GARRIC, Henri

"Solitude et communauté dans le roman" : présentation

ARTICLE

Je voudrais préciser avant de commencer que ce programme n'est pas un programme "sur les femmes" ou un programme "de femmes", comme je l'ai parfois entendu dire. L'idée en proposant un programme composé de trois autrices est justement de montrer qu'on peut construire une problématique littéraire à partir de trois grandes autrices sans nécessairement poser seulement des questions d'écriture féminine. Ce qui ne veut pas dire que nous ne rencontrerons pas des problématiques féminines – mais la problématique que nous traitons aujourd'hui, c'est bien celle de la solitude et de la communauté dans le roman.

Le point de départ de cette problématique pourrait être la dialectique de l'individu et de la communauté. L'individu est inclus dans un ensemble plus vaste, une communauté, et, selon son sentiment d'appartenance ou de désappartenance à cet ensemble, il ressentira le sentiment de solitude. Cette dialectique s'inscrit dans le cadre du développement de l'idéologie de l'individualisme, dont Louis Dumont a étudié le caractère fondateur pour les sociétés occidentales modernes [1] . Cette idéologie suppose l'autonomisation de l'individu dans la société, son "individuation". Les pensées de l'individu sont légions depuis le XVIIIe siècle ; nous nous arrêterons à l'essai de Ferdinand Tönnies, *Gemeinshaft und Gesellshaft*, publié à Leipzig en 1887 [2] . Essai plus récent, mais qui joue un rôle fondateur pour la sociologie de l'individu et de la communauté au XXe siècle. Tönnies y oppose la *Gemeinshaft*, "communauté", ensemble où les hommes vivent entre eux liés par un lien organique essentiel, à la *Gesellshaft*, "société", où les hommes vivent ensemble, mais comme séparés. Alors que dans la communauté, les hommes restent liés en dépit de toute séparation, dans la société, ils sont séparés en dépit de toute liaison. Cette opposition valorise bien sûr, dans une lignée romantique et un héritage hégelien, la vraie communauté, naturelle et traditionnelle, contre la société, artificielle et conçue par l'esprit de calcul et la rationalité. D'un côté, une fausse union reposant sur des intérêts pratiques et opportunistes, scellés et descellés par des contrats, de l'autre, le modèle d'une grande famille, fondée sur le partage du sol (le domaine du village), du sang (le domaine de la famille) et celui de l'esprit (le domaine des divinités communes). Ce modèle donnera lieu à trois formes fondamentales, reprises régulièrement par les théories sociologiques du XXe siècle : la communauté familiale, la communauté religieuse, la communauté élective (l'amitié, le couple).

C'est bien entendu dans le cadre de la *société* que se développe la solitude de l'individu, alors que la communauté l'incluait dans une continuité d'existence. La description que donne Georg Simmel au début du XXe siècle dans *Études sur les formes de socialisation* de la solitude recouvre clairement cette opposition entre une communauté inclusive et une société qui laisse les individus isolés. Il décrit dans un premier temps la solitude comme phénomène sociologique, c'est-à-dire lié aux rapports

sociaux de l'individu :

> L'homme solitaire, ce n'est pas le seul habitant de la terre depuis toujours ; mais *son* état est déterminé lui aussi par la socialisation, même si celle-ci est affectée de valeur négative. Tout le bonheur et toute l'amertume de la solitude ne sont en effet que des réactions différentes à des influences subies socialement, la solitude est une action réciproque dont l'un des membres est sorti concrètement sous l'effet de certaines influences, et ne continue à vivre et agir que de façon idéale dans l'esprit de l'autre sujet. Ce que montre bien ce fait psychologique est bien connu : le sentiment de solitude n'apparaît que rarement de façon aussi nette et pénétrante dans le cas d'un isolement physique réel que lorsqu'on se trouve parmi des gens physiquement très proches – dans une société, un train, dans la foule animée d'une grande ville – et qu'on se sait étranger et sans relations avec eux [3] .

La solitude est bien un type de sociabilité qui se conçoit par rapport au fonctionnement du groupe. Puis Simmel le relie justement au type de groupe concerné :

> Il est tout à fait essentiel pour la configuration d'un groupe de savoir s'il favorise ou rend possibles en son sein de telles solitudes. Il arrive souvent que certaines communautés étroites et intimes n'autorisent dans leur structure aucun espace interstitiel de ce type, un vide atmosphérique en quelque sorte. Mais de même qu'on parle d'un déficit social qui se produit dans certaines proportions par rapport aux conditions sociales – les phénomènes antisociaux sont les déclassés, les criminels, les prostituées, les suicidés – de même une quantité et une qualité données de la vie sociale produisent un certain nombre d'existences temporairement ou chroniquement solitaires, dont la statistique ne peut toutefois pas établir le nombre comme pour ceux-là.

La communauté n'autorise pas la solitude parce que la continuité de relation ne laisse aucun vide qui pourrait la permettre alors que la société produit un "déficit social" qui implique non seulement les marginaux ("les déclassés, les criminels, les prostituées") mais aussi simplement les "solitaires". On gardera en tête cette proximité des solitaires avec les marginaux qui reparaît régulièrement dans nos ouvrages. C'est cet intérêt pour les formes sociales modernes et leur capacité à créer du vide qui a notamment poussé Georg Simmel à étudier la vie dans les grandes villes modernes qui suscite à la fois une forme de liberté dans l'anonymat et une forme d'angoisse de la solitude [4] . Là encore, on le gardera en tête : dans notre programme la ville est la forme spatiale qui génère la solitude au milieu de la foule.

On remarquera qu'un des ouvrages au programme reprend ouvertement l'opposition entre *Gemeinshaft* et *Gesellshaft* héritée du XIXe siècle. *Médée* oppose ainsi l'image idéale de la Colchide à la réalité de Corinthe :

> En Colchide nous étions tous pénétrés de nos antiques légendes selon lesquelles notre pays était gouverné par des souverains justes, où habitaient des gens vivant en bonne entente et où la propriété était si équitablement répartie que nul n'enviait son prochain ni ne convoitait son bien ou son existence. Dans les premiers temps de mon séjour à Corinthe, lorsque, peu au fait, je racontais ce rêve des Colchidiens, je voyais poindre sur le visage de mes auditeurs toujours la même expression, un mélange de scepticisme et de commisération qui finissait par se muer en agacement et refus, si bien que je renonçais à expliquer que pour nous, Colchidiens, cet idéal avait une telle réalité que c'était à son aune que nous mesurions notre vie. (*Médée*, p. 120)

Il est important que cette communauté parfaite soit de l'ordre de l'antique légende – du fantasme d'origine ou du modèle *à l'aune duquel* la réalité de la société contemporaine est mesurée. Christa Wolf reflète explicitement le caractère rêvé ou utopique de la valeur attribuée à la communauté.

