



Sylwia Markiewicz Lopes

L'IDENTITE DANS LE ROMAN ET A SON EXTERIEUR

Dissertação de Mestrado em Estudos Literários e Culturais, na área de especialização em Estudos Franceses, orientada pela Doutora Maria Marta Dias Teixeira Costa Anacleto e coorientada pelo Doutor Stephen Daniel Wilson, apresentada ao Departamento de Estudos Franceses da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Faculdade de Letras

L'IDENTITE DANS LE ROMAN ET A SON EXTERIEUR

Ficha Técnica:

Tipo de trabalho	Dissertação de Mestrado
Título	L'IDENTITE DANS LE ROMAN ET A SON EXTERIEUR
Autor	Sylwia Markiewicz Lopes
Orientador	Maria Marta Dias Teixeira da Costa Anacleto
Coorientador	Stephen Daniel Wilson
Júri	Presidente: Doutor António Apolinário Caetano Silva Lourenço
	Vogais:
	1. Doutor João da Costa Domingues
	2. Doutora Maria Marta Dias Teixeira da Costa Anacleto
	3. Doutor Stephen Daniel Wilson
Identificação do Curso	2º Ciclo em Estudos Literários e Culturais
Área científica	Estudos Literários e Culturais
Especialidade	Estudos franceses
Data da defesa	3-7-2013
Classificação	17 valores



Résumé

Ce travail a pour but de proposer une nouvelle lecture du *Tropique du Cancer* de Henry Miller, inspirée par son ambiguïté latente. Tout dans ce roman semble avoir une double signification. Pour réfléchir sur ce double sens, notre thèse est divisée en deux parties: la première se focalise sur la diégèse du roman et la seconde sur sa réception. Cela signifie que nous lirons le roman comme un lecteur du premier degré et comme un lecteur du second degré (un lecteur d'autres lecteurs).

Dans la première partie, nous partirons du concept d'exotopie d'après Bakhtine pour observer comment l'auteur construit l'identité du héros à travers la narration à la première personne et à travers une utilisation spécifique du temps et de l'espace narratifs ainsi que de l'imagologie. Dans la deuxième partie de l'analyse, nous réfléchirons sur le phénomène de la polyphonie dans le roman de Henry Miller et proposerons une nouvelle lecture du roman, qui s'ouvre aux approches modernes de la classification littéraire. Nous proposerons de classer le roman de Miller dans le domaine de la littérature-monde, en fondant notre argumentation sur le dialogue interculturel que l'auteur mène dans son roman avec le lectorat international. Cette partie examinera le phénomène d'interaction entre l'acte d'écriture et l'acte de lecture qui est constamment présent dans le roman de Miller. Cette interaction nous permettra de conclure que toute lecture peut infiniment enrichir et réécrire un texte littéraire.

Mots-clés

Exotopie, Identité, Dialogue interculturel, Polyphonie, Littérature-monde

Resumo

Este trabalho pretende sugerir uma nova leitura do *Trópico de Câncer* de Henry Miller, inspirada pela sua ambiguidade latente. Tudo neste romance parece ter um duplo significado. Para reflectir sobre esse duplo sentido, a dissertação está dividida em duas partes: a primeira está focada na narrativa do romance e a segunda na sua recepção. Isso significa que iremos ler o romance como um leitor de primeiro nível e como um leitor de segundo nível (um leitor de outros leitores).

Na primeira parte, partindo do conceito bakhtiniano de exotopia, observaremos como o autor constrói a identidade do herói, usando uma narrativa na primeira pessoa, as técnicas espaço-temporais, o trabalho da imagologia. Na segunda parte da dissertação, partindo da análise do fenómeno da polifonia no romance de Henry Miller, iremos sugerir uma nova

leitura, que se abrirá a abordagens modernas da classificação literária. Será proposta uma classificação do romance de Miller no espaço da literatura-mundo, baseando o nosso argumento no diálogo intercultural que o autor estabelece com o público internacional. Acentuar-se-á, neste último momento da dissertação, a interação constante que a escrita de Miller sugere entre o acto de escrever e o acto de ler, o que permitirá concluir que cada leitura pode infinitamente enriquecer e reescrever um texto literário .

Palavras-chaves

Exotopia, Identidade, Diálogo intercultural, Polifonia, Literatura-mundo

Abstract

This work is intended to suggest a new reading of Henry Miller's *Tropic of Cancer*, inspired by its latent ambiguity. Everything in this novel seems to have a double meaning. To reflect on this double sense, the dissertation is divided into two parts: the first is focused on the narrative and the second one on its reception. This means reading the novel as a first-level and as a second-level reader (a reader of other readers).

In the first part, beginning with the Bakhtinian concept of exotopy we will observe how the author constructs hero's identity using a first-person narrative, with appropriate spatiotemporal and imagology technics. In the second part of the analysis, we will begin with the phenomenon of polyphony in Henry Miller's novel and go on to suggest a new reading of the novel opening it up to modern approaches in the field of literary classification. We will propose that Miller's novel should be classified as world literature, basing our argument on its inherent intercultural dialogue with an international readership. This part will consider a constant interaction in Miller's novel between the act of writing and the act of reading, to demonstrate that each reading can infinitely enrich and re-write a literary text.

Keywords

Exotopy, Identity, Intercultural dialogue, Polyphony, World literature

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION.....	4
I. EXOTOPIE ET AUTOFICTION : UN POINT DE DEPART POUR LA PROBLEMATIQUE IDENTITAIRE.....	9
1. LE TEMPS ET L'ESPACE COMME OUTILS IDENTITAIRES DU MOI SINGULIER	14
2. LES HETERO-IMAGES COMME OUTIL IDENTITAIRE DU MOI MULTIPLE.....	26
II. L'IDENTITE DE L'ŒUVRE : VERS LA LITTERATURE- MONDE.....	35
1. LES LECTURES DE MILLER DANS LE CONTEXTE INTERCULTUREL	41
2. VERS LA LITTERATURE-MONDE.....	50
CONCLUSION.....	69

INTRODUCTION

Le travail de recherche sur le roman de Henry Miller *Tropique du Cancer* a commencé par mon identification avec son monde diégétique. Par conséquent, il ne sera pas étrange que le thème du travail aborde la notion de l'identité, du moi et l'autre narratifs ainsi que de l'autre en moi. Ces problèmes ne nous occuperont pas seulement au niveau du texte, mais aussi à son extérieur, abordant le rapport entre l'auteur et son héros, suivant la théorie de l'exotopie proposée par Michail Bakhtine¹.

Dans mon cas, cette impression de familiarité est d'abord liée à la reconnaissance de la topographie des endroits présents dans le roman de Miller. Le Paris de Miller m'a fait revisiter ces coins et recoins couverts par la poussière des années. Le narrateur de Miller peint un Paris peuplé par des étrangers provenant de tous les coins du monde, se basculant et se disputant un espace étroit dans des rues et cafés serrés, fascinants par la multitude de rencontres qu'ils offrent. Ce Paris, sans confort et sans repos, attire la foule : 'des générations perdues', des artistes-vagabonds et des aventuriers qui y voient le paradis de toutes les opportunités. Le narrateur s'intéresse à un Paris pauvre, épuisé et épuisant, un Paris où l'on vit du jour au lendemain. Son Paris est socialement délimité, mais aussi situé dans une époque historique très particulière, c'est un Paris des années vingt et trente du XXème siècle, c'est-à-dire la période de l'entre-deux-guerres. L'emplacement du roman dans une époque marquée par un conflit et une division coïncide, paradoxalement, avec la recherche du dialogue entre les différentes cultures, que l'on peut observer dans le roman de Miller. La société du Paris millerien coexiste et s'entrecroise ; on a presque l'impression qu'elle se confond en une masse multicolore et désordonnée, sans, pour autant, oublier les différences ethniques et culturelles. Le narrateur de *Tropique* est bien conscient de l'imminence du conflit qui finira par éclater dans l'épuisement de la constante obligation de cohabitation dans un espace étroit et confus.

Ce *melting pot* parisien, où s'entremêlent les cultures, les races et les langues, crée un bavardage indiscernable, et automatique, ressemblant de plus en plus à la langue d'une machine. Par conséquent, la forme de l'écriture pratiquée par Miller fait penser à la méthode

¹ Dans notre travail nous nous baserons sur un des termes créés par Bakhtine, qu'il expose dans son œuvre *Esthétique de la création verbale* (Bakhtine 1986). L'exotopie, du russe 'wnienachodimosti' c'est-à-dire 'être en dehors', est un néologisme français proposé par Tzvetan Todorov dans sa traduction de l'œuvre de Bakhtine. Nous donnons la définition par la suite.

de l'écriture automatique des surréalistes, réalisée comme dans une transe, ainsi que Jean-Jacques Mayoux observe dans sa lecture de Miller, intitulé *Le style suit*:

C'est l'expérience vécue elle-même qui peut basculer dans le surréel. C'est une partie importante, peut-être la plus caractéristique de l'organisation physio-psychologique de Miller, que sa disposition à entrer en transe. Ces «rêveries», ces hallucinations peuvent survenir à tout moment, sans crier gare, bien que la transition soit marquée moins par le langage que par une rupture de rythme et le plus souvent une sorte d'accélération qui montre que nous avons quitté les voies normales de la sensation. (Saporta 1985, 30)

Par son arhythmie, le style de l'écriture de Miller ne permet pas de confort, demande constamment au lecteur de rester alerte, de se méfier et ne pas confondre ce qui appartient encore à la réalité diégétique et ce qui n'est qu'un fruit de l'imagination du narrateur-héros. L'ironie utilisée fréquemment par l'auteur met aussi en parallèle le monde réel et le monde imaginaire et constamment provoque le lecteur à transgresser les frontières entre les deux, à rejeter une logique habituelle des choses, à prendre de la distance vis-à-vis du monde réel et à se questionner sur l'apparente normalité. En fait, le normal ou le quotidien est souvent paradoxal et absurde chez Miller et, en exagérant certaines idées, le narrateur millerien les rendent incertaines. L'ironie et l'humour sont des procédés souvent employés par Miller dans la construction de ses personnages, et nous attireront l'attention sur leur emploi.

Le thème du sexe chez Miller est aussi marqué par la duplicité. Miller propose une unité dans les rapports sexuels, le pur plaisir sans règles. La sexualité devient un langage commun qui, par son universalisme, s'oppose aux systèmes différentiels comme les langues nationales, qui divisent et valorisent. Les rapports sexuels chez Miller sont transnationaux, tout le monde y a accès, quelle que soit la langue des protagonistes (les amantes du héros proviennent de différents pays) ou leur classe sociale (les artistes appauvris, mais aussi les amis aisés du héros). C'est pour cela aussi que dans ce travail, nous essaierons de prouver que l'apparente pornographie millerienne est avant tout un outil esthétique et une stratégie pour rendre évident un autre aspect du système social. Partant d'éléments esthétiques comme l'exubérance sexuelle et l'apparente frivolité, le narrateur millerien réussit à dépeindre un monde qui dialogue, qui se cherche et se perd dans son caractère multinational.

Cependant, la sexualité dans le roman de Miller, tout en étant un moteur unificateur, est aussi barbare et violente, elle dévoile la volonté de dominer l'autre. La sexualité est un des aspects les plus inhérents à la nature humaine, et ainsi, à travers la sexualité se dessine l'homme millerien, déterminé par sa volonté féroce de détruire, d'affliger l'autre, mais aussi

de se libérer soi-même, car il veut à tout prix être libre. La liberté dans l'œuvre de Miller déstabilise parce qu'elle échappe au contrôle humain, parce qu'elle naît dans son ego pour dominer sa volonté. Toute question semble se centrer autour de la problématique de la liberté d'un individu dans la société et d'un écrivain dans le monde des lettres (se libérer du langage rigide et stable² et de toute catégorisation de son écriture³).

La duplicité qui traverse non seulement les thèmes décrits par Miller, mais aussi son style de description, s'observe dans le contexte extrinsèque du roman. Tout ce qui entoure l'œuvre de Miller se base sur une dynamique binaire et la création du roman s'opère sur le processus de réciprocité entre la lecture et l'écriture, un phénomène bien connu pour tout lecteur des théories de Hans Robert Jauss (Jauss 1990, 53-73)⁴. Le phénomène de la lecture qui nourrit l'écriture est très perceptible chez Miller parce que l'écrivain lui-même se relit à plusieurs reprises et additionne de nouveaux commentaires dans les entretiens qu'il donne et dans les essais critiques qu'il publie. Par conséquent, nous avons décidé de projeter dans notre travail ce même système binaire, inspiré par l'œuvre, et repartir notre travail en deux parties: une liée avec le monde diégétique du roman et l'autre focalisée sur son intertextualité et sa réception par le public d'une autre culture. Certes, il est impossible de séparer ces deux sphères de l'œuvre et notre objectif ne sera pas de montrer des phénomènes distincts et indépendants, bien au contraire, nous essayerons d'établir des liens permanents entre les deux espaces littéraires, de la narration et de sa réception.

Dans la première partie du travail, nous essaierons de démontrer la problématique identitaire que Miller développe dans *Tropique du Cancer*. Le héros millerien reste constamment à la recherche de sa propre identité, en se considérant autant anti que pro-américain et cherche sa place entre le national et l'universellement humain. Cette recherche est provoquée par un exil, ou plutôt, c'est ce dernier qui en résulte d'elle, car le sentiment d'être autre incite au voyage et à la découverte d'un espace et d'une culture autres que les siens. Puisque cet exil aboutit dans un Paris multiculturel, la question identitaire ne trouvera

² Katy Masuga décrit cette réflexion de Miller contre le langage: «Miller's work encourages his reader to reflect on the impossibility of the language as stable, communicative tool and to question the stultifying orderliness of writing as an institutionalized body.» (Masuga 2011, 10)

³ «It is important to read Miller's work without relegating his form and style to a pre-defined movement or as a pre-defined type of writing.» (*ibid.*, 14)

⁴ Jauss explique dans sa *The Theory of Reception: A Retrospective of its Unrecognized Prehistory*: «This is the principle that any truth is received only according to the measure of the receiver, a principle circumscribed and defined by the recognition of God through the *analogia attributionis*, the neo-Platonic doctrine which posits an incomplete similarity between effects and their causes.» (Jauss 1990, 56)

pas de réponse homogène, au contraire, elle fait émerger un phénomène hybride de l'identité multiple ou plutôt de l'identité des frontières.

Ce que le lecteur millerien peut trouver d'intéressant dans le roman, et ce qui nous intéressera particulièrement dans ce travail, c'est le reflet de la thématique de l'identité plurielle dans la réception et la lecture de l'œuvre millerienne. C'est justement le problème que nous développerons dans la seconde partie du travail où nous nous pencherons sur la lecture de l'œuvre de Miller, qui s'abreuve dans l'emploi de l'ironie. La double lecture de *Tropique du Cancer*, ou plutôt la lecture à travers l'ironie, permet d'analyser le lectorat de Miller. Son œuvre, difficilement classifiée ou soumise à une catégorie ou genre spécifique, invite à plusieurs lectures et relectures, encore enrichies par la lecture de l'auteur lui-même. Miller se lit à travers d'autres lectures et d'autres auteurs dont il est un fervent admirateur. Son lectorat est aussi très divers. Lu en Amérique et en France, son roman suscite différentes interprétations, parfois contradictoires. Ces lectures, ainsi que la thématique qui les provoque, suggèrent la classification du roman de Miller dans un espace plus vaste qu'un genre, une école ou une génération littéraire distincts. Les lectures de *Tropique du Cancer* nous invitent à questionner sa place parmi les romans américains. En fait, le roman semble appartenir à la littérature américaine uniquement par la nationalité de l'écrivain et la langue de son écriture. Pourquoi ne pas le placer dans les rayons de la littérature française à la mode du *Nouveau roman*? Ou encore dans le domaine de la littérature mineure comme le suggère Katy Masuga dans son travail *The Secret Violence of Henry Miller* (Masuga 2011, 13) ? On peut aussi être tenté de le placer dans les rayons de la littérature-monde, domaine qui suscite tant de controverses et opinions divergentes⁵. Nous essayerons de chercher une définition de la littérature sur les frontières, qui n'efface pas les différences, mais les engage constamment et, par conséquent, rejette tout classement homogène. Si une œuvre «s'exile» et questionne sans fin la pseudo-rigidité des frontières, pourquoi lui attribuer une étiquette nationale ou binationale ? Elle s'inscrit peut-être dans une catégorie hétérogène qui ne cherche pas à coller des étiquettes, parce qu'il n'y en a pas une pour le roman qui refuse de s'enfermer dans un

⁵ Voir Blinder, Caroline. 1998. La révolte enfantine: on Georges Bataille's "La Morale de Miller" and Jean-Paul Sartre's "Un Nouveau Mystique". In *Critiques*, v.40 n°1, 39-47. Accessed December 16, 2012 <http://reocities.com/SoHo/cafe/1538/pages/critic.html>

Caravati, Solenne. 2012. L'Evocation de la sexualité dans les romans de Boris Vian. PhD diss., Université de Pau et des pays de l'Adour.

Masuga, Katy. 2011. *The Secret Violence of Henry Miller*. New York : Camden House.

seul espace, mais, au contraire, puise sa force dans un constant mouvement de va-et-vient à travers la frontière et la relecture constante.

Voilà les problèmes auxquels nous essaierons de répondre par la suite, pour pouvoir détecter s'il est possible de tracer quelques liens de cause à effet entre ce qui est intrinsèque à l'œuvre, c'est-à-dire son monde diégétique, et ce qui l'entoure, c'est-à-dire sa réception. La question principale étant : la recherche de l'identité du héros à travers le dialogue avec une autre culture peut-elle avoir quelque influence sur la pluralité des lectures que le livre suscite ?

I. EXOTOPIE ET AUTOFICTION : UN POINT DE DEPART POUR LA PROBLEMATIQUE IDENTITAIRE

L'autobiographie n'est que du plus pur roman.

Henry Miller

Le caractère dialogique entre la lecture et l'écriture de l'œuvre est une constante invitation à repenser la position de l'auteur, son rapport avec l'œuvre, mais aussi sa présence dans l'œuvre. En fait, l'auteur de *Tropique du Cancer*⁶ accentue sa présence en ayant souvent recours à la technique de la fiction autobiographique, ainsi que Frédéric Jacques Temple l'observe dans *Henry Miller* (Temple 2009, 10), ou, pour reprendre le terme introduit par Serge Doubrovsky, de l'autofiction⁷. Dans son article *Céline and "autofictional" first-person narration* Thomas C. Spear cite la théorie de Doubrovsky⁸ :

Autofictions include a recurring play («jeux du je») on the identification of pronouns and proper names of author, narrator and character. Any possible «contract» of identity is colored with overt fabulation. (Spear 1991, 357)

La notion de l'autofiction rend évident le caractère double de l'écriture à la première personne, qui souvent incite les lecteurs à associer la figure réelle de l'écrivain à celle du narrateur, qui n'appartient qu'à la fiction littéraire. Puisque nous parlons de la fiction et, par conséquent, de l'autonomie de la narration, la notion bakhtinienne de l'exotopie peut servir de point de départ à l'étude de l'œuvre de Miller. La problématique de l'exotopie de Michail Bakhtine, exposée dans son œuvre *Esthétique de la théorie verbale* (Bakhtine 1986, 36)⁹, évoque la notion de l'identité qui se cherche dans l'acte de l'écriture, mais aussi dans l'acte de la distanciation nécessaire pour comprendre le moi et l'autre en moi. Conformément à la théorie bakhtinienne, l'auteur de *Tropique* et son héros sont soumis à un permanent processus

⁶ Pour éviter la répétition, nous utiliserons dorénavant l'abréviation *T. C.* pour le titre du roman dans les notes en bas de page.

⁷ Spear, Thomas C. 1991. Celine and "autofictional" first-person narration. In *Studies in the Novel*, vol. 23, n° 3. Texas : University of North Texas. 357-370.

⁸ «Doubrovsky contrasts *autobiography*, where a famous life's adventure is portrayed, to *autofiction*, where the adventure is in language the *text* takes precedence over the «*bios*» or «*life*» represented.

⁹ Bahtin, Mihail Mihajlovič. 1986. *Estetyka twórczości słownej*. Trans. Danuta Ulicka. Warszawa : Państw. Instytut Wydawniczy.

Bakhtine, Mihail Mihajlovič. 1984. *Esthétique de la théorie verbale*. Trans. A. Aucouturier. Paris : Gallimard.

d'alternance entre l'identification et la distanciation (Thubières 2009). L'écriture chez Miller est un constant va-et-vient entre ce qui est connu et proche et ce qui est distant et étranger. Bakhtine explique que la relation directe entre l'auteur et son héros exige une distanciation, dans le cas d'écriture autobiographique, vers soi-même, de se voir comme, ou, en l'autre. Ce procédé permet de revenir à nouveau vers soi :

Le moment initial de mon activité esthétique consiste à m'identifier à l'autre: je dois éprouver – voir et savoir – ce qu'il éprouve, me mettre à sa place, coïncider avec lui [...] et, en tout état de cause, après s'être identifié à autrui, il faut opérer un retour en soi-même [je souligne], regagner sa propre place hors de celui qui souffre, et c'est là seulement que le matériau recueilli à la faveur de l'identification pourra être pensé aux plans éthique, cognitif ou esthétique. (Bakhtine 1984, 46-47)

Cependant, du point de vue esthétique, ce retour vers soi ne peut pas permettre une superposition de l'auteur-homme sur son héros. Au contraire, le héros doit toujours être vu par son auteur dans son intégrité, ce qui crée une barrière entre les deux et permet une création esthétiquement complète. Ainsi, la présence des éléments autobiographiques dans le roman millerien nous sert de point de départ dans la recherche des autres phénomènes et thèmes que Miller présente dans son œuvre.

Dans son entretien avec Georges Wickes, Miller répond à la question sur l'usage de l'autobiographie de la manière suivante:

It happened for me with *Tropic of Cancer*. (...) I became a non-literary man: I cut the cord. I said, I will do only what I can do, express what I am—that's why I used the first person, why I wrote about myself. I decided to write from the standpoint of my own experience, what I knew and felt. And that was my salvation. (Wickes 1961)

Sa réponse rend clair le fait qu'il opte pour le réalisme dans son écriture et il veut rejeter la littérisation, très à la mode à cette époque-là. Bien que son œuvre reste dans la fiction littéraire, il s'approche de son lecteur par l'usage de l'autobiographie. Grâce à l'emploi de la forme de la première personne, le héros de Miller crée un espace de familiarité, ainsi que l'observe George Orwell dans son essai *Inside the whale*¹⁰. L'usage de l'autobiographie a un

¹⁰ «Read him for five pages, ten pages, and you feel the peculiar relief that comes not so much from understanding as from being understood. 'He knows all about me,' you feel; 'he wrote this specially for me'. It is as though you could hear a voice speaking to you, a friendly American voice, with no humbug in it, no moral purpose, merely an implicit assumption that we are all alike. For the moment you have got away from the lies

autre rôle que celui de présenter la vie de l'auteur tout court. Elle est utilisée pour rompre avec le style de l'écriture complètement éloignée du lecteur et qui se positionne au-dessus de tout ce qui a trait à une expérience de la vie pure. Nous observons chez Miller cette tendance à établir un lien entre le littéraire et l'humain, ce qui permet d'introduire dans le roman l'expérience de la vie dans sa forme la plus crue. Dans son article «Polyphonisme, de Bakhtine à Ricœur» Alexandre Dessingué observe ceci, en s'appuyant sur les théories de Bakhtine et Freud :

«Si Dostoïevski est son propre maître en tant qu'écrivain, l'est-il encore en tant qu'homme?» (Bakhtine, 1970/1998). Il y a dans ces propos une conception psychologique évidente du processus créateur, on ne peut s'empêcher dès lors de mettre en parallèle ces références bakhtiniennes avec l'étude que Freud a consacrée à Dostoïevski. Freud commence ainsi: «Dans la riche personnalité de Dostoïevski, on peut distinguer quatre aspects: l'écrivain, le névrosé, le moraliste et le pécheur. Mais retenons seulement pour l'instant cette stupéfiante division [je souligne] par Freud de Dostoïevski en quatre, ce dépècement initial. Dostoïevski n'était donc que pour un quart écrivain? Il était un homme pour les trois quarts plus un écrivain?» (Dessingué 2007, 4)

Voir cette division entre l'écrivain-créateur et l'homme-créateur est très important dans la recherche identitaire qui s'opère dans *Tropique* et qui fait de cette recherche un processus encore plus complexe. Nous ne pensons pas la question au niveau des faits autobiographiques, nous la mettons au niveau des faits autobiographiques affabulés. Ainsi, il devient évident que le réalisme littéraire ne peut pas rendre le réalisme de la vie à cause de la conscience omniprésente de l'auteur par laquelle tout fait présenté est transmis. Le jeu du réel avec l'imaginaire est particulièrement intéressant dans l'écriture autobiographique par la proximité, quasi intimité qui lie le lecteur avec le monde imaginaire de l'auteur.

