder l'entité de son être tout en combattant ce dernier au moyen de ses propres forces afin de l'amener vers la (trans)figuration qu'il a décidée pour lui.

L'action d'Yves Navarre peut apparaître égoïste à première vue (elle l'est, certes, mais selon la forme noble que conçoit Nietzsche³⁹), toutefois, elle a bel et bien une prétention sociale. Loin de croire que sa démarche et sa situation puissent être exemplaires ou exceptionnelles, l'auteur s'obstine à dénoncer l'approche « acritique » des œuvres littéraires en mettant de l'avant le traitement que l'on réserve à ses créations, pour faire connaître à son lectorat et à la collectivité les effets dévastateurs du commentaire idéologique : « Une civilisation se meurt quand l'outil critique est laissé de côté,

³⁸ *Idem.*

³⁹ Voir J. Sojcher, *Op. cit.*, p. 55 : « De l'autre, au niveau de l'égoïsme noble, le désir de conserver ce qui nous dépasse : "la soif de conquête". "l'instabilité du grand amour", les "sentiments de force jaillissante", c'est-à-dire la force créatrice, la force de transfiguration qui, exprimée radicalement, conduit au Surhumain. »

abandonné (p. 471). » Navarre veut ainsi démontrer au plus grand nombre possible que la parole d'avenir et le questionnement contenus dans les textes d'exception sont tus, tués, pour maintenir la société dans un état d'aliénation. Si, à travers ses considérations sur la critique, Navarre fait voir que l'intérêt de l'institution est plus grand que celui de l'art et des hommes, il démontre également que les commentateurs de la littérature sont dotés d'hypocrisie et d'ingéniosité vicieuse...

Les dominants du champ des lettres demeurent sur leurs positions en dépit des efforts déployés par les écrivains pour que leurs voix soient écoutées et propagées honnêtement. Ils restent fixés dans leur continuité même lorsque, selon toute apparence, ils prétendent s'intéresser au travail des êtres d'exception, même quand ils semblent leur accorder un peu d'attention, et surtout au moment où ils leur donnent la parole. Faussement respectueuse du désir de libération des écrivains, la censure institutionnelle reprend à sa façon le procès d'autonomisation des auteurs en développant une critique sous une forme autonomisée, où les créateurs commentent eux-mêmes leurs œuvres. Comme certains de ses pairs, Navarre voit dans ce type de critique le présage d'une fin de la vraie littérature puisque cette dernière, inapte à se dire elle-même, requiert désormais une intervention des auteurs qui sont sollicités par les commentateurs : « Pourquoi demande-t-on aux romanciers de "parler" ? Qu'ont-ils à "dire d'autre" que leurs textes ? En sommes-nous arrivés au point où il doivent faire eux-mêmes le travail critique, révélateur (p. 230) ? » Contrairement à ce qu'elle veut laisser croire, la critique ne rend pas une faveur à l'auteur et à son texte en se dégageant ainsi de son devoir, car, en plus de neutraliser le caractère exceptionnel de sa parole, elle retourne par la suite celle-ci contre son émetteur. Selon Yves Navarre, les « on » trop souvent sans visage de l'institution font parler les écrivains pour ensuite les juger aisément d'après le rôle qu'elle a décidé de leur faire jouer. Il nomme cette méthode critique, le « faire dire » :

Question : je ne comprends pas. Peux-tu parler plus précisément. Réponse : Henri Proullan, le père, est dans tous mes romans [...] c'est toujours le même et jamais le même. Question : je t'entends mal. Réponse : je vais parler plus fort. [...] Et j'ai trop parlé. Trop dit. Trop. Et G.W., que je connais peu, en me laissant dénoncer l'inévitable « faire dire » du questionneur, était encore en train de me « faire dire ». Le triomphe du persécuteur amusé ou

professionnel est d'accuser le persécuté d'être l'auteur de cette persécution et d'en avoir le « goût ». [...] J'ai eu beau dire à G.W. que tout le matériau critique était dans le texte lui-même et qu'il n'avait qu'à dire simplement sa lecture : rien n'opérait dans le sens d'une digne écoute. [...] Alors « j'expliquais » à G.W. mais je crois que nous avons tenu un dialogue de sourds. Nous sommes « acclimatés » à un point de non-retour, et nous cherchons tous, instinctivement, à trier le grain de l'ivraie [...]. Et me voilà coupable (p. 595).

Cette délégation du pouvoir critique est donc une fausse délégation puisqu'elle vise avant tout à minimiser et à mettre à l'écart les écrivains et leurs œuvres.

Les panthéons

Les académies littéraires, creusets ou relais des jugements diffusés dans les revues spécialisées et les journaux, participent pareillement à ce « faire dire » où l'auteur devient la victime de ses propres éclaircissements. Navarre appelle cet autre processus régulateur un « faire jouer ». Effectivement, le système des prix prend part à une stratégie d'auto-promotion qui comporte deux phases néfastes pour l'artiste : l'une a pour rôle d'obtenir la collaboration de l'écrivain pour la diffusion de son texte, et l'autre tire profit des moyens de communication de masse pour faire de l'écrivain le principal porte-parole de son livre ainsi que son agent publicitaire autorisé. Cette manœuvre déployée par les maisons d'édition et imitée par plusieurs académies contribue à la vente et la reconnaissance de l'œuvre mais elle met en péril l'écriture de l'artiste, de même que l'entreprise libératoire qui s'y rattache, car elle éclipse le texte au bénéfice du livre comme produit de consommation :

Je veux pouvoir écrire, poursuivre ma course, ici. Tout cela de leurs silences, et quand ils parlent ce n'est que pour renforcer ces silences et les excuser, pourrait m'en empêcher. [...] Si tout ceci que j'écris ici, et que je lance à voix claire, la voix dans les mots, est lu pour une vanité, c'est que jamais plus l'amour de l'artiste à son art, et pour l'amour, partage et compagnie, ne pourra être dit. Et la comédie des prix littéraires, qui la joue sinon ceux qui la nient ou la dénoncent ? Voici encore un « faire jouer » décalqué sur un « faire dire », fascisme ordinaire, au sens pâle du terme, d'une société digérant mal sa consommation (p. 610).

L'écrivain n'est pas seulement poussé à devenir son propre journaliste s'il se laisse embarquer dans le tourbillon de folie qui entoure l'attribution des prix littéraires, il se transforme aussi en pantin de l'institution et en promoteur de sa société du spectacle :

La « fête », elle, n'est qu'un brouhaha, une distraction, un mal de cœur collectif. Tout y tourne en rond, manèges, roulette, valse. Tout s'agite, musique pop. Tout se cogne à dessein et on paie pour ça, autos tamponneuses. Le milieu littéraire, éditeurs, auteurs, critiques, n'est qu'un tour d'autos tamponneuses. Ai-je saisi, enfin ? Et si le lecteur savait, lui aussi (p. 612) ?

Une fois encore, Navarre, au risque de faire figure d'éternel insatisfait, révèle la stratégie appliquée par les diverses académies françaises puisque, en plus de nier le travail qu'elle prétend accomplir, elle alimente un « faire croire » harcelant qui perturbe l'écoute du silence, principal annonciateur de la véritable célébration.

Les couloirs et les bureaux où l'on fait du commerce

À l'instar de la critique et des académies littéraires, la machine éditoriale fait partie de l'industrie culturelle qui, parce qu'elle supporte l'idéologie triomphante, tâche de niveler les conflits susceptibles d'apparaître au sein du champ de production. Plus souvent qu'autrement, l'édition retire à l'art son caractère sacré, le rend usuel – voire utilitaire – dans le but de le priver de sa force contestataire qui ne peut qu'ébranler le domaine artistique érigé en orthodoxie. Comme le souligne M. Jimenez dans son ouvrage consacré à la *Théorie de l'art* d'Adorno, l'administration à laquelle collaborent les éditeurs « fait en sorte que l'art devienne palpable, accessible à l'amateur, lequel, par contrecoup, ne le perçoit plus comme expression d'une vie meilleure autre que celle qu'il subit⁴⁰. » Les suites naturelles d'un pareil comportement à l'égard des textes sont bien entendu la standardisation de l'art et la perte de son caractère artistique (ce qu'Adorno appelle l'*Entkünstung* de l'art), mais surtout un renforcement de l'exploitation économique trop souvent tolérée par les créateurs désireux d'être publiés.

⁴⁰ Marc Jimenez, *Op. cit.*, p. 129.

Les nombreux passages de *Biographie* où Yves Navarre « questionne » l'attitude des maisons d'édition démontrent clairement la complexité des rapports qu'entretiennent les écrivains « intègres » avec leurs éditeurs. La source des conflits qui opposent les deux parties n'est pas uniquement la soumission opérée par les producteurs sur les créateurs ; elle est également due au fait que les auteurs sont eux-mêmes des producteurs de nature intellectuelle, désireux d'implanter des formes et des discours d'origine dans l'état social. Comme la plupart des écrivains d'exception qui souhaitent être publiés pour que soit diffusée leur force d'affirmation, Navarre est confronté à un secteur profondément hostile parce qu'il est établi sur le rendement économique, la consommation et l'idéologie totalisante. Les fragments de son texte se rapportant au domaine éditorial sont donc encore une fois autant une dénonciation des manœuvres malhonnêtes exécutées par les personnes supposées assurer la publication des ouvrages, que des requêtes auprès de celles-ci pour obtenir davantage de support, d'enthousiasme et d'amour porté.

Navarre peste contre l'édition et sa politique administrative puisque ce milieu est influencé à un tel point par l'idéologie systématisante qu'il n'éprouve jamais la véhémence que lui-même réserve à sa pratique et à ses créations. Le peu de conviction que les éditeurs ont toujours démontré vis-à-vis des œuvres de l'auteur en est venu à l'excéder mais aussi à le blesser profondément : « Alors pourquoi font-ils ce métier-là (p. 609) ? » Le but premier des maisons d'édition n'est sans doute pas d'intégrer les auteurs à l'industrie culturelle dominante, toutefois il reste qu'elles ont grandement intérêt à ce que les artistes entrent – de force ou non – dans la norme dictée par l'institution littéraire si elles veulent récolter des profits et, par la même occasion, acquérir une plus grande visibilité auprès des consommateurs. Une partie de leur stratégie consiste alors à accorder le moins d'attention possible aux œuvres des producteurs dissidents afin que ceux-ci finissent par regagner la majorité rentable : « Le succès de la lecture d'un roman [...] est avant tout décidé par l'éditeur. Décidé parce que plus ou moins désiré (*idem*). » « Ce ne sera jamais assez d'amour (p. 627) », écrit Navarre. Il en est peut-être mieux ainsi, car, si l'on s'en remet à l'expérience de l'auteur, lorsque les éditeurs témoignent un peu d'enthousiasme, celui-ci est d'ordinaire factice et teinté par les mêmes « faire dire » et « faire jouer » qui sont employés par la critique. Bien qu'il affiche une naïveté, Navarre

n'ignore pas cette façon de « faire » puisqu'il en a été la proie dès sa première publication :

Une première de publication, c'est un vertige. Le jeune auteur, aveuglément, croit qu'on ne pense plus qu'à lui et que tous les regards vont se braquer sur lui. Illusion. [...] Et plus Yves se confie aux collaborateurs de la maison d'édition qui l'accueille, moins il sent qu'on l'écoute. Une confusion s'installe. Yves, anxieux, choisit de se dire encore plus à chacun. Lasse-t-il déjà ? Tout de suite ? De quoi ont-ils peur ? Le manuscrit [...] a été, selon eux, accepté « dans l'enthousiasme ». Or, plus Yves essaie de gagner l'attention de telle ou tel, plus il se sent tour à tour, acculé au rôle de séducteur qui lasse ou à celui du capricieux qui agace. Sans doute, avec « eux », aurait-il dû s'arrêter au quiproquo du premier jour (*idem*).

À travers des scènes tirées de son vécu d'écrivain et les griefs exprimés contre les maisons d'édition, Navarre cherche à mettre en évidence l'aisance avec laquelle les éditeurs s'emploient à dénaturer à leur avantage la pensée et les mots d'un auteur au moyen de l'imprimerie et de la presse lorsqu'il les veut trop « exacts ». Il entend ainsi faire comprendre aux candides lecteurs que les maisons d'édition existent et négocient moins pour tenir compte du travail des écrivains que pour accumuler un précieux capital à leurs dépens. Que ce capital soit économique ou symbolique, il sert et servira toujours les mêmes intérêts : ceux des diffuseurs.

Yves Navarre est profondément irrité parce qu'il sait pertinemment que les éditeurs, dont les maisons sont bien positionnées dans la sphère de production, s'attachent des auteurs minoritaires (d'exception) pour accroître leur crédit symbolique. Son exaspération ne provient ni du fait qu'il appartienne à cette classe d'écrivains ni du risque ou de l'atout qu'il peut représenter pour les maisons d'édition qui consentent à le publier, mais bien de la stratégie qui est développée par les éditeurs dans le but d'affermir leur contrôle sur ce secteur de la création. Effectivement, le pouvoir économique qui permet à certains éditeurs d'accueillir des groupes d'auteurs marginaux est à la fois opportun et néfaste, car il incite les diffuseurs à intégrer les créateurs hors de la norme en infléchissant leurs trajectoires. Cette influence, parfois subtile et d'autres fois flagrante de la part des éditeurs, a pour effet de brimer la liberté artistique d'un auteur puisqu'elle fait naître chez lui un sentiment de consternation qui, tôt ou tard, aura raison de son exception

s'il ne trouve pas la force nécessaire pour le combattre. Navarre n'a pas succombé à la dictée des maisons d'édition grâce à sa force d'affirmation. Il est demeuré « intègre » dans sa pratique en dépit de leur désir à toutes de le voir écrire un « autre roman » : un roman conventionnel et rentable, un roman plus commercialisable parce que plus adapté aux goûts des consommateurs ciblés. Par contre, il n'a jamais pu briser le lien de dépendance qui le liait au système éditorial. Tout en étant conscient du sort réservé au type de créateur qu'il était, Navarre a toujours essayé de faire valoir son art, sa parole et son texte présent :

[...] mais ce sera toujours la même quête : Yves attend de son éditeur et de tous ceux qui le représentent un peu d'enthousiasme, des impressions de lecture, une conviction de la collectivité de la maison d'édition, regards, gestes, paroles. Or, plus il attend, plus « il » et « ils » se taisent, et lui font jouer le rôle du mendiant d'impressions. [...] Et toujours, dans le regard de l'interlocuteur, comme une interdiction d'avouer un éventuel plaisir de lire ou une absence d'intérêt : le résultat est le même, ils attendent toujours un « autre » livre. [...] Le malaise entre auteur et éditeur n'est que cette affaire de mœurs. Et, parmi ses auteurs, l'éditeur tient ses romancières et romanciers encore plus à l'écart, les classe « luxueux ». Ils sont, pour lui, le luxe d'un temps révolu. Ils sont ceux qui lui font « perdre de l'argent » (p. 608-609).