C'est ce caractère rêvé, utopique, de la communauté, qui a fait l'objet des critiques de la notion au XXe siècle. Sans en faire l'historique – ce n'est bien entendu pas mon propos – je pointerai la façon dont la fin du XXe siècle a vu se multiplier des approches radicales et négatives de la communauté. L'ouvrage fondateur a été l'essai de Jean-Luc Nancy, *La Communauté désœuvrée*, publié en 1983. Nancy reprend le constat d'une opposition entre communauté idéale et société dispersée :

> Le témoignage le plus important et le plus pénible du monde moderne […] est le témoignage de la dissolution, de la dislocation ou de la conflagration de la communauté.

Cependant, il rompt radicalement avec la nostalgie de la communauté en indiquant le caractère mensonger de l'opposition :

> La *Gesellschaft* n'est pas venue, avec l'Etat, l'industrie, le capital, dissoudre une *Gemeinschaft* antérieure. Il serait plus juste sans doute, coupant court à tous les revirements de l'interprétation ethnologique et à tous les mirages d'origine ou d'"autrefois", de dire que la *Gesellschaft* – la "société", l'association dissociante des forces, des besoins et des signes – a pris la place de quelque chose pour quoi nous n'avons pas de nom ni de concept […]. Elle s'est faite dans la disparition ou dans la conservation de ce qui – tribu ou empires – n'avait peut-être pas plus de rapport avec ce que nous appelons "communauté" qu'avec ce que nous appelons "société". Si bien que la communauté, loin d'être ce que la société aurait rompu ou perdu, est *ce qui nous arrive* – question attente, événement, impératif – *à partir* de la société [5] .

Cette critique de l'opposition *communauté* vs *société* va de pair avec une dénonciation des conséquences du fantasme de communauté. La réalité d'une communauté de la communion absolue – ce que Nancy appelle "l'immanence et l'intimité de

la communauté [6] " – c'est la mort de tous les membres de la communauté :

> L'immanence, la fusion communielle n'enferme pas une autre logique que celle du suicide de la communauté qui se règle sur elle. Aussi bien la logique de l'Allemagne nazie ne fut-elle pas seulement celle de l'extermination de l'autre, du sous-homme extérieur à la communion du sang et du sol, mais aussi, virtuellement, la logique du sacrifice de tous ceux qui, dans la communauté "aryenne", ne satisfaisaient pas aux critère de *pure* immanence, si bien que – de tels critères étant bien évidemment impossibles à arrêter – une extrapolation plausible du processus aurait pu être représentée par le suicide la nation allemande elle-même [7] .

Face au constat renouvelé du morcellement de la société et face au rejet du fantasme d'une communauté fusionnelle, Nancy essaie de développer l'idée d'une communauté des *singularités* – une communauté qui ne reposerait pas sur l'égalité abstraite des individus, mais sur la conscience de la différence de chacun et de la finitude de chacun :

> Un être singulier *apparaît*, en tant que la finitude même : à la fin (ou au début), au contact de la peau (ou du cœur) d'un autre être singulier, aux confins de la *même* singularité qui est, comme telle, toujours *autre*, toujours partagée, toujours exposée [8] .

Cette recherche d'une nouvelle définition de la communauté sera commune à une multitude d'auteurs de la fin du XXe siècle, dont je citerai seulement Maurice Blanchot, qui répond à Nancy avec la *Communauté inavouable* et Giorgio Agamben qui reprend en grande partie l'idée de communauté des singularités dans *La Communauté qui vient : théorie de la singularité quelconque*. Sans rentrer dans le détail de ces théories, qui de toute façon ne concernait que de loin notre corpus, je dirai qu'il faut retenir l'idée d'une communauté des singularités, qui suppose de mettre en avant et en valeur la différence des personnes qui font communauté. C'est cette association de singularités qu'on va retrouver dans les ouvrages au programme.

Dernier point important à relever : ces oppositions entre communauté originale, société, communauté des singularités, ne doivent pas être prises comme des clés d'interprétations pures et simples des corpus littéraires. Il est évident que les sociétés contemporaines opèrent des mélanges et des confrontations de ces modèles qui n'apparaissent jamais purs mais sous des formes croisées. Il est particulièrement marquant, notamment, de remarquer que les formes les plus avancées du totalitarisme, associent paradoxalement des éléments très caractéristiques de la mécanisation individualiste de la société et des résurgences des organisations de la "communauté originelle. Louis Dumont en faisait la remarque à propos de l'opposition entre sociétés traditionnelles et sociétés modernes dominées par l'idéologie individualiste. L'invention dans ces sociétés de régime totalitaire n'est pas à comprendre comme un retour à la communauté pré-moderne mais comme l'intervention, dans le cadre de l'individualisme moderne, d'éléments persistants :

> Le totalitarisme exprime de manière dramatique quelque chose que l'on retrouve toujours de nouveau dans le monde contemporain, à savoir que l'individualisme est d'une part tout-puissant et de l'autre perpétuellement et irrémédiablement hanté par son contraire. [...] D'où viennent, dans l'idéologie et plus largement dans la société contemporaine, les éléments, aspects ou facteurs non individualistes ? Ils tiennent en premier lieu à la permanence ou "survivance" d'éléments prémodernes et plus ou moins généraux – telle la famille. Mais ils tiennent aussi à ce que la mise en œuvre même des valeurs individualistes a déclenché une dialectique complexe qui a pour résultat, dans des domaines très divers, et pour certains dès la fin du XVIIIe siècle et le début du XIXe siècle, des combinaisons où elles se mêlent subtilement à leurs opposés [9] .

Ce point est essentiel à garder en tête : nous aurons l'occasion de voir que la communauté mise en scène dans *Médée* reflète plutôt une association de différentes formes de communauté et société – d'où résultat la forme très particulière de pouvoir de Corinthe.