Chez Miller, cette volonté de rendre le réel s'opère par l'utilisation de l'imminence spatio-temporelle. Prenons les premiers paragraphes du livre, dans lesquels l'auteur tout de suite place la trame du roman. La narration commence avec cette phrase énonciative, qui décrit une situation spatiale très concrète: «J'habite Villa Borghèse.» (Miller 1981, 21). Par la suite, on lit : «C'est maintenant l'automne de ma seconde année à Paris.» (*ibid.*, 22). Cette phrase illustre une situation temporelle immédiate, encore une fois très concrète, qui correspond à la situation réelle de l'écrivain lui-même. Un peu plus loin, on lit : «Je n'ai pas

and simplifications, the stylized, marionette-like quality of ordinary fiction, even quite good fiction, and are dealing with the recognizable experiences of human beings.» (Orwell 1968, 543)

d'argent, pas de ressources, pas d'espérances.» (*ibid.*, 22) Encore une fois, on est ici en face d'une situation sociale et matérielle qui ressemble à celle de Miller-écrivain. Ces correspondances entre la vie réelle de l'auteur et celle de son héros donnent l'impression au lecteur d'avoir affaire à une vie ou personne réelles.

D'un autre côté, on observe que dans ces trois paragraphes de l'ouverture du roman, l'auteur construit son héros à travers l'espace et le temps et en fonction de son statut social, en le rendant non seulement impuissant à gérer son indépendance, mais aussi en dévoilant en entier la position du héros au lecteur. Ce héros est un homme ordinaire, mis dans un décor banal, quotidien, proche d'un lecteur commun. Par conséquent, le lecteur a l'impression de le connaître depuis toujours, parce qu'il lui rappelle sa propre expérience de vie. Paradoxalement, le choix de la forme autobiographique permet d'attribuer au héros le rôle d'observateur.

Il est pertinent ici de reprendre une des observations de Boris Uspenski sur l'utilisation de noms de personnages dans la narration¹¹. Le narrateur-héros utilise rarement son nom (Henry) ou il le remplace souvent par le pseudo 'Joe', qu'il utilise en s'adressant à ses amis et qu'ils utilisent, eux aussi, pour s'adresser au héros. Cette omission du nom propre ou l'utilisation du pseudonyme, qui s'applique à plusieurs personnes en même temps, sert aussi à la technique de l'effacement du héros. L'omission du nom rend le héros impersonnel, invisible, il disparaît dans 'la foule des personnages' portant le même pseudo. Le héros n'est pas un homme extraordinaire qui constitue à lui seul le centre de la trame narrative. Au contraire, il s'efface dans un rôle d'observateur des circonstances spatio-temporelles dans lesquelles il est situé et ces éléments gagnent de l'importance. Ainsi, l'attention du lecteur est focalisée sur ces deux éléments constitutifs de la diégèse, l'espace et le temps, et sur la problématique qui résulte de la particularité du temps et de l'espace présentés dans le roman.

Il en est de même avec l'usage de la pornographie chez Miller. La pornographie est liée au personnage du héros et n'occupe l'espace primordial qu'en apparence. Le livre parle beaucoup d'elle, tout en parlant d'un sujet différent. Elle sert de déguisement pour une autre problématique. Cependant, en parlant d'elle, l'auteur inspire la sensation de familiarité chez le lecteur. Nous parlerons davantage de la problématique de la pornographie millerienne plus

¹¹ Uspenski dans sa *Poétique de la composition* parle de l'utilisation de différents noms pour le même personnage par le narrateur et par d'autres personnages dans la narration, ce qui démontre leur interaction, leur relation ainsi que le rapport que le narrateur a avec le personnage décrit. (Uspenski 1997, 42-45)

tard¹², maintenant nous voulons seulement signaler ce qui sera établi plus en détail par la suite, et préciser que la pornographie chez Miller est un outil esthétique ; par conséquent, le roman de Miller ne peut pas être réduit à la thématique érotique ou pornographique, comme certains ont voulu le faire. Elle joue avant tout un rôle significatif dans la forme de l'écriture millerienne. Comme plusieurs critiques et écrivains qui se sont penchés sur l'œuvre de Miller l'ont remarqué, une analyse de l'œuvre à travers le prisme de la pornographie simplifie la vraie problématique du roman¹³, voire nous en détourne. Il ne faut pas ignorer ou négliger l'importance de la présence de la pornographie dans le roman de Miller, comme il ne faut pas omettre la présence des motifs autobiographiques. Mais il faut les voir davantage dans leur aspect esthétique, propre à l'acte de la création, ainsi que le souligne Bakhtine (Bakhtine 1986, 256).

L'écriture autobiographique incite à la réflexion sur l'identité, non seulement par rapport au couple auteur-héros, mais aussi aux duos possibles comme héros-autres personnages du roman. Ainsi, il nous importe ici de démontrer comment Miller réussit à exposer le processus de la recherche de l'identité du héros à travers des techniques diverses comme l'auto-image, l'ironie, l'exil et le voyage lisse¹⁴. Nous observerons l'emploi très significatif de l'espace et du temps du roman, qui se superposent sur la figure du héros, le déterminent et le limitent spatio-temporellement.

Dans le second chapitre, nous nous concentrerons davantage sur l'emploi des hétéro-images et de la figure de personnification de la ville pour présenter le phénomène de l'identité plurielle. La naissance de l'identité hybride est stimulée chez Miller par la cohabitation avec les autres cultures et nationalités. Grâce à l'expérience de vie dans un Paris multiculturel, l'identité n'est plus un phénomène homogène, mais dynamique et composite.

¹² Nous nous pencherons sur l'usage de la pornographie comme outil esthétique chez Miller dans la seconde partie de notre travail, voir pp. 38-39.

¹³ Voir Fraenkel, Michael. 1947. *Défense du Tropic du Cancer*. Trans. E.M.E. Rosé e L. M. Rivière, Paris : Revue Variété. Il est aussi significatif de mentionner ce que l'on appelle: l'«Affaire Miller», c'est-à-dire le procès de Daniel Parker et la défense de Miller par plusieurs écrivains français. Nous en parlerons plus en détails dans la seconde partie de ce travail.

¹⁴ Suivant le terme introduit par Deleuze et Guattari in Deleuze, Gilles, and Felix Guattari. 1980. *Capitalisme et schizophrénie : Mille Plateaux*. Paris : Les Éditions de Minuit.

1. LE TEMPS ET L'ESPACE COMME MOYENS DE CONSTRUCTION DE L'IDENTITÉ DU MOI SINGULIER

Comme nous l'avons déjà dit, le lecteur de *Tropique du Cancer* ne peut pas négliger le fait que l'auteur a décidé d'écrire à la première personne. L'auteur explique le recours à l'autobiographie par le besoin de rendre son histoire plus réelle. Mais une autre intention transparait qui est celle de décrire la recherche de l'identité, à la fois nationale et multiple, une identité qui se cherche et se questionne à travers l'exil.

La critique littéraire d'aujourd'hui se penche souvent sur la problématique des frontières et de leur perméabilité, de la migration et de l'hybridation progressive des sociétés contemporaines. La problématique des sociétés en mouvement fait naître un autre problème, celui de l'identité hybride et de l'identité mineure, du moi chez l'autre¹⁵. Ce problème nous intéressera particulièrement dans le roman de Miller.

Le héros de *Tropique* est un exilé américain qui vient vivre à Paris à la fin des années 20 du XXème siècle. Le Paris de l'entre-deux-guerres est un endroit qui attire les personnes d'origines et de cultures distinctes. C'est aussi un endroit rempli d'une joie absurde, qui explose devant la menace de la guerre, inévitablement proche. Dans le spectacle de la folie règne l'angoisse et l'imprévisibilité, mais aussi la volonté d'oublier cette menace et de chercher une liberté individuelle. Ce sont ces sentiments-là que le lecteur peut trouver dans *Tropique du Cancer* : la folie, la joie sinistre, la mélancolie et la réflexion sur l'avenir de l'humanité. Il est important de voir tous ces éléments-là pour comprendre que le roman n'a pas d'ambition moralisatrice. Il ne donne pas un message particulier et son énonciation n'est pas exclusivement pessimiste ou optimiste, son auteur n'opte pas pour un style ou un ton singulier. Avant tout, c'est un roman de son époque, il parle et illustre, bien que d'une manière souvent comique, l'atmosphère de l'époque en question. Il se situe étroitement dans l'espace et le temps historiques, mis en fiction autobiographique, c'est-à-dire observés du point de vue du moi subjectif. Le temps et l'espace chez Miller sont inséparables. L'un s'inspire de l'autre, l'un provoque et influence l'autre. Les deux sont soumis au regard subjectif du moi narrateur et il est impossible de les analyser séparément. Ainsi, par la suite,

¹⁵ Dans la deuxième partie de notre travail, nous développerons la problématique de la littérature mineure telle que vue par Katy Masuga, qui, à son tour, s'appuie sur les théories de Deleuze et Guattari. Voir Masuga, Katy. 2008. Henry Miller and the Concept of a Minor Literature. LiCuS 4. 1-14.

nous donnerons des exemples de différentes dimensions dans lesquelles l'espace et le temps sont questionnés dans le roman, sans pour autant se détacher l'un de l'autre.

La situation du héros millerien est très particulière du point de vue spatial. C'est un exilé américain à Paris, un 'autre' dans une société elle-même multiculturelle et hybride. Le héros est un étranger et la plupart de ceux qu'il rencontre sont, eux aussi, des étrangers: Russes, Juifs, Serbes, Allemands. Nous verrons les descriptions de ces différentes hétéro-images un peu plus tard dans notre travail, pour attirer l'attention sur l'importance de leur utilisation dans la construction du moi multiple du héros millerien. L'utilisation de différentes images a aussi pour but de présenter la cohabitation des différentes nationalités sur un même espace relativement petit. L'exiguïté de l'espace est d'ailleurs un des problèmes primordiaux présentés dans *Tropique*. Tous vivent les uns à côté des autres, les langues se mélangent dans un brouhaha incompréhensible des cafés et des rues, qui se croisent, se divisent et se rejoignent dans une topographie ouverte. Par conséquent, c'est l'image d'une ville chaotique qui émerge, embrouillée et faisant s'embrouiller les habitants, où il est facile de se perdre et de déambuler sans fin et sans direction. Le phénomène de l'exil est doublé chez Miller par le phénomène de l'errance dans une ville inconnue. Ainsi, le déplacement transcontinental et global est projeté dans l'espace local d'une ville. Les deux phénomènes sont présentés comme infinis par l'expérience qu'ils offrent, ce qui montre bien la souplesse et le caractère dynamique de l'espace.

Cette ville, après deux années passées dedans, garde son aspect inconnu et inexploré. Le héros ne la découvre pas, mais la parcourt à peine. Cette ville, comme une ville des impressionnistes, détermine et révèle au lecteur l'état d'âme du héros, car elle change constamment ; présente tout le temps, elle reste insaisissable. Le parcours parisien de Miller, comme l'observe Deleuze, est un voyage en lisse, sans limites ni bornes, et donne l'impression d'un patchwork de déplacements de différentes vitesses (*cf.* : Deleuze and Guattari 1980, 601-602)¹⁶. C'est le principe même du nomadisme : le mouvement en lui-même gagne de l'importance, laissant de côté tout but précis ou accomplissement du voyage. Le nomadisme dans la ville est un phénomène bien connu dans la littérature, où surgit l'image de la ville inspirant l'esprit flâneur et la déambulation sans fin dans le labyrinthe des rues. Pour le héros millerien, les promenades dans la ville consiste à:

¹⁶ «On peut habiter en lisse même les villes, être un nomade de ville (par exemple, une promenade de Miller, à Clichy ou à Brooklyn, est un parcours nomade en espace lisse, il fait en sorte que la ville dégorge un patchwork, des différentielles de vitesse, des retards et des accélérations, des changements d'orientation, des variations continues.» (Deleuze and Guattari 1980, 601-602).

(...) errer le long de la Seine la nuit, errer sans fin, devenir fou de sa beauté, arbres penchés, reflets brisés dans l'eau, la ruée du courant sous les lumières sanglantes des ponts. (Miller 1981, 41)

ou encore :

[à déambuler] le long du boulevard beaumarchais (...). Il y avait un rien de printemps dans l'air, printemps empoisonné et maléfique, semblant faire irruption des trous d'égout. Nuit après nuit, j'étais revenu dans ce quartier, attiré par certaines rues lépreuses qui ne révélaient leur splendeur sinistre qu'à l'heure où la lumière du jour s'est doucement écoulée comme un limon. (*ibid.*, 75-76)

et encore :

J'avais les rues pour amies, et les rues me parlaient ce langage triste et amer de la misère humaine, du désir, du regret, de l'échec, de l'effort gaspillé. (*ibid.*, 261)

A côté de l'image plutôt impressionniste que le narrateur-héros donne de la ville, de la ville qui exprime son état d'âme, il montre aussi son attachement émotionnel envers la ville et ses rues. Une des lectrices et biographes de Miller, Beatrice Commengé, remarque cette importance attachée à la notion de la rue¹⁷, qui, d'après Miller-narrateur dans *Printemps noir*, est synonyme de la liberté et du rêve¹⁸. Miller situe toute la trame de *Tropique* dans la rue : toute rencontre se passe dans la rue ou plutôt dans la multitude des rues. En fait, le nomadisme dans la prose de Miller est généralement solitaire, le héros sort dehors tout seul et déambule sans un but défini. D'un autre côté, la rue est décrite comme un stimulus au travail créatif de la mémoire, si importante dans l'écriture autobiographique.

La notion de la mémoire nous fait revenir vers le temps de la diégèse. Dans *Poétique de la composition*, Boris Uspenski fait un inventaire des différents points de vue adoptés dans l'œuvre, il parle du point de vue subjectif, qui se fait observer quand l'auteur-narrateur prend

¹⁷ «Alors les rues sont ses amies, son refuge. Elles sont là, dès qu'il ouvre les yeux. Le matin. Elles lui racontent des histoires différentes chaque jour. La rue a ses humeurs, son caractère, ses habitudes. Le dimanche, les femmes sortent en peignoir, les hommes s'attardent au café et le pasteur distribue des «bonjour !» in Saporta, Marc, ed. 1985. *Revue L'Arc* n° 97: H. Miller. Paris : Editions LE JAS.

¹⁸ «'Naître dans la rue', nous dit Miller dans *Printemps noir*, ne signifie pas seulement être libre : cela signifie 'par-dessus tout rêver'. La rue, c'est aller au-delà de la rue.» (*ibid.*, 83)

le point de vue d'un de ses personnages (Uspenski 1997, 124)¹⁹. Il l'appelle le point de vue intériorisé, une technique qui préfère relater les raisons du comportement d'un personnage que d'exposer objectivement l'histoire narrée (*ibid.*, 124). Par conséquent, la perception du temps dans la narration intériorisée devient subjective, comme la mémoire est subjective. Le temps diégétique n'est plus linéaire, mais il reflète le temps psychologique du personnage, où le présent s'entremêle avec le passé et souvent les deux sont considérés par rapport au futur²⁰. Dans *Tropique du Cancer* le narrateur-héros revient souvent au passé qu'il relie à sa situation actuelle, surtout quand il se souvient de sa vie en Amérique ou du début de son séjour avec sa femme à Paris. Un peu plus loin dans notre texte, nous nous pencherons davantage sur ces périodes de la vie antérieure du héros²¹.

La mémoire, la subjectivité et la vérité sont des parties intégrales et étroitement liées à toute écriture autobiographique, comme le note Jeffrey Gandell dans son article intitulé «Reflections of Reflections: Authors, Narrators and Worlds Inside and Outside of Autobiographical Fiction» (Gandell 2008, 2). Gandell voit l'importance de la mémoire dans son jeu avec la temporalité présentée dans le roman où l'emploi du présent et du passé est intermittent et donne l'impression d'un chaos chronologique apparent:

The boundaries between past, present and future become another set of borders that Miller wishes to dissolve and move beyond. (...) Anaïs Nin has written about Miller. "He writes as we think, on various levels at once, with seeming irrelevance, seeming chaos." (Henry and June, 11) (Gandell 2008, 37)

Nous soulignons que ce chaos n'est qu'apparent, car en fait la trame narrative suit la réflexion du narrateur-héros, et donne l'impression du réalisme de la pensée : le lecteur a l'impression de suivre les pensées du héros et découvre son histoire simultanément à des niveaux différents. Par conséquent, les déplacements physiques (l'exil, l'errance dans la ville) sont accompagnés par le déplacement mental, une réflexion. En même temps, poursuit Gandell en citant James Decker à son tour, la temporalité chez Miller perd son caractère linéaire et prend une forme spirale :

¹⁹ Uspenski constate que l'auteur, qui construit sa narration, a deux possibilités : il peut se rapporter à une conscience individuelle et, par conséquent, utiliser un point de vue subjectif, ou il peut décrire les événements le plus objectivement possible, en se servant des données de perception de plusieurs personnages ou en s'appuyant uniquement sur les faits qu'il connaît. (Uspenski 1997, 124)

²⁰ Uspenski observe l'importance de l'utilisation du présent de la narration dans l'autobiographie, qui devient la perspective temporelle pour toute l'histoire narrée, c'est-à-dire son point interprétatif. (*ibid.*, 107)

²¹ Voir p. 25

James M. Decker, in his book *Henry Miller and the Narrative Form*, expounds on Miller's manipulation of temporality and how he developed his own personal organization of it, one which Miller himself termed "spiral form." Working towards a definition of spiral form, Decker writes, "Miller explodes the linear and replaces it with a flexible temporality capable of doubling or tripling back on itself. (Gandell 2008, 37)

Cette spirauté donne une sensation du mouvement particulier dans le roman de Miller. Le lecteur a l'impression d'être absorbé par la spirale du temps qui tourne dans un constant mouvement de la mémoire, la réflexion et l'imagination du héros, et il peut éprouver des vertiges à cause des sauts incessants entre le passé, le présent et le futur. L'importance du temps dans la narration est soulignée dès le début du roman. La trame narrative de *Tropique* s'ouvre d'ailleurs, nous l'avons remarqué, avec la spécification spatio-temporelle: « C'est maintenant l'automne de ma seconde année à Paris.» (Miller 1981, 22).

Cette citation nous montre qu'à côté du temps, l'espace occupe une place aussi importante dans le roman et, lui aussi, est signalé dès le tout début de la narration. Même si les deux, le temps et l'espace, sont définis à l'ouverture de la trame narrative, ils deviennent flous par la suite au long de l'histoire. Comme nous l'avons déjà observé, l'espace devient comme une toile d'araignée faite de rues parisiennes, qui s'embrouillent dans un labyrinthe sans fin, tandis que le temps reste comme suspendu dans une grande attente, comme on peut le voir dans un des premiers paragraphes du livre :

Le temps continuera à être mauvais, (...) Le cancer du temps nous dévore²². Nos héros se sont tués, ou se tuent. Le héros, alors, n'est pas le Temps, mais l'Eternité.(...) Le temps est invariable.» (Miller 1981, 21)

A côté de l'espace et du temps, surgit le troisième élément constitutif de la diégèse : le héros. Mais ce héros est le temps lui-même, le temps dans sa dimension éternelle, omniprésente et indéfinie. C'est bien autour du temps que se déroule l'action du roman, du temps stable, du temps immobilisé dans sa course. Le roman se ferme sur ces paroles : «Si calme coule la Seine, qu'on la remarque à peine.» (Miller 1981, 437) La Seine illustre le temps qui passe si lentement que son mouvement est presque imperceptible, comparable à celui du fleuve. Tous les événements tracés par la trame narrative, banals et quotidiens, prennent le même aspect de

²² Plus tard, nous nous pencherons davantage sur la phrase : «Le cancer du temps nous dévore» (voir p. 21) par le fait de son éponymie.

l'insignifiance. Au même temps, le narrateur-héros se montre conscient du danger qui s'approche inévitablement (nous parlerons sur le ton catastrophique de la voix du narrateur un peu plus tard) et qui renversa la banalité ou l'apparente stabilité du temps.

À la fin du roman, le narrateur constate : «Plus que toute autre chose, ils [les hommes] ont besoin d'avoir de l'espace en suffisance - de l'espace encore plus que du temps.» (Miller 1981, 437). Dans cette phrase se trouve la clé de la problématique de l'œuvre et la mise en valeur de deux éléments constitutifs du roman, le temps et l'espace. En fait, la source de tout conflit ou désastre, que le narrateur millerien prévoit, gît dans le problème de l'espace, ou plutôt, dans la privation d'espace. Il est vrai que l'homme dans la réflexion du narrateur millerien est un nomade, qui erre sans cesse dans des rues de Paris, il sort de chez lui pour se balader prenant une direction quelconque, hasardeuse. Cette flânerie, par son rythme et caractère spontanés, lui donne une impression de liberté. Mais, simultanément, le lecteur a souvent l'impression de l'étroitesse de l'espace. Les cafés sont bondés et les rues nous accaparent par la cacophonie intarissable de toutes les langues. L'intimité est rare. Cette invasion des corps humains, haletants, transpirants et hurlants, illustre le sentiment de la surabondance de la présence humaine dans un endroit trop étroit et inadapté à cette masse humaine. Dans *Tropique* il y a des endroits, des chambres ou des appartements, où vivent plusieurs locataires, des immigrés clandestins qui dorment sur le canapé ou par terre, parce qu'il n'y a pas assez de lits pour tous. Ce surplus dans l'espace crée une rage, une attente taciturne, une accumulation irritante qui doit finir par éclater. Henri Fluchère dans son introduction à *Tropique* intitulée «Le Lyrisme de Henry Miller» observe: «*Tropique du Cancer* exprime l'angoisse d'une conscience torturée par la vision hallucinatoire de catastrophes majeures. » (*ibid.*, 18) C'est justement dans le moment précédant l'explosion que se place la trame du roman, juste avant la fin qui s'approche irrémédiablement. Dans cette catastrophe, deux éléments constitutifs, l'espace et le temps, se rencontreront dans leurs cours parallèles d'accumulation.

Cependant, le temps présenté dans *Tropique* a un caractère complexe et pervers. D'un côté, la trame narrative se compose d'histoires érotiques, banales et insignifiantes, qui donnent l'impression d'une apparente stabilité du temps. On appellera ce temps ordinaire ou quotidien. De l'autre, un fil thématique presque invisible, mais tout de même constant, tracé par la réflexion du héros se centre sur l'imminence du changement, l'inversion et le bouleversement du temps dans l'immédiat. On appellera ce temps extraordinaire ou catastrophique. Le héros du roman est suspendu dans ces deux dimensions du temps

simultanément : le passé et le présent, qu'il évoque, correspondent plutôt au temps ordinaire, tandis que le futur – à celui de la catastrophe.