Bien qu'il sache que sa parole isolée soit inoffensive face à la puissance du capitalisme institutionnel, Yves Navarre tient à faire connaître les conditions contemporaines de la création ainsi que la nature du mal qui mine la relation de l'écrivain à son éditeur, parce qu'une telle dénonciation lui permettra de prendre la distance qui le conduira vers de nouvelles perspectives :

Créer est devenu un luxe, considéré comme tel, sur lequel le créateur ne devrait pas « compter ». Et à l'éditeur, diffuseur, de dompter l'auteur qui n'a ni le droit de parler ni le droit de se taire. [...] Voici que je nomme enfin le mal, malaise qui tient l'auteur face à son éditeur et l'artiste face à son marchand : c'est bien un sentiment diffus, de dilution, de confusion, irradiation. L'auteur est dépossédé. Comme le créateur ou l'artiste, il ne possède que ce qu'il va produire (p. 679-680).

Parce qu'il est un homme et un créateur tiraillé entre les temps passé, présent et à venir, Yves Navarre ne peut se résoudre à se désintéresser des tactiques mercantilistes

sanctionnées par les maisons d'édition qui aliènent les consciences en modelant le comportement du lectorat. Sans vraiment céder au « faire dire » ou au « faire jouer » de l'institution littéraire, Navarre adresse, à travers certains passages de *Biographie*, une supplique aux éditeurs parisiens pour qu'ils cessent – image qui lui est chère – de placer les œuvres d'exception dans des corbillards. Bien qu'il soit conscient, comme tout questionneur, que sa parole doit être tournée du côté de l'avenir, l'écrivain cherche désespérément à la faire entendre de façon claire dans la société actuelle, puisqu'il pressent que cette écoute juste lui ouvrira un chemin vers l'univers réconcilié tout en laissant des impressions dans la réalité empirique.

Le langage révélateur employé par Yves Navarre a fait de *Biographie* une œuvre autonome, authentique et multi-dimensionnelle, et ce, même si son orientation était nettement arrêtée dès son amorce. Or c'est justement la nature honnête de ce texte affranchi et direct qui met en relief la falsification élaborée puis entretenue par les agents de l'institution littéraire parisienne depuis des décennies. L'idéologie continuiste valorisée par l'organe de régulation et le souci démesuré de son expression apparaissent barbares dès qu'ils sont confrontés à la parole de l'auteur. En effet, la démarche esthétique des « institutionnalistes », qui se présente comme une synthèse inspirée par la société, est démasquée progressivement par le questionnement de l'écrivain, pour laisser voir la décadence réelle dans laquelle se débattent les hommes et les artistes :

Eux seuls, si nombreux, ils prolifèrent, entretiennent le mensonge qui dévalorise tout. Ils font la chasse morte aux émotifs et aux actifs. Ils ne veulent pas de cette capacité de s'émouvoir sans laquelle nul ne peut survenir, survenir aux autres et à lui-même. Notre civilisation se meurt de n'avoir qu'imposé la répétition d'images reçues, et multiplié les reproductions de reproductions (p. 293-294).

L'absence d'humanité qui constitue l'essence de cette idéologie devient indéniable à travers le discours émotif de Navarre. De plus, l'illogisme et la rupture attribués aux créateurs non-conformistes dans l'intention d'en triompher sont imputés avec raison aux institutions par le questionnement de l'auteur, car c'est bien leur action intégrationniste qui est responsable de la désagrégation morale de l'humanité : « Et tout de notre temps,

perte des valeurs premières spontanées, maintien des préceptes moraux, [...] exploitent un passé pittoresque et touchant quand nous n'avons de présent que violent et d'avenir que menacé [...] (p. 481). » Navarre reproche aux agents institutionnels d'exploiter une fausse maîtrise et de promouvoir une passion qui ne s'affirme pas par elle-même. Une passion qui n'est pas signe d'affirmation, d'amour de soi (l'égoïsme noble nietzschéen), de dépassement, et qui est au service d'une autorité déficiente – la leur – parce qu'ils ont besoin d'elle pour oublier leur faiblesse et le refus de leurs instincts. Bref, les incriminations de Navarre – qui sont davantage un appel au respect et à la liberté – démontrent que les reproductions (objets de consommation) valorisées et considérées comme artistiques par l'institution de la littérature sont en réalité « un palliatif à notre maladie, à notre impuissance à reconnaître le réel, à être lucide, à regarder sans stimulant le chaos, le monde sans Dieu, sans Vrai et sans Bien, ouvert au sens à venir, au lyrisme créateur (qui ne sera possible qu'à partir de la lucidité)⁴¹. »

⁴¹ Jacques Sojcher, *Op. cit.*, p. 89.

CHAPITRE III

LE RÉENCHANTEMENT DU SENS : LES FONCTIONS DE LA MARGE ET DE L'ORIGINE

Je t'écris de la main gauche/ Celle qui n'a jamais
compté/ Celle qui faisait des fautes/ Du moins on
l'a raconté/ [...] On prend tous la ligne
droite/[...] On ne voit pas qu'elle est étroite/ Il
n'y a plus de place pour l'amour [...]

D. Messia

Au cours du précédent chapitre, nous avons reconnu le caractère marginal d'Yves Navarre et de ses écrits. Il est manifeste que, sans être inédits, la pensée et le style de cet auteur tranchent avec le reste de la production contemporaine. Même si la production littéraire éloignée de la norme n'est pas complètement inconnue, elle demeure toutefois auréolée de mystification. En effet, un nombre assez considérable de préjugés et de contrevérités entoure encore aujourd'hui cette écriture « minoritaire » parce que celle-ci a trop souvent été rattachée à une seule idée : la rupture. Plutôt que d'affirmer avec empressement qu'il s'agit là d'une conséquence du rôle intégrateur de l'idéologie dominante, nous nous efforcerons de spécifier le contexte de création d'un écrivain audacieux et contestataire comme Navarre, ainsi que la visée de sa démarche. En agissant de cette façon, nous espérons atténuer l'ambiguïté qui entoure sa communication. Pour ce faire, nous allons nous référer à nouveau aux écrits de Nietzsche et d'Adorno, penseurs d'une modernité en mouvance, dans les analyses de J. Sojcher et de M. Jimenez.

Écrire pour que tout s'écrive

Il est incontestable que les artistes de la marge pratiquent une critique négative à travers leurs créations. Bien qu'elle semble s'étendre à tous les domaines de la vie sociale, cette critique révélatrice se concentre sur un champ précis qu'elle connaît très bien (pour en faire partie), soit l'industrie culturelle. La critique des écrivains marginaux s'accomplit par une déstructuration cohérente du processus d'aliénation qui découle de la valorisation des reproductions vides de sens et de la commercialisation de produits de masse qui sont notamment soutenues par l'idéologie dominante. Contrairement à ce que veulent faire croire les agents institutionnels, la négativité adoptée par ces artistes est relative et non pas absolue, car si ceux-ci empruntent volontairement des formes qui expriment un refus, c'est moins pour rendre compte de leur propre décadence et de celle du monde, que pour mettre de l'avant la valeur d'une démarche qui a de fortes chances d'actualiser la régénération de la société. La critique négative de la minorité artistique contient donc une large part de positivité en ce qu'elle ne se borne pas à s'opposer à la littérature commerciale assimilée par l'idéologie normative : après avoir insufflé le chaos dans l'équilibre apparent de l'art, les artistes travaillent à y mettre un ordre en tâchant de définir, non pas ce qu'est cet art, mais ce vers quoi il doit évoluer sous peine d'être anéanti. La dénonciation catégorique du statisme littéraire actuel et des diverses dimensions que peut recouvrir l'oppression idéologique vise donc avant tout à laisser deviner la potentialité d'une libération à travers la vision quelque peu idéaliste d'une société désaliénée et réaccordée.

Comme le souligne Adorno dans sa *Théorie esthétique*, l'art qui se veut « moderne » (ou post-moderne) et autonome se retrouve dans une situation aporétique lorsqu'il s'oppose à la fixité du système idéologique, car, en se comportant ainsi, il devient lui-même une idéologie oppositionnelle qui finit par ressembler au régime qu'il contestait : « L'art est "idéologie" en tant qu'il s'oppose au "système" de l'idéologie dominante⁴². » S'il est impossible pour l'art de choisir entre une mission artistique et une action idéologique, celui-ci a toujours le pouvoir de renoncer au projet de systématisation

⁴² Marc Jimenez, *Op. cit.*, p. 105.

qui est si cher aux institutions de la pensée. C'est exactement cette liberté qu'ont embrassée les écrivains dits minoritaires. En envisageant leurs œuvres telles des « anti-œuvres » ou des « anti-théories », les artistes se sont éloignés des concepts arrêtés et limitatifs qui conduisent automatiquement à des exclusions. Ils se sont ainsi placés dans un état de lucidité extrême – qui peut se traduire comme une prudence constante à l'égard du conventionnel qui, avons-nous besoin de le mentionner ?, est un préliminaire de l'absolutisme.

Navarre s'est pareillement mis en garde contre l'arbitraire en littérature en écrivant une œuvre dont le genre n'est pas systématisé : sa *Biographie* n'est pas une biographie, elle est un roman qui n'en est pas un et une autobiographie qui ne se veut pas une autobiographie. En ce cas, Navarre aurait-il écrit un anti-roman, une anti-biographie ou une anti-autobiographie ? *Biographie* est sans aucun doute un peu de ces trois « anti-genres ». C'est un texte original, personnel et ouvert qui n'a pas de modèle et qui ne se présente pas comme un modèle. Cette œuvre fait appel à la conscience des hommes et leur offre une occasion de revoir leur mode d'existence aliénant – très caractéristique du capitalisme – mais sans vraiment dicter de comportements à adopter ou encore de règles à suivre : « La critique de la société capitaliste, de son idéologie et de sa morale apparaît ainsi dans toute sa violence au travers d'une dénonciation des forces multiples d'intégration de l'art par l'idéologie dominante⁴³. »

Pour Yves Navarre le salut de la société actuelle réside dans un art authentique et autonome. L'autonomie et l'authenticité de cet art ne doivent cependant pas être tributaires d'une position oppositionnelle vis-à-vis des rapports sociaux et des forces de production. Au contraire, l'art doit refléter un accord avec ceux-ci : le contenu d'une œuvre littéraire ne doit pas exprimer seulement des émotions et des expériences individuelles pour être considéré comme véritablement artistique, car le caractère artistique d'un texte ne provient pas du fait qu'il véhicule ce que les autres sont incapables de communiquer, mais plutôt de sa volonté à prendre part à l'universel. La concentration de l'auteur sur son univers intérieur doit donc permettre à son texte de

⁴³ *Ibid.*, p. 127.

s'élever au niveau de l'universel. Cette universalité atteinte par le contenu textuel possède une essence sociale qui confère à l'œuvre son ampleur et son autonomie parce qu'elle devient alors révélatrice et exprime ce que dissimule l'idéologie. L'authenticité d'un art littéraire « [...] implique une protestation contre un état social, que le particulier ressent comme quelque chose d'ennemi, d'étranger, de froid, d'oppressif, et c'est négativement que cet état s'imprime dans l'œuvre⁴⁴. » La négativité qui émane des textes marginaux est le fait que leur approche de la littérature rejette la modération qui s'emploie à tout masquer. Radical, l'art des auteurs de la marge, comme celui d'Yves Navarre, lève le voile mystificateur qui cache les inconséquences entre les forces productives et les rapports de production et, plutôt que de se complaire dans le chaos qu'il a installé, il s'évertue de rallier les deux puis de les distancier avec un courant qui va vers la transmutation de la réalité objective.

L'art minoritaire se démarque des reproductions commerciales aliénantes apparentées au goût du jour (et de l'idéologie en place) par l'emportement de ses forces de production. Cet art moderne, qui est déterminé au plan social par le tiraillement avec les rapports de production et au plan esthétique par la révocation des procédures techniques surannées, n'utilise pas uniquement l'industrie capitaliste et figée dans le but de la dénoncer et de s'accorder ainsi la valeur qu'il mérite. Sa procédure expérimentale intègre ce que la systématisation et les rapports dominants de reproduction ont mis au jour pour exprimer la crise de l'expérience humaine. C'est pourquoi son mouvement et son discours formel réagissent spontanément à la situation objective sans que cette réaction spontanée se transforme elle-même en une série de condamnations et d'exigences. C'est aussi pour cette même raison que les artistes minoritaires comme Yves Navarre refusent de se prononcer sur ce qui est et n'est pas beau en art. Il s'agit pour eux d'exprimer leur volonté de libérer l'objet esthétique de sa sujétion. Pour ces écrivains de l'exception, la littérature actuelle ne peut être belle et harmonieuse au niveau formel, car il n'y a plus rien de beau dans la réalité objective. Par conséquent, ils troquent la beauté contre la vérité. Dans cette nouvelle perspective, le beau ne s'évalue plus en fonction de la combinaison de ses éléments et ne s'organise plus en concepts ; il s'affilie en fait à la

⁴⁴ *Ibid.*, p. 139.

conception pacifiste et néanmoins absolue du texte littéraire qui remue les éléments de la réalité empirique, les chambarde et les restaure selon une loi qui lui est propre.