Il ne s'agit donc pas seulement d'étudier un reflet ou une réflexion des enjeux sociaux dans un corpus littéraire mais bien de voir comment ce corpus élabore et combine littérairement un ensemble de représentations. La question "solitude et communauté est ainsi (aussi) une question littéraire. De ce point de vue, il convient de l'articuler à des approches qui ont voulu comprendre l'évolution des formes littéraires – et singulièrement du roman, pour ce qui nous intéresse – en parallèle avec l'évolution des formes sociales. Le développement de l'individualisme a justifié toute une tradition d'études sur le roman qui lient les caractéristiques génériques et formelles au devenir de l'individu depuis le XVIIe siècle. C'était déjà le cas de la *Théorie du roman* où Lukacs liait le roman à l'émergence de l'individu problématique (en rupture avec la communauté de l'épopée et en ce sens Lukacs réarticule directement dans le domaine littéraire l'opposition entre communauté et société), puis de Ian Watt qui lie l'invention du roman réaliste en Angleterre au XVIIIe siècle à une nouvelle idéologie de l'individu. Cette tradition a été récemment reprise par Thomas Pavel dans *La Pensée du roman* avec l'idée que l'objet principal du genre romanesque serait "l'homme individuel dans sa difficulté d'habiter le monde." Face à cette longue tradition, l'étude du lien entre roman et communauté est plus récent. Elle s'inscrit en particulier dans le prolongement des *queer studies*, *women studies*, *black studies*, etc. qui cherchent à replacer l'étude littéraire dans le cadre d'une communauté spécifique. Face à ces développements explicitement communautaires, plusieurs travaux tentent de penser le rapport général du roman à ce qui fait communauté. Je citerai deux travaux marquants de ce point de vue. Le premier est une thèse récente, consacré explicitement au rapport entre solitude et communauté, mais à propos d'un strict corpus de littérature contemporaine française. Chloé Brendlé dans *Seuls, ensemble* cherche à étudier la constitution d'un imaginaire de la communauté dans le champ du récit contemporain. Pour ce faire, elle suit comment le corpus narratif confronte les différentes conceptions de l'individualisme, de la société, de la communauté. Ce travail encourage l'étude des imaginaires antagonistes du lien et de la déliaison dans un corpus romanesque. Mais surtout, ce travail se prolonge dans l'étude stylistique et poétique des procédés d'écriture qui permettent de mettre en scène ces conceptions antagonistes. De ce point de vue, il encourage une articulation entre imaginaire de la communauté et poétiques du roman choral, du roman polyphonique et plus généralement des formes de polyphonies romanesques.

La deuxième étude sur laquelle je prendrai modèle est l'introduction d'un volume consacré à la communauté dans la fiction anglo-saxonne au vingtième siècle, *Community in Twentieth Century Fiction*. Julían Heffernan Jimenez cherche à prolonger la notion de *communauté des singularités* dans le corpus littéraire en montrant comment l'individu mis en scène par le roman réagit soit à la conscience d'une communauté (*Gemeinshaft*) étouffante (et la défait en échappant à son cadre) soit au sentiment de vivre dans une société (*Gesellshaft*) désagrégée. Cette approche conduit à la fois à une étude des imaginaires de la communauté dans le roman et à une étude des modèles narratifs. Il ne fait pas de doute que notre corpus présente de multiples exemples de cette action des personnages face à ces réalités ou ces images de l'ensemble social.

Sociétés atomisées

Le corpus donne une illustration continue des sociétés atomisées, indiquées comme le "fond" sur lequel se détachent les intrigues.

Dans *Le Cœur est un chasseur solitaire*, il s'agit des descriptions récurrentes de l'espace urbain comme espace de silence écrasant ; ou la description des foules indéterminées.

Dans *Le Vice-Consul*, de même, on retrouve des qualifications des foules grouillantes indéterminées toujours indiquées en arrière-plan des rapports entre les personnages principaux :

D'un point de vue spatial, Calcutta est ainsi l'espace d'une foule grouillante, sans unité, toujours indiquée mais dans laquelle on ne pénètre jamais. La contrepartie de cet espace de la foule dans lequel se déploie les solitudes des individus est l'immense espace désert que parcourt la mendiante dans l'ouverture du roman. Sorte de *waste land* oriental, l'espace que traverse la mendiante présente la solitude dans la nudité de l'absence.

Mais l'image même de la société désagrégée se trouve dans la longue fête à l'Ambassade qui fait le centre du livre. Cette fête livre à la fois, de façon apparemment désordonnée, la voix des différents protagonistes (Anne-Marie Stretter, l'ambassadeur, Charles Rossett, le Vice-consul, la femme du Consul d'Espagne, etc.) et celle anonyme de la "foule". Elle s'organise ou se désorganise selon une chorégraphie où les personnages se croisent et se quittent, les couples se font et se défont. Il y a là l'indication que l'événement qui devrait permettre à la communauté de se retrouver et de jouir de son unité est en même temps celui où elle se défait et se disperse. On retrouve cette mise en scène de fêtes qui devraient être lieux de communion et qui conduisent à l'éclatement dans les deux autres romans : c'est le cas de la fête que donne Mick Kelly (p. 140 : "il n'était plus question de réception. La soirée s'était transformée en défoulement de mômes.") ; c'est le cas bien sûr de la fête d'Artémis dans *Médée* où la communion de la communauté, présentée explicitement, dégénère en meurtre et sacrifice. C'est le cas aussi de la fête à Déméter des Colchidiennes. La fête qui permet à la communauté de se retrouver dans l'unité ("Enfin, nous étions totalement nous-mêmes, enfin, j'étais totalement moi-même" p. 251) se conclut sur la castration de Turon.

Dans *Médée*, l'atomisation sociale prend surtout la forme d'opposition entre les groupes (entre les Corinthiens et les Colchidiens, entre les Colchidiens qui ont réussi et ceux qui continuent à vivre dans des huttes, etc.) et va se manifester

dans le jeu d'intrigues qui rythme la vie à la cour de Corinthe et qui se réduit à une relation de type *l'homme est un loup pour l'homme* :

> Ces jeunes n'ont aucun scrupule, parfois ils me font penser à de jeunes fauves se faufilant à travers les fourrés, reniflant la proie. (p. 162)

Singularités négatives

Face à cette image d'une société atomisée, l'écriture romanesque isole des singularités exceptionnelles, correspondant assez bien à l'idée de "communauté des singularités" avancée par Nancy ou Agamben.

Ces singularités sont beaucoup caractérisées par la négative. Cf. Carson McCullers : "Je voudrais être n'importe qui excepté moi" [*Franckie Addams*] si bien qu'elles s'isolent face au groupe (là encore Carson McCullers : "Tout le monde appartient à un nous, sauf moi").