Le héros millerien est un visionnaire qui pressent l'avenir. Ce n'est pas le Jonah tranquillement caché à l'intérieur de la baleine, comme le baptise Orwell dans son essai «*Inside the whale*» (Orwell 1968, 571). C'est plutôt quelqu'un qui est conscient de son impuissance, comme si le temps et l'espace avaient noué un pacte contre toute son activité possible. Le héros de Miller est insouciant au premier abord, mais il ne l'est qu'en apparence. Il réfléchit souvent sur l'avenir de l'homme, du monde et de la civilisation, comme on peut le constater dans le passage suivant :

Depuis cent ans ou plus, le monde, *notre* monde, se meurt. (...) Le monde s'en va en pourriture, il se meurt morceau par morceau. Mais il lui faut *le coup de grâce*, il faut qu'il soit réduit en poussière. (Miller 1981, 55)

Il se laisse attirer par ses instincts les plus ordinaires tout en se baladant dans les rues de Paris, quasi automatiquement et inconsciemment, juste poussé par l'instinct. Il ne se bat pas, au contraire, il se laisse mener par le fil tranquille des jours. Mais il possède aussi ce côté animalier qui s'éveille en lui dans l'acte sexuel. Dans ces moments-là il devient violent et brutal. Cette violence dort encore en lui et s'éveille à peine pour quelques instants, mais elle est bien présente et s'accumule dans l'espace de plus en plus étroit et dans le temps de plus en plus dense. Cette violence est alimentée par le sentiment et la vision du temps catastrophique du futur.

En même temps, il faut observer que le héros de *Tropique du Cancer* est construit par le recours à l'ironie et, en le prenant pour exemple, on peut noter le caractère pervers de la démonstration chez Miller. En fait, le réalisme chez Miller dialogue constamment avec l'imagination, l'affabulation et la provocation. Miller entrelace les réflexions sur le problème du conflit social imminent avec la description des scènes sexuelles. C'est un tour adroit de l'ironie fréquemment employée par l'écrivain. L'ironie élimine le ton moralisateur : bien que la réflexion soit là, le narrateur millerien ne prêche pas. L'ironie, du grec *eirôneia*, «ignorance feinte», déguise et cache au-dessous du scandaleux quelque chose qui est encore plus choquant. L'ironie millerienne crée un scandale à double fond, qui devrait retentir doublement. La vision catastrophique de l'avenir du narrateur millerien est exprimée avec le ton scandaleux ou, plutôt, provocateur. Son héros est un homme ordinaire, sans emploi fixe, un vagabond, un quasi clochard, dépendant de la bonne volonté de ses amis qui lui donnent

constamment de l'argent, un abri ou de la nourriture. Mais, d'un autre côté, c'est un artiste, un homme libre, un penseur réfléchissant sur l'existence et l'avenir de l'humanité. Ce caractère double du héros oblige le lecteur à prendre du recul face à tous les faits ordinaires racontés par le héros-narrateur et à percevoir l'ironie dans son regard et son attitude envers la vie²³. Aussi, son angoisse et son pessimisme sur le futur de l'humanité s'accroissent, sa joie et envie sexuelles, d'une manière ironique et perverse, augmentent. Uspenski²⁴ parle de l'ironie qui est souvent utilisée pour juger le comportement du héros. L'auteur peut prendre le point de vue du héros, mais peut se distancier de ce dernier dans son jugement, ce qui résulte dans un effet de l'ironie (Uspenski 1997, 156). Cette observation est très utile pour l'analyse du roman de Miller et pour la compréhension de l'utilisation de la pornographie, qui devient une façon de provoquer le public et les normes acceptées dans la littérature²⁵. Un lecteur attentif ne sera pas dupe de l'utilisation spécifique de la pornographie chez Miller et il ne cherchera pas non plus à identifier Miller-auteur avec son héros, mais il perçoit la provocation et la distanciation de l'auteur par rapport à toute scène décrite avec de l'exagération et de l'humour. Cela ne veut tout de même pas dire que l'auteur désapprouve le comportement de son héros. Au contraire, il peut même sympathiser avec lui. Toutefois, puisque ce comportement est décrit d'une manière exagérée, voire grotesque, c'est comme un clin d'œil au lecteur qui doit lire le roman en déchiffrant le sens caché et non pas seulement en s'appuyant sur celui qui s'offre au premier regard. Par l'emploi spécifique du thème du sexe, le lecteur observe de nouveau le parallélisme entre le physique, ordinaire, et le métaphysique ou spirituel, entre le quotidien et le catastrophique. Le passé et le présent s'entrelacent et dialoguent dans l'écriture à la première personne, qui se base sur la mémoire individuelle. La temporalité chez Miller n'existe que dans sa dimension globale du présent qui se nourrit du passé et se projette sur le futur.

L'espace chez Miller est présenté, lui aussi, sur deux dimensions différentes : une immédiate (celle des rues parisiennes) et l'autre globale, qui entoure toute la situation du héros, celle de l'exil. Nous avons décrit la situation spatiale immédiate plus haut, maintenant nous nous pencherons davantage sur la situation spatiale globale. L'exil est une situation de

²³ Dans la seconde partie de notre travail, nous réfléchissons davantage sur l'usage de l'ironie dans le contexte extradiégétique, dans lequel l'auteur se sert de l'ironie intentionnellement pour prendre de la distance avec son héros et le lecteur (voir p.40).

²⁴ (Uspenski 1997).

²⁵ Nous reprendrons cette problématique dans la deuxième partie de notre travail.

l'inversion de la dynamique habituelle : en effet, en se déplaçant à l'étranger, le moi devient 'autre', tandis que l'autre demeure en soi. Ce déplacement à travers la frontière implique l'utilisation des imagotypes²⁶. À l'auto-image du moi inversé s'ajoutent des hétéro-images de Français et d'autres étrangers qui habitent Paris. Ainsi, surgit 'un autre' multiple, qui n'est plus un point de référence unique et homogène au 'moi'. En plus, cet autre, qui est souvent un étranger, se trouve dans la même situation de déplacement que 'le moi', tout en restant différent du 'moi' par sa nationalité distincte. Il sera important de voir plus loin dans notre travail la situation référentielle particulière de ce 'moi' qui côtoie les autres-autres, les étrangers à Paris. Le natif, le seul qui est chez soi, le Français est aussi présent et sert de point de comparaison avec le 'moi', l'Américain.

Tout exil volontaire, comme dans le cas du héros millerien, commence par le sentiment de l'étrangéité (le destin de l'homme transposé dans un autre temps, dans un autre espace) comme le nomme Henri Fluchère, dans son introduction à *Tropique du Cancer*²⁷. Le héros millerien quitte l'Amérique à cause du sentiment d'inadaptation qu'il éprouve dans son pays natal, de l'impossibilité de suivre son chemin. Pour s'identifier avec l'autre, il faut deux éléments qui inciteront le moi à cette recherche : l'aliénation initiale par rapport au même et l'aliénation postérieure par rapport à l'autre.

Tout commence chez Miller par le sentiment d'étrangéité avec le même, avec la terre natale, l'Amérique. Ce conflit permet un regard ironique et distancié. L'ironie est un mode très important pour illustrer cette distance qui sépare le héros de sa propre patrie. Cette distance ne s'opère pas par le voyage, le déplacement physique, mais elle survient avant, avant le départ ; en fait, elle est à l'origine du voyage. L'exil volontaire est une attitude de négation de l'identité étanche et monolithique ; c'est un besoin de trouver une réponse à ce mal-être initial que l'on éprouve sans raison apparente : étant le même, le héros se sent différent. Dans les descriptions du héros-narrateur, la terre natale apparaît comme un endroit étrange et étranger. Le héros critique et rejette constamment l'Amérique (l'exil volontaire

²⁶ Machado, Álvaro Manuel. 2001. Repensando a Literatura Comparada : Imagologia e Estudos Culturais. In *Estudos Literários/Estudos Culturais*. Actas do IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada. Évora: Universidade de Évora.

²⁷ «Lawrence appelait the otherness, «l'étrangéité», le destin de l'homme transposé dans un autre temps, dans un autre espace, et peut-être dans un autre corps.» in Miller, Henry. 1981. *Tropique du Cancer*. Trans. Henri Fluchère. Paris : Denoël.

étant la preuve la plus capitale de ce rejet) à cause de sa mécanisation et robotisation, ce qui, d'après lui, rend cette terre complètement hostile à la nature humaine :

Nous passions des soirées entières à discuter des valeurs relatives de Paris et de New York. Et, inévitablement, se glissait toujours dans nos discussions la figure de Whitman. (...) Whitman a exprimé tout ce qui a quelque valeur en Amérique, et il n'y a rien d'autre à dire. L'avenir appartient à la machine, aux Robots. (Miller 1981, 334)

Ou encore :

À New York, même un richard sent son insignifiance. New York est froid, étincelant, malfaisant. Les «buildings» dominant. L'activité s'y déroule avec une frénésie pour ainsi dire atomique. Plus l'allure est furieuse, moins l'esprit y a de part. C'est une constante fermentation qui serait aussi bien à sa place dans une éprouvette. Personne ne sait ce dont il s'agit. Personne ne dirige l'énergie. Prodigieux. Bizarre. Déconcertant. (...) New York ! Les prisons blanches (...) Toute une ville qui s'érige au-dessus de l'abime creux du néant. Inepte. Absolument inepte. Riches ou pauvres, ils vont, la tête rejetée en arrière, et se démantibulent le cou à regarder leurs magnifiques prisons blanches. Ils vont, comme des oies aveugles, et les projecteurs aspergent leurs faces vides d'extatiques éclaboussures ! (*ibid.*, 111-112)

Le langage utilisé par Miller dans le passage ci-dessus se caractérise par l'accumulation d'adjectifs péjoratifs: «froid», «malfaisant», «furieuse», «déconcertant», «inepte», «aveugles», «vide» et de substantifs dépréciatifs : «richard», «frénésie», «fermentation», «prisons», «abime», «néant», «éclaboussures». A côté de la forte valeur qualitative de sa description, Miller la rend dynamique par l'emploi fréquent des exclamations et des phrases nominales ou adverbiales, qui accélèrent le rythme du langage. Ainsi l'effet de la rapidité décrite est rendu par la description elle-même. Cette rapidité de la vie en Amérique est vue comme négative et étrange au narrateur-héros.

Le héros millerien échappe aussi au piège du sentimentalisme idéalisant, propre aux expatriés. Il est bien conscient de la tendance à mythifier le pays natal, observé et mémorisé à distance. Il rejette cette Amérique idéalisée, qui n'est qu'un produit de la mémoire sélective :

Il vaut mieux garder l'Amérique ainsi, toujours à l'arrière-plan, une sorte de gravure carte postale, que l'on regarde dans ces moments de faiblesse. Comme ça, on imagine qu'elle est toujours là, à vous attendre, inchangée, intacte (...) Ça n'existe pas, l'Amérique ! C'est un nom qu'on donne à une idée abstraite... (*ibid.*, 292)

Ce passage montre bien le refus du retour au pays natal. Les moments de sentimentalisme languissant sont considérés comme une faiblesse et ils sont immédiatement suivis par des moments de lucidité. Le héros millerien ne veut pas être dupe de la subjectivité de la mémoire. On observe ici le rejet de l'idéalisation et de l'illusion au profit du réalisme et de la vérité la plus crue ou brutale qui soit. Il y a chez le héros la conscience de la simultanéité entre le monde abstrait et le monde réel. Il ne renie ni l'un ni l'autre, au contraire, il est pour l'existence de deux, car seulement cette coexistence permet l'équilibre de l'expérience de l'exil : se faire une belle image de ce qui est loin, sans oublier pour autant que ce n'est qu'une image. L'exil met en scène un autre *locus*, celui qui personnifie l'absence et l'éloignement, présent uniquement dans la mémoire du héros. Cet espace c'est la terre natale, qui, bien que rejetée, sert au moi narratif de point de référence. La France, sa culture et sa structure sociale, ainsi que celles des autres pays, seront confrontées et opposées à l'Amérique. L'espace absent physiquement devient l'espace de référence global et constant de l'œuvre.

Le départ de la terre natale commence avec la question: 'Qui suis-je ?', avec la recherche de sa propre identité. Il faut donc cette rupture avec le même, ce sentiment de l'étrangéité initiale, qui précède le voyage. Il faut cette force intérieure qui refuse tout ordre établi et qui croit pouvoir trouver la réponse même s'il faut la chercher au bout du monde. L'esprit aventurier est nourri par le mal-être initial, par la non-appartenance ou par l'appartenance à peine partielle à la communauté originaire et, aussi, par la volonté de découvrir l'autre. Pour partir il faut ce conflit intérieur avec le même, ce sentiment d'exclusion et de solitude initiale, qui sera renforcé davantage par le déplacement vers la terre d'autrui.

La seconde phase du processus de la recherche de l'identité s'opère par l'immersion et l'aliénation dans la société nouvelle et étrangère, dans laquelle le moi-autre peut réexaminer ses points de repère antérieurs et gagner de la distance par rapport à soi-même. Cette distance est nécessaire pour une auto-identification, ainsi que l'observe Manuel Machado : «*É no confronto com um espaço e um tempo diferentes do nosso que mais profundamente se interroga a identidade nacional.*» (Machado 2001, 6)²⁸. La rencontre avec l'élément étranger et différent provoque une dynamique double entre le mouvement d'approximation et celui de distanciation, tel que l'observe Maria Simões : «A errância, imposta ou desejada, funciona como o motivo de encontro e/ou desencontro com o 'outro' e uma busca de identidade

²⁸ «Est par la confrontation avec un espace et un temps différents des nôtres que l'identité nationale s'interroge le plus profondément.» (Machado 2001, 6)

própria.» (Simões 2009/2010, 6)²⁹. Cette seconde étape de rencontre avec l'autre est rendue dans la langue littéraire par la création de différentes hétéro-images, des autres étrangers, dans le cas de Miller, souvent présentés avec l'ironie et l'humour, ainsi que nous l'analyserons par la suite.

De cette double aliénation, d'abord avec le même et par la suite avec l'autre, surgit un nouveau 'moi', un *outsider* qui ne sent aucun attachement avec le monde structuré par le système civique, national ou social :

Si j'essaye de me rappeler ma vie de New York, j'obtiens quelques fragments déchiquetés, couleur de cauchemar et recouverts de vert-de-gris. (...) Je ne suis plus Américain, ni New-Yorkais, encore moins Européen ou Parisien. Je n'ai plus d'allégeance, plus de responsabilités, plus de haines, plus de tourments, plus de préjugés, plus de passions. Je ne suis ni pour ni contre : je suis neutre. (Miller 1981, 220)

Et un peu plus loin :

Je pouvais faire le tour du globe sans que l'Amérique entrât jamais dans ma cervelle. Elle était encore plus perdue qu'un continent perdu, parce que je me sentais quelque affinité mystérieuse avec les continents engloutis, tandis qu'avec l'Amérique je ne me sentais rien de tout, mais rien du tout ! (*ibid.*, 252-253)

En refusant tout attachement national, le héros millerien se crée un système nouveau, propre à lui-même. Il crée une nouvelle appartenance, une communauté basée sur un principe différent que celui géopolitique de la division du monde en pays-nations. L'exil volontaire et l'errance solitaire dans un Paris cosmopolite lui permettent de trouver un autre modèle de la vie, celui qu'il a depuis longtemps désiré, celui de l'artiste, suivant l'exclamation du héros millerien : «L'artiste, c'est moi !» (Miller 1981, 109), ou encore sa constatation plus loin :

Aujourd'hui, je suis fier de dire que je suis inhumain (...) Côte à côte avec la race humaine, coule une autre race d'individus, les inhumains, la race des artistes. (Miller 1981, 352-353)

²⁹ «Errance, qu'elle en soit imposée ou désirée, fonctionne comme un motif de rencontre et/ou séparation avec 'l'autre' et comme une recherche de l'identité propre.» in Simões, Maria-João. 2009/2010. *Novos veios da Literatura Comparada: Imagologia e estereótipos em Le Clezio, Lidia Jorge e Fay Weldon*. VI Congresso Nacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada/ X Coloquio de Outono Comemorativo das Vanguardas. Minho : Universidade do Minho.

La terre inconnue stimule l'auto-identification par le sentiment de solitude et d'aliénation. Dans ce sentiment d'étrangéité naît la conscience de l'appartenance à un groupe au-delà des limites établies par des repères géographiques. Ce groupe est relié par un sentiment de solitude qui gît à l'intérieur de soi et qui est satisfait, même si temporairement, par la création artistique :

Un artiste est toujours seul – à condition d'être vraiment un artiste. Non ! ce dont l'artiste a besoin, c'est de solitude. (Miller 1981, 108).

D'après le héros millerien, l'art est une réponse possible à ce mal-être originaire, et l'artiste a besoin de cette solitude et d'isolement pour pouvoir créer.

Par la suite, nous verrons un autre aspect de l'exil millerien, qui n'est plus solitaire, mais au contraire plongé dans la multitude de rencontres multiculturelles et multinationales. Dans la dernière étape de l'exil millerien, le héros est entouré par les gens, amis ou des connaissances passagères. Le lecteur rarement le rencontre seul. En fait, ces rencontres multiples et multinationales soulignent le caractère unique de chaque personnage et une certaine impossibilité de fuir la solitude, qui nous accompagne aussi bien avec l'autre qu'en soi-même.

2. LES HETERO-IMAGES COMME OUTIL IDENTITAIRE DU MOI MULTIPLE

Comme nous l'avons observé dans le chapitre précédent, l'espace dans le roman de Miller joue un rôle important. Il est exprimé, entre autres, par le phénomène d'errance dans un endroit nouveau. Cet endroit, nous l'avons vu aussi, étant inconnu donne l'impression de l'infinité par la multitude des rues qui se croisent dans la topographie sans fin, mais c'est aussi un endroit qui relie étroitement les unes aux autres et enferme plusieurs nationalités, lesquelles se côtoient et se bousculent sans cesse. Le Paris millerien est à la fois énorme et resserré ; ces deux aspects résultent de l'accumulation et de la multitude des rues et des visages. C'est un endroit à plusieurs facettes, souvent contradictoires. Si d'un côté il ressemble à une terre nouvelle, découverte par un exilé américain provenant d'une réalité différente, de l'autre, il représente un endroit qui inspire une étrange impression de familiarité. C'est à Paris que le héros trouve son identité, là il ressent son appartenance à un

groupe, le groupe des artistes ou, tel qu'il le formule, le groupe 'des inhumains'. Ce caractère de l'espace illimité par la multitude de rues et de rencontres le pousse vers une nouvelle découverte - la naissance de l'expérience qui a été initiée ailleurs, depuis l'Amérique, mais qui trouve son accomplissement ici, à Paris :

Ce n'est pas un accident qui pousse des gens comme nous à Paris. Paris est simplement une scène artificielle, un plateau tournant qui permet au spectateur d'apercevoir toutes les phases du conflit. De soi-même, Paris ne fait pas naître les drames. Ils commencent ailleurs. Paris n'est qu'un instrument d'obstétrique qui arrache l'embryon vivant à la matrice et le dépose dans l'incubateur. Paris est le berceau des naissances artificielles. Doucement balancé dans le berceau ici, chacun glisse et retourne à son sol ; (...) Tout le monde y a vécu, à un moment ou à un autre. Personne ne *meurt* ici... (Miller 1981, 58)

La description du Paris du narrateur millerien diffère de la vision de la Ville Lumière qui transparait à travers la narration hemingwayenne dans *Paris est une fête*³⁰. Le Paris millerien n'est pas un abri tranquille pour l'artiste ou écrivain, mais dans sa représentation de la ville, bien que différente de la description de Hemingway, le lecteur retrouve un point en commun avec celle-ci : en réalité, les deux visions se caractérisent par l'idée que Paris est illimité et éternel. Hemingway constate cela de la façon suivante :

All of that Paris you could never put into a single book (...) There is never any ending to Paris and the memory of each person who has lived in it differs from that of any other. We always returned to it no matter who we were or how it was changed or with what difficulties, or ease, it could be reached. Paris was always worth it and you received return for whatever you brought to it. (Hemingway 1996, 182)

L'aspect illimité de Paris d'après le narrateur millerien est pourtant d'une autre sorte :

C'est un Paris qui doit être vécu, qui doit être senti jour par jour sous mille formes différentes de torture, un Paris qui vous pousse dans le corps comme un cancer, et qui grandit, grandit, jusqu'à ce qu'il vous ait dévoré. (...) On peut vivre à Paris juste de chagrin et d'angoisse. (...) Cité éternelle, Paris ! Plus éternelle que Rome (...) on se traîne vers toi sur les mains et les genoux, comme un idiot aveugle et balbutiant ! Et comme un bouchon qui a fini par dériver au centre mort de l'océan, on flotte ici dans l'écume et les épaves des mers, indifférent, sans espoir (...). (Miller 1981, 255-256, 258)

³⁰ Dans le roman *Paris est une fête*, le narrateur de Hemingway décrit un café, *Closerie des Lilas*, où il a l'habitude d'écrire. Voir : Hemingway, Ernest. 1996. *A Moveable Feast*. London : Arrow Books.

La vision hemingwayenne non seulement est plus positive, mais elle est aussi plus stable, puisque l'endroit reste un espace immobile que l'on visite. Par contre, chez Miller, Paris n'est pas seulement effrayant et incommensurable, il prend une forme animée, il devient le cancer «qui grandit et dévore». Ce passage donne au lecteur la réponse à la question induite par le titre du roman, le lecteur y découvre ce que c'est le cancer. «Le cancer du temps nous dévore.» (Miller 1981, 21). Par ce passage initial, le narrateur suggère que le temps est le cancer - éponyme du roman et, par ce simple fait, il est mis en relief en tant que problématique centrale de l'œuvre.

Par la suite, déjà vers la fin du roman, le lecteur découvre que la ville de Paris, elle aussi, est le cancer. Ainsi, une fois de plus, la narration est focalisée sur ces deux éléments : le temps et l'espace de la narration.

L'image du cancer présentée dans les deux passages est marquée par la violence, c'est une image de l'animal dégoûtant et effrayant qui ne cesse pas de grandir et de vous dévorer. Cela nous mène vers la métaphore sur la construction de la narration chez Miller où le temps et l'espace 'dévorent', c'est-à-dire se superposent au troisième élément constitutif de la narration, le héros. La recherche identitaire de ce dernier revêt un aspect d'urgence en face du temps et de l'espace qui s'épuisent et grandissent, jusqu'à atteindre des dimensions menaçantes. Par l'écoulement du temps et l'invasion de l'espace se traduit la vision catastrophique du narrateur millerien, à laquelle nous reviendrons dans la deuxième partie de notre travail.

Le Paris dépeint par le narrateur millerien n'est pas éternel par sa beauté, mais par la souffrance qu'il inflige. Le narrateur millerien insiste souvent sur l'aspect de la souffrance vécue dans cette ville. Paris laisse une empreinte permanente dans l'endurance qu'il cause et perpétue. À travers la perspective individuelle du héros millerien, Paris devient le cancer éponyme du roman, car il lui inflige la souffrance dans sa vie personnelle. Pour le héros de Miller, Paris est d'abord l'espace de la douloureuse séparation avec sa femme. Par la suite, c'est l'espace de la solitude ; c'est pourquoi il écrit : «Quel immense Paris ! Il y faudrait une vie entière pour l'explorer à nouveau !» (Miller 1981, 255). Paris personnifie une accumulation, tout un vécu de sentiments, d'émotions et de pensées de trois étapes distinctes dans la vie du héros, que le lecteur découvre, soit à travers le présent de la narration soit par les souvenirs du héros, le passé de la narration.