Les mouvements littéraires marginaux s'écartent des objets préorganisés, maîtrisés et romantiques pour échapper au mensonge et à l'esclavage esthétiques perpétués par la domination institutionnelle. Dans son ouvrage consacré à l'esthétique de Nietzsche, Jacques Sojcher rappelle qu'il existe deux types de communication en littérature, soit *la banalisation* et *l'exception*. Le premier de ces deux types est justement ce à quoi tente d'échapper un écrivain tel que Navarre, car il correspond davantage à un endoctrinement qu'à un travail artistique. Cette communication est le lot de la majorité assoiffée de reconnaissance et de dividendes qui se cherche des fidèles parmi les plus naïfs qui se laissent imposer une lecture édulcorée du monde actuel ainsi qu'une synthèse trompeuse des éléments. Il s'agit d'une pensée insignifiante puisqu'elle repose sur la règle et la norme et aussi parce qu'elle dénigre la différence en création et la radicalité de l'investigation pour renforcer sa voix qui exprime la moyenne et la généralité. C'est sans conteste au second type de communication que l'on peut « associer » les écrivains de la marge. Son caractère particulier et remarquable lui vient de la force expressive qui s'en dégage : « Tout l'être tend au don de soi, d'un moi qui n'est plus l'impersonnel, le visage aliéné, mais l'homme qui prend figure en se transformant : la personne⁴⁵. » Communiquer est, pour un artiste de la trempe de Navarre, la façon de dévoiler à ceux qui sont en mesure d'entendre leur propre pouvoir de créer ; c'est ranimer en eux l'exception qu'il a lui-même découverte. La proposition « je ne suis plus seul à écrire *Biographie* (p. 292) » employée par l'auteur n'est pas une tentative de rallier le destin de chacun au sien mais plutôt une incitation à faire pareil à lui et trouver une force de questionnement et d'émancipation bien personnelle. Il ne souhaite pas des lecteurs qui suivent sa trace mais des êtres qui comme lui, ou contre lui, apprennent à suivre la voie qui leur est propre. La communication de l'exception échappe à la superficialité, car toute censure de la conscience en est retirée et divulgue ainsi l'inconscient qui rend compte de

⁴⁵ Jacques Sojcher, *Op. cit.*, p. 55. La « personne » à laquelle fait référence Sojcher doit être conçue comme le moi authentique, irréductible du créateur, c'est-à-dire l'être qui est fondamentalement lui-même parce qu'il ne porte pas de masque. C'est l'homme dans sa nudité dont les pensées sont ramenées « à des buts fermes et proches. »

la totalité du moi. La « personne » occultée par la mise en commun valorisée dans la société *idéologisée* est exprimée par ce discours, car l'isolement qu'elle exige chez l'écrivain révèle le caractère exceptionnel de la parole. Restent alors l'unique et l'incomparable de l'acte d'écriture. Un risque fait toutefois partie intégrante d'une pareille communication, car le désir excessif, insatiable, de vouloir exprimer un moi authentique peut susciter chez l'artiste une prodigalité de force difficile à gérer, en plus de l'entraîner vers une dépossession qui peut s'avérer décevante, voire vaine – même si elle est nécessaire – puisque sans effets perceptibles à courte échéance. Qu'est-ce qui motive alors l'écrivain de l'exception, conscient de cette menace à persévérer au cœur d'une telle démarche ? « Transformer le monde afin de pouvoir tolérer d'y vivre, voilà l'instinct moteur⁴⁶. » Voilà la raison pour laquelle Yves Navarre est resté fidèle à sa pratique littéraire, voilà pourquoi il s'est volontairement écarté des sentiers battus par l'institution et empruntés depuis trop longtemps par ses reproducteurs.

“Encore plus loin”

La question ouvre un chemin, chemin que je dois parcourir, où je risque le statut même du sujet, l'assurance de ma personnalité.

Jacques Sojcher (p. 13)

Seule la force de l'ivresse peut forcer notre représentation de l'espace et du temps et modifier notre rapport à la terre que la louange encercle.

Jacques Sojcher (p. 68)

Si tu t'assimiles cette pensée [de l'éternel Retour] [...] elle te transformera. Si dans tout ce que tu veux faire, tu commences par te demander : « Est-il sûr que je veuille le faire un nombre infini de fois ? », ce sera pour toi le centre de gravité le plus solide.

Friedrich Nietzsche

Yves Navarre a compris très tôt, peut-être instinctivement, que vivre à l'écart équivalait à sauvegarder et à accroître une liberté individuelle. Autodidacte né au sein d'une famille bourgeoise, donc hautement guidée ou dictée par les normes de l'idéologie, Navarre a su très jeune écartier les modèles proposés par la société pour se consacrer à un

⁴⁶ *Ibid.*, p. 56.

art qui lui appartenait en propre. S'il s'est laissé illusionner lors de son premier véritable contact avec les instances institutionnelles de la littérature, l'écrivain a rapidement pris conscience que seule la voie de la diaspora, celle de l'origine qui est plus drastique que la simple originalité, était valable pour le créateur en quête d'une nouvelle direction du sens ou d'un autre horizon. Il a depuis ce moment toujours refusé de transiger à propos de son art d'écrire et son dédain pour la composition n'a jamais cessé de croître : « Je n'ai pas su, naïf ou bien sincère, répondre à l'esprit de réserve, à la technique de maîtresse d'école d'une critique tout employée à porter des jugements factices [...] et à jouer le jeu des panurgies programmées. Je suis né à l'écart et j'en souffre (p. 14). » Au premier regard il semble exister deux genres d'écart chez Navarre : celui où l'institution l'a précipité et le maintient, puis celui que lui-même entretient pour parvenir à une transfiguration du monde et de son être. Si, au commencement de *Biographie*, l'auteur tolère difficilement la mise à l'écart qui lui est imposée par les idéologues de la littérature, il ne tarde pas à l'endosser puis à la développer progressivement jusqu'à sa « prise des distances » annoncée et inaugurée dans les tout derniers chapitres du texte :

Le Jardin d'acclimatation est le camp de concentration, ou le goulag, mot mode, dans lequel j'ai grandi, dans lequel je me tiens, on me tient, et d'où je veux m'échapper pour *brasser ailleurs* en disant une fois pour toutes mon affection portée, et l'ombre du solitaire qui est né quand je suis né et dont j'occupe l'esprit et le corps (p. 26).

Il y a en réalité une seule mise à l'écart chez Navarre et elle a été instaurée par l'auteur même lors de ses premiers questionnements qui prirent forme dans une écriture nécessairement trop révolutionnaire pour une société atteinte par le grégarisme : « Je n'ai jamais reproduit une littérature. Je me suis toujours, au plus strict de mes archives du cœur, produit dans mon écriture (p. 224) », écrit-il. Le refus de la composition et de la conformité contenu ouvertement dans cette œuvre, et présent en filigrane dans les autres textes de l'auteur, a sans aucun doute contribué à accroître ce que Nietzsche appelle « le pathétique de la distance » ; cependant il n'est pas le principe premier à partir duquel on peut reconnaître en lui l'homme ou l'artiste d'exception. Yves Navarre n'est pas exceptionnel ou révolutionnaire parce qu'il a tenu fermement à trancher, au moyen d'une écriture fort intime, avec le reste de la (re)production littéraire française mais bien parce

qu'il a su démontrer à travers son écriture qu'il comprenait les raisons littéraires d'être révolutionnaire. Il est parvenu à l'exception et a pu la garder parce qu'il a choisi de se retirer de la collectivité matée pour se conserver dans son être et affronter ses contradictions afin d'en saisir toute la force créatrice envisagée comme une force de (trans)figuration et de contestation.

Si les forces de contestation radicale ne peuvent se rencontrer que dans des mouvements marginaux maintenus à l'écart par l'action d'intégration ou qui se sont exclus d'eux-mêmes des sociétés modernes, c'est parce que l'art qu'elles produisent n'est concevable que libre. La liberté de l'art représente la pleine autonomie du travail créateur, elle est ce qui le différencie du reste des activités humaines assimilées et abâtardies qui contribuent à raffermir le statisme de notre ère. Cette émancipation artistique est d'une importance capitale pour l'homme d'exception, car en plus de l'affranchir de la tutelle de la réalité empirique, elle lui permet de proposer un univers autre, lui-même accusation du monde actuel et objection absolue contre lui. Toutefois, puisque cette liberté résulte du passage de la question à la création, elle doit s'inscrire dans le mouvement toujours ouvert et inachevé du questionnement initial qui suppose « un fond commun de non-savoir⁴⁷ ». L'immatérialité dans laquelle baigne alors l'artiste rend sa démarche si précaire – il est démembré, *impossédé*, sans référence mais léger devant ce hasard – qu'elle oblige son déploiement dans « la communauté du dehors⁴⁸ » :

Mais sa vérité n'est ni de ténèbres ni de rires : Yves apprend l'isolement. Et les souvenirs de rencontres [...] ne sont là que pour marquer de plus en plus précisément son territoire de solitaire. [...] Yves sentait plus que jamais l'inutilité des spectacles et des exploits. Nul « splendide isolement » non plus pour ceux-là qui croient qu'il a « fui Paris ». Paris est là, en lui, dans sa gorge, comme une boule, Paris est au bout de ses doigts, l'empêchant d'écrire ce qu'il a besoin d'écrire : l'ordinaire grandeur de sa vie (p. 449).

Navarre, l'artiste-penseur à l'écart, devient donc un sans-patrie et le dehors dans lequel il se précipite pour essayer de créer un nouvel usage a pour nom l'*apatridité*⁴⁹. Étant donné

⁴⁷ *Ibid.*, p. 23.

⁴⁸ *Id.*

⁴⁹ Ce terme est emprunté à la pensée de Nietzsche.

que Paris, ou le pouvoir autoritaire qu'il représente dans le temps présent, empêche l'auteur de jouir de sa vraie vie, celui-ci n'a d'autre choix que de s'ouvrir à un autre espace temporel et de s'employer à démolir les préceptes qui permettent à cette société du non-moi de se dresser comme une masse quasi incontournable sur son chemin.

L'apatride, ou l'homme d'une diaspora souhaitée et appliquée, est le fils de l'inactuel qui ne peut être soi aujourd'hui puisqu'aucun des idéaux fabriqués ne peuvent le contenter. Pareil à lui, Navarre ne veut rien conserver d'un présent dont la durée et la sécurité lui apparaissent comme fugitives et fragiles. C'est pourquoi il hâte son dépérissement par son retrait et sa négation : « Il ne joue pas le jeu d'une société qui se dévoie par pudibonderie. Il va seulement "encore plus loin". Mise à nu (p. 592). » Si la dénonciation qu'Yves Navarre fait des partis, des institutions, des vérités morales et des valeurs laisse entrevoir chez lui un esprit foncièrement nihiliste, il n'en est rien. En réalité, la supposée négativité de ses propos exprime en même temps la plus grande foi en l'éventualité d'une affirmation et en la création. Tel que le note Sojcher dans le portrait qu'il dresse de l'homme de la diaspora : « Il est à la fois un "gâteur de goût" [...] et celui qui veut créer un nouveau goût [...] »⁵⁰.

Bien que le présent sous-tende sa parole, Navarre n'écrit jamais au présent ou pour le présent. Sa parole est donnée à l'avenir, au futur. Elle présente, par le détour de la figure, ce qui sera prochainement si le vouloir et l'amour de chacun sont suffisamment forts pour rassembler et diriger toutes les forces de la communauté vers sa venue. Yves Navarre voit pour lui un avenir, difficile à atteindre, néanmoins possible, mais seulement après l'éviction de l'autorité. Une autorité dont il ressent la pression autour de lui et aussi en lui, dans son écriture et dans son corps. Cette dépossession représente bien entendu un sujet d'inquiétude chez l'auteur. Cependant, parce qu'il a saisi sa signification et son exceptionnel effet, elle devient un encouragement, un *bon heurt*, un nouvel horizon. En effet, même s'il est flou et non représentable, l'espace inconnu se montre sans entrave et libre : « Dire "je" autorise le murmure qui sied à une fin et annonce un début. Combien de fois dans ce texte ai-je frappé le nom *Navarre* et tapé le prénom *Yves* ? Dire "je"

⁵⁰ *Ibid.*, p. 24.

autorise la distance qui sied à une fin et annonce un début (p. 680). » En dépit de la nature imprécise de l'avenir, de la vie après *Biographie*, l'auteur appréhende, exulte et attend, car son entreprise est libérée des limites qui la gênaient et faisaient d'elle une recherche faussée. Le fond de nihilisme qui habite la pensée de l'écrivain marginal est l'aube d'un sens puisque le caractère absolu de sa négation l'incite à rechercher les formes et l'espace de son avènement. Ce même fond de nihilisme lui permet aussi de chercher dans son retrait les motifs de son appartenance à un ordre issu de sa propre affirmation et qui cependant se dérobe parfois à lui, au même titre que sa création, en raison de la métamorphose imposée par la surabondance de son style :

L'emploi du corps. Il n'y a pas de mode d'emploi. Il n'y a que l'emploi et le temps, l'emploi du temps, cet exploit, l'exploit du corps, ce temps en soi. Le beau lieu commun que voilà, divulgué, usé par les vogues et les médias. Mais un lieu commun, c'est un point commun, une communion commence là : il faut d'abord vivre avec son corps, vivre dedans, l'user, au sens de l'usage à bon escient, en toute escience, répondre à ses demandes et surtout ne jamais l'oublier et le forcer au rappel à l'ordre des choses, le forcer à réagir. Point commun que tout cela, et point d'honneur (p. 681).

La négation retenue par Navarre ne sème pas l'anarchie dans le but d'une contemplation des cendres du monde. Elle exprime peut-être le nihilisme mais elle va au-delà afin que se fasse le passage du non-sens vers le sens neuf.

Si la radicalité de la négation prépare l'artiste à la grande tâche affirmative, c'est-à-dire à une création supportée et élevée par le courage de rompre avec une société sans ordre, elle ne permet pas l'oubli de la question. Bien que des répit puissent être remarqués dans le parcours de l'homme d'exception, ils ne nuisent en rien à son investigation. Au contraire, ces moments de halte sont habituels et même nécessaires pour une meilleure poursuite du travail critique puisque la question ne dissout pas tout d'un seul coup. Sporadique et inconstante, elle accorde à l'artiste de courtes périodes où il peut quitter les profondeurs de son passé et refaire surface au présent du texte. Ces pauses doivent être perçues non pas comme des instants de lâcheté ou de compromis mais plutôt, comme le mentionne Sojcher, telle : « [...] une stratégie de vie qui se conserve pour se remettre

après au service de la vérité⁵¹. » Parce qu'elle est une expérience extrême, la question doit mener le créateur vers l'espace inconnu avec des détours et des arrêts :

Le temps de la pause, c'est peut-être ça la jouissance, une réponse à la question qui devrait clore *Biographie* et inaugurer un temps hors du purgatoire que je me suis créé, tout a commencé aux barreaux du berceau, et hors le purgatoire créé par ceux, *âmes sèches et timorées qui n'aiment que la littérature qui a oublié de vivre* (p. 634).