En conséquence, on voit apparaître des singularités aux qualités négatives. Dans *Le Cœur est un chasseur solitaire*, le personnage qui cristallise cet intérêt pour les singularités définies négativement, c'est Biff Branon, que sa femme accuse de recueillir dans son café Jake Blount, "un clochard et un monstre", ce à quoi Biff réplique :

> – J'aime les monstres, rétorqua Biff.
>
> – Je pense bien que tu les aimes ! Et comment, que tu dois les aimer, monsieur Brannon, vu que tu en es un." (p. 31-32)

Le terme utilisé en anglais est bien sûr *freak* ("I like freaks") terme qui renvoie aux anormaux, aux phénomènes de foire qui étaient présentés dans les "freak shows" au début du XXe siècle aux États-Unis. De ce point de vue, *Le Cœur est un chasseur solitaire* pourrait être considéré comme un *freak show* présentant une série d'anormaux, mais en rejetant le spectaculaire voyeuriste pour se concentrer sur l'intériorité de ces *freaks*. On pointera en particulier comme manifestations de la monstruosité anormale : l'anormalité physique (qui caractérise Jake Blount, plusieurs fois décrit comme difforme) ; l'anormalité genrée. Cette anormalité genrée, désignée par l'adjectif *queer* dans le texte original, est l'apanage de Biff Brannon, qui assume le mélange en lui du féminin et du masculin, se parfume avec les parfums de sa femme morte et prend plaisir à caresser de belles étoffes, mais elle est plus générale dans le roman : elle concerne aussi le petit frère de Mick Kelly, Bubber :

> J'aimerais avoir un costume, dit Bubber.

> Quel genre ?
>
> Un super-costume. Un vraiment beau, de toutes les couleurs, comme un papillon. Voilà ce que je veux pour Noël. Ça et une bicyclette !
>
> Fillette ! lança Spareribs.
>
> Bubber hissa à nouveau le gros fusil sur son épaule et visa une maison en face. "Je danserai dans mon costume si j'en avais un. Je le porterais tous les jours à l'école."
>
> Mick, assise sur les marches du perron, surveillait Ralph. Bubber n'était pas une fillette comme avait dit Spareribs. Ça ne l'empêchait pas d'aimer les jolies choses. (p. 194)

Le terme "Sissy" ("Fillette") utilisé par Spareribs est l'inverse de "garçon manqué" que l'on pourrait appliquer à Mick : il est le stigmate par lequel la société isole la singularité négative de celui qui ne correspond pas aux assignations genrées habituelles. De ce point de vue il est équivalent du terme "freak" ou "queer".

Chez Duras c'est la figure de la mendiante qui cristallise cette fascination pour l'anormalité. La mendiante voit progressivement ses traits physiques se dégrader pour devenir une figure de dégoût. Perdant ses cheveux, elle devient une "bonzesse sale" (p. 17) et finit même par susciter le dégoût des pêcheurs pour lesquels elle se prostituait :

> Les pêcheurs étaient dégoûtés ces derniers jours parce qu'elle est devenue presque tout à fait chauve et que son ventre est devenu trop gros pour sa maigreur. (p. 24)

Le rejet terrifié qu'elle suscitera à la fin de l'ouvrage auprès de Charles Rossett associe cette figure de la monstruosité physique à la figure de la folie – on renvoie habituellement à la figure de la folle du foyer racontée par Michel de Certeau dans *La Fable mystique.*

Le bouc-émissaire

Ce qu'ont en commun ces êtres singuliers, c'est que leur singularité est aussi bien interne qu'externe : elle est définie par les normes sociales et le regard des autres qui excluent le *freak*. De ce point de vue, la figure la plus marquante que prend la singularité négative dans notre corpus est liée à la figure du bouc-émissaire. Cette figure est explicitée et longuement développée par Christa Wolf, non seulement par la référence au livre de René Girard qui est directement cité, non seulement parce que le terme même est utilisé dans le monologue de Leukos p. 271-283, mais parce que l'intrigue multiplie les personnages sacrifiés pour l'expiation des fautes communes : c'est ce qui justifie le meurtre d'Absyrtos, celui d'Iphinoé, mais aussi l'exclusion de Glaucé qui correspond bien à la figure du monstre, par sa laideur physique plusieurs fois répétée et

par son épilepsie qui en fait l'objet des regards. Dans *Médée*, c'est surtout la détermination de la singularité comme marginalisation vis-à-vis du groupe qui est mise en scène à travers la figure du bouc-émissaire.

On retrouve cette figure du bouc-émissaire, même sous une forme plus implicite, dans *Le Vice-Consul* avec exclusion du Vice-consul de tous les groupes sociaux (le monde et les coteries de l'Ambassade) et en partie avec l'exclusion de la mendiante, rejetée par sa famille.

Héroïsme et marginalité

L'intérêt de cette figure du bouc-émissaire, c'est qu'elle associe exception et anormalité : c'est aussi pour ses qualités exceptionnelles que Médée se trouve exclue de la société corinthienne. De ce point de vue, la singularité négative rejoint une forme d'héroïsme. Médée est décrite de bout en bout comme un être au physique et au charisme exceptionnel – cette caractérisation héroïque de Médée est tout à fait explicite dans le choix d'aller jusqu'au bout de son destin :

> Médée, lui dis-je, s'ils ne sacrifient pas les prisonniers, ils chercheront une autre victime. Je sais, dit-elle. Je lui dis : Et tu sais aussi comme les hommes peuvent être cruels. Oui, dit-elle. Mais chaque n'a qu'une vie. (p. 220)

Et un peu plus loin :

> Je m'en tiens à la conviction que nous ne saurions échapper à la loi qui s'impose à nous comme au cours des planètes. Quoi que nous fassions, rien ne change. Elle s'oppose à cela. C'est ce qui l'anéantira. (p. 221)

On retrouve cette figure de l'exception pour Anne-Marie Stretter. Sa beauté mainte fois signalée par les personnages et son mystère en fait le point de convergence des regards qui l'isole dans la foule de l'ambassade.

Subjectivation des singularités

L'isolement de ces figures exceptionnelles entraîne le repli sur une intériorité solitaire et il convient de lister les procédés d'écriture qui font permettent de mettre en avant ces intériorités.

Chez Carson McCullers, on notera en particulier la constitution d'intériorités par le biais de subjectivations émotives (la colère pour Jake, la colère et l'étude pour Dr. Copeland, le doute pour Mick, les questions de Biff Brannon). On retrouve le même type de procédés chez Christa Wolf. Aussi, chez McCullers comme chez Wolf, les subjectivités sont exprimées par la

confession. Médée apparaît de ce point de vue comme une maïeuticienne. Il y a là évidemment un lien avec son rôle de guérisseuse : comme Circée qui accouche la mère de Médée Idya (p. 131), Médée force celles et ceux avec lesquels elle parle d'aller au bout de leurs pensées. C'est le cas d'Akamas qui se sent poussé à lui confier ses secrets, de Glaucé, qui libère ses souvenirs sous la cure de Médée, de Leukos qui apprend à écouter ses sentiments, mais aussi de Jason dont elle stimule la mauvaise conscience. Médée est comme le catalyseur des pensées de chacun. Inversement, chez Marguerite Duras, l'intériorité est isolée par la constitution de subjectivités mystérieuses, exprimées au moyen d'une pratique très particulière du dialogue interrompu, fait de répétitions, de questions sans réponses.