D'abord, la ville personnifie la vie du héros passée avec sa femme, tout au début de leur arrivée de l'Amérique. Cette description dépeint un Paris inconnu, exploré à deux. Après le départ de sa femme, Paris devient une terre de solitaire. Ces deux Paris, l'espace à un et

l'espace à deux, appartiennent au passé, mais déterminent la vision actuelle de la ville. Le Paris actuel, celui que le lecteur de *Tropique du Cancer* découvre dès la première page du livre, c'est le Paris à plusieurs. Le souvenir de la femme est déjà lointain. Le héros est aussi éloigné de sa femme qu'il l'est de sa terre natale, l'Amérique. Les deux Paris, celui qu'il avait connu avec sa femme et celui redécouvert dans la souffrance du solitaire, existent dans son souvenir (la mémoire étant toujours la source de la recherche identitaire), mais ils ne font plus partie du présent de la narration. Ils symbolisent un fait mort et retranché de l'expérience vive et tangible. Il y a chez le héros millerien cette division constante entre le vivant et le mort, entre ce qui fait partie de la vraie existence (la nourriture, le sexe, la promenade dans les rues parisiennes) et ce qui est intangible et imprécis (la souffrance, un inassouvissement permanent et la recherche de quelque chose qui invite à l'introspection et nous fait poser sans cesse les questions 'd'où on vient' et 'vers où se dirige-t-on'). La question de l'identité se transforme dans le temps de la narration en besoin de rencontre avec les autres. Le héros millerien vit à Paris entouré par les amis et des connaissances passagères. La solitude n'est plus aussi présente qu'auparavant, elle cède la place à un autre phénomène, celui de la multitude. Le lecteur a l'impression de visiter un endroit rempli de rencontres et de conversations bourdonnantes dans la multitude des langues. Les nombreuses nationalités qui peuplent la ville, la rendent immense et illimitée par sa pluralité et sa variété. Du point de vue de la langue littéraire, ce multiculturalisme parisien est rendu par l'usage de plusieurs hétéro-images ; en voici quelques-unes :

Ah ! les Allemands ! ils vous emmènent partout ; comme l'omnibus. Ils vous donnent une indigestion. Dans la même nuit, on ne peut pas visiter la morgue, l'infirmerie, le jardin zoologique, les signes du zodiaque, les limbes de la philosophie, les cavernes de l'épistémologie, les arcanes de Freud et de Stekel... Sur les chevaux de bois, on ne va nulle part, tandis qu'avec les Allemands, on peut aller de Véga à Lope de Vega, tout dans la même nuit, et revenir aussi con que Parsifal. (Miller 1981, 54)

Plus loin nous retrouvons une description d'un repas chez les Russes :

Nous voici huit à table – et trois chiens. Les chiens mangent les premiers. Ils mangent du Quaker Oats. Puis, nous commençons. Nous mangeons du Quaker Oats également, en guise de hors-d'œuvre. «Chez nous, dit Serge avec une étincelle dans les yeux, c'est pour les chiens, les Quaker Oats. Ici, pour le gentleman. Ça va !» Après le gruau, une soupe aux champignons et des légumes. Après ça, une omelette au bacon, des fruits, du vin rouge, de la vodka, du café, des cigarettes. Pas mal, le repas russe. Tout le monde parle la bouche pleine. (*ibid.*, 115)

Dans un autre passage, c'est la description des Hindous :

Partout où dix Hindous sont assemblés, voici l'Inde avec ses sectes et ses schismes, ses antagonismes raciaux, linguistiques, religieux, politiques. En la personne de Ghandi, ils font la brève expérience du miracle de l'unité, mais dès qu'il ne sera plus là, tout s'effondrera à nouveau, et ce sera la rechute définitive dans le conflit et le chaos si caractéristiques des Hindous. (*ibid.*, 144)

Ces descriptions humoristiques s'inscrivent dans le caractère ironique de la narration millerienne. La pluralité de ces images fait de Paris un endroit en désordre où coexistent des mini-univers immergés dans la grandeur difforme d'une ville. Paris attire des touristes, des aventuriers et de pauvres immigrés qui fuient leur propre pays. La pauvreté côtoie la richesse et les quartiers élégants bordent des recoins les plus misérables. Par la présentation de différents imagotypes, le narrateur millerien peint au lecteur un Paris métissé et désordonné. C'est une image de la pluralité au niveau social ou national, mais aussi au niveau de la construction des personnages du roman. Le regard du narrateur millerien n'est pas didactique, mais plutôt contemplatif : il questionne, mais ne donne pas de réponses-types. Le but de l'œuvre n'est pas d'enseigner ou de faire passer une morale, mais plutôt de peindre la nature humaine dans sa complexité. Les nationalités ainsi que les personnages du roman se caractérisent par la nature remplie de contrastes ; ce sont des êtres capables de réflexion profonde et humaniste et, en même temps, enclins aux plaisirs légers et charnels, à l'hédonisme, à la manière des héros rabelaisiens³¹. Ainsi en est-il du personnage principal ou de son ami Carl ; tous deux ont tendance à sombrer dans des réflexions existentialistes, quasi philosophiques juste après avoir eu un rapport sexuel avec une prostituée qu'ils ont rencontrée par hasard. Ce sont des personnages partagés entre le spirituel et le physique. C'est également le cas de Claude, une prostituée qui possède 'une âme sensible et discrète' :

Claude avait une âme et une conscience ; elle était raffinée, aussi, ce qui ne vaut rien pour une grue. De Claude émanait toujours un sentiment de tristesse ; elle laissait l'impression, à son insu bien entendu, que vous n'étiez qu'une unité de plus, grossissant le torrent de ceux à qui le destin avait ordonné de la détruire. Je répète *à son insu*, parce que Claude était la dernière personne au monde qui eût amené

³¹ «Miller écrivant veut garder l'esprit clair et obéir à deux impératifs : «Fais ce que voudras» et «que ta joie demeure», sur les traces de Rabelais et de Giono.» (Saporta 1985, 36).

consciemment cette image dans votre esprit. Elle était bien trop discrète, trop sensible pour cela. (...) Il y avait en elle quelque chose qui n'était pas assez coriace pour résister au choc de l'expérience quotidienne. (Miller 1981, 79-80)

Typique aussi chez ces personnages, le fait qu'ils souffrent d'un certain mal-être, d'un conflit avec le quotidien et avec la structure de la société. Il y a en eux un abîme entre ce qu'ils semblent être ou veulent être et ce qu'ils sont. Par cette divergence entre le rôle social, imposé par la société, qui a tendance à catégoriser, et les élans individuels que chaque personnage millerrien ressent, l'auteur arrive à dépeindre cet écart inévitable entre l'individu et la structure collective. Cependant, Miller ne semble pas vouloir se pencher sur l'aspect de la révolte, mais cherche la coexistence des deux éléments, l'intime et le collectif, par l'usage de la provocation et de l'humour. Il présente des personnages qui se déguisent, qui mettent des masques de fanfaronnade ou de désinvolture. Il y a dans son écriture une volonté d'exagération pour pousser le lecteur aux limites de l'acceptable et du permis. Toutefois, grâce au conflit intérieur entre ce que l'on a voulu et ce que l'on est devenu, les personnages millerriens ne sont pas des personnages-types, étanches. Dans son entretien avec Zoe Guesnier, Georges Belmont décrit cette complexité des héros millerriens de la manière suivante :

Si l'on prend les personnages de ses livres, qui sont, justement, presque tous des ratés, il y a toujours les deux choses : d'une part le côté pathétique de l'échec, qu'il [Miller] cerne sans pitié, mais sans jamais le pousser jusqu'à la caricature, en saisissant les traits *comiques*, ce qui est très différent, et d'autre part tout ce qui était, et qui est encore là, dans ces êtres, et qui aurait pu sortir, pu fleurir, mais qui ne s'épanouira jamais. Mais Miller s'attache à montrer que c'est là et ce que cela aurait pu être. (Saporta 1985, 53)

Il est important de relever le côté de la probabilité de 'ce qui aurait pu être, pu fleurir' que Miller accorde à ses personnages. Ce ne sont pas des personnages fermés, résolus, définitifs sous la plume de l'écrivain ; au contraire, ils offrent une ouverture interprétative (pour le lecteur) mais aussi créative (pour l'écrivain). Il y a chez Miller, parallèlement, le problème de l'individu dans la société et celui du personnage dans la trame narrative. Encore une fois Miller ne donne pas de réponses, il pose plutôt des problèmes. A travers les lectures de la prétendue 'obscénité millerrienne'³², devient visible la divergence entre ce que l'auteur veut attribuer au personnage et ce que le personnage devient sous l'œil interprétatif, et souvent

³² Sur la problématique de la pseudo-obscénité millerrienne nous nous pencherons dans la deuxième partie de notre travail.

restrictif, du lecteur. Nous analyserons dans la deuxième partie de notre travail le problème de la pluralité des lectures ; ici nous voulons seulement signaler la possibilité de l'ouverture interprétative que l'écriture de Miller nous offre. A celle-ci s'ajoute le problème relevé initialement, celui de l'exotopie, qui accorde une certaine autonomie au personnage, en lui concédant sa propre conscience, indépendante de la conscience de l'auteur.

Ce que Belmont observe aussi dans la construction des personnages milleriens, c'est l'humour, procédé dont l'écrivain se sert pour décrire ses personnages. Belmont souligne qu'il s'agit bien d'humour et non pas de caricature. Ainsi que nous l'avons noté à propos de différentes hétéro-images, Miller se sert de l'humour pour démontrer sa distance par rapport à son propre acte d'écriture, il fait un clin d'œil au lecteur. Ses personnages, il ne les rend pas ridicules, il ne les rend pas invraisemblables non plus. Au contraire, ils semblent ordinaires et réels, suivant le commentaire de George Orwell :

All of them are not only credible but completely familiar ; you have the feeling that all their adventures have happened to yourself. (Orwell 1970, 544)

Le monde diégétique chez Miller est riche non seulement en nationalités différentes, qui se côtoient et interagissent, mais aussi en personnages pourvus d'une complexité qui les rend différents les uns des autres. Ces deux dynamiques, une de l'imagologie qui classe en groupes nationaux, et l'autre qui sépare par l'analyse individualisée des personnages choisis, semblent rester en conflit apparent. Cette contradiction coïncide avec le conflit identitaire d'un être qui vit sur la frontière entre le national (comme le souligne la présence des hétéro-images et auto-images) et l'universellement humain, au-delà de toute division nationale, du héros-flâneur dans la ville multiculturelle de Paris.

Paris illustre un phénomène de multiculturalisme obligatoire, vital. C'est une ville qui ne peut exister que par la cohabitation de différentes cultures et, en même temps, le refus de l'unicité culturelle. Cette pluralité culturelle sert dans *Tropique* à tracer un 'moi multiple', qui se cherche à travers le regard des autres et sur les autres, comme le remarque Jeffrey Gandell :

La tendance de Miller à considérer les mêmes événements de plusieurs points de vue à la fois me laisse comprendre que les autres personnages reflètent différentes versions de son expérience individuelle globale. Je prétends que le sentiment de libération qu'éprouve le narrateur à la fin du roman est dû à la célébration de la découverte de sa nature aux multiples facettes, et des possibilités artistiques qui en découlent. (Gandell 2008, 4)

Gandell observe un aspect très important de la fiction autobiographique : elle s'accomplit à travers la présentation de différents points de vue, parfois contradictoires, mais qui dans leur diversification créent 'le moi' narratif multiple et complet. La présence 'du moi' dans la narration invite à la lecture à travers tous les personnages qui collaborent à la recherche identitaire 'du moi'. Carl, Van Norden, Boris, Tania ou Claude constituent 'le moi' narratif pluriel qui se cherche dans des reflets multiples de chaque personnage. Il en va de même avec la recherche identitaire nationale. En fait, le Paris multiculturel peut faire comprendre le fonctionnement des divisions nationales, permet d'observer des différences avec les autres, mais aussi avec les mêmes, les Américains. Plusieurs hétéro-images servent au héros à répondre aux questions sur sa propre identité nationale. D'un côté, les hétéro-images servent à souligner la distance et la différence qui séparent le héros du reste des sociétés décrites, de l'autre, elles offrent la solution de la cohabitation dans le même espace. Par conséquent, la distance géographique qui sépare les cultures et les races disparaît et l'espace se resserre et donne l'impression de l'universalisme de l'endroit qui devient le monde en miniature. Tandis que la terre d'adoption devient familière par son caractère universel qui permet à chacun de trouver son propre espace, la terre natale est lointaine non seulement du point de vue géographique, mais aussi émotionnel. Le héros préfère garder son souvenir que de confronter la vision de la réminiscence avec la réalité. Tout ce qui auparavant était sien, devient à peine un souvenir lointain. Par la distanciation du sien, le héros millerien crée la possibilité de devenir l'autre dans une terre d'adoption. Cet autre, c'est 'le moi' multiplié par les regards de tous les personnages du roman. Il n'est plus un seul, plus celui 'du moi' abandonné par sa femme dans un Paris inconnu, mais il devient multiple dans un Paris pluriel, qu'il explore à travers les regards des autres. Ce caractère multiple 'du moi' narratif s'obtient justement à travers la perte d'identité initiale, c'est le héros qui le souligne :

Nous avons en nous tous les continents, et toutes les mers entre les continents, et tous les oiseaux des airs. (...) Il sera énorme, ce livre ! Une cathédrale, une véritable cathédrale, à la construction de laquelle collaboreront tous ceux qui ont perdu leur identité. (Miller 1981, 55-56)

Dans ce passage on observe l'utilisation double du procédé de la mise en abyme. D'un côté, il y a l'image de l'auteur reflétée dans le personnage du héros qui, comme lui, est aussi un écrivain. De l'autre, il y a l'image du roman reflétée dans le livre écrit par le héros. À la problématique identitaire 'du moi' national, culturel et social, s'ajoute celle 'du moi' créatif.

L'auteur réfléchit sur son propre acte d'écriture. Cette recherche du moi-écrivain nous mène à l'analyse extrinsèque de l'œuvre qui considère les phénomènes extérieurs à la narration.

Par conséquent, dans la deuxième partie de notre travail nous développerons la problématique de la réception et de la lecture de *T. C.* D'un côté, nous allons réfléchir sur la lecture du roman de Miller au-delà des frontières nationales, c'est-à-dire la lecture faite à l'étranger, en l'occurrence, en France. De l'autre, nous nous pencherons sur le phénomène de la lecture des autres auteurs, faite par Miller lui-même. Dans les deux cas, notre but est d'analyser la lecture qui traverse la frontière, la lecture interculturelle qui réfléchit sur l'échange des cultures. Ce dialogue entre les cultures et entre les deux actes, d'écriture et de lecture, nous mènera à proposer un nouveau classement de l'œuvre de Miller dans un espace plus vaste que celui proposé par la littérature nationale.

II. L'IDENTITE DE L'ŒUVRE : VERS LA LITTÉRATURE-MONDE.

La littérature en tant qu'acte de communication est un acte dialogique.

Alexandre Dessingué

Dans la première partie de ce travail, nous avons voulu démontrer la complexité de l'œuvre de Miller par rapport à son monde diégétique, culturellement hybridé. Nous avons présenté la recherche de l'identité du héros à travers les phénomènes qui témoignent de la thématique culturellement composite. L'expérience de l'exil, la perte du contexte national unique et étanche, la présence des hétéro-images et de la diversité culturelle ne permettent pas d'enfermer l'œuvre de Miller dans une catégorie qui exigerait l'homogénéité culturelle.

Dans la seconde partie, nous avancerons une thèse inspirée par ce caractère culturellement hétérogène du roman de Miller, qui nous permettra de le classer dans un domaine qui promeut la diversité culturelle. Pour arriver à notre thèse, nous partirons de l'idée que tout acte littéraire est essentiellement dialogique. Ce caractère dialogique dans le roman *Tropique du Cancer* est perçu à deux niveaux différents : d'abord, intrinsèquement, dans les limites de la diégèse ; ensuite, dans le monde extérieur, c'est-à-dire : dans le dialogue que Miller-écrivain entreprend avec les lecteurs et les autres écrivains.

D'abord, pour saisir le caractère dialogique de la diégèse de *Tropique du Cancer*, nous lirons le texte comme un roman polyphonique, ou plutôt comme un roman qui porte des traits de la polyphonie. Nous utiliserons dans notre analyse le terme du polyphonisme, introduit par Alexandre Dessingué dans son texte «Polyphonisme, de Bakhtine à Ricœur» (Dessingué 2007). Le polyphonisme, tel que Dessingué le décrit, est un mode d'analyse littéraire de l'œuvre polyphonique répondant à la question «Comment la polyphonie (...) peut-elle s'appliquer à une analyse littéraire dans son ensemble et au texte en particulier?» (*ibid.*, 3). Dans le cas de *Tropique du Cancer*, ainsi que dans le cas de toute écriture à la première personne, il s'agit de la polyphonie intériorisée, où le point de vue de l'auteur-narrateur correspond au point de vue du héros. Comme Boris Uspenski l'observe dans sa *Poétique de la composition*, le point de vue intériorisé sert à l'auteur pour parler de l'idéologie qui est associée à un point de vue donné (Uspenski 1997, 21)³³. L'auteur s'intéresse davantage à la description des motifs du comportement du personnage et de sa vision du monde qu'à la présentation de ce héros ou de

³³ Voir Uspenski, 1997.

son entourage. Le lecteur est invité à suivre les pensées et les observations du héros, et toute la présentation du monde est filtrée par le regard du héros. Le héros et, par conséquent, l'auteur lui-même mènent un dialogue idéologique avec le lecteur ; et l'idéologie occupe une place primordiale dans la narration. Comme nous l'avons observé dans la première partie de notre travail, le héros est effacé dans l'arrière-plan de la trame narrative, tandis que le temps et l'espace de la narration, qui correspondent aux temps et espace historiques, sont au centre de la problématique de l'œuvre.

Suivant les critères énumérés par Dessingué, nous pouvons relever des caractéristiques polyphoniques dans le roman de *Tropique du Cancer*. D'abord, la polyphonie est perceptible dans le fait que *Tropique* n'est pas un roman à thèse, elle montre le caractère dialogique de la vérité. Un autre trait polyphonique, et qui a déjà été relevé, c'est le fait que le héros du roman est pourvu de sa propre conscience, indépendante de celle de l'auteur, tout en étant l'idéologue qui «porte un mot sur le monde» (Dessingué 2007, 7). Enfin, la polyphonie dans le cas de *Tropique du Cancer* est sensible dans le phénomène de bivocalité basé toujours sur le principe de l'exotopie (*ibid.*, 7).

D'abord il faut souligner encore une fois que le roman de Miller n'est pas un roman à thèse. Il n'a pas l'ambition de prêcher ou de faire passer un message concret et univoque ; il porte plutôt une observation sur les phénomènes sociaux de l'époque décrite. Il transmet aussi une préoccupation sur l'état de l'homme dans le monde. Il ne propose pourtant pas une alternative valable. La vie parisienne, bien que souvent associée à celle de New York, n'est pas présentée comme une option meilleure ou plus valide. L'expérience de la vie telle qu'elle est présentée dans *Tropique du Cancer* est vue dans sa totalité, elle n'est pas décrite comme péjorative ou positive, elle porte les deux caractéristiques à la fois. Comme nous l'avons déjà démontré, l'auteur donne l'impression de la réalité des événements décrits par l'écriture à la première personne et en présentant les faits de sa propre vie. Mais toute vraisemblable qu'elle puisse paraître, la réalité du roman laisse le lecteur hésitant : comment doit-on lire tout ce qui est présenté dans le livre? Devons-nous le comprendre à la lettre ou y a-t-il un sens caché ? Cette hésitation vient de l'usage fréquent de l'ironie grâce à laquelle l'auteur fait un clin d'œil au lecteur. L'auteur ne donne pas de réponses-types, il ne donne point de réponses, il laisse plutôt le lecteur faire sa propre lecture, trouver sa propre réponse.

Une autre caractéristique polyphonique de *Tropique du Cancer*, c'est l'indépendance de la conscience du personnage vis-à-vis de celle de l'auteur et la vision idéologique portée par le personnage sur le monde. Nous avons analysé ce phénomène dans la première partie de notre travail en introduisant le concept bakhtinien de l'exotopie. Bien que le héros de

Tropique présente certains traits de ressemblance avec l'auteur, il se distingue de celui-ci. Le degré de cette distanciation change : parfois le lecteur a l'impression d'entrer dans la fiction pure ; d'autres fois, au contraire, il a l'impression de voir les événements 'tels qu'ils sont'. Nous avons souligné l'importance du phénomène de l'exotopie dans le cas de la narration à la première personne, et montré comment celle-ci conduit le lecteur à associer le héros à la figure de l'auteur.

Le personnage de Miller, pourvu de sa propre conscience, est aussi idéologue – autre caractéristique propre à l'œuvre polyphonique (Dessingué 2007, 7). Le héros porte un jugement sur le monde, il réfléchit sur le monde et le destin de l'humanité. C'est une vision désastreuse qui amplifie les dangers que l'humanité doit affronter à cause de la civilisation qui met l'homme dans un état d'automatisation. Dans notre lecture, nous avons réfléchi sur la vision catastrophique du héros, qui met en évidence le problème de l'espace en diminution, la cause principale de la violence entre les hommes. La conscience du héros millerien dépasse la conscience du personnage, mis dans un entourage immédiat.

Mais le héros de Miller porte aussi une réflexion globale, projetée dans le futur qui, par instants, peut correspondre à la vision auctoriale. Ici se trouve un autre aspect de la polyphonie aussi présent dans le roman de Miller : la bivocalité. Elle «exprime le fait qu'à l'intérieur du mot du personnage résonne toujours de manière retenue l'intention/le mot de l'auteur.» (Dessingué 2007, 8). Cette caractéristique a souvent détourné les lecteurs de la vraie problématique de l'œuvre et les a faussement fait penser qu'il s'agissait d'une autobiographie plutôt que d'une fiction autobiographique. Les paroles du héros ont été souvent attribuées à l'auteur. Dans notre travail nous essayons de démontrer la distanciation qui s'opère entre le héros et l'auteur, sans nier pour autant que cette distance disparaît souvent, et les deux consciences, celle du héros et celle de l'auteur, se superposent. Derrière les paroles et les pensées du héros se lisent les réflexions actoriales. Pour le faire comprendre au lecteur, Miller n'utilise pas uniquement le présent de la narration, mais il situe aussi son héros dans une condition qui porte les caractéristiques de sa propre condition : le héros est un Américain qui vit à Paris à la fin des années 20 du XXème siècle. Ainsi, l'association entre les deux figures se fait dans l'esprit du lecteur quasi automatiquement. Le lecteur, à travers le point de vue du héros, retrouve le point de vue de l'auteur lui-même.