Navarre s'accorde un instant de répit ; toutefois, il frôle un danger lorsqu'il prétend que le « temps de pause » peut répondre à la question. Ce danger est de transformer la suspension de la question en une parcelle de vérité, d'en faire une explication qui n'explique rien mais qui fonctionne comme une réponse, une certitude, un sens. Comme nous l'avons déjà dit, la question vers laquelle l'écrivain s'est tourné n'a pas de terme. Du fait qu'elle soit illimitée, la question exige une non-assurance chez celui qui en a fait sa vérité, car elle est toujours un recommencement. Sa force lui vient justement de la répétition de l'origine, de la réforme constante de la création et de la formation perpétuelle d'un nouveau moi. À la suite de la pause, il faut donc reprendre la dénonciation avec une rigueur que Nietzsche appelle « l'excès de sincérité » : « Défense de se retourner. Défense de se dire "il faudra que je coupe ci ou ça". [...] Cette idée qui fausse nos gestes amoureux et nous fait dire "un jour de moins" quand nous devrions nous réjouir de ce "jour de plus"(p. 638). » Véritable questionneur contre soi, Navarre ne s'est pas laissé gagner longtemps par le penchant naturel à la paresse de l'homme moderne. Sa pause lui a permis de ressaisir la radicalité inhérente à l'interrogation et d'affermir son courage pour demeurer hors du cadre de l'explicitation et de l'invariabilité. Le « temps de la pause », davantage comparable à un recueillement qu'à un assoupissement en raison d'une « reprise d'échange d'images (p. 636) » qu'il suscite chez le sujet, stimule Navarre, le dispose à ne pas s'embourber dans la régularité et dans les structures propres à la continuité. Si cette reprise du travail de « forage » a pour effet d'intensifier la solitude de l'écrivain, par contre, celle-ci ne tarde pas à être allégée par la manifestation des premiers signes annonciateurs du sens, à savoir l'oubli du langage, l'impossible partage et l'incompréhensible.

⁵¹ *Ibid.*, p. 16.

L'écriture de référence

Avec l'écriture de *Biographie* Yves Navarre n'entreprend pas un travail de destruction volontaire du langage comme le ferait un auteur qui voudrait brouiller les pistes ou encore se servir de la littérature comme d'un ouvroir, mais un abandon total à l'instinctuel, au moi véritable, celui de l'exception, qui est le créateur plein de la force du « grand amour » agissant à la fois par et pour lui-même ainsi que pour la communauté de la (re)création. « Il ne se contente pas de parler autrement, écrit Nietzsche à propos de l'homme d'exception, il *est* lui-même différent⁵² » et sa volonté est précisément d'affirmer l'exception à laquelle il voue sa communication. La communication de l'exception de Navarre apparaît dès lors comme celle de l'incompréhensible pour ceux qui se fondent dans la masse puisqu'elle est dépourvue de la majorité des caractères communs aux hommes. Elle est extraordinairement spécialisée par l'écrivain de telle sorte que seul l'irréductible de la personnalité de l'artiste y est exprimé. Loin de présenter un sujet refermé sur lui-même, égoïste de sa force et défenseur d'une particularité considérée comme un capital, la nature « originale » de cette communication projette l'individualité d'un homme tourmenté par la passion de la dépense, du dépassement, de l'élan vers l'inconnu, qui a en lui la volonté de créer et la nécessité de s'ouvrir pour qu'adviennent un moi et un sens nouveaux. Si Navarre parvient peu à peu à communiquer l'incompréhensible, ce n'est point parce qu'il déroge de plus en plus aux soi-disant normes d'une littérature intime mais parce qu'il a ouvert son moi à sa métamorphose et qu'il s'acharne à dominer ses contradictions afin de les intégrer dans un nouvel être destiné à une nouvelle existence.

Le moi de l'exception pose des problèmes de compréhension chez les êtres qui ont opté pour la continuité, car, comme le note J. Sojcher et l'exprime Yves Navarre, il se développe de façon fractionnaire et dans toutes les directions pour s'emparer de l'espace en entier et habiter tout le réel : « Il lui fallait partir, s'échapper, quitter, rompre, dénoncer et surtout passer à l'annonce des textes (p. 359). » Une pareille force est effectivement presque impossible à partager avec autrui, car le sujet qui la détient, qui est parvenu à

⁵² *Ibid.*, p. 59.

cette créativité, a dû accepter pour lui seul le morcellement, la conversion et la surabondance d'être. Nul déplaisir n'est par contre éprouvé par l'artiste qui se voit ainsi « retiré du cercle des humains », puisque ce qu'il aime en première ligne c'est créer ce qui le distancie. En dépit de l'équivoque qui risque de survenir et de subsister, malgré la volonté de ne pas se laisser rattraper par le *milieu parisien*, Navarre est forcé physiquement à la communication : « Comment arrêter d'écrire et qui pourrait comprendre alors que, pour Yves, plus que jamais, plaie ouverte, sang d'encre, s'arrêter serait ne plus oublier que la Terre tourne dans le vide, et courir le risque de chuter avec elle [...] (p. 660) ? » Par cette communication, l'écrivain ne cherche pas à imposer le sens qu'il pressent aux représentants et aux adhérents de la règle, encore moins à démystifier ou à justifier sa quête auprès de ceux-ci – agir ainsi n'aurait d'ailleurs pour résultat que de normaliser l'exception et de dénaturer sa parole. Navarre exprime seulement ce que lui dicte le grand amour qui l'habite, c'est-à-dire la vérité qui le remplit de bonheur. Il s'agit souvent d'expériences d'une grande intimité qui n'exigent pas d'être transmises (la couleur du sperme de Rupture no. 4, l'hémorragie anale, les incontinenances, ...) mais l'extase et le désir de clarté qui se répandent dans son être et à l'extérieur de celui-ci le contraignent à les écrire : « On ne veut pas savoir. Mais puisque l'esprit de *Biographie* est celui du constat, et que je veux la juste ligne de vie, je le note (p. 143). » Cette façon d'agir se rapproche particulièrement de la « vue mystique » et généreuse de la communication nietzschéenne, où celui qui est plein de son bonheur lui cherche un langage pour l'extérioriser, ou mieux, en donner. Peu importe à Navarre si sa joie est irrecevable, incommunicable ou qu'il n'y ait personne pour l'accueillir et l'écouter, il n'essaie pas de modérer l'élan qui le pousse à la communication parce qu'en plus d'avoir son propre sens, cette dernière expose et dissémine l'excès de force qui est en lui. Même si elle est en attente d'un auditoire qui en fera une juste lecture, une telle parole précipite la perte du moi, provoque en lui de nouvelles métamorphoses et le pousse à l'ultime don, celui de sa personne : « [...] Je serai qui je suis,/ Je/ Je retrouverai toujours/ Mon indépendance/ Au risque/ Seul/ De mourir en naissant./ J'aurais dû dire/ De naître en mourant/ Sens obligatoire. Hommage. Dommage (p. 523). » La dernière strophe du poème *Veille de départ* (1967), écrit par Navarre bien longtemps avant la rédaction de son roman *Biographie*, illustre clairement l'étendue du processus de (trans)figuration

ainsi que l'engagement qui relie la communication de l'exception de l'auteur avec la communauté d'origine : celle du dépouillement complet, de l'errance et de la (re)création de soi.

Le processus de (trans)figuration dans lequel s'est lancé Yves Navarre est une exaltation de son existence. Cependant, ce n'est pas vraiment lui en tant qu'artiste ou écrivain qui innocente sa vie, lui accorde une valeur nouvelle, mais la puissance de regarder, de sentir et de penser qui s'est accrue en lui au fil de son questionnement. C'est le mouvement d'*autodépassement*, représenté par le rythme, l'image impressionniste, la danse, qui décharge l'auteur de son lest et le projette hors de sa personne. Bien que toutes les forces de l'écrivain soient tendues vers l'actualisation de ce dehors, cet ailleurs plein de promesses demeure toujours le moi :

[...] le moi-expansion et contraction, le moi-communication avec tous et avec personne, le moi propre et le moi commun, l'universalité singulière du jeu de la force, l'être illimité et fini qui affirme tout ce qui existe et dont la justification cosmique répudie l'idée même de justification⁵³.

En adhérant à ce moi absolu – qui annonce l'avenir, l'innocence de l'homme et une divination de l'existence par elle-même – l'artiste se trouve face à une alliance poétique qui affirme la vie dans son intégralité : « [...] *Biographie*, [...] ces lignes, maintenant, pour une quête d'identité propre. Son identité. Tout entier dans son rôle. Tout entier dans son écriture qui le tient allant. Toujours plus loin, "encore plus loin". Sortir de la gueule du loup par la gorge du loup (p. 582). »

Navarre ne renie rien de son existence et n'y efface rien afin de donner corps à la « grande synthèse » du créateur, de l'amoureux, du perturbateur. Celle-là même qui engendre continuellement l'avenir est la promesse maintenue et renouvelée contre les divisions, le sens faussé et le non-sens : « Je. Je dis Yves. Yves dit je (p. 633). » La promesse d'une telle union suscite un enthousiasme immense chez l'écrivain, car la reconnaître et s'y conformer équivaut à atteindre la réalisation du sens et à s'approcher,

⁵³ *Ibid.*, p. 97.

toujours plus léger, du jour où il sera possible d'affirmer le commencement insensé du sens qui a déjà commencé, qui revient et repart : le temps circulaire, l'éternel Retour.

Il est indéniable que le déploiement en spirale de cette affirmation est voué à une négation de la part des instances institutionnelles et des lecteurs. L'origine de cette résistance n'est pas le manque de connaissance ou de culture mais l'insuffisance de foi en une répétition qui nécessite une même recherche, une même conviction et une même ferveur. Devant le pouvoir inédit proposé par Navarre, les êtres ancrés dans la réalité anémiée et satisfaits de leur fausse sérénité ne peuvent faire autre chose que montrer de l'indifférence, stigmatiser ou tâcher d'analyser, car ils se sont eux-mêmes placés dans un état où ils sont incapables de croire : « L'insuffisance de la lecture vient d'une insuffisance du cœur, de la pensée, du regard qui ne peut voir, peser, aimer à la bonne hauteur, qui ne peut requalifier [...] l'existence⁵⁴. » Ils ne peuvent partager la sagesse sauvage de l'écrivain parce qu'ils sont trop intéressés pour aimer au-delà d'eux-mêmes, trop fagotés pour s'exposer au soleil brûlant dans lequel l'artiste baigne sa nudité et pas assez enthousiastes pour être animés par leurs propres pensées jusqu'à en perdre le souffle. Navarre n'est pas rendu amer par le refus des autres, ces étrangers trop faibles pour accepter de partager son expérience. Il est déçu, certes, de la mauvaise lecture que la majorité réserve à sa parole mais ne s'en formalise pas outre mesure puisqu'il sait pertinemment que ce qu'il a à communiquer ne peut être entendu que par une infime minorité. L'auteur se résigne plutôt bien que mal à ce que sa communication d'exception ne soit pas accueillie par les hommes assis à l'ombre de leur méthode, en revanche il ne peut pas souffrir que ces derniers usent de leur crédit pour dénaturer la grandeur de sa *demande amoureuse* et aplanir le mouvement circulaire de sa démarche afin que l'éventuel lecteur – « l'élève » décidé d'arrêter sa lecture pour vivre à son tour une expérience du langage et hors du langage – soit ennuyé par l'éternel recommencement au point de réintégrer le monde empirique. En conséquence, il persiste, écrit sans relâche, continue d'exercer la sagesse sauvage. S'en tenant de la sorte à la requalification de son existence, ne se laissant pas décontenancer par les commentaires des incrédules, Navarre parvient à exprimer l'innocence de son désir et l'innocence de la création. Grâce à

⁵⁴ *Ibid.*, p. 105.

l'accueil indéfectible qu'il réserve au mouvement permettant la réunion de l'abîme extrême (le déclin) avec la cime la plus élevée (le retour), l'auteur arrive à faire surgir du fond de son moi ce qu'il avait longtemps tu : *la pensée suprêmement active*, la parole physique qui bouleverse tout, le feu qui brûle la vie et qui démoralise l'art pour lui rendre son énergie esthétique.

L'écriture du corps

Selon Nietzsche, le sens d'une nouvelle évaluation de la vie provient d'un enthousiasme dont l'origine est de toute évidence physiologique⁵⁵. En fait, pour être en mesure de renouveler la table des valeurs et de surmonter avec aisance les inévitables obstacles, la communication de l'artiste doit être conditionnée par un état physiologique particulier qui est *la dépense du corps*. Pour atteindre cet état, la pensée de l'homme d'exception doit être mouvante, emballée et prompte à l'image du mouvement du « coureur de fond » soulevé par la persévérance et transporté par la dépense. Une telle pensée contribue à son éclatement mais aussi à sa retombée dans l'écriture et dans la durée qui rend compte du moment tout en le conciliant. Communiquer devient alors pour l'artiste la façon de lutter contre le temps, d'être ému et d'émouvoir sans crainte ni regret dans un monde où « l'économie de l'excès » est encore trop. La pensée dont parle Nietzsche est une activité sexuelle qui mobilise l'être en son entier, c'est-à-dire qu'en plus de motiver ses pulsions les plus intimes, elle active exceptionnellement ses sens et sa conscience. Cette pensée permet d'exprimer le Soi, puis de soumettre à un nouvel examen les frontières de la personne ainsi que les bornes de la raison. L'homme qui pense à cette hauteur se rend maître de sa peur, il jouit enfin du dynamisme qui permet de la partager à travers des formes sans jamais s'en défaire complètement : « Penser [...] c'est être dans l'entre-deux du pouvoir et de l'obéissance, doué d'une acceptation volontaire, d'une puissance d'affirmation où le *oui* excède celui qui affirme⁵⁶. » En dépit de sa conception quelque peu utopique, cette pensée est réellement accessible et praticable mais uniquement pour qui a envisagé sa possibilité par et avec le corps.

⁵⁵ *Ibid.*, p.63.

La pensée du corps – physique – est notamment le critère par excellence pour évaluer une création. Que le travail de l'artiste prenne la forme d'une chorégraphie, d'une pièce musicale, d'une toile ou d'une œuvre littéraire, sa valeur est jaugée à sa force d'affirmation, à sa puissance sensuelle, à sa vigueur et non pas à son caractère moral ou encore à son adhésion à une vérité d'ordre métaphysique ou scientifique. La pensée privilégiée par Nietzsche, et assumée par Navarre, est fort différente du raisonnement du savant appuyé sur son séant, elle est inconciliable avec le point de vue du spécialiste « voué », cassé par sa pratique. Elle est une expérimentation distincte qui ne prétend pas mettre de l'avant un savoir mais un « état esthétique ». C'est pourquoi son expression – écrite, dansée, peinte – doit être considérée comme un témoignage d'artiste, comme la manifestation physique d'une conscience de créateur, de véritable producteur.