Ces modes d'expression sont bien entendu relayés par des modes d'écriture des intériorités solitaires.

Fictions de l'intime

La caractéristique poétique commune des romans au programme est qu'ils sont des "romans de la voix". Ils s'inscrivent dans la suite du basculement qu'opère le modernisme d'une tradition romanesque essentiellement fondée sur une extériorité à des romans de l'intériorité (notée par exemple par Dorrit Cohn dans *La Transparence intérieure*).

De ce point de vue, *Médée* est certainement celui qui présente de la façon la plus explicite l'enfermement de soi-même dans sa voix, dès son titre*, Medea. Stimmen*, mais surtout dans sa forme qui tient de ce qu'on appellera, en suivant Aurore Touya, "roman polyphonique homogène" :

> La polyphonie de ces romans est qualifiée d'homogène en ce qu'elle s'exerce toujours à partir d'une même source, et en ce que toutes les voix successivement entendues sont placées sur un pied d'égalité : il ne s'y trouve pas de narrateur extérieur, détenant davantage d'informations que les autres, qui puisse d'emblée jouer le rôle d'architecte de cette composition de discours. Tous les narrateurs sont donc placés sur un niveau d'autorité équivalent, bien que certains soient plus ou moins impliqués que d'autres dans les événements que leurs discours reconstituent [10] .

On retrouve dans *Médée* la délimitation formelle explicite des "voix", l'expression de chaque voix par un monologue formalisé à la première personne et l'égalité de chaque voix.

Pour autant, cela ne signifie pas que chaque "monologue" isolé ne fasse entendre que la voix du personnage qui s'exprime à ce moment. Les phénomènes de "polyphonie romanesque" caractéristiques du roman selon Bakhtine font que dans chaque monologue interviennent d'autres voix, sous formes de citations, de dialogues, etc. De même, il faudra être sensible à de subtiles différences entre chaque monologue, certains, comme le monologue de Médée dans sa prison (225-255) s'apparentant à de véritables monologues de théâtre (il est prononcé depuis un temps et un lieu explicité et dans une chronologie explicite : on suit en même temps que se fait le récit l'avancée de la délibération), d'autres sont des discours

adressés (de Médée à sa mère ou de Médée à son frère) ; d'autres sont plus détachés d'une situation d'énonciation précise ou d'une communication explicite.

De ce point de vue, la forme du "roman polyphonique" choisie par Wolf correspond exactement à la problématique solitude et communauté : la solitude de chaque singularité est toujours présentée en contact avec la solitude des autres.

Le Cœur est un chasseur solitaire présenterait plutôt une forme de "roman choral". Je renvoie là aussi à la distinction établie par Aurore Touya :

> Le roman polyphonique fait alterner les *je* et les voix, et est organisé selon un principe d'alternance des narrateurs, et non d'alternance des points de vue et des univers. Le roman choral à l'inverse ne correspond pas tant à un mode de narration qu'à un principe de découpage et à un agencement d'histoires séparées, juxtaposées les unes aux autres, mais régies par un même type de narration extérieure, et prises en charge par un narrateur hétérodiégétique qui épouse successivement les perspectives des différents personnages représentés, éventuellement au moyen d'outils narratifs indiqués, comme le discours indirect libre, le "récit de paroles", etc. Le roman choral fonctionne donc davantage selon un principe que l'on pourrait nommer de *polyscopie* – multiplicité des points de vue – que selon celui de la polyphonie, entendue comme multiplicité des voix [11] .

Même si la distinction est formellement évidente, on notera néanmoins que, notamment par l'usage du discours indirect libre, chaque chapitre correspond quand même nettement à une personnalité isolée et enfermée elle aussi dans sa "voix".

Enfin, *Le Vice-Consul* fait intervenir les voix sous une forme différente. Il met en avant l'énonciation par le travail d'enchâssements narratifs. C'est explicitement Peter Morgan qui raconte l'histoire de la mendiante. Cet intérêt narratif est relayé, à propos des autres personnages (Anne-Marie Stretter et le Vice-consul, surtout) par le discours des autres personnages qui ne s'épanouit pas dans le récit mais dans le dialogue. Les voix correspondent alors à l'échange de paroles dans le dialogue, à l'intervention de voix, et enfin à la voix anonyme de la foule sans cesse relayée.

La structure "polyphonique", au sens large du terme, de ces romans doit rendre très attentif aux passages racontés deux fois, selon des "points de vue" différents. Ces doubles points de vue explicitent l'enfermement des consciences en elles-mêmes. Ainsi, dans *Le Cœur est un chasseur solitaire*, la rencontre entre Jake Blount et le Dr Copeland, à la fin du chapitre 4 de la deuxième partie, puis au début du chapitre 5 de la deuxième partie est racontée d'abord selon une focalisation interne sur le Dr Copeland qui pose un regard clinique sur Jake Blount :

> Le Blanc grimpait les marches deux à deux, sans regarder, et ils se heurtèrent avec une telle force que le Dr Copeland en resta pantelant. "Bon sang ! Je ne vous avais pas vu." Le Dr Copeland le scruta sans répondre. Il avait déjà rencontré cet homme. Il se souvenait du corps

> difforme, monstrueux, et des énormes mains maladroites. Puis, mû par un soudain intérêt clinique, il observa le visage du Blanc, car il voyait dans ses yeux un regard étrange, fixe, fermé, le regard de la folie. (p. 175)

alors que Jake Blount perçoit ce regard comme une agression :

> Je me suis cogné à lui dans l'escalier et il m'a jeté un regard… jamais personne ne m'a regardé d'un aussi sale œil que ça. […] Je n'ai pas fait exprès de lui rentrer dedans. Il n'avait aucune raison de se comporter comme ça. (p. 176)

De la même façon, le regard ambigu, amoureux et paternel, de Biff Branon sur Mick est interprété comme un regard sévère et méchant par la jeune fille ("Mr Brannon était très calme, les jambes croisées. Ses mâchoires étaient bleu-noir, et il ressemblait à un gangster de cinéma. Il avait toujours eu une dent contre Mick. Il lui parlait d'une voix rude, différente de son ton habituel. Était-ce parce qu'il savait que Bubber et elle avaient chipé un paquet de chewing-gums sur son comptoir ? Mick le détestait." p. 201).

De façon générale, dans *Le Cœur est un chasseur solitaire*, les focalisations internes alternées correspondent à des jugements des uns sur les autres qui disent toujours soit l'incompréhension (notamment pour John Singer) soit la mécompréhension.