Dessingué conclut son essai en disant que tout acte littéraire est nécessairement polyphonique par son caractère intrinsèquement dialogique, ce qui s'observe à différents niveaux :

Deux principes de base sont donc à retenir pour que le polyphonisme littéraire puisse fonctionner comme modèle de recherche. Le premier principe est un principe qui inclut, il repose sur une conception dialogique du langage : tout discours est orienté vers l'autre. La littérature en tant qu'acte de communication est donc un acte dialogique quelle que soit la forme qu'elle prend. Le second principe définit quant à lui l'utilisation de la qualification de littérature polyphonique. Toute œuvre est issue d'une conscience qui se caractérise par un dessein artistique plus ou moins polyphonique et à destination d'une autre conscience qui se caractérise par une aptitude plus ou moins développée de compréhension responsive active. Ce second principe nous permet donc d'affirmer que le modèle de recherche que nous avons nommé polyphonisme peut être plus ou moins pertinent dans le cas d'une œuvre littéraire, restituant ainsi le débat que Bakhtine avait commencé. Dès lors la question n'est plus de savoir si une œuvre est polyphonique ou non, mais bien d'analyser son degré de polyphonie dans un élément en particulier constitutif de l'arc littéraire (auteur, texte, lecteur) ou bien son degré de polyphonisme, c'est-à-dire, pour reprendre les mots de Ricoeur, dans "l'arc entier des opérations". (Dessingué 2007, 13-14)

La nature dialogique de l'œuvre littéraire trouve sa source, d'après Dessingué, dans le phénomène de l'exotopie où la conscience auctoriale dialogue constamment avec celle du personnage. Ensuite, Dessingué poursuit son raisonnement en mettant l'accent sur le caractère dialogique de l'acte de réception. Le lecteur dialogue constamment avec l'auteur et avec le personnage ; ce dialogue est permanent dans le contexte spatio-temporel, c'est-à-dire qu'il évolue avec le temps et l'emplacement du lecteur. D'où l'importance de l'introduction dans l'analyse polyphonique du lecteur étranger, qui approche l'œuvre par le biais d'une autre culture et, en possédant des points de référence différents, peut infiniment enrichir la lecture de l'œuvre. Dessingué l'explique de la manière suivante :

Un lecteur étranger (...) introduira dans la réception de l'œuvre une série de sens ou de questions qui ne pouvaient être imaginés par l'auteur. La conclusion de Bakhtine nous conduit donc au fait que la culture ne fait que s'enrichir au travers d'un regard autre donc dialogiquement, d'où l'importance du phénomène exotopique dans le cas de la réception: "Dans le domaine de la culture, l'exotopie est le moteur le plus puissant de la compréhension. Une culture étrangère ne se révèle dans sa complétude et dans sa profondeur qu'au regard d'une autre culture (et elle ne se livre pas dans toute sa plénitude car d'autres cultures viendront qui verront et comprendront davantage encore)." (Bakhtine, 1984, p. 348). Le texte n'est donc pas un phénomène fermé mais il reste ouvert sur le temps et l'espace. (Dessingué 2007, 10)

Les observations sur la polyphonie des œuvres littéraires, sur leur caractère dialogique et sur l'importance de l'introduction du point de vue extérieur pour élargir l'acte interprétatif, nous invitent à nous servir d'un nouvel instrument interprétatif, à savoir la lecture interculturelle.

Dans la deuxième partie de notre travail, nous analyserons la lecture de l'œuvre de Miller faite par le public étranger, provenant d'une culture distincte de celle de l'auteur. Le contexte culturellement pluriel nous permettra de prouver davantage le caractère d'hétérogénéité culturelle de l'œuvre de Miller, exposé dans la première partie du travail. Cette analyse se fera sur deux axes basés sur le principe du dialogue entre les cultures : d'une part, les lectures faites de l'œuvre de Miller par le public culturellement extérieur et, d'autre part, la lecture que Miller a fait des auteurs culturellement étrangers à lui.

En la personne de Miller-écrivain s'inscrit avec netteté le dialogue entre les processus d'écriture et de lecture. Miller ne cesse de dialoguer avec sa propre création, mais aussi avec celle des autres écrivains, ce qui se manifeste dans ses œuvres peuplées de références littéraires et culturelles. Voici quelques exemples de ces deux formes du dialogue millerien. D'abord, l'écrivain dialogue avec sa propre écriture:

Le livre avait commencé à pousser en moi. Je l'emporte partout avec moi. Je vais dans les rues avec cet enfant dans mon ventre (...). C'est ce matin, en allant à la poste, que nous avons accordé au livre son *imprimatur* final. Nous avons tiré du néant une nouvelle cosmogonie de la littérature, Boris et moi. Ce doit être une nouvelle Bible – *Le Dernier Livre*. Tous ceux qui ont quelque chose à dire, le diront ici, dans *l'anonymat*. Nous épuiserons le siècle. (...) Il sera énorme, ce livre ! Une cathédrale, une véritable cathédrale. (Miller 1981, 54-55)

Ensuite, Miller dialogue aussi avec l'écriture d'autres écrivains, en l'occurrence celle de Dostoïevski :

Quand je pense à Stavroguine, par exemple, je pense à quelque monstre divin dressé sur un sommet, et qui nous jette ses entrailles lacérées. Dans *Les Possédés* la terre tremble : ce n'est pas la catastrophe qui s'abat sur l'individu imaginatif, mais un cataclysme dans lequel une vaste portion de l'humanité est ensevelie, effacée à jamais. Stavroguine était Dostoïevsky, et Dostoïevsky était la somme de toutes ces contradictions qui paralysent un homme ou le conduisent jusqu'aux sommets. Il n'y avait pas de monde trop bas qu'il n'y entrât, pas d'endroit trop haut qu'il craignît d'y monter. Il parcourait toute la gamme, des abîmes jusqu'aux étoiles. (*ibid.*, 354-355)

Ce qui caractérise ces deux exemples - le premier qui renvoie à soi et le second qui renvoie à l'autre -, c'est leur insistance sur l'intensité de l'acte créateur. Dans les deux cas nous voyons que le livre ou plutôt l'acte d'écriture devrait chercher à atteindre une force extrême dans l'influence qu'il exerce sur ses lecteurs. Il devrait s'adresser à tous et devrait contenir la vérité

applicable à tous, sans exception. Par ailleurs dans le second cas, le narrateur parle de l'amalgame entre le héros et l'auteur. Le héros doit gagner la faculté de l'écrivain, c'est-à-dire du créateur ultime et omniscient. Le livre devrait contenir, d'après le narrateur millerien, l'intégrité de l'expérience humaine et il ne devrait être limité par aucune espèce de restriction. Un des lecteurs de Miller, Jean-Jacques Mayoux, observe cet aspect de totalité chez Miller :

Avec Miller [apparaît] l'idée de totalité vivante, informe, faite d'un énorme enchevêtrement de lignes assemblées en dessins capricieux, avec des retours et des reprises, des rappels, une sorte d'obstination et la volonté arrogante non pas de dépasser tel genre de littérature mais bien mieux de dépasser de toute façon la littérature (...). L'idée de totalité est constamment en lui : totalité de chaque fragment d'expérience impliquant la non-réticence, expérience avidement rassemblée, totalement embrassée, sans limitation ni choix. (Saporta 1985, 26)

Il faut se demander comment cette vision fictive (c'est-à-dire celle qui apparaît dans sa fiction narrative) correspond à la vision de Miller-écrivain, l'homme avant tout. À son lecteur, Miller a délégué la tâche de comprendre qu'il ne s'agit pas d'une provocation gratuite ou d'une caricature pornographique, mais qu'il s'agit de décrire l'expérience de la vie, qu'elle soit la plus obscène, la plus vraie même dans ses aspects les plus pervers ou provocateurs. André Bay reconnaît cette volonté de l'acte d'écriture de Miller, en disant : «L'harmonie qu'il voulait atteindre entre l'être et le faire et le dire, c'est au lecteur de l'accomplir.» (Saporta 1985, 40).

Par conséquent, nous essayerons de lire Miller au-delà des procès ou des scandales qui, pendant des décennies, ont entouré le personnage Miller-écrivain et qui ont souvent abouti à des lectures stéréotypées de ses romans. Notre but sera d'ouvrir la lecture de l'œuvre millerienne et de lui attribuer la liberté que Miller a tellement chérie dans l'acte littéraire. Nous tenons à remarquer que cette liberté transparaît dans son style, qui ne suit aucune école et ne se soumet à aucun classement. Cette liberté justement nous mènera à analyser l'écriture de Miller par le biais de la littérature qui dépasse les cadres rigides et nationalement homogènes. Nous attirerons l'attention sur l'importance du dialogue avec les autres cultures et leurs représentants qui s'accomplit chez Miller. Le facteur de l'extériorité culturelle est très important dans notre réflexion, car il montre que l'extériorité, c'est-à-dire l'acte de lecture, reste en rapport permanent avec l'acte d'écriture et avec tout ce qui est intrinsèque au roman, son monde diégétique. Comme nous l'avons noté auparavant, nous ferons appel à la culture étrangère à deux niveaux : comme élément relevant de la narration et comme élément extérieur du lectorat étranger. Les deux facteurs nous aideront à prouver l'existence de

l'œuvre de Miller au-delà de l'espace national et, par conséquent, en dehors du classement national. Nous lui attribuerons une nouvelle identité, une identité culturellement et géographiquement ouverte, flexible, mais précise.

1. LES LECTURES DE MILLER DANS LE CONTEXTE INTERCULTUREL

En analysant la réception du roman de Miller, il nous semble important de rappeler rapidement quelques faits historiques sur sa parution, ses éditions postérieures, ainsi que sur sa traduction, dans le cas de notre analyse, en français.

Miller écrit *Tropique du Cancer* à Paris. Il l'écrit en anglais, mais sa première édition anglaise, par Obelisk Press, paraît en France en 1934. La traduction du roman en français apparaît pour la première fois une dizaine d'années plus tard, en 1945. Sa première publication aux Etats-Unis, la terre natale de l'auteur, paraît presque trente ans plus tard, en 1961, et immédiatement entraîne le scandale et les procès judiciaires avec accusation d'obscénité. Par la suite, l'œuvre est interdite en Amérique jusqu'en 1964, quand la Cour suprême déclare le livre non obscène.

Tracer l'histoire de l'édition du roman est très significatif pour comprendre comment se forme sa réception. L'interdiction initiale du livre aux Etats-Unis lui colle une étiquette qui détermine le livre *a priori* et lui associe une lecture orientée et stéréotypée. Le roman est appréhendé par le lecteur avec une idée préconçue, imposée par l'interdiction. Lorsqu'il était encore objet de censure, l'accès au livre aux Etats-Unis était quasiment impossible ; même plus tard sa lecture pouvait encore être influencée par l'historique de sa réception. Les lecteurs qui osaient le lire étaient 'triés' selon le critère de la lecture interdite. Celui qui décidait de lire ce livre, l'approchait en sachant qu'il était de 'mauvaise renommée' et parlait de sujets inacceptables dans la littérature. Dans notre analyse, nous souhaitons rompre avec cette lecture orientée *a priori* et, par conséquent, nous présenterons les lectures qui libèrent le roman du poids de l'obscénité et laissent entrevoir la richesse des thèmes abordés dans *Tropique du Cancer*, laissant le thème du sexe présent, mais non pas dominant.

Annette Baxter, dans son œuvre critique intitulée *Henry Miller : Expatriate*, remarque cette divergence entre la réception de l'œuvre de Miller à l'étranger, notamment en France, et son rejet aux États-Unis:

Beloved by the French, Miller was accorded an enthusiastic reception by them during his visit in 1953. It was only in America that his stature failed of recognition. While there was widespread agreement among foreign critics that Miller's talent offered something unique, in America attention to his literary merit was sacrificed to the excitement over obscenity and over his refusal to accept much of American life. (Baxter 1961, 15)

Ce refus par le public national accorde à Miller le statut d'expatrié littéraire, statut qui s'ajoute à son état d'expatriation géographique. Curieusement, le phénomène d'aliénation s'effectue à deux niveaux en parallèle, intrinsèquement et extrinsèquement. L'œuvre et le héros de l'œuvre souffrent de l'aliénation et de l'éloignement du pays d'origine.

En même temps et à l'encontre de ce qui se passe aux États-Unis, le roman jouit d'une réception chaleureuse de la part du public de culture et de pays distincts. Miller est apprécié en France et il y trouve un sol propice à la création littéraire. Il y noue maintes amitiés avec des personnages importants du monde littéraire français et européen, comme Anaïs Nin, Cendrars et Durrel. Ces amitiés seront décisives pour la reconnaissance postérieure de l'œuvre de Miller.

Cela ne veut pourtant pas dire que *Tropique du Cancer* est apprécié en France à l'unanimité et sans aucune contestation. Bien au contraire. Caroline Blinder retrace quelques péripéties de la réception de l'œuvre de Miller en France dans son essai «La révolte enfantine : on Georges Bataille's "La Morale de Miller" and Jean-Paul Sartre's "Un Nouveau Mystique"», de la manière suivante :

In 1946, Daniel Parker – the self-proclaimed "President du Cartel d'Actions Sociales et Morales" – threatened to take legal action on the grounds of obscenity against the publication in French of Henry Miller's *Tropic of Cancer*, *Tropic of Capricorn*, and *Black Spring*.⁽¹⁾ The subsequent "Affaire Miller" brought Henry Miller's authorship to the forefront of a literary debate on obscenity and censorship and resulted in the formation of a "Defense Committee for Miller and Free Expression." Among its members were such literary figures as Andre Gide, Jean-Paul Sartre, André Breton, Paul Eluard, Raymond Queneau, and a number of other well-known writers. After much public debate in Miller's defense in journals and in the press, Daniel Parker eventually dropped his threat to sue Miller. (Blinder 1998, 39)

À son tour, Katy Masuga³⁴ cite Karl Orend qui rapporte «le cas Miller» dans son article «Maximilien Vox and the Miller Affair», en disant que Parker accuse Henry Miller de vouloir saper la morale publique par les livres qui s'opposent aux bonnes mœurs (Masuga 2011:7).

Par ailleurs, Solenne Caravati relate l'action de Daniel Parker contre l'œuvre de Miller dans son mémoire³⁵ :

Daniel Parker est connu pour avoir fait censurer les romans de Henry Miller en France affirmant que «la France ne doit pas être le dépotoir de la pornographie étrangère. Miller est interdit en Amérique, évidemment. N'est-il pas honteux de gaspiller ainsi du papier en obscénités alors que nos enfants manquent de livres scolaires?» (Caravati 2012, 99)

Caravati observe que les romans accusés de pornographie, qui à cette époque-là naissent surtout dans la prose américaine, jouissent d'un succès reconnaissable en France. Pour cette raison, certains écrivains français qui abordent la même thématique dans leurs œuvres, s'approprient des noms américains (ou mettent une annotation sur leurs livres du genre: *traduit de l'américain*) pour gagner plus de popularité parmi le public français³⁶. En fait, les livres de Miller poursuivis par le cartel de Parker, reçoivent des applaudissements des hommes de lettres notables, ainsi que nous l'avons pu voir dans le passage de Caroline Blinder, cité ci-dessus.

Pour permettre l'ouverture de la lecture de l'œuvre millerienne et pour donner l'image plurielle de sa prose, nous avons décidé de nous appuyer sur l'ouvrage de Marc Saporta³⁷, qui rassemble des lectures différentes de l'œuvre de Miller, surtout en France. Saporta a réuni des entretiens, articles, lettres et autres documents écrits par les amis et les lecteurs de Miller. La figure de l'écrivain qui transparaît à travers ce recueil de lectures est très complexe, parfois contradictoire. Miller–prophète, Miller–anti-prophète, Miller–rebelle, Miller–humoriste, Miller–transcendaliste, Miller–mystique, ce sont à peine quelques caractéristiques attribuées à l'écrivain. Cet assemblage de lectures fait émerger une œuvre de Miller qui échappe à tout classement traditionnel et met en évidence la singularité de l'écriture millerienne et de sa recherche de liberté dans l'acte d'écriture. À travers cet ouvrage nous découvrons avant tout

³⁴ (Masuga 2011).

³⁵ (Caravati 2012).

³⁶ *ibid.*, 94.

³⁷ (Saporta 1985).

un homme et un écrivain libres, en dehors du classement national, fuyant l'Amérique, mais ne s'identifiant pas non plus avec l'Europe. Ses lecteurs tentent de répondre à la question sur son identité et son appartenance nationale, discutant sur sa place d'un côté ou de l'autre de l'Atlantique. Miller dans ses entretiens ne facilite pas cette tâche. Il donne des réponses qui rejettent toute adhésion nationale, en disant : «I belong to the world of human beings, not to any particular country.» (Baxter 1961, 12) Mais certains de ses lecteurs voient dans son attitude rebelle et dans la thématique de l'errance présente dans ses livres celle d'un Américain typique:

Il demeure un authentique Américain et la vie américaine lui donne l'occasion, depuis longtemps, de nourrir ses malédictions envers le monde moderne, la société urbaine, la guerre. L'anarchiste en lui se complait à trouver des motifs d'alimenter sa rébellion. (...) Ce paria se trouve naturellement dans la pure tradition américaine. Appels à la séduction, à la religion naturelle inspirée des grands espaces, hymnes, incantations, rhétorique souvent laborieuse, se retrouvent chez lui comme chez la plupart des principaux écrivains américains. Miller est très proche du groupe que forment Thoreau, Melville, Emerson, Hawthorne, Whitman. (...) «Un Américain cent pour cent» (...) Car vomir puissamment l'Amérique, c'est encore demeurer essentiellement Américain. (Saporta 1985, 16)

Et on peut compléter le commentaire ci-dessus de Frédéric-Jacques Temple, recueilli dans l'ouvrage de Saporta, par celui qui suit, de Jean-Jacques Mayoux, lui-aussi cité par Saporta:

Il est clair que notre homme est un Américain. Son univers inquiétant, aberrant, hilarant est plus proche de celui des «scherzos» et «humoresques» de Poe ou de Mark Twain que de celui de Céline. (Saporta 1985, 25)

Miller dans son entretien avec Georges Hoffman reconnaît son côté américain : «J'étais un Américain typique, et pourtant j'étais différent, vous savez cette petite touche de différence, cette infime nuance.» (*ibid.*, 6) Dans un autre entretien, cette fois avec Georges Wickes, transcrit dans *The Paris Review*, Miller développe cette idée du recul par rapport à son propre pays et à sa propre culture:

You've always been better understood and appreciated in Europe than in America or England. How do you account for this?

MILLER: Well, in the first place I didn't have much chance to be understood in America because my books weren't in print there. But aside from that, though I am one hundred percent American (and I know it more and more every day), still I had better contact with Europeans. I was able to talk to them,

express my thoughts more easily, be more quickly understood. I had a greater rapport with them than with Americans. (Wickes 1961)

Et encore une citation de Miller, rapportée par F.-J. Temple et incluse dans l'ouvrage de Saporta :

Je ne deviendrais jamais un Européen, mais Dieu soit loué, je ne deviendrais jamais un Américain. Je suis une de ces choses qu'on appelle un expatrié, un exilé volontaire. (Saporta 1985, 20)

A travers tous ces commentaires apparaît très nettement une contradiction, une hésitation sur la question de l'identité de Miller. L'écrivain lui-même ne sait pas répondre à cette question ni se classer par rapport à un espace géographique fixe. Il ressemble à ces nomades américains qui cherchent leurs origines, déambulant à travers le pays à la mode de Jack Kerouac ou Neal Cassady (Saporta 1985, 18). Le problème de l'errance, ainsi que nous l'avons relevé dans la première partie de notre travail, est un élément important dans la recherche de l'identité. Comme son héros³⁸, Miller-écrivain s'exile des Etats-Unis pendant une dizaine d'années. L'exil et l'errance sur la terre inconnue permettent la distanciation avec sa propre culture et donnent à l'écrivain la sensation d'être différent, lui attribuent «ce grain», comme il l'appelle, par lequel il se démarque des autres compatriotes, tout en restant américain. C'est ainsi que se forme une identité basée sur un conflit d'expériences vécues, entre ce qui est typiquement et ce qui est anti-américain.

A travers les lectures faites de l'œuvre de Miller surgissent d'autres contradictions concernant son écriture. Comme l'observe Jean-Jacques Mayoux, son écriture ressemble sur plusieurs aspects à l'écriture automatique des surréalistes, mais ne perd pas pour autant les caractéristiques propres au réalisme. Le rêve et la vision onirique se joignent à la vérité des faits de la vie propre de l'auteur (Saporta 1985, 29). La trame de *Tropique*, en apparence banale par la description des faits quotidiens et ordinaires, se perd souvent dans des divagations existentialistes et abstraites, où le temps et l'espace, si importants par ailleurs dans l'œuvre de Miller, perdent leur registre habituel. Ce procédé de renversement de la logique du temps et de l'espace, caractéristique des surréalistes, perturbe aussi le classement de l'œuvre de Miller. Elle oscille entre le réalisme et le surréalisme, entre le vraisemblable et

³⁸ Voir nos citations du texte de *T. C.* et nos commentaires sur l'exil du héros et son errance dans les rues de Paris pp. 21-25.

le rêve, entre la description du monde physique et la représentation d'un univers imaginaire. Dans *Tropique du Cancer* le jeu entre le monde physique associé aux besoins physiologiques et aux instincts rudimentaires et le monde spirituel de l'art et de la réflexion humaniste est constant, et souvent il donne un ton comique à l'écriture de Miller, comme dans le passage suivant :

Avant que la musique commence, il y a sur le visage des gens comme un air d'ennui. C'est une forme polie de torture que l'on s'impose, le concert. (...) Je n'ai jamais été à un concert auparavant avec le ventre si creux. Rien ne m'échappe, pas même la chute de la plus petite épingle. C'est comme si je n'avais pas de vêtements, comme si chaque pore de mon corps était une fenêtre, et toute ces fenêtres ouvertes, et la lumière m'inondant les tripes. (Miller 1981, 119-120)

Cette dualité dans l'écriture de Miller contribue à la dualité du héros. D'un côté, c'est un bon vivant, appréciant la vie dans ses aspects les plus élémentaires, de l'autre, il réfléchit sur l'existence humaine et son absurdité (comme le soulignent les deux premières phrases du passage cité ci-dessus). Le héros millerien est présenté au lecteur dans son intégrité, en tant que personnage de la trame narrative, mais aussi en tant que narrateur, lequel fait part au lecteur de ses réflexions, de ses souvenirs et de ses sentiments, donnant ainsi son point de vue subjectif sur les faits décrits³⁹.

Georges Belmont, le journaliste qui a souvent interviewé Miller, remarque ce caractère complexe de l'écriture de Miller. Il parle du côté sentimental, mélangé souvent avec le comique et l'humour dans ses livres (Saporta 1985, 52). Il observe que par la cruauté avec laquelle l'écrivain ridiculise le monde dans ses livres, il devient moraliste, sans, pour autant, devenir moralisateur (*ibid.*, 57). Nous avons déjà fait une observation à ce sujet dans la première partie de notre travail, en soulignant que Miller-auteur ne veut pas prêcher ou faire passer un message spécifique, mais il ne reste pas aveugle ou indifférent aux problèmes de la société⁴⁰. Les tabous que Miller explore, n'ont pas uniquement le caractère provocateur, mais portent aussi un jugement de valeurs. Miller dans sa prose ne choque pas gratuitement, au contraire, il donne la valeur aux choses décrites et il ne cherche pas à rester neutre ni indifférent envers elles. Nous pouvons compléter ce commentaire de Belmont par une

³⁹ Voir (Uspenski 1997).

⁴⁰ Voir p. 13 et p. 30.

observation faite par l'ami de Miller, Michael Fraenkel dans son essai *La Défense du Tropic du Cancer*⁴¹:

La propreté de Miller est d'un autre domaine. C'est une propreté qui reconnaît les relations des choses, qui s'y insère. Elle n'est pas de celles qui ne voient que l'apparente obscénité des faits et ignore le reste. Elle embrasse les deux : les choses manifestement obscènes comme les manifestement pures. C'est une propreté qui ne recule pas devant la crasse, visible ou non, évidente ou dissimulée. Et elle ne craint pas de se contaminer. (...) Elle est au-delà de toute souillure. (Fraenkel 1947, 75-76)

Fraenkel insiste sur le fait qu'il est important de comprendre la propreté de l'écriture de Miller, qui repose sur une base de valeurs bien définies. Il ne s'agit pas, comme certains critiques ont voulu voir, du chaos et du renversement des morales. Il s'agit plutôt de la sincérité de la description et du refus de l'hypocrisie dans la littérature, l'hypocrisie qui cherche à créer des tabous inutiles. Par la suite (*vide* p. 49) nous parlerons davantage de la problématique d'élimination des tabous dans la littérature, recherchée par Miller.