La lecture de *Biographie* nous met incontestablement en présence de cette pensée corporelle. Yves Navarre a mobilisé tout son corps, il s'est adonné à la dépense afin d'atteindre l'état esthétique qui lui a permis de renouer avec ses sens et son émotion d'origine, avec l'appui desquels est concevable la réévaluation de l'existence. Le transport de l'auteur et sa puissance sensuelle sont reconnaissables à travers la facture du texte, sa tonalité ou la situation émotionnelle qui s'en dégage ; néanmoins ils le sont de manière ostensible par le biais de sa parole, nette, franche, et nécessairement gorgée par sa sexualité : « J'ai besoin d'un corps compagnon. Me reproduire en lui suffirait. L'écriture aide (p. 345). » L'écriture, reflet de la pensée de l'artiste⁵⁷, prend vie, devient physique, organique, par besoin d'activité sexuelle, pour la propagation de la sève bien réelle (le sperme) et figurée (sa personne⁵⁸) et également pour que l'auteur puisse se mesurer à elle et la maîtriser tout en acceptant sa fougue maîtresse : « Et Yves, ici, à restituer ce "chapitre de sa vie", se bat avec les mots pour les employer très exactement comme il les employait [...] (p. 351). » Opiniâtre et tout en force malgré certaines résistances intérieures et d'autres qui lui sont étrangères, Navarre a recours à l'énergie du mouvement afin de réaffirmer la foi qu'il a en ses sens. En même temps que Navarre rend

⁵⁶ *Ibid.*, p. 63-64.

⁵⁷ L'écriture chez Navarre a cette capacité de transparence puisqu'elle s'est débarrassée des langages de l'institution qui sont opacifiants par nature. Voir *S'abandonner à l'enthousiasme* p. 11.

⁵⁸ Voir p. 62.

justice aux hommes, aux artistes, qui, comme lui, ne se sont pas détournés de la « voie sur laquelle s'avance la vie ⁵⁹ », la vitalité corporelle qui le meut l'incite à révéler la plus grande aberration humaine, soit « l'anti-sensualisme » d'une philosophie du passé qui, de nos jours, s'incruste encore dans les esprits : « Comme la philosophie était ennuyeuse ! Toute cette pensée déjà formulée. Pour Yves comptaient seulement l'instant à venir, le lendemain, la présence des montagnes, le vent des vallées, la rumeur des torrents et les possibles rencontres (p. 444) » Navarre, qui aime les choses de ce monde, voit dans le finalisme du système philosophique un dépérissement de l'énergie vitale et esthétique qui a corrompu l'art en le rattachant à la morale et à ses préceptes. Pour lui, le contrepoison de la pensée et de l'art consiste à démoraliser, renouveler les idéaux pâlis, les rendre perceptibles aux sens en leur restituant leur ardeur et leur férocité : « Roman ? Des flots de sang. Du vrai. Du qui vient du cœur. Du sang parlé, voulu, aimé, giclant fort et bien dans la gorge et en pleine figure. Une giclée de foutre-en-mots (p. 377). » Cette façon de penser, d'agir, d'écrire, n'entraîne toutefois pas l'éclosion d'une esthétique de la désorganisation et de l'anarchie étant donné que l'écrivain qui possède la grande santé, l'énergie du mouvement, sait composer avec ses instincts. Il met de l'ordre dans son chaos, il éprouve sa force et apprivoise sa multiplicité sans pourtant l'amoinrir : « Six mois pour quarante ans, solitude du coureur de fond qui ne veut pas accomplir d'exploit, mais simplement mesurer le parcours, se mesurer par rapport aux distances parcourues et à parcourir, arriver au bout, et qui sait reprendre et retrouver son premier souffle, premièrement (p. 536). » Yves Navarre a choisi l'avenir, le sens nouveau qui est celui de l'exception, car il est l'expression de soi, puisqu'il ne connaît pas de fin et parce que la synthèse qu'il permet de gagner est constamment sacrée, devancée, puis exposée au danger jusqu'à l'affirmation définitive du Retour, c'est-à-dire du recommencement infini de son existence réunifiée et du monde accepté, pacifié.

Lorsque le résultat de la dépense physique n'est pas l'exténuation mais l'excès de force, l'artiste est sur la voie menant au grand style nietzschéen (synthèse de la véhémence et de l'équilibre) et à l'affirmation qui le couronne. Cette exaltation est le premier des états d'exception ; cependant elle renferme quelque chose de malsain, car la

⁵⁹ *Ibid.*, p. 65.

santé dont elle est le signe est étroitement liée à la maladie. Malgré sa nature souvent qualifiée de pernicieuse, la maladie est un élément fondamental dans le parcours du créateur puisqu'elle est un préalable à sa conversion. Sojcher souligne d'ailleurs que la maladie est en fait le premier état de la surabondance, vu que c'est à ce moment éprouvant que l'homme décide entre la décadence et la maîtrise, la stabilité et la (trans)figuration.

La règle de vie et d'action d'Yves Navarre, l'homme en force qui a connu la maladie au contact de l'institution littéraire, est par conséquent de se battre afin de tout transformer en santé, de tout sanctifier, dépasser, bref d'affirmer :

Il est redevenu urgent d'essayer de vivre l'écriture et de manière romanesque. Le mépris dans lequel on me tient encore dans le « milieu » littéraire, j'en souffrais violemment. J'ai failli en devenir fou. L'amour déçu, sapé, rend fou. J'ai vraiment été traqué depuis que l'on me publie. Ça va un petit peu mieux. Maintenant je me retourne, je serre les poings. « On » n'aura pas ma peau. C'est vraiment à ce niveau-là que se situe le débat pour ne pas dire le combat : la France n'aime pas ses créateurs (p. 230).

De la même manière que Navarre extrapole d'un milieu restreint néanmoins connu – où il veut (trans)figurer – à un ensemble vaste et flou – dans ce cas, la France –, son désir mégalomane de vaincre la perte croissante va déboucher sur la sublimation de la société. L'intention de l'auteur de renouveler à la fois son existence et les valeurs de la société est précisément ce qui détermine sa conduite esthétique. Cette volonté implique chez Navarre une faculté émotionnelle effervescente, une suprême intensité des sens, ainsi qu'une ouverture infinie sur le monde qui a toujours pour objectif de le transformer :

Je n'ai pas les armes de l'analyse et de la pensée, écrit-il. Je n'en veux pas. [...] Elles me rebutent. Je ne connais de vérité que celle du tiraillement. Brûle et me brûle, en moi, le sentiment, tout ce qui par les sens me pousse, me cogne, m'enthousiasme ou me fait éclater de rire, toujours retomber plus seul, isolé (p. 141).

Le résultat de ce mouvement, donc du projet artistique qu'est *Biographie*, est la transformation du moi de Navarre et de l'existence dans la mesure où l'homme qui se transfigure lui-même, transfigure également le monde. Toutefois, l'acte de métamorphose qui s'accomplit grâce à l'activité créatrice n'a pas de finalité. Puisqu'il ouvre à un temps désormais cyclique, il doit être répété éternellement : « C'est toujours la même histoire et ça vaut toujours la peine amoureuse de la raconter. Réduction de peine (p. 346). » L'écrivain est conscient de la répétition qu'exige le sens de la création. Il souligne d'ailleurs maintes fois le caractère itératif de ses textes de même que celui de leur trame. La recréation infinie des choses déjà créées, la pensée de la répétition et du renouvellement qu'assume l'auteur supposent naturellement un amour de soi inouï, c'est-à-dire la grande passion à laquelle seule l'ivresse peut mener. Au sein de l'ivresse qui l'habite, la force créatrice de Navarre se confirme, devient bien réelle et déverse la complétude et la félicité sur tout ce qui entoure celui-ci. L'exaltation met ainsi un terme aux divisions de l'auteur : elle inscrit l'appartenance réciproque de l'écrivain et de l'univers, puis confirme leur nouvelle union poétique.

Élevé à ce niveau de puissance et de bonheur, le créateur accède à un autre sens. Il dépasse les sens périmés et abusifs, pour retrouver les siens propres. Il présente alors des signes de santé et peut faire une lecture du temps qui, parce qu'elle est vivifiante et stimulée, recréera « l'immanence, la finitude et l'éternité⁶⁰ ». Parce qu'il est maintenant l'homme le plus enchanté et le plus puissant, Navarre légitime entièrement son devenir dont il veut le retour. Il ne s'agit pas d'un témoignage d'affection envers les hommes, les dieux ou la vérité mais d'un témoignage envers l'amour d'un état où la réunion de l'esprit et du corps est ressentie à son apogée. Cette acceptation du recommencement provient du sentiment passionné du pouvoir créateur qui est assurément, pour l'écrivain, l'ultime distinction :

Tomber en amour est le sujet unique du roman, le romanesque. [...] Ce qui m'intéresse au niveau de l'émotion, c'est la nature du désarroi passionnel. Perdre les rênes, les étriers, et où, quand, comment, pourquoi ? On ne le sait qu'après. On ne peut en parler qu'après. L'errance passionnelle de Pierre

⁶⁰ *Ibid.*, p. 68.

Forgue⁶¹, c'est l'errance passionnelle de tous les gens qui vivent dans la société qui est nôtre, dans laquelle on nous a désirés d'avance, on nous a devancés dans nos désirs, on nous a étayés avec des schémas de comportement, de pensée et de bonheur. [...] Je crois que de tout temps « on » n'a jamais voulu des artistes qui n'étaient pas en train de reproduire une écriture musicale, une écriture graphique ou une écriture poétique. Il n'y a de succès que qualifié, d'amour. Quand tout désormais nous quantifie, massacre (p. 225-226).

Le sentiment amoureux de Navarre prend son aspect différenciateur lorsqu'il est mis en relation avec les attitudes du « on » indéfini, mais aux cent visages, rencontré dans l'extrait ci-dessus. Ce même « on », si peu méconnaissable, qui « ne veut pas de ce qui est "d'origine" (p. 225) », celui qui « rend suspecte son œuvre (p. 230) », cet autre (?) qui tue et tait l'écriture transmettant une émotion qui n'est pas conforme à l'émotion confortable qu'il veut ressentir⁶², ou encore le « on » qui « ne veut pas que les personnes de la littérature soient ce qu'elles sont (p. 665) ». L'écrivain se démarque de la personne pronominale parce qu'en plus de représenter des valeurs et des sens incompatibles avec ceux qui animent sa ferveur artistique, celle-ci intervient toujours froidement, sans enthousiasme, au sein de son propre processus créateur ou du champ de production.

L'état d'amour qui distingue suprêmement Navarre est aussi celui de l'exception. Cette exception qui se transmet par et dans l'ivresse, manifeste dans l'état esthétique « une richesse de moyens d'expression, en même temps qu'une extrême réceptivité pour les excitations et les signes⁶³ » qui, visiblement, ne sont pas accueillis par les masses et encore moins par quelques particuliers, notamment les « on » identifiés. En dépit des malentendus et de l'apathie, le caractère exceptionnel de cette pensée exhorte Navarre à l'écoute et à la parole, au consentement et à la communication⁶⁴ puisqu'il s'applique à toute sa personne.

⁶¹ Pierre Forgue est le personnage du roman *Le Temps Voulu* que Navarre nomme son « substitut ». Voir *Biographie*, p. 225. « Pierre, le narrateur, mon substitut, mais aussi substitut du lecteur en train d'écrire, lui aussi, comme moi, son "toujours premier roman". »

⁶² Voir *Biographie* p. 228 : « Quand l'écriture transmet une émotion qui n'est pas conforme à l'émotion que le "on" veut ressentir, confortable, elle est tue, tuée, mais elle renaît. »

⁶³ Jacques Sojcher, *Op. cit.*, p. 69.

⁶⁴ Une étude des divers genres littéraires et formes d'expression employés par Yves Navarre dans *Biographie* mettrait fort bien en évidence l'état d'exception de l'auteur qui se communique dans son ivresse.

Chez un artiste comme Navarre, le fondement de la communication est l'excitation de la vie. Cela se reconnaît aisément à la force de contagion qu'il communique à son mouvement et à l'emballement physique auquel il donne libre cours. Pour l'auteur, communiquer équivaut non seulement à représenter un pouvoir, mais à exprimer la parole d'origine inscrite en lui, puis à se rompre, sans épargner celle-ci, afin de la laisser passer. Conséquemment, la communication de Navarre est universelle en même temps que d'une grande intimité. Elle, qui s'adresse à toute la communauté aussi bien qu'à aucun être humain, renforce et dépossède sa personne, car elle l'invite autant à la prodigalité qu'au démembrement et ne lui laisse plus rien à partager. Si la teneur de la pensée de l'auteur apparaît parfois équivoque ou momentanée, c'est qu'elle compte moins que le mouvement, que la dépense corporelle, que le dynamisme qui, excité par l'ivresse, éveille à son tour « l'état qui est créateur d'art, l'ivresse⁶⁵. » Il s'agit encore de la conception circulaire de l'activité créatrice où l'ivresse engendre l'art et l'art engendre l'ivresse. L'exception ou l'état esthétique suprême se définit donc comme l'exaltation commune de l'ivresse et de l'art, de la puissance et des formes. Le véritable artiste est celui qui diffuse son ivresse dans son art en se servant de tous ses procédés et qui peut discerner en eux les manifestations de l'énergie vitale, de la force et du bonheur. À la question : « L'art peut-il être à ce point contagieux ? », Navarre répond par l'affirmative, car il croit en une *communauté extatique*, communauté qui partage avec lui ce qui ne peut être maintenant et qui entame une expérience à la fois solitaire et collective vers *l'impossible* qui réconcilie le passé et le présent avec l'avenir : « C'est la même histoire, pour tout le monde. Là est le sujet, unique (p. 145). » Le lien unissant Yves Navarre à ses amis et à ses lecteurs démontre la confiance en cette communauté du ravissement. La rencontre est rendue possible grâce à la lecture puisqu'elle est un fait au-delà du divertissement, de l'objectivité scientifique ou de l'intérêt philologique : « Lire est aussi une action. Nous nous lisons tous. *L'élection* est là (p. 643. C'est moi qui souligne.). » Ici l'auteur joue évidemment avec les mots latins en s'adressant aux lecteurs. Il prend le passé du mot « *élection* » et le transforme afin qu'il devienne une ouverture sur l'avenir. Cela n'est pas arbitraire de sa part puisque le radical latin autorise ce déploiement. √-*ligere* : -*lier* est le même radical verbal qu'on trouve dans *lectio* (lecture) et dans *electio* (choix). Pour

⁶⁵ *Ibid.*, p. 70.

Navarre la lecture est donc active. Elle consiste en un acte délibéré de création et de récréation : « Cette sorte de fécondation par le texte, qui à son tour le rend fébrile [le lecteur] et insomniaque, libère et conduit à sa rêverie jusqu'en un lieu où des sons et des graphes l'accompagnent et le tiennent, fidèlement, exposé (p. 575). » C'est notamment au nom de l'action créatrice qu'est la lecture et en raison du pouvoir de propagation de son mouvement, que, comme Nietzsche, l'écrivain distingue explicitement les « états artistes » et les « états non artistes » : « L'écriture serait-elle un mal contagieux ? Je suis né avec ce mal-là : je veux l'amour et son écriture au risque des ruptures sans tricher. La contagion est belle. Elle s'appelle lecture. Si peu littérature (p. 82). » Véritables « histoires d'amour », les liaisons de lecture attentives rendent sa vie « plus sûre, plus jouissante et féconde » tandis que les « jugements habituels », les silences et le voyeurisme salissent, dénaturent les lignes et balayent un peu de l'ombre portée sans laquelle l'artiste serait obligé de se mettre à reproduire.