On retrouve le même phénomène dans *Médée*. Plusieurs épisodes sont re-racontés. J'en donne un seul exemple. Agaméda, alors qu'elle a fait courir le bruit que Médée a assassiné son frère, croise Médée et triomphe en croyant susciter en elle de la mauvaise conscience :

> Elle crut bon de m'arrêter en pleine rue bien qu'elle ne pût pas savoir qui était à l'origine de la rumeur. Écoute-moi, Agaméda, dit-elle sans ambages, tu sais pertinemment que je n'ai rien à voir avec la mort d'Absyrtos. Alors me vint à l'esprit l'une de mes réparties géniales. J'ai dit : Et toi, Médée, tu devrais savoir qu'il y a plusieurs façons pour une sœur d'avoir la mort de son frère sur la conscience.
>
> Alors elle a pâli, je l'ai bien vu. (p. 114)

Cet épisode est ensuite raconté par Médée :

> C'est parce que je n'ai pas empêché cela, que j'ai même favorisé, que j'ai contribué à ta mort.

> Quand elle m'en fit récemment le reproche, Agaméda avait autre chose en tête, et pourtant j'ai pâli. Je pâlis chaque fois que je repense à toi, frère, et à cette mort qui m'a poussée à fuir la Colchide. Agaméda ne comprend rien. La haine rend aveugle. Mais pourquoi me hait-elle. Pourquoi me hait-on. (p. 125)

La confrontation de ces deux extraits fait ressortir l'incompréhension mutuelle de Médée et d'Agaméda. La deuxième pense qu'elle triomphe de Médée en lui rappelant qu'elle a jeté à l'eau les ossements de son frère, ne comprenant absolument pas la mauvaise conscience de la première ; la première ne comprend pas la haine d'Agaméda qui en a exposé les motivations (ressentiment lié à une absence de reconnaissance) dans son monologue. Les reprises de narration soulignent ainsi l'aveuglement de chacun et l'enfermement dans les consciences solitaires.

Dans *Le Vice-Consul*, les narrations répétées tendent plutôt à souligner la fascination pour un mystère partagé. C'est en particulier l'image des tennis et de la bicyclette abandonnée qui fait l'objet de narration selon des points de vue différents, celui de Charles Rossett p. 49-50 et celui du Vice-Consul p. 79-80

Figures de l'exception solitaire : les autrices

La problématique de l'accès à la voix de l'autre, qui prolonge l'isolement de chaque voix dans sa solitude conduit à la question de l'expression auctoriale.

L'affirmation auctoriale se construit tout d'abord par l'inscription d'éléments autobiographiques dans le tissu romanesque. Cette inscription est surtout marquée dans *Le Vice-Consul* qui utilise des biographèmes explicites avec la description des lieux de l'enfance de Marguerite (Donnadieu) Duras et la reprise de l'épisode de l'achat de l'enfant à la mendiante, épisode vécue par Duras enfant et qui permet de faire apparaître sa mère et ses deux frères. Il faut noter que le personnage d'Anne-Marie Stretter est aussi censé correspondre à un souvenir d'enfance de Duras.

Si on ne retrouve pas à ce point-là l'inscription autobiographique dans les deux autres romans, il faut tout de même noter les similitudes qui rapprochent fortement le personnage de Mick de l'enfant qu'a été Carson McCullers : elle présente notamment le même intérêt pour la musique, la même ambiguïté genrée. Enfin, la ville où se déroule le roman correspond trait pour trait à la Columbus de Géorgie où a grandi McCullers. Chez Wolf, enfin, l'inscription autobiographique prend la forme de références indirectes à la fois au contexte politique allemand (opposition entre les deux Allemagne) et à des traits biographiques de Wolf (description d'épisodes d'exil, description de la maladie de Wolf, allusion à sa perte de mémoire, etc.).

Cette inscription autobiographique va de pair avec une affirmation auctoriale féminine. S'il n'y a pas lieu d'interroger une éventuelle "écriture féminine", il faut noter que chacune des autrices a dû faire avec la difficulté d'affirmer une individualité créatrice dans un contexte marqué par la domination masculine. De ce point de vue, il y a une convergence biographique marquante entre les trois autrices. Chacune raconte la façon dont elle lit ses livres à son mari : c'est le cas pour Carson qui

lit tous les soirs les pages du *Cœur* à son mari Reeves (dans une situation d'échange égalitaire entre le mari et la femme qui devraient tous les deux devenir écrivain, mais avec une affirmation finalement plus forte de Carson qui l'emporte) ; c'est le cas pour Duras dont tous les écrits étaient soumis à Robert Antelme et Dionys Mascolo, avant qu'elle ne s'émancipe de leur avis ; c'est le cas enfin pour Christa Wolf mais qui raconte ces lectures comme un échange à égalité avec son mari écrivain Gerhard Wolf.

On notera dans le même ordre d'esprit que deux des autrices portent le nom de leur mari (Reeves McCullers, Gerhard Wolf) ; seule Duras porte un nom qui est non seulement émancipation vis-à-vis des maris, mais aussi du père (puisqu'elle s'invente un nom d'autrice, Duras, puisant dans une mythologie familiale – il s'agit d'un lieu-dit où la famille a possédé une grande villa – et délaissant le patronyme, Donnadieu).

Cette affirmation auctoriale va de pair avec la mise en avant de personnages féminins forts et plus précisément avec la mise en scène d'une lutte féminine qui débouche sur des scènes de castration, explicite dans *Médée*, implicite dans *Le Vice-Consul* qui s'achève pratiquement avec la figure de la mendiante décapitant un poisson vivant qu'elle sort d'entre ses seins devant les yeux atterrés de Charles Rossett.

Solitude des voix et idiolectes

Le danger de définir ainsi son ethos d'écrivaine à partir de la figure de l'état d'exception solitaire, c'est de réduire la parole à un solipsisme ou à un idiolecte.

Les voix mises en scène dans nos romans sont en effet en grande partie associée à la figure de l'incommunicabilité (chaque voix est isolée dans sa solitude irréductible et ne peut communiquer avec les autres). Ainsi de l'impossible communication dans le couple entre Biff Brannon et Alice, dans la famille (Dr Copeland et sa fille), dans la société (Jake et les ouvriers). Ainsi de l'impossibilité à se faire comprendre pour le Vice-Consul (qui ne trouve la compréhension que dans la vision d'Anne-Marie Stretter, mais qui est sinon victime des malentendus et des contresens de tous ceux qui l'entourent, qui préfèrent croire qu'il a peur de la lèpre). Chez Wolf, ce sont les figures du mensonge et de la parole sociale aliénée qui explicitent cette impossible communication.

Cette incommunicabilité débouche sur des formes d'expression sans communication. Le paradigme en est le "Battambang" de la mendiante dans *Le Vice-Consul* : personnage qui ne prononce qu'un idiolecte personnel dont l'adresse à l'autre n'aboutit jamais.