Par ailleurs, les lecteurs de Miller parlent du côté contemplatif de son voyageur-observateur, qui entre en contradiction avec son humour et sa joie, souvent comparés à ceux de Rabelais (Saporta 1985, 22). Or, nous l'avons observé précédemment, cette touche d'humour déstabilise le monde diégétique de Miller. Ses personnages, tout en étant révoltés contre la conformité avec l'ordre établi et vivant en marge de la société, y adhèrent tout de même, grâce à leur côté humoristique, parfois même grotesque⁴². Parce que leurs traits sont poussés aux limites du possible ou de l'acceptable, le lecteur est obligé de prendre du recul vis-à-vis d'eux et de rire de leurs (més)aventures et de leur audace à franchir les normes sociales. L'auteur semble faire un clin d'œil au lecteur à travers l'utilisation constante de la provocation. Cette distance que le lecteur gagne par rapport à l'histoire narrée et les personnages de la narration lui permet de les accepter avec une certaine indulgence, l'indulgence avec laquelle on écoute des histoires fabulées ou merveilleuses. Par conséquent, la révolte décrite d'une manière humoristique perd son caractère solennel ou moralisateur, et oblige le lecteur à la lecture double et sous-entendue.

Tel que nous l'avons démontré dans la première partie de notre travail, l'humour joue un rôle important dans la construction de la complexité des personnages milleriens. Ils ne sont

⁴¹ Fraenkel écrit son essai critique *Défense du Tropic du Cancer* pour défendre le roman de Miller contre les attaques sur son apparente obscénité (Fraenkel 1947).

⁴² Nous pensons ici surtout au personnage de Van Norden avec sa jalousie exagérée (Miller 1981, 175-180) ou au couple comique Ginette-Fillmore (*ibid.*, 412-420).

pas ce qu'ils semblent être. Ce qui intéresse Miller c'est de dépeindre la divergence entre leur rôle social, imposé par la communauté dans laquelle ils vivent et leur désir individuel. La construction des personnages atteint ainsi la dimension de la totalité (conçue sur trois niveaux : être, vouloir être et montrer) et donne une impression de réalité grâce à l'abîme existant entre ce qu'ils sont et ce qu'ils semblent être.

Il en est de même avec le thème du sexe présent dans l'écriture de Miller. Comme les passages cités ci-dessus en témoignent, en France aussi bien qu'en Amérique, il y a eu une polémique autour du côté obscène de la création millerienne. Cependant, ce débat en France a pris une allure différente de celle des Etats-Unis. Les lecteurs français, dont les commentaires ont été cités auparavant, voient Miller comme un Rabelais de l'érotisme, un bon-vivant vigoureux, un explorateur du potentiel de la sexualité avec de l'humour et de l'humanisme. André Bay résume l'écriture millerienne à deux principes essentiels : «Fais ce que voudras» et «que ta joie demeure», sur les traces de Rabelais et de Giono (Saporta 1985, 36). Miller ne scandalise pas avec les scènes qui présentent en détail les pratiques sexuelles, mais il manifeste sa joie immense et son envie de vivre avec tous les sens et dans tous les sens. Miller est vu à travers ses livres comme un affamé de vie. Il est surtout considéré en tant qu'homme, c'est l'homme avant l'écrivain, un artiste ou un Américain. André Bay parle de l'écriture de Miller en ces termes :

Plutôt qu'un grand écrivain, un Rabelais, un Dostoïevski, un Swift, etc., il sera un Grand Ecrivain voulant rester fidèle à l'homme, c'est-à-dire à l'homme qu'il est. Il fera sans crainte de choquer et avec tout lyrisme que mérite un tel sujet, la Sexualité demeurant au centre de l'aventure humaine. (Saporta 1985, 33)

D'après Bay, le sexe chez Miller est une partie essentielle de sa vision complète de l'homme. Bay ajoute que, d'après Miller, le côté sexuel est indissociable de la nature humaine et c'est pour cela que le sexe devrait occuper une place légitime et importante dans la littérature. Bay attire l'attention sur le fait que, chez Miller, chaque pratique sexuelle est entourée de lyrisme, d'émotivité ou même du romantisme. La lecture de Bay aurait sans doute été choquante pour les accusateurs de Miller du camp de Parker. Elle souligne aussi la divergence entre différentes interprétations de l'utilisation du thème du sexe chez Miller. Là où certains ne voient que de la pornographie gratuite, les autres trouvent du lyrisme et de la poésie, rejetant par là le classement du roman du côté de l'obscène ou de l'immoral.

Il est aussi important de remarquer que le public français ne reste pas dupe de l'utilisation stylistique de la pornographie chez Miller. André Bay appelle ce phénomène «une esthétique de l'obscénité» et ajoute par la suite :

Autour d'un con, il y a une femme et [Miller] reconnaît à l'occasion que cette femme compte infiniment plus que ce con. (Saporta 1985, 35)

Bay observe un aspect très important sur l'utilisation du thème du sexe chez Miller : l'obscénité est un acte esthétique. Miller l'utilise en tant que figure stylistique de la provocation, afin d'atteindre son lectorat d'une manière plus puissante :

L'obscénité est en effet un moyen d'incantation, elle secoue, elle fascine, elle réveille. (...) Pour lui, la seule véritable obscénité, c'est la guerre avec ses horreurs, ses violences – pas le sexe. (...) L'usage de la sexualité est l'exercice numéro un contre tous les interdits. : elle seule peut libérer le corps de toutes les prisons qui existent en nous-mêmes ou nous sont imposées de l'extérieur. Le processus de libération engage l'être tout entier mais y compris et surtout la vie sexuelle. (Saporta 1985, 35-38)

L'acte sexuel est avant tout libérateur de conventions sociales rigides et opprimantes, dans lesquelles s'enferment les sociétés gérées par la pudeur. Bay observe la lignée littéraire entre Lawrence et Miller, deux combattants pour la liberté et la juste place de l'érotisme dans la littérature anglo-saxonne (Saporta 1985, 37). La présence du sexe dans l'écriture millerienne n'a pas uniquement le rôle libérateur de point de vue social, mais aussi de point de vue littéraire. Miller s'en sert pour exprimer la liberté de l'acte d'écriture qui ne devrait pas se plier devant aucune exigence ou interdiction de la part de la critique littéraire. A travers le problème de la pornographie et de la réception controversée qui en a résulté, nous observons encore une fois le phénomène de la distanciation qui s'effectue entre l'auteur et le lecteur dans l'écriture millerienne. Nous revenons ici à l'observation de Boris Uspenski qui dans sa *Poétique de composition*, parle de l'effet particulier de l'ironie à travers laquelle l'auteur se distancie par rapport à son lecteur pour obtenir l'effet comique (Uspenski 1997, 184-185). Dans le cas de Miller, tel que nous l'avons observé, les descriptions exagérées et fabulées des scènes sexuelles n'ont pas uniquement un rôle comique, mais surtout provocateur. L'ironie chez Miller est une forme de dialogue implicite avec le lecteur, qui, en tant que «collaborateur de l'acte d'écriture», pour reprendre le terme utilisé par Uspenski, prend la responsabilité de lire à travers l'humour et la pornographie d'autres phénomènes décrits, comme la révolte, la recherche de la liberté de l'acte esthétique et la volonté de le rendre plus proche de la vie.

Le thème du sexe nous révèle d'une manière poignante les différences de réception de l'œuvre de Miller. Ces différences résultent non seulement de plusieurs points de vue culturels mais aussi des points de repère individuels de chaque lecteur. Le classement en littérature, c'est-à-dire l'imposition d'une étiquette sur un texte, et, par conséquent, d'une lecture étanche, est toujours un acte subjectif. Aussi, la mise en accusation du livre encourage simultanément sa défense, même si elle surgit postérieurement ou n'a pas beaucoup d'adhérents. Miller a dû attendre presque trente ans pour voir son roman publié dans son pays natal, tandis qu'il circulait déjà librement en France depuis des années. Aujourd'hui nous trouvons ses livres dans le monde entier, tandis que la discussion autour du côté obscène de ses livres est presque éteinte.

Ces tendances changeantes, parfois d'une manière radicale, mènent à la conclusion que tout classement est un acte partial et mouvant. Toutefois, cela ne veut pas dire que l'acte de classement est flou ou imprécis. Au contraire, dans toute catégorisation, il faut chercher un ou des critères. Celui que nous avons adopté dans notre travail est le critère de la lecture, ou plus précisément du lecteur provenant d'une culture étrangère. Cette différence culturelle permet l'approche interprétative plus ample et plus complexe, qui ajoute de nouveaux sens et met en comparaison deux littératures culturellement distinctes : américaine et française. La lecture qui ne voit que de l'obscène peut être remplacée par celle qui y voit de la révolte, de l'humour, de l'ironie, mais aussi du voyage, de l'errance ou de la libération. Elle ne veut pas s'enfermer dans la rigidité d'un style, d'une école ou d'une génération littéraire. L'œuvre soumise à une lecture culturellement hybride se montre riche non seulement par rapport aux thèmes qu'elle avance, mais aussi par son style d'écriture. À travers l'ouverture de la lecture de Miller au public culturellement distinct, nous pouvons libérer son œuvre de la catégorisation simpliste du point de vue idéologique ou national.

2. VERS LA LITTÉRATURE-MONDE

A travers la lecture interculturelle, nous sommes amenés à chercher une autre catégorie pour l'écriture de Miller ; une catégorie qui ne soit pas rigidement dépendante du critère thématique répondant aux nécessités particulières d'un pays. Cette catégorie surgit spontanément dans le monde qui commence à dialoguer à travers les frontières et par ce fait reçoit le nom de littérature-monde.

La littérature-monde est une catégorie qui reste toujours au cœur de la discussion de la critique littéraire contemporaine, à cause de sa nature complexe et parfois discutable⁴³. Dans ce chapitre nous analyserons la complexité de son phénomène, toujours par rapport à l'écriture de Miller. Nous nous appuyerons sur les idées des théoriciens de la littérature-monde comme David Damrosch, Gayatri Spivak et Pascale Casanova.

Avant cela, nous analyserons la non-appartenance de l'œuvre de Miller à une école ou un genre spécifique.

Katy Masuga insiste dans *The Secret Violence of Henry Miller* sur le fait que l'on ne devrait pas catégoriser l'œuvre de Miller par rapport à un genre ou un style littéraire:

The only way to talk about Miller's writing is to use his language and attempt to sidestep the pitfalls of categorization. (Masuga 2011, 13).

Georges Hoffman, un des lecteurs français de l'œuvre de Miller, rejette aussi la catégorisation étanche de l'écriture millerienne:

Miller ne se réclame d'aucun mouvement, son extraordinaire sensibilité a été le creusement où sont fondus les idées et les thèmes les plus variés. Dans son univers, il n'y a de place que pour l'homme libéré des fardeaux imposés par les dogmes et les faux prophètes. (in : Saporta 1985, 5)

Il en est de même avec le commentaire d'Henri Fluchère dans son introduction à *Tropique du Cancer*, lorsqu'il parle de «ce privilège» de Miller de ne pas appartenir à une école littéraire :

Entre tous ceux qui ont pu se vanter de se placer en dehors de toute 'littérature', Miller serait un des rares à qui concéder cette dignité. (...) Son art, c'est de n'obéir à aucune règle. (Miller 1981, 8)

Miller lui-même refuse d'être associé à un mouvement ou à une école littéraire. Dans son entretien avec Georges Wickes, sa position est claire:

⁴³ Pour saisir la complexité du problème de la catégorisation de la littérature-monde, nous renvoyons aux sources suivantes : Damrosch, David. 2009. Frames for World Literature. In *Grezen Der Literatur : Zu Begriff Und Phanomen Des Literarischen*. Ed. Simone Winko, Fotis Jannidis and Gerhard Lauer. Berlin – New York : Walter de Gruyter and Damrosch, David and Gayatri Chakravorty Spivak. Comparative Literature/World Literature : A Discussion with David Damrosch and Gayatri Spivak. In *Comparative Literature Studies*, vol. 48, n°4. United States : Penn State University Press. 455-485.

G.W.: Did you ever have anything to do with Gertrude Stein or her set?

H.M.: No, nothing whatever. Never met her, no, knew nobody belonging to her set. But then I didn't know much of any set, you might say. I was always a lone wolf, always against groups and sets and sects and cults and isms and so on. I knew a number of surrealists, but I never was a member of the surrealist group or any group. (Wickes 1961)

Tous ces passages font surgir, sur le plan littéraire, la figure solitaire de Miller-écrivain. Il ne veut pas appartenir et, en réalité, n'appartient à aucune école ou groupe littéraire. En tant qu'Américain à Paris, dans les années vingt et trente du XX^{ème} siècle, il avait l'occasion de rencontrer de nombreux compatriotes, les écrivains parmi d'autres, qui y trouvaient un abri propice à la création littéraire et artistique. Toutefois, nous avons vu plus tôt, le Paris qui transparait à travers l'écriture millerienne est différent de celui qui émerge sous la plume de la fameuse «génération perdue»⁴⁴. Miller ne fait pas partie de leur groupe ; il fait difficilement partie de quelque groupe que ce soit.

Cette difficulté de classer Miller dans une école littéraire on la ressent encore aujourd'hui. En entrant dans la librairie fondée par Sylvia Beach, *Shakespeare & Company*, à Paris, le visiteur a du mal à trouver les livres de Miller. Ils sont quelque part entre la *Génération perdue* et les *Beatniks*, mais cette situation semble résulter de l'époque historique dans laquelle Miller a écrit et non pas tellement du style de son écriture.

Il en est de même avec les amitiés que l'écrivain noue à Paris ; elles sont très diverses, non seulement du point de vue de la nationalité⁴⁵, mais aussi du point de vue de la création littéraire. A l'opposé de la génération perdue, Miller et ses amis-écrivains ne forment pas un groupe littéraire, comme il est observé par Maria Bloshteyn⁴⁶:

At Villa Seurat personal freedom was not only encouraged but celebrated and individual expression was championed over group identity. The residents and visitors of Villa Seurat formed a loose and unstructured alliance. (...) There was no programmic credo. (Bloshteyn 2007, 74)

⁴⁴ Comme nous l'avons observé dans la première partie de notre travail, nous pensons en particulier aux descriptions de Paris de Hemingway dans *Paris est une fête*. Voir (Hemingway 1996).

⁴⁵ Il suffit de donner quelques exemples de ses amitiés avec les personnages les plus connus comme Alfred Perlès - Autrichien, Anaïs Nin - Française, Lawrence Durrell – Anglais et Michael Fraenkel – Américain.

⁴⁶ Voir Bloshteyn, Maria. 2007. *The Making of a Counter-Culture Icon : Henry Miller's Dostoevsky*. Canada : University of Toronto Press.

Ils sont tous des individualités difficilement classifiables aux yeux de la critique littéraire. Ni Anaïs Nin, ni Lawrence Durrell ni Michael Fraenkel ne suivront aucune école particulière.

Bien sûr, on peut repérer dans l'écriture millerienne de nombreux traits communs avec d'autres écrivains de la même époque. Ainsi, dans sa réponse à Wickes, Miller mentionne l'école des surréalistes. Mayoux, dans le passage que nous avons déjà cité un peu plus haut, parlait du style d'écriture de Miller qui puise partiellement dans le surréalisme et porte des traits du réalisme (Saporta 1985, 29). Plus loin, Mayoux appelle Miller aussi «le premier dadaïste d'Amérique», à cause de sa nécessité de choquer et de s'opposer aux conventions établies dans la littérature. Mais, parce que l'on a attribué en nombre différentes étiquettes à l'écriture de Miller, il est difficile de le faire appartenir à un mouvement littéraire particulier. Il devient pour toujours «le clochard littéraire», comme l'appelle Frédéric-Jacques Temple (*ibid.*, 22).

Ce caractère inclassable de l'œuvre de Miller invite à quelques nouvelles approches facilitées par les outils de la critique littéraire contemporaine. Ces nouvelles approches littéraires, qui prennent en compte de nouvelles dynamiques sociales et politiques, permettent de 'reclasser' les livres de Miller sur les rayons des bibliothèques et des librairies. Prenons l'exemple très significatif de Katy Masuga, qui considère l'œuvre de Miller comme une anticipation du *nouveau roman*, une forme littéraire qui se développe en France dans les années 50 du XX^{ème} siècle :

The *nouveau roman* writers, like Miller, dispensed with such conventional devices as plot, narrative, and even characters and focused instead on objects and individual perspectives of reality: creating the world instead of reflecting it. (Masuga 2011, 2)

Masuga fonde son raisonnement sur le fait que l'écriture de Miller se caractérise par l'absence d'intrigue et le rôle secondaire du héros dans la trame narrative. Comme nous l'avons déjà vu dans la première partie de notre travail, la figure du héros cède la place aux autres éléments de la narration. Nous avons parlé du phénomène de l'utilisation (ou plutôt, la non-utilisation) du nom du héros⁴⁷, un autre trait caractéristique du *nouveau roman* qui ainsi efface l'importance du héros dans la narrative.

Toutefois, avant toute autre catégorisation, Masuga associe l'œuvre de Miller à la littérature mineure, suivant la définition de celle-ci formulée par Deleuze et Guattari:

⁴⁷ Voir p.11

The first quality of the minor literature is the manner in which a work deterritorializes the literary, political, and social elements inherent in a major language from a marginalized or minor position within that major language. In the major language, the minor writer seeks out the point of underdevelopment from which to begin. Miller finds himself separated from the culture in the first instance in New York, which leads him to construct literary language that defines it. (...) More obvious is Miller's migration to Paris, where he is even further removed from any connection to his originating cultural source. (...) These elements – of pointing out the major language, of disintegrating its structure – are examples of the forces of deterritorialization that characterize minor literature. (Masuga 2011, 32)

Masuga observe l'irruption qui s'opère dans le style d'écriture de Miller par rapport à sa propre langue maternelle, dans laquelle il écrit. Cette irruption a son origine dans la non-identification culturelle, qui se fait noter non seulement à travers l'expérience de l'exil, mais déjà avant, avec et dans sa propre culture. Deleuze et Guattari dans leur analyse de l'écriture de Kafka⁴⁸ observent que l'écrivain mineur doit d'abord se sentir étranger dans sa propre culture de naissance. Cette distanciation par rapport à sa propre langue provoque l'originalité du style de Miller. Dans son essai «Henry Miller and The Concept of a Minor Literature», Masuga observe la plasticité et le dynamisme de la langue de Miller:

I am suggesting that Miller is deliberately pointing to the absurdity of pure clarity in language. What he creates instead is a sense of chaos with a series of overlapping conversations through a use of language that calls attention to itself as a flexible and unstable tool. (...) he emphasizes the mistake we make in thinking that language is – can be, or should even be considered – transparent in a linguistic or scientific sense. (Masuga 2008, 9)

Masuga poursuit sa réflexion en analysant les origines de Miller, un enfant d'immigrés allemands qui a grandi à Brooklyn, le quartier des immigrants provenant de différents pays d'Europe. Ainsi Masuga démontre que l'utilisation de la langue majeure, l'anglais, est mineure dans le cas de Miller. L'écrivain opère une certaine violence sur cette langue, apprise dans son cas en restant en contact avec une culture étrangère. Masuga cite Miller-narrateur dans le roman intitulé *Plexus*, où Miller parle de la langue de la rue, «multi-national tongue of the second-generation immigrants of New York in the 1920s.» (Masuga 2008, 10). Il la considère comme étant sa seule langue, une langue qu'il est obligé d'abandonner parce qu'elle n'existe pas du point de vue de la littérature (*ibid.*, 10). Par le détachement de la

⁴⁸ Deleuze, Gilles and Felix Guattari. 1983. What is the Minor Literature?. Trans. Robert Brinkley. In *Mississippi Review*, vol. 11, n°3. Essays Literary Criticism. Mississippi : University of Southern Mississippi. 13-33.

langue majeure, la création littéraire se détache de quelque norme ou école littéraire, de quelque système linguistique majeur, qui impose les principes et les normes de l'interprétation et de la lecture. Par la «violence», l'éponyme de son livre⁴⁹ (c'est ainsi que Masuga appelle le phénomène de l'utilisation différentielle de la langue) que la langue de Miller opère sur la langue majeure, son œuvre fuit une analyse étanche, attribuant au texte un sens ou message politique, social ou autre (*ibid.*, 6). Masuga considère l'absence de l'intrigue chez Miller comme une des qualités de son écriture, bien que ce trait lui ait été souvent reproché par la critique littéraire en général (*ibid.*, 7). Masuga poursuit en affirmant que l'acte d'écriture chez Miller est un acte créatif pur, qui place le travail sur la langue au cœur de la création.

Suivant cette observation, nous remarquons le caractère plat de la trame narrative, c'est-à-dire la trame ne contient pas des moments décisifs, mis en relief ; il est difficile aussi de distinguer le(s) héro(s) principal(aux), si ce n'était pas par l'utilisation de la narration à la première personne qui donne la voix et une certaine primauté au héros-narrateur. Cet effacement des faits et des personnages, et nous le répétons encore, met en relief les autres éléments de la trame narrative, mais elle attire aussi l'attention du lecteur sur le style et la langue d'écriture. Il est vrai que l'utilisation de la langue par le jeu avec sa plasticité et sa mutabilité est très sensible chez Miller. Le caractère instable de la langue, qui, d'après Miller, vit et se meut, rejette l'imposition de règles fixes. Cette langue vivante et fuyant toute norme préétablie, opère chez Miller une violence sur la langue majeure :

Miller encourages his reader to overcome passive indifference, this submission to unquestioned acceptance of such things as meaning in words. He writes, "And what is more strange is that the absence of any relationship between ideas and living causes us no anguish, no discomfort" (*Tropic of Cancer*, 153) (...) The secret violence of Miller's writing, then, rests in its deliberately re-creational use of language, and its corruption of the reductive manifestation of writing as a controlled, socially organized body. (Masuga 2011, 4)

Masuga donne l'exemple du fameux extrait de *Tropique du Cancer* que nous reprenons ici pour montrer la liberté que Miller accorde à langue. À travers une description surréaliste du rêve, l'auteur enlève aux mots leur sens habituel ou disjoint des locutions figées :

⁴⁹ Le titre du livre critique de Masuga est une synthèse du point que nous faisons ici : *The Secret Violence of Henry Miller*.

Une femme est assise sur un dais au-dessus d'un immense pupitre en bois sculpté ; elle a un serpent autour du cou. La salle entière est tapissée de livres et d'étranges poissons qui nagent dans les globes de couleur ; il y a des cartes terrestres et marines sur le mur, des cartes de Paris avant la peste, des cartes du monde antique, de Cnossos et de Carthage avant et après le sac. Dans un coin de la chambre, je vois un lit en fer et un cadavre dessus, la femme se lève avec lassitude, enlève le cadavre du lit, et, discrètement le jette par la fenêtre. Elle revient au massif bureau sculpté, sort un poisson rouge du globe et l'avale. Lentement, la chambre commence à tourner et un à un les continents glissent dans la mer ; il ne reste que la femme, mais son corps n'est qu'une masse géographique. Je me penche par la fenêtre et la tour Eiffel et du champagne qui fuse. (Miller 1981, 104-105)

La liberté dans l'utilisation de la langue majeure peut aussi être interprétée comme une recherche de la liberté de l'acte esthétique, qui n'obéit pas aux normes ou qui remet en question l'existence de toute norme préétablie.