Au sein d'un état vraiment artistique l'existence est animée. La nature stimulante de l'art s'y fait sentir parce que les valeurs et le sens ont été changés ou intervertis et parce que le créateur a la sensation de détenir le pouvoir de (trans)figuration. Beaucoup s'entendent pour dire que cette voie de la création est fallacieuse, que l'art qui en est issu est factice et que même une œuvre qui se veut autobiographique recèle des éléments mensongers. Ils n'ont probablement pas tout à fait tort. Toutefois ils font erreur lorsqu'ils rejettent l'idée (mais peut-être essayent-ils de la cacher ?) que la fiction de l'art est véridique et qu'elle peut réellement intensifier la valeur de même que la puissance amoureuse de l'artiste, car ce qui découle de l'affirmation, c'est une réalité qui ne se rapporte à pas au monde actuel. L'homme transfiguré qui y accède est vraiment plus fort puisqu'il est en mesure de répandre sa prodigalité sur la société à laquelle il appartient physiquement : « Si le mensonge est cette lecture qui transfigure, il est le signe d'une autre vérité (d'une vérité de la vie), d'une autre raison (la grande raison du Soi, de la volonté de puissance)⁶⁶. » Navarre ne s'arrête point aux commentaires institutionnels ou littéraires qui s'obstinent à tout fausser, car il sait que son art est véridique face à ses propres critères : sa vie et sa capacité de (trans)figurer.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 71.

Le romancier fabrique du faux avec du vrai [...]. L'imposteur en quête de succès [...] fabrique du faux avec du faux. [...] Écrire ma vie : je veux produire du vrai avec du vrai. Je suis le seul à avoir vécu *Biographie*. Chaque lecteur, auteur de sa vie vraie, devrait s'y retrouver, seul, à vivre, vivre la sienne en découvrant la mienne. Les académies ne veulent avoir que les derniers mots. L'écriture, à son origine, ne veut avoir que le premier (p. 116).

Sa force nouvelle est authentique, car elle ne masque rien de la vie. Elle ne relève d'aucun idéalisme ou faux-fuyant qui finit par affaiblir l'homme et mettre en branle chez lui un processus de régression. En revanche, la puissance d'affirmation de l'auteur ranime la cruauté et la virulence de la réalité complexe et la lui fait accueillir dans son irréductibilité. Il voit sans l'appui des concepts et des idéaux, ces œillères qui obstruent la vision, ennuagent le ciel et finissent par modérer le transport vital : « Plus j'avance, plus je conçois l'urgence de cette entreprise, plus j'en ressens de front le pouvoir coupant et libérateur (p. 116). » Debout dans le grand air, il devient l'observateur à la vue imprécise mais illimitée puisqu'elle est surchargée de sa force sensuelle. Un pareil regard n'a rien en commun avec la sublimation métaphysique ou la réification scientifique : il est *poétique*. Il donne de sa force au réel. Il recherche les conflits dans les choses et les événements de ce monde, s'exprime contre eux, puis les métamorphose afin de libérer leur consonance. Sans se départir de leur résistance, ni les minimiser, l'écrivain procède par sa vision des choses et des faits à leur intégration dans une réalité nouvelle qu'il a lui-même générée. Pour l'artiste exalté par l'ivresse, regarder et lire le réel revient à énoncer sa gratitude et à recréer non seulement sa vie mais *la* vie.

Aussi indispensables que l'expérience de la maladie et l'état de santé, la consonance et les obstacles ne peuvent être dissociés, car l'ultime communion ne se concrétise que si elle est extraite du conflit. Pour être plus exact, la (trans)figuration se réalise grâce à la recherche, la reconnaissance et le dépassement des conflits : « [...] l'espace théorique et sa connaissance font oublier la peine individuelle et humaine et permettent à l'intellectuel de régner comme s'il n'avait pas de vie propre. Or je ne vis que ma peine, parce que isolé, me méfiant des pouvoirs arbitraires, des maîtrises spectaculaires (p. 144) », écrit Navarre. Rechercher et poursuivre les résistances est inhérent au regard poétique d'Yves Navarre. Cela entretient son ivresse, oriente sa dépense et lui permet de prendre la mesure

de son pouvoir. Le combat dans lequel l'auteur s'est volontairement engagé est sélectif, il permet de désigner l'exception, car il est l'enjeu des hommes suffisamment puissants pour déceler, en eux et autour d'eux, des épreuves qui pourront nourrir et accroître leur énergie. À la suite de la réaction négative d'un ami à qui il avait raconté avoir ignoré le courrier d'un lecteur non désiré et inattendu, Navarre écrit : « J'aurais dû taire cette histoire. Mais taire, c'est refuser l'inquiétude et le doute, seules et uniques quiétude et certitude (p. 679). » L'extrait illustre fort bien que l'état de lutte et d'insécurité est préservé et perpétué par l'auteur parce qu'il lui apparaît plus fructueux artistiquement que ne le peut être la quiétude intellectuelle et physique. La sauvagerie exubérante de Navarre, de sa vision du monde et des choses, ainsi que son mouvement réceptif et éclaté, le mènent vers un bien-être lié à la (trans)figuration qui donne figure à une réalité autre :

Rien de la mémoire n'enferme. Elle ne peut qu'inviter à ne pas se livrer aux comportements mensongers qui épatent et créent les vogues. Un seul être est à lui seul toute une histoire de l'humanité. Et pour se dire, exprimer et témoigner, il ne lui faut que veiller à être constamment ce qu'il est, ne jamais prendre le risque de devenir ce qu'on voudrait qu'il fût (p. 449-450).

Le combat ininterrompu que mène l'écrivain et la sauvagerie constante dont il témoigne sont les seules armes en mesure de le prémunir contre les obstacles qui se présentent sur sa route afin de l'inciter à emprunter les « voies latérales » qui conduisent aux « bancs de repos » où prennent place les penseurs maladifs et amers qui souhaitent s'exempter du devenir, du changement et de la création transfiguratrice, puis raffermir la normalité et le poids de leur souffrance. Contrairement à l'homme faible qui idéalise et masque la vérité pour mieux oublier sa déficience, Navarre reconnaît la puissance, la dureté de la vie afin de s'abandonner à l'avenir, car il a « les sens plus gais, une seconde innocence, plus dangereuse, dans la joie ⁶⁷ ». Il est prêt pour la générosité démesurée et la prodigalité : « Une morale nous inhibe et nous biffe encore à l'extrême. Le texte, entre deux, roman d'origine, devrait recréer le mode amoureux (p. 481). » Au lieu de lui faire mettre fin au questionnement, les épreuves rencontrées par l'auteur le transforment et ravivent en lui une intention d'investiguer avec davantage de rigueur et de virulence qu'auparavant : « Je n'ai vécu jusqu'ici que pour écrire ceci qui survient de jour en jour. Non pour dénoncer

⁶⁷ *Ibid.*, p. 74-75.

mais pour le plus simple des questionnements : qui nous poursuit, et qui nous hante (p. 493) ? » En s'ouvrant à une tierce réalité, Yves Navarre n'essaye pas d'oublier, de fermer les yeux sur l'état du monde actuel, il entreprend plutôt de le transfigurer et de l'affirmer grâce à l'observation qu'il en a faite.

Attendu que tout le corps de l'artiste de même que son existence entière ont été mobilisés lors du processus de (trans)figuration menant à l'affirmation du Retour, il n'est sans doute pas insensé de présumer que *Biographie*, qui en est le résultat, ne s'adresse d'abord, sinon exclusivement, qu'à une minorité de lecteurs : ceux qui ont vécu, vivent ou souhaitent expérimenter une démarche similaire à celle de l'auteur. Le roman d'Yves Navarre ne rejoint pas un lectorat restreint de façon volontaire ou parce qu'il opère ou sous-entend une politique ségrégative mais parce qu'il est, comme toute œuvre d'art véritable, le récit exceptionnel d'une rémission, d'un combat et d'un bonheur, qui ne peut être lu sans être pleinement endossé : « Ce qui importe, écrit-il, est le regard qui se porte, et non, seulement ce qui est regardé, ce qui est fabriqué pour être regardé, esthétisme et modes esthétiques. Je souhaite un code regardant (p. 183). » Pour embrasser une pareille communication le lecteur doit être ouvert à l'exaltation de ses forces et prêt à accepter la brutalité du réel. Il doit avoir ce regard perçant qui est à la fois indomptable et poétique pour être en mesure d'accueillir leur mutuelle exception avec toute sa sensualité. Enfin, le lecteur doit être lui-même artiste.

En partageant cette même vision, le créateur et le lecteur ont entre eux l'absolue parité de dépense et de maîtrise de la force. Cette contention d'énergie les rend tous deux disponibles à la création et concourt à leur commune – mais toujours individuelle – exception qui leur permettra de renouveler le sens puis le donner à l'avenir. Malgré leur mutuelle tension en vue de la création transfiguratrice, l'expérience du créateur et celle du lecteur demeurent parallèles, car l'excès auquel parvient le premier dans le don, le second ne l'éprouve que dans la réceptivité. L'affirmation étant l'aboutissement d'une sélectivité de l'ivresse, elle s'évalue auprès du lecteur-artiste d'après la prodigalité dont il fait preuve et la volonté de dépassement qu'il manifeste : « Écrire ne devrait être un luxe pour personne et le courage de tous : la lecture est écriture (p. 612). » Pour dépasser la

frontière qu'est la réceptivité et rompre avec le cadre de la lecture, le lecteur doit donc être mu par le besoin et le désir du don, aussi appelé (trans)figuration.

Si, avec *Biographie*, Yves Navarre est présenté comme le « maître » donné, exposé au regard des hommes, il a toutefois soin de ne pas contrôler ou convertir quiconque. Lui qui se méfie du caractère redoutable de la reproduction culturelle et de la récupération normative ne veut pas rassembler des imitateurs ou des partisans autour de sa pensée et de son œuvre. Au contraire, il tâche « d'assourdir » sa démarche, de la faire oublier afin de nous contraindre à la nôtre. Il nous met d'ailleurs en garde contre lui et suggère même de nous en détacher pour que nous puissions mieux nous retrouver : « Le tourment et le tournant de ce chapitre ne devrait pas “paraître” tout entier mis en scène par l'auteur, pour l'auteur, mais constituer le fond commun d'une émotion partagée sans laquelle une lecture n'est plus digne de ce nom. Le salut de *Biographie*, c'est peut-être d'inviter, et de m'inviter à ne plus être déchiré de tout (p. 611). » En dépit de sa réserve à l'endroit de son lectorat, l'écrivain ravive notre mouvement intérieur et nous exhorte – sans pression – à répondre à sa voix ainsi qu'à son invitation à la conciliation par une création personnelle et de personne. Il est non seulement incitateur mais libérateur puisque, en s'effaçant, il expose, autant le sens ouvert et à mettre en œuvre que la force en nous qui ne demande qu'à être décelée, incarnée dans nos comportements usuels, puis déployée dans l'exaltation de la vie : « L'aveu de l'auteur, s'il est incisif et décisif en ceci qu'il propose une décision au lecteur, à prendre par le lecteur, ne doit dans la forme, expression de l'élan, donner aucune prise à des critères chagrins qui prolifèrent et sont le sceau de jugements habituels rendant impossible le vécu du réel individuel et sensuel (p. 611). » Pour Navarre il n'existe ni savoir, ni salut, ni même instruction : seule compte l'impulsion de chacun et sa communion avec la vie. La prééminence, le monopole revient à notre force de nous dépenser, à notre volonté de (trans)figurer, à notre courage de nous exposer au devenir, et à notre acceptation de sa nécessité :

Nous ne fêterons pas une fin mais un début. La prise des distances. Je n'ai pas ici à tirer de leçons. Il n'y a pas de morale, surtout pas de morale à tirer de *Biographie* mais un mode de comportement à mettre en pratique : ne pas recommencer l'histoire. Je me demande même s'il était temps, encore, de tout

mettre en « œuvre », donc en « texte » et en « livre », pour oser espérer un autre mode (p. 694).

Le refus de Navarre de recommencer l'histoire ne sous-entend pas une suspension du mouvement cyclique de la reprise. Loin de là : par cette expression l'auteur veut signifier que l'histoire ne peut être répétée telle qu'elle fut, car ses divisions ne sont plus ; elles sont désormais intégrées et jointes à ce qui est à venir. Nonobstant son incertitude, il annonce donc l'amorce du mode amoureux qui permet la réunification et le renouvellement du monde.

Au cours de sa lecture de *Biographie*, le lecteur qui est à l'écoute des transports de sa force est privé des repères qui le rappelaient ordinairement à lui. En conséquence il commence à regarder et à se voir pour la première fois. Éloigné de son ego, dénué de complaisance, mais chargé de sa puissance sensuelle, il se prépare pour la répétition du mouvement réciproque et exceptionnel qui a la particularité de lancer celui qui l'épouse dans la discontinuité et, simultanément, d'organiser, de ruiner et de remplacer toutes les mesures et les valeurs pour s'étendre toujours un peu plus vers le recommencement de l'inachevé, de l'éternel.

Stimulé par ce mouvement ouvert à la vie et à sa conscience amoureuse, Yves Navarre, l'excitateur, le révélateur de sensations, « transforme » son lectorat, l'invite à la figuration d'origine. Toujours grâce à cette dynamique d'exception, son roman se démarque du reste de la reproduction et, partant de son excès de force et du nôtre, tout reste éventuel, accessible, à venir.

CONCLUSION

Et que ça continue, alors qu'apparemment tout est fini.

Yves Navarre

Comme nous l'avons évoqué au tout début de ce mémoire, l'écriture discontinue d'Yves Navarre est le résultat d'un questionnement d'ordre philosophique et esthétique sur le sens de la réalité sociale et sur le rôle des institutions intellectuelles, notamment celle de la littérature, qui semblent y occuper une place de plus en plus importante. L'étude du processus de (trans)figuration absolu entrepris par Navarre avec la rédaction de *Biographie* nous a donné la chance de cerner la complexité d'une pratique scripturale intimiste et fragmentée qui tend à affirmer la vie dans son entier, et de concevoir l'originalité du travail d'un auteur qui s'est donné pour objectif d'émanciper son existence par sa création.