Mais ce fonctionnement en idiolecte se trouve prolongé par les situations d'adresse sans interlocuteur (reprise d'une tradition de discours singularisé que retrace Rémi Astruc, renvoyant aux *Carnets du sous-sol* de Dostoïevski ou aux personnages de Kafka [12] . C'est bien entendu dans *Le Cœur est un chasseur solitaire* que cette figure est particulièrement marquante, les personnages parlant sans interlocuteurs (en particulier Jake et Dr. Copeland). Mais c'est le cas aussi des personnages de Marguerite Duras.

Face à cette situation où les singularités se trouvent isolées dans la solitude de leur voix et ne s'adressant à personne, le cadre même de l'écriture se donne comme un recueil des singularités. Il rêve de créer, dans la juxtaposition des voix, une communauté des singularités singulières.

Il y a bien entendu une figure essentielle de cette communication dans la figure du muet, John, Singer, qui recueille la parole de chacun sans jamais répondre et dont la compréhension serait justement proportionnelle à son silence :

> De ses doux yeux aux teintes multiples émanait une gravité de sorcier. Mick Kelly, Jake Blount et le Dr Copeland venaient dans la chambre silencieuse, et ils parlaient – car ils savaient le muet à même de comprendre tout ce qu'ils voulaient lui dire. Et peut-être plus encore. (p. 118)

Voix solitaire des autrices : parler pour les autres

Chacun des ouvrages met en scène la capacité d'attention à l'autre qui fonde la capacité de *représentance* du moi romantique (capacité d'être à la fois la parole de soi-même et la parole de tous les autres [13]). [Bessière, *Quel statut pour la littérature ?*] :

Médée est ainsi présentée comme celle qui est capable de compassion absolue – de se mettre à la place des autres (cf. Oistros p. 242 : "Cesse de te mettre à la place des autres.").

De même, Peter Morgan se présente comme celui qui cherche à porter la voix de l'autre absolu (la mendiante) .

Enfin, les personnages de Carson McCullers mettent en scène la possibilité de se projeter dans les autres qui fondent l'écriture chorale :

> Portia avait affirmé qu'elle [Mick] n'aimait personne. Mick cessa de marcher et demeura immobile, frottant son poing sur le sommet de son crâne. Que penserait Portia si elle savait ? Qu'est-ce qu'elle en penserait, sérieusement ?
>
> Mick ne confiait pas ses secrets. Ça, c'était vrai.
>
> […] Que dirait Portia si elle savait que c'était une personne après l'autre ? Et, chaque fois, il semblait qu'une part d'elle-même allait se briser en mille morceaux. (p. 71)

Communautés utopiques

L'espace du roman est ainsi un espace paradoxal. C'est celui qui présente la solitude des voix juxtaposées, sans communication possible. C'est en même temps celui qui dit leur partage possible par l'espace littéraire même. Parce que la littérature est représentance, elle peut à la fois afficher les solitudes séparées et la projection dans une communauté des singularités.

La mise en scène d'idéologies de la communauté est à comprendre dans ce cadre. Il ne s'agit pas d'afficher des idéologies contemporaines ou de ce revendiquer d'un engagement politique, mais de figure le pouvoir politique de la littérature. De ce point de vue, le rapport commun des trois autrices au communisme est important. Il reflète des situations extrêmement diverses (rapport lointain pour McCullers qui s'informe quand même sur le mouvement et lit Marx ; adhésion au PCF pour Duras avant une rupture qui conserve un rapport politique toujours fort à l'idée communiste ; vie dans un pays du "socialisme réel" pour Wolf, adhésion au SED parti socialiste unifié dès 1949 et jusqu'en 1989 malgré le rapport critique au pouvoir est-allemand, fidélité à l'idéal d'un communisme politique et social).

Ce rapport au communisme est mis en scène explicitement dans *Le Cœur est un chasseur solitaire* à travers les personnages de Jake Blount et du Dr. Copeland.

Dans *Le Vice-Consul*, l'espoir du commun politique apparaît sous une forme plus interpersonnelle avec la convergence rêvée entre la figure d'Anne-Marie Stretter et la figure de la mendiante (convergence des exceptions).

Enfin, dans *Médée*, l'opposition au matérialisme de la société corinthienne conduit à l'idéal d'une communauté utopique du lien de compassion.

De façon générale, les trois ouvrages rêvent d'une communauté des marginaux. C'est celle qui rassemble les personnages de McCullers dans la chambre du muet ; c'est celle qui laisse croire une communauté possible entre Anne-Marie Stretter, le Vice-Consul, la mendiante. C'est celle, enfin, de la communauté des couples un instant présentée comme le partage apaisé de singularités dans *Médée*. Je pense notamment à la figuration des relations entre Oistros, Aréthuse, Médée, le Crétois qui présente un idéal de communication entre chacun mais qui respecte l'intimité des couples : "Elle prend Aréthuse dans ses bras, elles s'aiment comme des sœurs, elle rabat le rideau de la porte et rejoint Oistros" (p. 208).

Récit d'une fondation commune ou échec de la communauté ?

Le matériau narratif brasse ainsi mise en scène et expression des solitudes, description de l'atomisme social, critique des communautés fantasmées, effort vers une communauté (des individus ou du peuple). Ce matériau narratif est emporté dans chacun des romans par une avancée narrative qui oscille entre espoir d'une convergence et désespoir de l'exclusion. De ce point de vue, il y a lieu de suivre la configuration narrative de chacun des romans de voir comment il mène ou non vers cette convergence commune.

Dans *Le Cœur est un chasseur solitaire*, double mouvement de convergence (dans un premier temps) puis éclatement désespéré dans un deuxième temps.

Dans *Le Vice-Consul*, chacun est condamné à sa propre solitude mais le dialogue interrompu permet une compréhension entre le Vice-consul et Anne-Marie Stretter.

Dans *Médée* : catastrophe de l'exclusion menée à son terme.