Dans la situation de négation de la primauté de la langue majeure, il nous semble peu naturel de vouloir inclure à tout prix l'œuvre millerienne au cœur de la littérature américaine, l'œuvre qui en était exclue pendant des décennies. Masuga observe l'intérêt que Miller porte sur l'utilisation mineure de la langue dans les contextes majeurs, en l'occurrence en France et aux Etats-Unis :

Miller often cites the usage of other languages (e.g., English, Russian, Gujarati in Paris; Yiddish, Hungarian, Hebrew, Arabic in New York) in the context of the major language (e.g., French in Paris, English in New York) as incredibly mysterious and subversive forces. This conception of language becomes the mode for understanding the otherness of others (...). (Masuga 2011, 11)

Comme nous l'avons noté dans la première partie de notre travail, la présence des hétéro-images dans l'écriture de Miller est très importante pour le processus de recherche identitaire du héros, de la compréhension de l'autre en lui en interférence avec autrui. Ici, nous voulons utiliser ce point comme argument pour introduire la question de l'universalité (ou le caractère multinationale) de l'œuvre dans le domaine de sa réception. La présence des hétéro-images et la curiosité que le héros-narrateur porte sur les autres cultures, sont très significatives pour le classement et la réception de l'œuvre de Miller. La réception va au-delà du contexte d'une culture singulière et homogène. En réfléchissant sur la problématique largement plus vaste que celle délimitée par les frontières d'un pays, l'œuvre se présente dans un contexte moins restrictif que celui de la littérature nationale. Si nous refusons de classer l'œuvre de Miller dans les cadres de la littérature nationale pour des raisons plus qu'évidentes, ce qui s'offre presque automatiquement comme alternative, c'est le domaine de la littérature-monde.

La littérature-monde est sans doute une notion controversée et discutable⁵⁰, mais elle nous paraît la plus adéquate pour inclure dans son domaine une écriture qui questionne la frontière comme barrière séparatrice et déterminante et qui s'en sert comme d'un outil enrichissant et générateur de sa problématique. N'étant sûrement pas une notion nouvelle, puisque introduite par Goethe au début de XIX^e siècle⁵¹, elle occupe une place importante dans le débat littéraire d'aujourd'hui.

Il faut préciser que dans notre travail nous nous pencherons sur la problématique de la littérature-monde telle qu'on la voit dans le débat anglo-saxon (et non pas francophone)⁵². Ce qui nous intéressera dans le débat sur la littérature-monde c'est plutôt la capacité de certains écrivains à traverser les frontières linguistiques et nationales dans leur écriture. La problématique postcoloniale, mise en relief surtout dans le débat francophone, ne nous semble pas très pertinente pour le cas de Miller. Nous suivons dans notre travail l'opinion de ceux qui soulignent le caractère différentiel de la littérature-monde comme David Damrosch ou Gayatri Spivak. D'après eux, le domaine de la littérature-monde ne devrait pas tendre vers l'amalgame et l'effacement des différences linguistiques ou culturelles. Au contraire, ils mettent l'accent sur la différence culturelle à l'intérieur même de ce domaine. Spivak dans son œuvre *Death of a Discipline* insiste sur l'importance de la traduction culturelle qui évite l'appropriation du texte par une puissance dominante, mais l'engage dans la spécificité de l'écriture des espaces antérieurement subalternes⁵³. La littérature-monde veut échapper au classement délimité par les frontières artificiellement installées, qui ne correspondent plus à la réalité des pays actuels. La lecture de Miller par le biais de la contemporanéité permet

⁵⁰ Nous présenterons par la suite quelques controverses que le débat sur la littérature-monde met en relief.

⁵¹ Goethe dans sa correspondance avec Eckermann rêvait de la littérature mondiale et universelle et prédisait sa venue prochaine. Voir Damrosch, David. 2003. *What is World Literature?*. New Jersey : Princeton University Press.

⁵² Comme nous l'avons mentionné au début de ce chapitre, nous nous appuyons sur les théories de D. Damrosch, G. Spivak et P. Casanova dans le contexte du débat sur la littérature-monde aux Etats-Unis. Ces auteurs n'escamotent pas, dans leurs travaux, des problèmes tels que la singularité culturelle et les dangers de la vision globalisatrice du domaine de la littérature-monde, ce qui rejoint le point de vue de notre sujet. Voir (Damrosch and Spivak 2011). Le débat français nous paraît plus local, étroitement lié avec la francophonie et il n'a pas autant de pertinence dans le contexte de la lecture de Miller (sur le débat français voir: Almeida, José Domingues, Maria de Jesus Cabral and Lénia Marques. 2010. Littératures nationales : suite ou fin?. In *Carnets. Revue Électronique d'Etudes Françaises*, n° spécial Printemps/Été).

⁵³ Voir Spivak, Gayatri. 2003. *Death of a Discipline*. United States of America : Columbia University Press.

d'établir une liaison entre la révolte contre le classement national et le besoin actuel de redéfinition des frontières. Dans le monde contemporain, dont les frontières sont souvent perforées par les mouvements migrateurs des minorités et des diasporas, la littérature ne peut plus être sujette au seul critère de la langue d'écriture. Nous ne devons plus ignorer le phénomène de la langue adoptée, utilisée par certains écrivains (par exemple mineurs⁵⁴) comme une porte d'accès au public plus vaste, mais parfois aussi comme une provocation. Ainsi, dans le passage cité ci-dessus nous avons vu que Miller renonce à l'utilisation de la langue de la rue, parce qu'«elle n'existe pas», ou plutôt, n'a pas d'audience. Par conséquent, jusqu'à un certain point, l'anglais dans son emploi majeure est une langue adoptée par Miller. Nous avons vu aussi que l'utilisation de l'anglais par Miller se caractérise par un degré de provocation, qui rejette la systématisation de la langue, c'est-à-dire sa perception comme un système fixe et étanche. L'écrivain joue avec la langue dont il est un utilisateur mineur et, par conséquent, il joue avec l'hégémonie de la langue et son statut de primauté dans la littérature.

Le refus de voir la littérature uniquement à travers la langue met en relief l'importance du fait de ne pas dominer une culture mineure par son inclusion et son amalgame par la culture majeure. Ainsi, la création littéraire n'est plus jugée par de seuls outils linguistiques, mais sa critique s'ouvre à la problématique politique, culturelle et sociale. La littérature-monde gagne une dimension plus vaste et, par conséquent, s'adresse à un public plus varié. David Damrosch observe :

I take world literature to encompass all literary works that circulate beyond their culture of origin, either in translation or in their original language....a work only has an *effective* life as world literature whenever and wherever, it is actively present within a literary system beyond that of its original culture. (Damrosch 2003, 4)

La définition de la littérature-monde donnée par Damrosch invite à la lecture plurielle, au-delà des frontières. Damrosch parle de la présence d'une œuvre dans un système littéraire autre que le système national. Suivant cette définition, on peut établir une relation de cause à effet entre la littérature-monde et la littérature comparée, qui introduit une œuvre étrangère dans le système littéraire de l'autre littérature par le moyen de la comparaison.

Tel que nous l'avons vu auparavant, le dialogisme comparatiste est pour ainsi dire constant dans les lectures de l'œuvre de Miller par le public français. Miller est souvent comparé à Céline (Saporta 1985, 22,24) (Orwell 1970, 546), à Rabelais (Saporta 1985, 16, 36,

⁵⁴ Voir (Deleuze and Guattari 1983, 13-33).

51), à Cendras (*ibid.*, 22) ou à Lawrence (*ibid.*, 17,37). Par l'introduction de la lecture interculturelle et étrangère, la littérature comparée s'ouvre au développement de la littérature-monde. Spivak dans le débat avec Damrosch sur les deux domaines de l'analyse littéraire, le comparatisme et la littérature-monde souligne la complémentarité de ces deux disciplines et la nécessité de leur coexistence (Damrosch and Spivak 2011). Ce trait de complémentarité de la littérature-monde à la littérature comparée souligne le fait que la littérature-monde ne cherche pas à rassembler toutes les œuvres littéraires sous le même nom, comme les comparatistes ne cherchent pas uniquement des similitudes entre deux (ou plusieurs) œuvres. Dans le domaine de la comparaison, la différence est aussi valable que l'analogie. La littérature-monde unifie sous son royaume des œuvres qui soulignent la différence par l'approche différentielle au même problème. Parfois l'acte littéraire permet de voir un problème universellement homogène des perspectives culturellement diverses. Ce problème universel, qui va au-delà des frontières nationales, devient le point essentiel pour la classification dans le domaine de la littérature-monde. Pascale Casanova dans son livre *La République mondiale des lettres*⁵⁵ parle de la nécessité de retrouver le point de vue repoussé par la 'nationalisation' des littératures et histoires littéraires et de retrouver la dimension transnationale de la littérature, qui depuis deux cent ans a été réduite aux frontières politiques et linguistiques des nations (Casanova 2004, XI).

Nous observons la présence de la problématique universelle chez Miller, qui est vue de la perspective spécifique de l'auteur, avec toute sa complexité identitaire basée sur le conflit entre la pro- et la non-américanité. Nous proposons d'inclure l'œuvre de Miller dans le domaine de la littérature-monde, car la perspective de son écriture bien que différentielle et culturellement spécifique (elle reste américaine), s'intéresse à la problématique universelle, c'est-à-dire à une problématique qui transgresse les frontières de tout ce qui est purement national. Cette problématique englobe les thèmes de la liberté, sociale et artistique, de l'aliénation nationale, de la cohabitation de différentes cultures et, enfin, de la réflexion sur destin de l'homme, de chaque homme individuellement et de tous les hommes, en tant que collectivité⁵⁶. Par la juxtaposition de différents thèmes universels, vus de la perspective

⁵⁵ Voir Casanova, Pascale. 2004. *The World Republic of Letters*. Trans. M. B. DeBevoise. Cambridge, MA : Harvard University Press.

⁵⁶ Nous renvoyons particulièrement à la citation de *T. C.* que nous rapportons dans la note en bas de la page 66.

spécifique, nous observons que la littérature-monde, et l'œuvre de Miller en particulier, possède à la fois la qualité de réunir et d'articuler la différence⁵⁷.

Par ailleurs, quand nous pensons à la classification d'une œuvre dans un domaine littéraire, il faut penser au critère du lecteur. Comme Damrosch observe avec justesse, il est impossible pour un lecteur de se décontextualiser. Le lecteur reste toujours déterminé par sa culture, sa connaissance et ses lectures antérieures, et, par conséquent, ses goûts individuels. La prétention d'être culturellement neutre est utopique. Reprocher à une analyse littéraire la subjectivité de ses références est une erreur, comme le montre Damrosch en prenant l'exemple de la critique faite de l'œuvre de Pascale Casanova :

Casanova's argument shows a complex (and perhaps not fully worked through) mixture of nationalism and anti-nationalism. Paris holds pride of place as the proving-ground for authors who wish to shine on the world stage, and yet throughout her book Casanova argues that it is France's writers who are in the foreigners' debt: The vitality of French literature itself is in significant part due to the influx of new ideas and creativity coming in the form of traveling works and immigrant authors. Her book has been criticized for its Paris-centeredness, most sharply by Christopher Prendergast in the introduction to his edited collection *Debating World Literature*, but it is not altogether surprising that a French writer should see world literature from a nationally-inflected perspective. The nation remains a key locus of the creation and circulation of world literature, as well as of the training of the people who discuss literature. (Damrosch 2009, 507)

Damrosch accorde une importance majeure à la notion de nation dans la littérature-monde. La discipline, d'après Damrosch, ne rejette pas cette notion, au contraire, elle met en relief la problématique de la nation. L'œuvre de Miller, tout en développant la problématique de l'universalité, ne se détache pas ou ne perd pas de vue les caractéristiques de son appartenance nationale. Au contraire, elle revient constamment à la question identitaire en conformité ou en conflit avec l'identité américaine. En lisant l'œuvre de Miller à partir d'une autre culture, en lui attribuant un système référentiel étranger, qui sans cesse met en comparaison deux cultures, leurs similitudes et leurs différences, le problème de la recherche identitaire paraît encore plus perceptible. Dans le cas analysé, le point de comparaison se fait au niveau de la réception, où l'œuvre est lue par un lecteur étranger. La question du lecteur est aussi très importante dans l'analyse de la littérature-monde de Damrosch. Il propose le critère

⁵⁷ Nous renvoyons au débat entre Damrosch et Spivak dans lequel Spivak souligne l'importance de la singularisation, en déclarant que ce qui est singulier est aussi «universable», possède une capacité d'être compris dans le contexte universel. (Damrosch and Spivak 2011)

du lecteur comme étant en dernière instance le critère de la définition ou délimitation du domaine propre à la littérature-monde :

The ultimate boundary of world literature is found in the interplay of works in a reader's mind, reshaped anew whenever a reader picks up one book in place of another, begins to read, and is drawn irresistibly into a new world. (Damrosch 2009, 513-514)

Damrosch parle de '*interplay*', interaction entre différents écrits qui s'effectue dans l'esprit du lecteur. Toute œuvre lue par un lecteur est automatiquement mise en comparaison avec d'autres livres déjà lus par le lecteur en question, et tous ces livres commencent à interagir entre eux. Cette interaction dans l'esprit du lecteur anticipe tout classement. Nous sommes tentés de poursuivre cette pensée en constatant que plus une œuvre fait émerger des points de comparaison, plus volontairement nous la classerons dans la catégorie de la littérature-monde. Comme nous l'avons déjà vu, en analysant la lecture de l'œuvre de Miller faite par différents lecteurs, les points de comparaison ont été assez fréquents et très variés, ce qui soutiendrait sa place au cœur même de la littérature-monde.

Dans un premier temps de notre analyse de l'acte de lecture, nous avons considéré la lecture de l'œuvre millerienne faite par le public culturellement extérieur. Maintenant, nous analyserons la lecture faite par l'écrivain lui-même des œuvres littéraires qui lui sont culturellement étrangères. Notre analyse suivra la dynamique basée sur le dialogue entre l'acte d'écriture et l'acte de lecture, dialogue qui s'observe dans le cas de Miller.

Dans *Tropique du Cancer* Miller fait souvent des allusions à différents écrivains (mais aussi peintres et philosophes) et à leurs œuvres⁵⁸. Il y a certains dont les noms surgissent avec une fréquence régulière dans la fiction de Miller. Une figure de l'écrivain qui traverse continuellement les romans de Miller, c'est la figure de Dostoïevski. Maria Bloshteyn dans son essai *The Making of a Counter-Culture Icon: Henry Miller's Dostoevsky*⁵⁹ donne l'exemple de la lecture faite par Miller de l'œuvre de Dostoïevski:

⁵⁸ Dans *T. C.* nous trouvons les noms de : Matisse, Dostoïevski, Whitman, Nietzsche, Proust, Lope de Vega, Ravel, entre autres.

⁵⁹ Voir (Bloshteyn 2007).

But it seems symbolic that in 1936, the year with which the Muchnic ^[60] closes her account of Dostoevsky's rise and fall in Britain, a book was published by an American writer who claimed that the moment he heard about Dostoevsky was the most important moment of his life (...) the writer, of course, was Henry Miller. (Bloshteyn 2007, 43)

Et un peu plus loin :

Miller read Dostoevsky voraciously and always claimed the influence of his 'works in general'. From early literary experiments like his novel *Moloch* (written in 1928 and published only posthumously), in which the central character writes a note reminding himself to 'reread *The House of the Dead*', to the chapbooks written towards the end of his life, an impressively wide range of Dostoevsky's texts is cited and discussed by Miller. His writings of the 1930s include references to *The Devils* (1871-2), *The Idiot* (1868), *Brothers Karamazov* (1878-80), *The Eternal Husband* (1870) and *The Double* (1846); quotations from *Crime and Punishment* (1866); and many allusions to *Notes from Underground* (1864). (...) Alfred Perlès (...) writes in his book (...) that almost immediately after meeting him, Miller told him that 'Dostoevsky was his god...' (Bloshteyn 2007, 56-57)

Bloshteyn ajoute que dans l'influence que Dostoïevski exerce sur Miller il faut observer les éléments de la culture native de Miller, qui forcément déterminent son appréciation de l'écrivain russe. Ce dialogue entre les deux cultures est très important dans l'analyse de la lecture de Dostoïevski faite par Miller, ainsi que Bloshteyn le souligne:

Reading Dostoevsky in America and as an American, with the aim of becoming an American Dostoevsky, Miller was fully plugged into the established American stereotype of Dostoevsky, perhaps without fully realizing it himself. It is on this foundation that he would proceed to build his own idiosyncratic vision of Dostoevsky and his works. (Bloshteyn 2007, 44)

Comme Damrosch, Bloshteyn observe qu'il est impossible de décontextualiser l'acte de lecture. La vision et la lecture milleriennes de Dostoïevski sont nécessairement pénétrées par la culture américaine et, par conséquent, stéréotypées. Toute lecture est toujours dans une certaine mesure contrainte par la réception antérieure. Dans le chapitre «(Mis)reading of Dostoevsky Critics»⁶¹, Bloshteyn analyse les lectures de la critique littéraire sur Dostoïevski,

⁶⁰ Voir Muchnic, Helen. 1969. *Dostoevsky's English reputation, 1881-1936*. New York : Octagon Books.

⁶¹ Voir note précédente.

que Miller a lues et appréciées particulièrement⁶². Toute la critique et les analyses qui ont été faites sur la prose dostoïevskienne orienteront la réception postérieure de cette œuvre par Miller. Bloshteyn réfléchit aussi sur le sentiment de l'identification entre les personnages dostoïevskiens et l'écrivain lui-même éprouvée par Miller. D'après Bloshteyn, cette identification est fictive, car Miller-lecteur forme sa propre vision subjective de l'auteur russe. En plus, Bloshteyn remarque que sa lecture est mouvante et évolue au cours de ses lectures postérieures et au cours du développement de sa propre création littéraire (Bloshteyn 2007, 43-44, 81, 103). Ainsi, suivant les réflexions de Bloshteyn, nous pouvons comprendre que tout acte de lecture est subjectif et mobile à deux niveaux : par l'influence exercée par la réception antérieure et par le fait que l'univers des lectures du lecteur lui-même est en constante évolution, toujours enrichi par de nouvelles lectures que le lecteur fait au cours de sa vie. Cet acte de lecture millerien, en l'occurrence sa lecture de Dostoïevski, nous sert aussi d'argument pour justifier le dialogue interculturel qui s'opère chez la figure de Miller. Il entre en dialogue avec les autres écrivains dans son acte d'écriture, mais aussi dans son acte de lecture, où il évolue en tant que lecteur, comme Bloshteyn l'a remarqué.

Miller, lui-même, commente l'évolution de ses lectures dans son œuvre critique, *Les livres de ma vie (The Books in my Life)*⁶³, une œuvre qui nous servira par la suite pour fonder notre analyse de la silhouette de Miller-lecteur. Miller parle dans ce livre de son attitude changeante envers l'écriture de Thomas Mann. Son opinion sur l'écrivain allemand change avec la lecture de ses ouvrages à voix haute à un de ses amis, sceptique à l'égard de la prose de Mann (Miller 2007, 51). Par cette lecture de Mann, dont Miller était initialement un admirateur fervent, il commence à voir son œuvre d'une manière moins favorable.

Dans *Les livres de ma vie*, Miller parle aussi d'une situation contraire, où son attitude reste inchangée envers une œuvre qui, inlassablement, exerce sur lui son charme. C'est une expérience de la lecture de *Nadja* d'André Breton, que Miller décrit de la manière suivante :

Nadja continue à être, à mon sens, un livre unique. (...) quoi qu'il en soit, c'est un des rares livres que j'ai relus plusieurs fois sans que soit rompu le charme créé à l'origine. (Miller 2007, 61)

⁶² Bloshteyn parle de la grande admiration que Miller a eue pour la lecture de Dostoïevski faite par John Cowper Powys, Janko Lavrin et Niokolaï Berdiaev (*ibid.*, 57-58).

⁶³ Voir Miller, Henry. 1969. *Les Livres de ma vie*. Trans. Jean Rosenthal. Paris : Gallimard.

Cette constante admiration de Miller s'observe aussi dans sa description de deux autres écrivains, auxquels il consacre deux chapitres entiers dans *Les livres de ma vie*. Ce sont Blaise Cendrars et Jean Giono :

Je ne vois pas le mal que je fais en annonçant au monde entier mon admiration, mon affection, ma gratitude et mon respect pour deux écrivains français [⁶⁴] vivants : Blaise Cendrars et Jean Giono. (Miller 2007, 72)

Ce que Miller admire chez Cendrars c'est «le culte de la vie et de la vérité de la vie.» (Miller 2007, 76) Ce n'est pas un accident si les traits que l'écrivain admire dans l'écriture de Cendrars sont les mêmes que ceux que porte sa propre écriture. Miller mentionne aussi la multitude des métiers que Cendrars a exercés et il déduit que l'expérience de la vie permet à Cendrars de décrire le plus fidèlement possible la vie réelle, sans avoir à faire appel recourir à l'artifice littéraire.

Chez Giono, Miller admire les traits de la ressemblance avec son propre écriture. Il parle de Giono-admirateur de la vie et de Giono-pacifiste (Miller 2007, 133-134). Nous remarquons aussi que Miller compare Giono et Cendrars à D.H. Lawrence, un autre écrivain à qui Miller a consacré un travail critique, *The World of Lawrence: A Passionate Appreciation*⁶⁵. Tandis qu'il examine les différences qui séparent Cendrars et Lawrence, il trouve des similarités entre l'écriture de Giono et celle de D.H. Lawrence. D'après Miller, les deux écrivains se ressemblent par leur attitude enthousiaste envers la vie et l'homme qui est «fait de chair et de sang» (*ibid.*, 145) et «qui ne se détache jamais du monde, même quand il rêve» (*ibid.*, 150). Il en est de même avec l'homme-héros dans l'écriture millerienne : c'est toujours un personnage très charnel, affamé de la vie et de ses plaisirs les plus corporels⁶⁶. Dans son analyse de l'écriture de Giono, Miller touche un point important que nous avons

⁶⁴ En réalité, Cendrars est de l'origine suisse, naturalisé français.

⁶⁵ Miller a commencé à écrire ce travail critique dans les années 30 et le termine à peine en 1979, peu de temps avant sa mort.

⁶⁶ Il y a maints exemples de passages dans *T. C.* que nous pourrions citer ici. Celui-ci montre aussi le glissement rapide entre la description du plaisir purement sensoriel et la réflexion sur le monde : «Ce sont là les pensées ensoleillées inspirées par un vermouth-cassis sur la place de la Trinité. Un samedi après-midi, avec un livre succès-raté entre les mains. Tout nage dans un muco-pus divin. La boisson me laisse un goût amer d'herbe à la bouche, la lie de notre grande civilisation occidentale, qui va pourrissant maintenant comme les orteils des saints. Des femmes défilent – par régiments – toutes balançant leurs fesses devant moi. (...) Un air absent sur mon visage, abruti, vague dans l'acuité, attaché aux fesses qui me frôlent. (Miller 1981, 340).

déjà repéré dans l'une des observations faites par Bloshteyn. Miller parle de multi-facettes (des différentes lectures) de Giono-écrivain et il constate qu'il les aime toutes (Miller 2007, 147). Il parle aussi de sa propre lecture de Giono, «de son Giono», comme il le formule (*ibid.*, 146). A travers cette observation, Miller reconnaît la subjectivité de l'acte de lecture qui génère de nouvelles versions de l'auteur et de son acte d'écriture, mais aussi qui témoigne du processus d'appropriation qui s'opère à travers la lecture. L'acte d'écriture devient l'acte propre du lecteur qui est unique, tout comme l'univers des lectures de chaque lecteur est individuel et sans précédent.