La fragmentation est une recherche formelle délibérée, marquant le refus des éléments traditionnels intégrés par l'idéologie autoritaire, qui portent en eux l'image figée de la société aliénée. En appliquant un tel procédé à la forme de son texte, l'auteur confère un langage critique à son œuvre et entreprend la première étape menant à l'affirmation : le questionnement. Investi par la question, Navarre est tourné vers l'avenir et se doit de renverser les assises de la logique et de l'esthétique assimilées par la réalité empirique. L'auteur révèle l'absurdité du conservatisme des phrases solennelles en accordant aux discours morcelés ainsi qu'aux mots bruts, la force d'expression nouvelle qui permet la poursuite du travail de forage requis par le questionnement. Sa déconstruction volontaire du matériau traditionnel témoigne d'un désir de révéler le contenu de vérité qui est masqué par un ordonnancement artificiel et de se redonner le droit à l'authenticité. Il s'agit d'une véritable émancipation de sa personne et de son art, puisqu'il marque ainsi une rupture avec l'institution qui, trop souvent, normalise l'identité du sujet.

La fragmentation du texte de *Biographie* est une conséquence directe de sa fondation inaugurale sur l'émotion de l'auteur (sortir de la gueule du loup), plutôt que sur un synopsis détaillé qui aurait prévu l'ensemble du discours à produire. En accueillant le hasard, le questionneur réforme la création et, comme la recherche est tournée contre lui-même, il procède à un démembrement de son moi, passé et présent, qui favorise la formation d'un nouveau moi et assure son devenir. La capacité d'émotion dont fait preuve Navarre insuffle donc à son art une vitalité, une grande mouvance qui contribuera à l'élaboration de son affirmation, car avec elle se transforme progressivement son existence et se déploie sa force pour combattre la contagion et débusquer les conflits. Aussi irrégulière et alerte que l'enthousiasme qui l'anime, l'écriture de Navarre reconnaît et révèle la réelle négativité du monde actuel mais la dépasse pour la donner à l'éternité parce qu'elle ne prévoit désormais aucune finalité.

L'écriture intime de Navarre ne s'intègre pas au discours traditionnel puisqu'elle est l'expression d'un changement intérieur. La remise en ordre originelle que représente cette écriture, de même que son rapport de fidélité avec la réalité expliquent sa liberté formelle mais aussi sa marginalité par rapport aux normes de l'écriture autobiographique et de l'institution de la littérature. Le processus de transformation, de libération existentielle que tente d'accomplir Navarre par le langage écrit lui fait adopter des formes entièrement nouvelles qui participent presque inévitablement à la fragmentation de son discours. L'approche littéraire singulière d'Yves Navarre, qui a pour but de rendre compte de la vie et de la réévaluer, empêche l'assimilation de ses contenus antagoniques par la société idéologique et concourt à restituer à l'auteur une parole physique revitalisante. En relatant les faits de sa vie d'une façon éclatée et désordonnée, Navarre sort du cadre linéaire du discours traditionnel. Sans appui en raison de la fraîcheur de sa « nouvelle » écriture, l'autobiographe s'affranchit des règles de la grammaire et permet à ses questions de s'incarner dans l'émotion du texte primitif mis au jour.

La force de l'écrivain ne réside pas seulement dans sa volonté de recréer un avenir harmonieux mais également dans la revendication du temps passé pour se l'approprier à nouveau et le dépasser. La fragmentation temporelle de *Biographie* découle précisément

de l'effort déployé par l'auteur pour maîtriser le temps passé. Yves Navarre a compris que l'affirmation de son avenir devait également inclure son passé pour être absolue ; alors, au lieu d'entretenir du ressentiment envers son existence passée et d'essayer de l'effacer en la mythifiant, il en fait son œuvre en l'offrant à son vouloir créateur. Le travail de domination temporelle de Navarre se concrétise dans un récit où la chronologie des événements est bouleversée, car l'auteur procède à l'échange des temps extrêmes et suit le double mouvement temporel où il lui faut effectuer des descentes vers son passé afin de remonter toujours plus haut dans un présent qui est orienté vers l'avenir. Au terme de ce déploiement en spirale, le vouloir créateur de l'écrivain provoque la rencontre des temps opposés. L'existence passée longtemps présentée et perçue comme irrémédiable est alors reconnue et acceptée comme un fragment d'avenir, puis reliée – dans son dépassement – à la totalité de la vie. Soulagé de son ombre, l'écrivain voit sa force s'intensifier. Il ressent alors une plus grande légèreté dans son mouvement artistique qui le rend capable de régénérer son amour de soi et qui contribue à l'ouvrir au sens à venir.

L'écrivain qui veut dénoncer l'ordre faux de la réalité et affirmer un mouvement véridique a recours à un langage original qui est en mesure de résister à l'intégration des lois formelles en vigueur. Les techniques utilisées par cette nouvelle langue ne sont plus d'ordre idéologique et se distinguent inévitablement des techniques de reproduction de la société industrielle, car elles concernent l'essence de l'œuvre et celle de son créateur. Le langage de Navarre dans *Biographie* est une figure de sa pensée, c'est-à-dire une pensée qui se soustrait à la logique de la langue pour s'incarner dans une image, dans un rythme. Navarre pratique une écriture rythmée pour briser le lyrisme menteur de la société intégrante. Le mouvement libre qu'il applique à sa narration déjoue et dénonce la continuité du monde, car il dévoile le résultat de son observation et la question du sens tout en les dissimulant. En faisant appel au caractère exceptionnel et secret du rythme, Navarre est traversé par une énergie inusitée et retrouve une autre logique. Il peut donc répondre à la brutalité de la réalité et excéder l'explication et la compréhension banalisantes, reprises et assimilées par l'idéologie institutionnelle. Le secret de la pensée fondamentale lui permet ainsi d'échapper à la voie de la rationalité pour s'engager dans

une dimension nouvelle. La pensée tonique de Navarre oppose à la continuité du monde le détour qui mène sans chemin vers l'expérience de la vérité.

Puisque l'artiste révolutionnaire ne peut produire un art unifié sans courir le risque de voir ses idées neutralisées par l'idéologie qui prévaut, et son questionnement aseptisé par l'ordre et la positivité contrefaite, Navarre adopte un langage discontinu pour montrer la véritable incohérence sociale qui se trouve derrière le masque fallacieux de la morale. Manifestement, l'écrivain souhaite que la vision sauvage qui se dégagera ainsi de son texte morcelé ait pour effet d'amener les hommes à questionner leur univers. La fragmentation de son langage travaille à l'écroulement de la fausse réconciliation, parce qu'elle devient le reflet concret de la société, elle-même contrainte à la fragmentation et à la décadence. En dépit de l'image négative du monde qu'elle livre, l'écriture chiffrée de Navarre exprime l'inexprimable, c'est-à-dire le regard sur le monde d'une communauté de l'errance qui célèbre et annonce un avenir harmonieux. La facture discontinue de l'écriture de Navarre est de toute évidence déterminée par le non-sens de la société actuelle. Cependant, en faisant de l'écriture la promesse d'une libération future, la fragmentation permet à l'auteur de défier objectivement la menace que représente l'état déplorable du monde et, grâce à la dynamique qu'elle insuffle à son projet libérateur, lui fait retrouver le caractère authentique de l'activité créatrice.

Enfin, la partie consacrée à la reprise littéraire exemplifie concrètement le travail de création que Navarre cherche à accomplir en usant de la discontinuité dans son discours autobiographique. En reliant l'application des divers procédés de la répétition à son questionnement et aux principaux éléments qui ont influencé son écriture, il est patent que Navarre ne se contente pas de tout chambarder et déconstruire pour le seul plaisir de choquer une institution qui tient fermement à ses lois et à ses règles. L'activation du statisme dans lequel sont emprisonnés la vie et l'art, de même que l'affranchissement du langage face aux lieux communs et aux contraintes reposent assurément sur la volonté d'un renouveau existentiel chez l'écrivain.

En reprenant la réflexion de Heyndels à propos de la réception de la discontinuité nous rendons compte des origines de la déconvenue de l'institution littéraire et des hantises qui la poussent à dévaloriser les œuvres fragmentées, en l'occurrence celles de Navarre, qui apparaissent en son sein. Ainsi, nous voyons que la déconvenue des représentants de l'institution est motivée par leurs propres principes, et que si les différents agents semblent déstabilisés face à la discontinuité, c'est parce que celle-ci rejette toutes les évidences qu'ils se sont efforcés de maintenir durant des décennies. La raison de ceci est qu'une déperdition de l'idéologie systématisante est valorisée et mise en pratique par l'esthétique fragmentaire. Avec elle, la prévisibilité est écartée et remplacée par le hasard ; la nouvelle circularité du temps abolit toute expectative de finalité ; une désorientation s'impose ; la vérité apparaît désormais comme multipliable et invitante ; le contrôle est bousculé par la force de l'expression ; le désordre est maître et créateur. Le désarroi institutionnel que la discontinuité suscite ne provient pas fondamentalement des compositions non-conformistes proposées par les œuvres marquées par la fragmentation. La source première en est, sans conteste, la peur de voir décroître l'influence réelle qui est exercée par les diverses autorités culturelles. En conséquence, si quelque chose vient à secouer, et même choquer les agents institutionnels, il s'agit avant tout de la remise en cause de l'ensemble du système idéologique qui est entreprise par une minorité artistique. L'univers artistique et littéraire devient (ou demeure) avec *Biographie* le foyer d'une lutte de pouvoirs où s'affrontent l'idéologie répressive de la continuité armée du discours clos et la force expressive des écrivains marginaux qui aspirent à des modalités inédites pour soutenir l'expression complète d'un discours entrevu et exhibé comme étant plus intègre et plus libre.

L'identification des auxiliaires de l'intervention structurante de l'institution permet de mieux cerner le rôle de cette instance déterminante dans la conception et la reconnaissance des œuvres littéraires, mais également le processus d'affirmation dans lequel s'est engagé Yves Navarre qui est à l'origine de la position réactive de l'auteur vis-à-vis de l'institution littéraire. Nous constatons une fois de plus que l'art de l'écrivain va bien au-delà de la réminiscence et du culte narcissique, qu'il sert à ébranler les fondements de l'idéologie institutionnelle, non pour le simple plaisir de la négation, mais

pour faire éclater la vérité au nom de la vérité et préparer le retour d'écoutes justes et de communications plus amoureuses.

Quelles que soient les stratégies déployées par les auxiliaires de la continuité, le principal et véritable enjeu de l'écrivain consiste à démontrer et à dénoncer les manœuvres par lesquelles l'idéologie répressive affermit son contrôle sur le secteur de la création, confine la pensée dans le régime du discours clos et nie la spécificité de la communication des écrivains d'exception. Les charges de Navarre ne visent pas qu'à faire valoir son art et son droit à une différence exceptionnelle, elles possèdent également une dimension sociale dans la mesure où elles mettent de l'avant les effets dévastateurs du commentaire idéologique sur la conscience collective et sur la promesse de liberté contenue dans les œuvres des écrivains minoritaires et minorés. Navarre veut faire entendre sa parole d'avenir en ce temps de chute, car il pressent que c'est cette juste écoute qui ouvrira un chemin – pour lui et les hommes – vers l'univers réconcilié tout en laissant des impressions dans la réalité empirique pour les générations futures. En démasquant progressivement l'action intégrationniste des agents de l'institution au moyen de son questionnement, Navarre laisse entrevoir la désagrégation morale croissante de l'humanité ainsi que la décadence réelle dans laquelle se débattent les hommes et les artistes. Enfin, l'écrivain tient à révéler les conditions contemporaines de la création et de sa réception au sein de son roman, étant donné qu'une pareille dénonciation, en plus de lui transmettre une vive acuité, laisse deviner la potentialité d'une libération à travers la vision quelque peu idéaliste d'une société désaliénée et harmonisée de nouveau.

Pour Yves Navarre, le salut de la société actuelle réside dans un art authentique et autonome, c'est-à-dire qui reflète un accord avec les rapports sociaux et les forces de production. L'universalité qu'atteint son contenu textuel possède une essence sociale qui confère à l'œuvre sa grandeur et son autonomie parce qu'elle devient alors révélatrice et exprime ce que dissimule l'idéologie. Plutôt que de se complaire dans le chaos qu'il a installé, l'art radical de l'auteur marginal dissipe le brouillard qui cache les inconséquences à l'œuvre entre les forces productives et les rapports de production, et il s'évertue

de rallier les deux, puis de les distancier par un courant qui va vers la transmutation de la réalité objective. Sa procédure expérimentale intègre ce que la systématisation et les rapports dominants de reproduction ont mis au jour pour exprimer la crise de l'expérience humaine. C'est pourquoi son mouvement et son discours formel réagissent spontanément à la situation objective sans que cette réaction spontanée se transforme elle-même en une série de condamnations et d'exigences.

Si Yves Navarre a compris presque instinctivement que vivre à l'écart équivalait à sauvegarder et à accroître une liberté individuelle, c'est au contact de l'idéologie institutionnelle qu'il a appris que seule la voie de la diaspora pouvait lui permettre de (re)créer un nouvel usage. Navarre est parvenu à l'exception et a pu la garder parce qu'il a choisi de se retirer de la collectivité matée pour se conserver dans son être afin de saisir toute sa force créatrice, envisagée comme une force de (trans)figuration et de contestation. Cette émancipation artistique est d'une importance capitale, car en plus d'affranchir Navarre de la tutelle de la réalité empirique, elle lui permet de proposer un univers autre, lui-même accusation du monde actuel et objection absolue contre lui. La dénonciation qu'Yves Navarre fait des partis, des institutions, des vérités morales et des valeurs laisse entrevoir chez lui un esprit foncièrement nihiliste. Il n'en est toutefois rien, car la supposée négativité de ses propos exprime en même temps sa plus grande foi en l'éventualité d'une affirmation et en la création. Le fond de nihilisme qui habite la pensée de l'écrivain marginal est l'aube d'un sens renouvelé, puisque le caractère absolu de sa négation incite l'auteur à rechercher les modalités de son avènement. De plus, si le caractère de la négation prépare l'artiste à la grande tâche affirmative, c'est-à-dire une création supportée et élevée par le courage de rompre, il ne permet en aucun cas l'oubli de la question.

L'entreprise biographique de Navarre est un abandon total à l'instinctuel, à la parole véritable (celle qui est à l'origine de l'exception) qui déploie la force du grand amour : un amour de soi et de la communauté de la (re)création. La parole de l'auteur pose certains des problèmes de compréhension non pas parce qu'elle déroge de plus en plus aux prétendues normes d'une littérature intime, mais parce que son moi, tourmenté par sa

prodigalité artistique, est ouvert à sa (trans)figuration et il s'acharne à dominer ses contradictions pour les intégrer dans un nouvel être destiné à une nouvelle existence. Bien que la parole d'origine soit vouée à une négation émanant de l'institution, elle emplît quand même l'écrivain de bonheur puisqu'elle donne corps à la grande synthèse du créateur, de l'amoureux. En s'en tenant à la requalification de son existence en dépit des commentaires d'incrédules, Navarre parvient à faire surgir du fond de son moi ce qu'il avait longtemps tu : la parole physique éminemment active qui bouleverse tout, le feu qui brûle la vie et qui démoralise l'art pour lui rendre sa puissance esthétique.