La narration figure ainsi une unité qui pourrait être le rassemblement des singularités disséminés. Il est frappant de ce point de vue d'observer une similitude dans le discours des autrices sur la genèse de leurs œuvres. Carson McCullers comme Marguerite Duras raconte un travail d'écriture fragmentaire, qui n'arrivait pas à trouver son unité :

> Je ne comprends que partiellement. Je comprends les personnages, mais le roman lui-même demeure flou. Il se focalise par moments, par hasard, personne ne sait pourquoi, l'auteur moins que tout le monde. En ce qui me concerne, ces moments surviennent en général après de gros efforts. Pour moi, ces illuminations sont la récompense du travail. Toute mon œuvre s'est créée ainsi. C'est à la fois le risque et la beauté de la chose qu'un auteur doive dépendre de telles illuminations. Après des mois de confusion et de labeur, l'idée qui soudain surgit provoque une collusion divine. Cela vient toujours du subconscient et ne peut se contrôler. J'ai travaillé pendant une année entière sur *Le cœur est un chasseur solitaire* sans comprendre ce que je faisais. Chaque personnage parlait à un personnage central, mais pourquoi, je l'ignorais. J'étais sur le point de décider qu'il ne s'agissait pas d'un roman et que j'allais découper mon texte en nouvelles. En même temps, à cette pensée, j'éprouvais la sensation corporelle de la mutilation, et j'étais au désespoir. Cela faisait cinq heures que je travaillais, et je sortis prendre l'air. Soudain, tandis que je traversais une rue, il me vint à l'esprit que Harry Minowitz, le personnage à qui tous les autres s'adressaient, était un homme singulier, un sourd-muet, et immédiatement je le prénommai John Singer. Je tenais le projet complet du livre et, pour la première fois, je m'attelai de toute mon âme à la rédaction du *Cœur est un chasseur solitaire.* (p. 490-491)

Marguerite Duras raconte un processus assez similaire. Elle commence à écrire *Le Vice-Consul* en 1962-1963 :

> J'ai eu un problème. […], ça a duré six mois, c'était complètement arrêté. […] Je ne savais pas qui parlait de la mendiante. […] Quand je parle de difficulté c'est de ça, c'est de ne pas trouver le chemin par lequel entrer dans son propre travail. C'est un malheur énorme d'être devant un livre qu'on ne peut pas écrire. J'étais seule avec moi-même. Personne ne pouvait m'aider.

Devant l'échec, elle se tourne vers *Le Ravissement de Lol V. Stein,* qu'elle écrit au printemps 1963. Ce n'est qu'en 1965

qu'elle reprend et termine le manuscrit du *Vice-Consul*, grâce à la figure de l'écrivain qui vient unifier le récit.

Cette juxtaposition de personnages solitaires et enfermés dans leurs propres histoires, elle apparaît explicitement dans la configuration des récits. Marguerite Duras fait ressortir l'artifice de la suture qui rapproche l'histoire de la mendiante et celle du vice-consul :

> La vente d'une enfant a été racontée à Peter Morgan par Anne-Marie Stretter. Anne-Marie Stretter a assisté à cette vente il y a dix-sept ans, vers Savannakhet, Laos. La mendiante, toujours d'après Anne-Marie Stretter, doit parler la langue de Savannakhet. Les dates ne coïncident pas. La mendiante est trop jeune pour être celle qu'a vue Anne-Marie Stretter. Cependant Peter Morgan a fait du récit d'Anne-Marie Stretter un épisode de la vie de la mendiante. (p. 72)

Peter Morgan apparaît ainsi comme l'instance vide (il ne joue pas un rôle important dans les intrigues du *Vice-Consul*) qui permet de rassembler la mendiante et le milieu de l'Ambassade. Le glissement des chapitres consacrés à la mendiante vers les chapitres consacrés au Vice-Consul et Anne-Marie Stretter se fait systématiquement autour de lui. Ainsi après les deux premiers chapitres consacrés à la mendiante, un chapitre se concentre en focalisation interne sur Peter Morgan ; il commence par l'intérêt de l'écrivain pour la mendiante ("Elle est là, devant la résidence de l'ex-vice-consul de France à Lahore. A l'ombre d'un buisson creux […] elle dort." p. 29) et finit par sa vision du vice-consul : "Tout près, des volets grincent. Ce sont ceux du vice-consul qui se réveille. Peter Morgan quitte vivement le boulevard, se dissimule derrière la grille du parc, attend. Le vice-consul de France à Lahore apparaît, à moitié nu, sur son balcon […]" (p. 30). On passe alors à des chapitres consacrés au Vice-Consul, à Anne-Marie Stretter, etc. On retrouve le même type de chapitre transitoire p. 72-73.

Cette suture forcée est soulignée de façon plus réflexive encore dans *Le Cœur est un chasseur solitaire* : c'est Paul Singer (le chanteur) qui est le point de convergence des solitudes singulières. Il devrait les faire se rencontrer comme les rayons d'une roue son centre. Mais cette convergence est une illusion. Chacun se reflète dans l'œil de Singer sous une forme diffractée.

De même enfin, dans Médée : c'est Médée qui est le point de convergence. Sa capacité à la compassion en allant au cœur des solitudes individuelles les comprend et fait ressortir en même temps l'éparpillement des individualités dans leurs solitudes.

NOTES

[1]
Dumont, Louis, *Essais sur l'individualisme. Perspective anthropologique sur l'idéologie moderne* [1983], Paris, Seuil, "Essais", 1991.

[2]
Tönnies, Ferdinand, *Communauté et société* [1887], Paris, PUF, 2010, “Le lien social”, traduit de l’allemand par Joseph Leif, présentation Ingeburg Lachaussée.

[3]
Simmel, Georg, *Études sur les formes de socialisation* [1908], 1981, “Quadrige”, traduit de l’allemand par Lilyane Deroche-Gurcel et Sibylle Muller, p. 109.

[4]
Simmel, Georg, *Les Grandes villes et la vie de l’esprit* [1903], Paris, Payot, collection “Petite Bibliothèque Payot”, 2013, traduit de l’allemand par J.-L. Vieillard-Baron.

[5]
Nancy, Jean-Luc, *La Communauté désoeuvrée* [1983], Paris, Bourgois, 1990, p. 34.

[6]
Ibid., p. 35.

[7]
Ibid., p. 36.

[8]
Ibid., p. 70.

[9]
Dumont, Louis, *Essais sur l’individualisme. Perspective anthropologique sur l’idéologie moderne* [1983], Paris, Seuil, “Essais”, 1991, p. 28.

[10]
Touya, Aurore, *La Polyphonie romanesque au XX*e *siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2015, “Perspectives comparatistes. Modernités et avant-gardes”, p. 121.

[11]
Ibid., p. 39.

[12]
Astruc, R., “Figures modernes de la singularité et pensée de la communauté”, dans Kauffmann, M. et Wintermeyer, R., *Figures de la singularité*, Paris, Presses Universitaires Sorbonne Nouvelle, “Monde Germanophone”, 2014.

[13]
Bessière, Jean, *Quel statut pour la littérature ?*, Paris, PUF, 2001, “L’interrogation philosophique”.

POUR CITER CET ARTICLE

Henri Garric, ""“Solitude et communauté dans le roman” : présentation", SFLGC, Agrégation, publié le 20 Juin 2019, URL : https://sflgc.org/agregation/garric-henri-solitude-et-communaute-dans-le-roman-presentation/, page consultée le 24 Avril 2024.