A côté de ces deux écrivains auxquels Miller consacre des chapitres entiers dans *Les livres de ma vie*, il fournit aussi une longue liste d'autres auteurs et de sujets qu'ils ont abordés et qui ont influencé son écriture :

Voici ma lignée généalogique : Boccace, Pétrone, Rabelais, Whitman, Emerson, Thoreau, Maeterlinck, Romain Rolland, Plotin, Héraclite, Nietzsche, Dostoïevski (et d'autres écrivains russes du XIXe siècle), les dramaturges grecs de l'Antiquité, les dramaturges élisabéthains (Shakespeare exclu), Theodore Dreiser, Knut Mansun, D.H. Lawrence, James Joyce, Thomas Mann, Elie Faure, Oswald Spengler, Marcel Proust, Van Gogh, les dadaïstes et les surréalistes, Balzac, Lewis Carroll, Nijinsky, Rimbaud, Blaise Cendrars, Jean Giono, Céline (...). Quels ont été les sujets qui m'ont fait rechercher les auteurs que j'aime (...), les voici en gros : l'amour de la vie, la poursuite de la vérité, de la sagesse et de la compréhension, le mystère, la puissance du langage, l'ancienneté et la gloire de l'homme, l'éternité, le but de l'existence, l'unité de toute chose, la libération de soi-même (...). (Miller 2007, 160)

A travers les thèmes énumérés ci-dessus, Miller nous donne une image assez complète de la figure de Miller-lecteur. Il est sélectif, comme tout lecteur qui veut apprendre à travers l'acte de lecture, mais aussi en tant que celui qui veut enseigner, parce que, comme il reconnaît, la lecture est un acte créatif:

Bien qu'au premier abord, la lecture puisse ne pas sembler un acte de création, c'en est un pourtant au sens profond du terme. Sans le lecteur enthousiaste, qui est vraiment la contrepartie de l'auteur et très souvent son plus secret rival, un livre mourrait. (Miller 2007, 35)

Miller fait référence à sa lignée généalogique, la lignée des écrivains qu'il suit et desquels il reprend les sujets qui l'intéressent. Parmi tous les écrivains qu'il énumère au long du livre, deux figures se distinguent avec une fréquence particulière : Fiodor Dostoïevski et Walt Whitman. Comme nous l'avons noté auparavant, la figure de Dostoïevski, ainsi que celle de Whitman, reviennent souvent dans la fiction de Miller : dans les deux *Tropiques*, dans *Sexus*

ou dans la trilogie *La Crucifixion en Rose*. Dans *Les livres de ma vie* il décrit et compare longuement les deux écrivains, qui, d'après lui, forment deux pôles distincts de la littérature :

Comparons deux hommes qu'on ne devrait vraiment pas comparer, puisque l'un était un romancier et l'autre un poète : je veux parler de Dostoïevsky et de Whitman. Je les choisis arbitrairement parce qu'ils représentent pour moi les sommets de la littérature moderne. (...) ce qui les différencie, à mes yeux du moins, c'est que Whitman, bien qu'inférieur en tant qu'artiste, et moins profond, voyait plus grand que Dostoïevsky. Il avait ampleur cosmique, voilà. On l'appelle 'le grand démocrate'. On ne pourrait jamais attribuer cette épithète à Dostoïevsky, non pas à cause de ses opinions religieuses, politiques ou sociales, mais parce que Dostoïevsky était à la fois plus et moins qu'un 'démocrate'. (J'espère qu'on comprend que par 'démocrate' je veux dire un type d'individu indépendant et dont aucun gouvernement n'a pu encore éveiller suffisamment la loyauté pour faire de lui un citoyen.) (Miller 2007, 289)

Dans ce passage de la lecture millerienne, nous découvrons ce qui inspirait Miller et ce qui l'enchantait le plus dans l'écriture qu'il considérait la plus parfaite de la littérature moderne. Dans sa propre fiction, Miller revient souvent à la faculté de Whitman de parler d'une manière qui comprend tout l'univers. Il dit que Whitman est un des êtres extraterrestres qui considère le monde dans sa globalité et renonce à toute division nationale ou géographique. D'après Miller, Whitman est un démocrate, et explique qu'être démocrate, c'est ne pas être un citoyen d'un pays en particulier (Miller 1969, 289). Dans *Tropique du Cancer* Miller reprend cette image du Whitman-démocrate:

Inévitablement se glissait toujours dans nos discussions la figure de Whitman, la seule et unique figure que l'Amérique eût produite dans le cours de sa brève existence. Chez Whitman le drame américain tout entier prend vie, son passé et son future, sa naissance et sa mort. Whitman a exprimé tout ce qui a quelque valeur en Amérique, et il n'y a rien d'autre à dire. L'avenir appartient à la machine, aux Robots. Il était le Poète du Corps et de l'Ame, Whitman ! Le premier et le dernier poète. (...) ce que l'Europe n'a jamais eu, c'est un esprit libre, sain, ce que vous pourriez appeler un *homme*. Goethe s'en rapprochait le plus, mais Goethe était un citoyen respectable, un pédant, un raseur, un esprit universel, mais estampillé de la marque de fabrique allemande, avec l'aigle à deux têtes. (Miller 1981, 334)

Il est important pour nous de constater que Miller compare Whitman à Goethe, le père de la littérature-monde, «esprit universel», comme il l'appelle. Mais Miller voit ce dernier comme un homme-citoyen, inséparable de son pays et de sa culture. Whitman, au contraire, est universel d'après Miller, un citoyen du monde qui n'est pas déterminé par les frontières nationales et sociales. Whitman millerien est un grand vagabond qui n'appartient à aucune

structure édiflée par l'homme, c'est un esprit véritablement libre. Cette idée de l'universalité au-delà des frontières invite aussi à voir et penser Miller-écrivain et Miller-lecteur comme un homme n'appartenant pas à un pays, ou au moins ne voulant appartenir à aucun pays en particulier. Dans ses comparaisons, Miller se réfère à l'Amérique et à l'Europe, comme deux espaces pris dans leur globalité, sans distinction de pays ou de nations en particulier. Par-là, il ne cherche pas l'amalgame, mais bien la notion d'universalité, au-delà de la simplification ou la réduction de la différence ; il veut plutôt considérer le monde dans sa totalité, presque cosmique, pour reprendre le terme employé souvent par lui-même (Miller 2007, 289, 292). Il explique : «Je parlais de la plénitude de la vie telle qu'elle se reflète dans la littérature. C'est en vérité la plénitude du monde qui m'intéresse.» (*ibid.*, 291) Il est intéressant de repérer cette distinction que Miller fait entre «la plénitude de la vie» et celle «du monde». Cela nous conduit à penser que Miller cherche la plénitude dans la description des choses tangibles, physiques, 'choses du monde', plutôt que les aspects spirituels de la vie, une notion plus vague et nullement matérielle. Nous observons dans cette citation de Miller-lecteur aussi son admiration pour l'aptitude de Whitman à saisir le monde dans sa totalité, non pas par l'unification, mais plutôt par la capacité du regard englobant, qui traverse la frontière et envers lequel la frontière n'est pas un obstacle ou une limite.

En plus de la volonté de décrire le monde dans sa totalité à la façon de Whitman, Miller veut aussi pouvoir l'écrire avec une acuité et une intensité comparables à celles de Dostoïevski (Miller 2007, 290). Dans *Les livres de ma vie* la figure de Dostoïevski surgit comme un contre-reflet de la figure de Whitman. Elle est comme l'image inverse de celle de l'écrivain américain, les deux sont juxtaposées non pas en contraste direct mais plutôt comme des éléments complémentaires. Miller admire chez Dostoïevski son humanisme, la vérité et la compréhension avec lesquelles il décrit la vie, le peuple, mais aussi la souffrance (*ibid.*, 292-293). Toutefois Miller voit Dostoïevski comme un homme lié à ses origines, un vrai Russe qui exprime la pensée et l'idéologie nationales (*ibid.*, 289-290). Dostoïevski, d'après Miller, n'a pas la même faculté qui caractérise Whitman et qui permet à l'écriture de ce dernier de perdre toute signification nationale.

Bien que ce soient les deux figures de la littérature moderne que Miller prend comme ses exemples les plus importants en tant qu'écrivain, c'est au lecteur millerien de décider jusqu'à quel point il a réussi à puiser dans ces deux sources. D'après nous, Miller-lecteur et Miller-écrivain se joignent dans la vision et la description du monde dans sa totalité, avec sa diversité, son chaos et sa division intrinsèque. Le monde de Miller n'est ni uniforme ni cohérent, mais il est vu dans sa totalité, et avec une distance suffisante pour qu'il soit détaché

du local, du particulier, du national. Mais il faut partir du local pour pouvoir atteindre le global. Dans *Tropique du Cancer*, l'Amérique reste le point de référence constant et dynamique à cause de la situation de l'exil. Bien qu'il soit américain, le héros voyage, erre et remet son identité en question. De là, sa vision du monde devient hybridée, elle n'est plus purement américaine, elle gagne une nouvelle perspective, on dirait, une perspective transnationale, qui s'appuie sur la connaissance d'autres cultures et d'autres points de vue. Cette vision, par son caractère hybride, s'ouvre à plusieurs lectures dans les cultures et les langues distinctes de celles de l'auteur.

Certains peuvent remettre en question notre argumentation sur l'appartenance de l'écriture de Miller au domaine de la littérature-monde. Il n'est pas de notre intention de classer l'œuvre de Miller dans cette catégorie d'une manière définitive et sans contestation. Mais plutôt, par ce procédé du classement du roman de Miller, nous voulons attirer l'attention des lecteurs actuels, qui assistent au grand débat sur la littérature-monde, au phénomène d'une certaine universalité de l'œuvre de Henry Miller, dans les termes où cette universalité est entendue par Spivak dans son débat avec Damrosch sur la littérature-monde (Damrosch and Spivak, 2011)⁶⁷. Cette universalité se fait sentir à travers le dialogue que l'auteur mène avec le lectorat étranger et international, en décrivant les différentes hétéro-images, l'expérience de l'exil et encore en faisant référence aux écrivains et artistes de différents pays. Ce dialogue avec les autres écrivains permet d'établir un fil qui persiste à travers les siècles, les écoles ou les genres littéraires et que Casanova appelle «la dimension transnationale de la littérature» (Casanova 2004, XI). Ce fil unit les écrivains qui dans leurs œuvres considèrent le monde plus vaste que celui qui est délimité par ses frontières et qui cherchent à représenter la nature humaine avec la vérité et la justesse les plus proches de la vie. Dans leur écriture, le global coexiste avec le local dans une constante réciprocité où la différence renforce la nécessité du dialogue.

La conclusion qui s'offre à travers notre lecture de *Tropique du Cancer* suggère qu'il est uniquement possible de parler de sa propre identité à travers le rapport avec l'autre, qui nous lit et qui nous décrit. Pour cela, l'œuvre qui encourage ce dialogue avec autrui est celle qui nécessairement cherche à se définir et qui rend conscient de la versatilité et de la créativité de tout acte de lecture.

⁶⁷ Spivak parle de la faculté du «singulier» de devenir «universalisé» sans être universel dans le sens du global (Damrosch and Spivak 2011, 478)

CONCLUSION

Notre travail sur *Tropique du Cancer* n'a pas eu pour but de proposer une lecture étrangère comme plus valide ou plus intelligente que celle 'nationale'. Nous ne voulions pas dire que les Français savent lire *Tropique* plus sciemment que les Américains.

Au contraire, nous avons voulu supporter l'idée exprimée par la littérature-monde - et probablement l'idée la plus puissante de la littérature-monde – selon laquelle, dans un acte littéraire, il n'y a pas qu'une seule pensée nationale. La communauté délimitée par les frontières n'est qu'une communauté administrative et politique, mais, en même temps, elle ouvre tout un éventail de pensées et d'imaginaires individuels.

Ce que nous avons essayé de démontrer, c'est le fait qu'un pays est un système de circonstances spatio-temporelles données, qui nous déterminent et qui dictent nos choix, par obédience, commodité, inconscience, révolte ou autre. L'exil de Miller est une révolte contre certaines contraintes sociales que l'Amérique du début du XX^{ème} siècle présente. Sa voix s'exile et devient périphérique par rapport à sa communauté d'origine. Lire la pornographie de Miller comme un acte esthétique, tel que nous l'avons proposé, peut aussi relever d'un choix périphérique. Mais ce choix a servi pour prouver que les circonstances spatio-temporelles nous délimitent sans cesse ; et cela, à deux niveaux : auctorial, du point de vue de celui qui écrit, et de celui qui lit. Miller voyage, il s'exile pour écrire un texte qui parle de son pays dans une perspective différente et cette perspective donne à son texte une dimension transnationale. *Tropique du Cancer* est délimité par les conditions spécifiques du temps et de l'espace, élargis par l'acte du voyage. Miller ne décrit pas un déplacement dans un seul espace, mais, dans plusieurs espaces, puisque son Paris est une terre de cohabitation de différentes nationalités.

Ici se posent des questions importantes : est-ce que Miller aurait pu écrire *Tropique* en restant aux Etats-Unis ? Aurait-il eu besoin de son voyage en France pour écrire ce roman ? Allant plus loin encore - est-ce que cela aurait dû être la France et non pas, par exemple, la Chine, l'Angleterre ou Madagascar? Notre choix est de répondre 'non' à ces questions. Il nous semble que le pays d'accueil ou le voyage en lui-même, qui n'est qu'un déplacement physique, un changement des circonstances spatio-temporelles, sont des choix secondaires. Ce sont des expressions de la pensée qui naît en Amérique, au pays natal, et qui ne se laisse pas bercer ou s'endormir – une pensée de révolte, de l'amour pour la liberté sociale, civile et esthétique.

Miller est un révolté d'une structure, d'un système que l'Amérique d'alors propose. Tout de même, son exil ne cesse pas d'être volontaire. Il libère la pensée qui est déjà née et germe. La France, et plus spécifiquement Paris, par son caractère de grande ville qui regroupe des étrangers de différentes nationalités, aide à nourrir davantage cette pensée, mais il ne l'engendre pas. D'un côté, on dit qu'il fallait la France, un Paris multinational, pour écrire *Tropique* ; de l'autre, il n'en fallait pas nécessairement. La pensée était déjà là, elle aurait pu naître ailleurs, plus tard, plus tôt, ce serait alors un *Tropique* de différentes circonstances spatio-temporelles, un autre *Tropique*, mais *Tropique* tout de même.

C'est pour cela que nous avons voulu attirer l'attention sur les circonstances du temps et de l'espace dans le roman, car ils sont spécifiques pour ce *Tropique*-là et non pas pour un autre. Mais nous sommes allés au-delà de ces circonstances et nous avons proposé de lire la pensée au-delà de la France ou de l'Amérique et c'est justement le public français qui nous a proposé cette lecture. Lire Miller comme 'un clochard littéraire' qui n'appartient pas à un style ou une école littéraire donnés ; lire sa pornographie comme un acte esthétique. Derrière les images sexuelles, les mots vulgaires, derrière la violence, il y a une pensée populiste sur le sexe, le sexe qui unit tous les hommes, sans différence de classe sociale ou de pays d'origine, plus encore, sans différence de statut social ou d'habitudes professionnelles.

Sur ce point, le sexe rejoint le monde imaginaire de l'artiste où tous ont accès, mais juste quelques-uns y entrent. Par conséquent, nous lisons Miller comme un grand populiste qui accorde la puissance de l'imagination à tout personnage de son roman. Tout personnage millerien est double, tient sa vie, sa profession et puis est doté de son imaginaire. Chez Miller les deux, le réel et le fantastique, glissent l'un vers l'autre sans cesse. A partir de quelques citations du roman nous avons démontré ce glissement, que certains critiques ont appelé 'surréaliste'. L'un des traits les plus caractéristiques de l'écriture de Miller est la coexistence entre ces deux mondes : l'un quotidien, physique, réparable à tout moment et l'autre imaginaire, que l'on atteint par instants, passager, mais, tout de même, omniprésent. Le travail de l'artiste, dont Miller se charge, est de prouver une coexistence complète et constante de ces deux mondes. Il faut vivre, il faut du sexe, il faut se nourrir, il faut du rire fou, mais, en même temps, il faut créer, il faut imaginer, il faut essayer de s'en aller de temps à autre dans ce monde de la pensée pure, dans l'univers qui nous appartient à tous.

C'est cela l'universalité de la littérature-monde - voir cet autre univers de l'imaginaire au-delà des frontières culturelles, nationales ou autres. Et c'est cela que Pascale Casanova appelle «la dimension transnationale de la littérature», la faculté universelle de toute littérature. Permettre de lire un roman à un lectorat étranger relève de cette volonté de

comprendre que la pensée est lue au-delà des limites territoriales. Un pays, une structure politico-sociale est déterminée par ses choix ; et puis il y a d'autres choix, des choix individuels.

BIBLIOGRAPHIE :

Corpus :

- Miller, Henry. 1961. *Tropic of Cancer*. United States : Grove Press.
———1981. *Tropique du Cancer*. Trans. Henri Fluchère. Paris : Denoël.
———1985. *Tropic of Cancer*. London : Panther Granada Publishing.

Sources critiques :

- Almeida, José Domingues, Maria de Jesus Cabral, and Lénia Marques. 2010. Littératures nationales: suite ou fin?. In *Carnets : Revue Électronique d'Etudes Françaises*, n° spécial Printemps / Été.
- Baxter, Annette. 1961. *Henry Miller : Expatriate*. United States : University of Pittsburgh Press.
- Bakhtine, Mihail Mihajlovič. 1984. *Esthétique de la théorie verbale*. Trans. A. Aucouturier. Paris : Gallimard.
———1986. *Estetyka twórczości słownej*. Trans. Danuta Ulicka. Warszawa : Państw. Instytut Wydawniczy.
- Blinder, Caroline. 1998. La révolte enfantine : on Georges Bataille's "La Morale de Miller" and Jean-Paul Sartre's "Un Nouveau Mystique". In *Critiques*, V.40 n°1. 39-47. Accessed December 16, 2012 <http://reocities.com/SoHo/cafe/1538/pages/critic.html>
- Bloshteyn, Maria. 2007. *The Making of a Counter-Culture Icon : Henry Miller's Dostoevsky*. Canada : University of Toronto Press.
- Caravati, Solenne. 2012. L'Evocation de la sexualité dans les romans de Boris Vian. PhD diss., Université de Pau et des pays de l'Adour.
- Casanova, Pascale. 2004. *The World Republic of Letters*. Trans. M. B. DeBevoise. Cambridge, MA : Harvard University Press.
- Damrosch, David. 2003. *What Is World Literature?*. New Jersey : Princeton University Press.
———2009. Frames for World Literature. In *Grenzen Der Literatur: Zu Begriff Und Phanomen Des Literarischen*. Ed. Simone Winko, Fotis Jannidis and Gerhard Lauer. Berlin - New York : Walter de Gruyter.
- Damrosch, David and Gayatri Chakravorty Spivak. 2011. Comparative Literature/World Literature: A Discussion with David Damrosch and Gayatri Spivak. In *Comparative Literature Studies*, Vol. 48, No. 4. United States : Penn State University Press. 455-485. Accessed May 9, 2013 <http://www.jstor.org/stable/10.5325/complitstudies.48.4.0455>

- Deleuze, Gilles, and Felix Guattari. 1980. *Capitalisme et schizophrénie : Mille Plateaux*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- 1983. What is the Minor Literature?. Trans. Robert Brinkley. In *Mississippi Review*, Vol. 11, No. 3. Essays Literary Criticism. Mississippi : University of Southern Mississippi. 13-33.
- Dessingué, Alexandre. 2007. Polyphonisme, de Bakhtine à Ricoeur. Accessed December 27, 2012
http://www.fabula.org/atelier.php?Polyphonisme%2C_de_Bakhtine_%26agrave%3B_Ricoeur
- Fraenkel, Michael. 1947. *Défense du Tropic du Cancer*. Trans. E.M.E. Rosé e L. M. Rivière. Paris : Revue Variété.
- Gandell, Jeffrey. 2008. Reflections of Reflections: Authors, Narrators and Worlds Inside and Outside of Autobiographical Fiction. PhD diss., Université de Montréal.
- Hemingway, Ernest. 1996. *A Moveable Feast*. London : Arrow Books.
- Jauss, Hans Robert. 1990. The Theory of Reception : A Retrospective of its Unrecognized Prehistory. Trans. John Whitlam. In *Literary Theory Today*. Ed. Peter Collier and Helga Geyer-Ryan. Cambridge : Polity Press. 53-73.
- Le Bris Michel, and Jean Rouaud, eds. 2007. Pour une littérature-monde en français. Accessed June 25, 2012 http://www.lemonde.fr/livres/article/2007/03/15/des-ecrivains-plaident-pour-un-roman-en-francais-ouvert-sur-le-monde_883572_3260.html
- Machado, Álvaro Manuel, and Daniel-Henri Pageaux. 1988. *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*. Lisboa : Edições 70.
- Machado, Álvaro Manuel. 2001. Repensando a Literatura Comparada : Imagologia e Estudos Culturais. In *Estudos Literários / Estudos Culturais*. Actas do IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada. Évora : Universidade de Évora.
- Masuga, Katy. 2008. Henry Miller and the Concept of a Minor Literature. *LiCuS* 4. 1-14.
- 2011. *The Secret Violence of Henry Miller*. New York : Camden House.
- Miller, Henry. 1967. *Lettres à Anaïs Nin*. Trans. Pierre Alien. Paris : Christian Bourgois Editeur.
- 2007. *Les Livres de ma vie*. Trans. Jean Rosenthal. Paris : Gallimard.
- Muchnic, Helen. 1969. *Dostoevsky's English reputation, 1881-1936*. New York : Octagon Books.

- Orban, Leonard. 2008. Statement at the EU conference: Immigrant Literature - Writing in Adopted Languages. Accessed July 26, 2012. http://www.eunic-brussels.eu/documents/dynamic/Statement_Orban.pdf
- Orwell, George. 1970. *The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell. Volume I: An Age Like This 1920-1940*. Harmondsworth, Middlesex : Penguin Books.
- 1986. *Down and Out in Paris and London*. Harmondsworth, Middlesex : Penguin Books.
- Pageaux, Daniel-Henri. 2004. Da Imagética cultural ao imaginário. Trans. Maria do Rosário Monteiro. In *Compêndio de Literatura Comparada*. Ed. Pierre Brunel and Yves Chavrel. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian.
- Saporta, Marc, ed. 1985. *Revue L'Arc n° 97: H. Miller*. Paris : Éditions LE JAS.
- Simões, Maria-João. 2009/2010. Novos veios da Literatura Comparada : Imagologia e estereótipos em Le Clezio, Lidia Jorge e Fay Weldon. VI Congresso Nacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada. X Coloquio de Outono Comemorativo das Vanguardas. Minho : Universidade do Minho.
- Simões, Maria João ed. 2011. *Imagotipos literários: Processos de (des)configuração da Imagologia literária*. Coimbra : Centro de Literatura Portuguesa.
- Spear, Thomas C. 1991. Celine and "autofictional" first-person narration. In *Studies in the Novel*, vol. 23, n° 3. Texas : University of North Texas. 357-370.
- Spivak, Gayatri. 2003. *Death of a Discipline*. United States of America : Columbia University Press.
- Temple, Frédéric-Jacques. 2009. *Henry Miller*. Trans. Anna Michalska. Warszawa : Noir sur Blanc.
- Thubière, Sylvie. 2009. Exotopie. Université de Limoge. Accessed October 21, 2012 http://www.flsh.unilim.fr/ditl/Fahey/EXOTOPIEExotopy_n.html
- Uspenski, Boris. 1997. *Poetyka kompozycji*. Trans. Piotr Fast. Katowice : Śląsk.
- Wickes, George. 1961. Henry Miller. The Art of Fiction No. 28. In *The Paris Review*. New York. Accessed February 9, 2013 <http://www.theparisreview.org/interviews/4597/the-art-of-fiction-no-28-henry-miller>