Cette communication est une expérience unique qui ne prétend pas mettre de l'avant un savoir mais un état esthétique. Son expression est un témoignage artistique ou encore la manifestation physique d'une conscience de créateur. Pour être en mesure de renouveler la table des valeurs et de surmonter avec aisance les inévitables obstacles, Yves Navarre a mobilisé tout son corps, il s'est livré à la dépense corporelle. L'état esthétique qu'il a atteint lui a permis de renouer avec ses sens et son émotion d'origine, sans l'appui desquels la réévaluation de son existence n'était pas concevable. Le caractère parfois confus ou discontinu du discours de l'auteur s'explique par le fait que sa teneur importe souvent moins que le mouvement excité par l'ivresse, qui éveille à son tour la pensée circulaire de l'activité créatrice où l'ivresse engendre l'art et inversement. C'est d'ailleurs dans l'ivresse qui le dominait que la force créatrice de Navarre s'est confirmée. Elle est devenue bien réelle dans son écriture pour mieux déverser l'entièreté et l'enchantement sur tout ce qui l'entourait. Parce qu'il a de cette façon dépassé les sens périmés et abusifs, retrouvé les siens propres, et accepté la circularité du temps, Navarre a été en mesure de légitimer tout son devenir dont il voulait le retour. Exalté par l'ivresse qu'a engendrée la dépense physique, la lecture et l'observation du réel sont devenus pour Navarre une façon d'énoncer son amour et de recréer sa vie et la vie. La sauvagerie exubérante de la vision du monde et des choses de Navarre, ainsi que son mouvement réceptif et momentané, l'ont mené vers un bien-être lié à la (trans)figuration qui donne figure à une réalité autre. L'ouverture de Navarre à une tierce réalité ne l'a toutefois pas incité à cesser son questionnement ni à détourner son regard poétique du monde. Au contraire, sa recherche des résistances a ravivé en lui une intention d'investiguer avec

encore plus de rigueur et de virulence parce qu'elle entretenait son ivresse, orientait sa dépense et lui permettait de prendre la mesure de sa force. Finalement, l'expérience de la parité de dépense et de la maîtrise de la force créatrice qui unissait (et unit encore) l'écrivain à son lectorat a contribué en partie à l'affirmation visée par Navarre puisqu'elle a amorcé le mode amoureux et actualisé la contagion saine qui permettent la réunification et le renouvellement du monde.

Notre étude de *Biographie* entendait permettre de mieux comprendre le pouvoir radical et émancipateur de Navarre. Elle s'est assignée la tâche de découvrir les clefs d'une œuvre kaléidoscopique mais aussi de démythifier l'approche littéraire hautement personnelle de Navarre. Saisir l'originalité de l'écriture autobiographique d'Yves Navarre distançait le simple questionnement concernant le renouvellement du genre intime. C'est pour cette raison que nous avons accordé peu d'attention à l'incertitude générique de *Biographie*. Roman, autobiographie ou biographie, cette construction chamarrée qui restitue la rencontre d'une écriture et d'une vie nous a surtout intéressée parce qu'elle témoigne d'une prise de parole ouverte et créatrice, endossée entièrement jusqu'à se poser délibérément en marge de la littérature légitime. L'auteur qui détruit les conventions établies en assumant une indignité littéraire s'inscrit assurément dans la culture du moi mais la surpasse de toute évidence par son style discontinu, ainsi que par le thème de l'authenticité qui fonde sa quête identitaire et motive sa trajectoire vers l'affirmation ultime.

Notre objectif consistait à analyser la pratique littéraire intimiste de l'écrivain au moyen de théories et d'essais qui pensaient deux enjeux centraux de notre objet : l'autobiographie et l'écriture fragmentée. Nous sommes parvenus à démystifier le texte *Biographie* dont la complexité reposait sur sa fragmentation au niveau du genre, de l'écriture et de la pensée, ainsi que sur la force agissante du questionnement d'Yves Navarre. Notre interprétation de la discontinuité dans *Biographie* contribue à envisager dorénavant le texte comme une organisation significative et non plus comme un ensemble incohérent d'éléments aussi hétéroclites qu'inconciliables. En outre, l'analyse du caractère fragmentaire de l'œuvre de Navarre qui se préoccupait particulièrement de sa

nouvelle libération de l'existence par la force de création permet de concevoir la nature authentique de l'activité artistique chez l'auteur, soit dans la perspective du devenir. Bref, nous avons été en état de cerner la problématique de l'écriture intime morcelée chez Yves Navarre, de même que l'unité esthétique de son roman *Biographie* en rapportant le tout à la position particulière de cet écrivain, décisivement original en son temps et en ses œuvres.

Par son statut académique, ce mémoire représente une première dans l'exégèse navarrienne. À telle enseigne, *Biographie* demeurait un texte encore inexploré par les recherches universitaires avant notre contribution, sans compter qu'il ne se trouvait actuellement pas d'études qui avaient essayé de produire une lecture objective et largement informée de la pratique intimiste d'Yves Navarre. L'article de Sylvie Lannegrand «Yves Navarre et le processus de quête identitaire dans ses écrits québécois» (1996), consiste en une analyse originale sur la notion d'identité et la conception fragmentée de la réalité chez Yves Navarre. Elle reste néanmoins sommaire et éloignée de notre propos puisque, d'une part, elle porte exclusivement sur les œuvres de l'auteur qui ont été publiées au Québec et que, d'autre part, elle se fonde sur une démarche sensiblement structuraliste. De même, on ne peut négliger la nouveauté de l'analyse de Jean-Claude Joye, «Réflexion sur *Premières Pages* d'Yves Navarre» (1990), sur le travail littéraire de Navarre. Pourtant, son approche sociologique de la thématique de la discontinuité oublie la spécificité de l'écriture autobiographique de Navarre. Joye propose une observation fort acceptable de la vision éclatée du monde de l'écrivain mais il sacrifie son projet de réévaluation. Enfin, l'avant-propos de Pierre Salducci, *Un condamné à vivre s'est échappé* (1997), touche à peine à la teneur autobiographique de l'œuvre de Navarre. Son intérêt se porte d'abord sur l'évolution de la littérature écrite par des écrivains homosexuels et à l'émotivité que Navarre lui a insufflée. La nouveauté de style et de point de vue communiquée au roman français par l'auteur, la modalité de ses thèmes et sa façon de les traiter ne sont abordées que de manière superficielle.

Du fait de notre étude, les œuvres d'Yves Navarre pourront être envisagées dans de nouvelles perspectives. Nous pensons notamment à des études plus approfondies du

phénomène d'intertextualité relié à la reprise littéraire qui exerce une rénovation de l'écriture de l'existence et propulse l'auteur dans la postérité ; à l'examen des multiples genres littéraires et formes d'expression employés par Yves Navarre qui expliciterait davantage l'état esthétique d'exception qui découle de sa force créatrice ; à une analyse plus actuelle de son rapport avec l'institution littéraire parisienne qui l'a fait s'exiler au Québec. Que les recherches soient orientées sur le plan formel ou qu'elles empruntent une optique institutionnelle, elles démontreront certainement qu'Yves Navarre est un exemple particulier et notable des intellectuels français des années 1970 et 1980 : sa trajectoire ne se confond nullement avec celle de son exact contemporain Guy Hoqueghem, militant de la cause homosexuelle dans les années qui ont suivi mai '68 ; par son travail au cœur de la littérature romanesque, il ne peut non plus se confondre avec les théoriciens de la littérature dont il fut un contestataire, à l'instar des membres de Tel Quel dont il fut un proche, cependant toujours en marge, à l'exemple de Barthes. Le cas Navarre illustre enfin le déficit d'un discours critique ou sa contestation par l'œuvre en ces deux décennies où justement se sont érigés des discours qui ont prétendu rendre compte, voire susciter, une littérature romanesque nouvelle (Kristeva et Sollers). Ce qui est sans doute le plus remarquable, c'est combien Navarre est un "produit" des années 1970 par le fait qu'il puise à même les sources théoriques de cette modernité contestatrice (Nietzsche ou Adorno) et qu'en même temps, il ne puisse se réduire à une lecture qui forgerait ses outils conceptuels et heuristiques aux mêmes sources. Son œuvre n'en finit pas d'enchanter une lecture critique, lui assignant *in fine* sa dynamique interne : faire de la lecture une réécriture.

BIBLIOGRAPHIE

I. Œuvre étudiée

* NAVARRE, Yves. *Biographie*, Paris, Flammarion, 1981, 697 p.

II. Œuvres consultées

NAVARRE, Yves. *La Ville atlantique*, Montréal-Arles, Leméac/Actes Sud, 1996, 83 p.

NAVARRE, Yves. *Dernier dimanche avant la fin du siècle*, Paris, Flammarion, 1994, 176 p.

NAVARRE, Yves. *La Vie dans l'âme*, Montréal, VLB Éditeur, 1992, 264 p.

* NAVARRE, Yves. *La Terrasse des audiences au moment de l'adieu*, Montréal, Leméac, 1990, 396 p.

NAVARRE, Yves. *Romans, un roman*, Paris, Albin Michel, 1988, 693 p.

NAVARRE, Yves. *Une vie de chat*, Paris, Flammarion (Le livre de poche), 1986, 188 p.

NAVARRE, Yves. *Le Jardin d'acclimatation*, Paris, Flammarion (Le livre de poche), 1980, 379 p.

* NAVARRE, Yves. *Le Temps voulu*, Paris, Flammarion (Le livre de poche), 1979, 254 p.

* NAVARRE, Yves. *Évolène*, Paris, Flammarion, 1972, 200 p.

* NAVARRE, Yves. *Lady Black*, Paris, Flammarion, 1971, 368 p.

II. Études sur l'œuvre et l'auteur

Note : nous reproduisons ici un échantillon d'un dépouillement complet.

* BLASQUEZ, Adelaïde. « Yves Navarre : Tous les homosexuels sont des conteurs », *Quinzaine littéraire*, n° 125, 16-30 sept. 1971, p. 6-7.

GARCIN, Jérôme. « Les chutes du Niagarak », *Nouvelles littéraires*, n° 2805, 24 sept. 1981, p. 36

* : ouvrages cités dans le mémoire.

GRISONI, Dominique. « Quand on sera grand », *Magazine littéraire*, n° 178, nov. 1981, p. 43-44.

GUIBERT-SLEDZIEWSKI, Elisabeth. « Yves Navarre ou écrire *Je* », *Europe*, n° 657-658, janvier-février 1984, p. 175-181.

JOYE, Jean-Claude. « Réflexions sur *Premières Pages* d'Yves Navarre », *Littérature immédiate: cinq études sur Jeanne Bourin, Julien Green, Patrick Modiano, Yves Navarre, Françoise Sagan*, Berne, Éditions Peter Lang, 1990, p. 117-135.

LANNEGRAND, Sylvie. « Navarre et le processus de quête identitaire dans ses écrits québécois », *Voix et Images*, 1995-96, p. 138-156.

LE MANSEC, Hervé. « Biographie », *The French Review*, vol. 56, 1982-83, p. 174-175.

MARSHALL, Bill. « The autobiographies of Daniel Guérin and Yves Navarre », *Modern language review*, vol. 90, n° 3, july 1995, p. 622-631.

POIROT-DELPECH, Bertrand. « Et moi, et moi, et moi. *Biographie* d'Yves Navarre », *Le Monde*, n° 11395, 18 sept. 1981, p. 16-17.

PUDLOWSKI, Gilles. « Le style, c'est moi », *Nouvelles littéraires*, 59e année, n° 2804, 17 au 24 sept. 1981, p. 43.

SALDUCCI, Pierre. *Un condamné à vivre s'est échappé*, Hull, Vents d'Ouest, 1997.

TRITTER, Jean-Louis. « À propos de *Biographie* d'Yves Navarre. La syncope du style », *Le Génie de la forme*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1982, p. 645-648.

III. Ouvrages consultés

BARTHES, Roland. *Incidents*, Paris, Seuil, 1987, 116 p.

BARTHES, Roland. *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil (Tel Quel), 1977, 281 p.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil (Écrivains de toujours), 1975, 191 p.

BARTHES, Roland. *L'Empire des signes*, Genève, Éditions d'Art Albert Skira, 1970, 150 p.

* KIERKEGAARD, Sören. *La répétition* dans *Œuvres complètes* tome 5, Paris, Éditions de l'Orante, 1972, pp. 3-47.

KIERKEGAARD, Sören. *Le journal du séducteur*, Paris, Gallimard, 1943, 250 p.

STAROBINSKI, Jean. *Montaigne en mouvement*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1993, 595 p.

STAROBINSKI, Jean. *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle*, Paris, Gallimard, 1971, 457 p.

STAROBINSKI, Jean. *La Rochefoucauld. Maximes et mémoires*, Paris, 10/18, 1964, p. 7-35.

IV. Études théoriques et méthodologiques

ADORNO, Theodor W. *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1974, 347 p.

BOURDIEU, Pierre. « Le champ littéraire. Préalables critiques et principes de méthodes », *Lendemain*, n° 36, janvier 1984, pp. 5-20.

BRUSS, Elisabeth W. « L'autobiographie considérée comme acte littéraire », *Poétique*, n° 17, 1974, p. 14-26.

DELEUZE, Gilles. *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969, 446 p.

DOMENACH, J.M. « Le système et la personne », *Esprit*, n° 5, 1967, p. 771-780.

* DUBOIS, Jacques. *L'institution de la littérature*, Bruxelles, Éditions LABOR, 1978.

* HAVERCROFT, Barbara. « L'autobiographie comme reprise : l'exemple d'*Enfance* de Sarraute », *Tangence*, n° 42 (décembre 1993), pp. 131-145.

* HEYNDELS, Ralph. *La pensée fragmentée. Discontinuité formelle et question du sens (Pascal, Diderot, Hölderlin et la modernité)*, Bruxelles, Pierre Mardaga Éditeur, 1985, 208 p.

* JIMENEZ, Marc. *Theodor W. Adorno : art, idéologie et théorie de l'art*, Paris, 10/18, 1973, 318 p.

KERBRAT, Marie-Claire. *Leçon littéraire sur l'écriture de soi*, Paris, PUF, 1996.

* SOJCHER, Jacques. *La question et le sens. Esthétique de Nietzsche*, Paris, Aubier Montaigne, 1972, 319 p.

* STAROBINSKI, Jean. « Le style de l'autobiographie », *Poétique*, n° 3, 1970, p. 257-265.