

POÉTIQUE (ET POLITIQUE) DE L'INCONGRU

JEAN-JACQUES LECERCLE

Professeur honoraire Université de Nanterre

(i)

1. Je propose, comme exemple d'incongru, ces deux « nouvelles en trois lignes » de Félix Fénéon :

Tombant de l'échafaudage en même temps que le maçon Dury, de Marseille, une pierre lui broya le crâne (*Dép. part.*).

Une fillette, qui avait subi bien des outrages, a été retrouvée morte à Sallaoun (Constantine).
Manquaient un bras, une jambe (*Dép. part.*). (Fénéon)

En faisant de ces textes des exemples canoniques d'incongru, j'ai conscience d'opérer un coup de force théorique et de m'exposer à l'objection que ces textes ne sont pas tout à fait, ou pas vraiment, des exemples d'incongru, que le champ de l'incongru est plus vaste que ces textes ne le laissent entendre. Mais l'avantage du coup de force, comme de toutes les définitions stipulatives, réside précisément dans les limites qu'il impose à son champ, permettant par là une analyse cohérente.

2. En quoi donc consiste ce que je nomme incongru dans ces textes (comme dans les autres *Nouvelles trois lignes* de Fénéon) ? Il me semble qu'il provient de l'articulation de deux formes d'incongruité que j'aimerais appeler formelle et substantielle. Il y a en effet dans ces textes deux formes de transgression, ou d'inconvenance, comme dit le dictionnaire, qui suit en cela l'étymologie (*incongruens*, ou *incongruus* veut dire « inconvenant »). D'un côté, il y a un incongru langagier, ou plutôt discursif, qui transgresse les règles du discours (la syntaxe narrative, en ce qu'elle s'incarne dans la syntaxe grammaticale) – incongru formel. De l'autre, incongru substantiel, il y a un incongru qui subvertit les valeurs communes, celles du bon sens et de la morale établie. On peut considérer (au prix d'une légère déviation) que ces deux types d'incongru sont déjà contenus dans la définition du dictionnaire Larousse, qui indique deux acceptions (naturellement liées entre elles) : est incongru ce qui « n'est pas conforme aux exigences de la situation » mais également « aux règles du savoir-vivre ». Si nous interprétons cette « situation » comme une situation discursive, il apparaît que l'incongru met en danger la bienséance morale parce qu'il met en danger la cohérence discursive.

3. Voyons comment la chose fonctionne dans nos deux textes. Le premier opère un renversement de point de vue qui inverse les thème et rhème « naturels », c'est-à-dire attendus. Car la victime de l'accident est le thème normal et le sujet grammatical attendu, la pierre n'étant que l'instrument du drame. Cette « normalité » est inscrite dans le système de la langue : un exemple nous le fera comprendre. Quelle est, des deux phrases suivantes, celle qui paraît la plus « normale » ? « Ma grand-mère a été mangée par un crocodile » et « Un crocodile a mangé ma grand-mère ». Si le thème a pour vocation d'indiquer l'information déjà connue et fournit le sujet grammatical privilégié, par défaut, on préférera la première de ces deux phrases. Ma grand-mère est un sujet « normal » de conversation (et la proximité affective est marquée par le pronom possessif), et le crocodile désigne l'information inattendue et par là saillante. Ce qui ne m'empêchera pas bien entendu d'en faire le thème, comme dans la seconde phrase, mais précisément par un renversement qui fait de ce qui devrait être le focus un thème saillant. Entre le maçon et la pierre, le rapport est le même qu'entre ma grand-mère et le crocodile.
4. Mais le texte enfreint également les bienséances morales, et se trouve par-là source d'un incongru axiologique. Car de même qu'il y avait un début de scandale à s'intéresser au crocodile avant ma grand-mère, de même il y a ici un scandale avéré à s'intéresser à la pierre avant la malheureuse victime, c'est-à-dire à en faire en quelque sorte l'héroïne de cette nouvelle, aux dépens du maçon, dont le triste sort est par-là moqué. S'agit-il simplement d'humour noir et de comique grinçant ? Je pense qu'il y a dans cet incongru plus que cela : une forme de violence délibérée. Dans les années soixante-dix, un titre de *Libération* causa quelque émoi : M. Amaury, patron de presse particulièrement réactionnaire, et à ce titre détesté par le journal, mourut d'une chute de cheval au Bois de Boulogne. Le titre était (je cite de mémoire) : « Accident tragique au Bois de Boulogne : le cheval est indemne ».
5. On peut même aller plus loin, en revenant au formel par le biais du genre. L'incongru de cette nouvelle dit la vérité des chiens écrasés ou des brèves de comptoir : qu'elles sont des véhicules de l'idéologie dominante. Où il apparaît que cet incongru littéraire pourrait bien se faire politique.
6. Si nous relisons maintenant la seconde nouvelle, nous n'y trouvons pas de renversement narratif. On a plutôt affaire ici à un incongru de surprise. Un scénario est esquissé, qui joue sur la réticence, qui refuse de détailler ces outrages pour ne pas céder à des titillations malsaines. Mais la seconde phrase contredit cette réticence en se focalisant sur le détail sanglant pour film d'horreur, du type massacre à la tronçonneuse. Le scénario change brutalement et l'on passe de la réticence au voyeurisme. Mais l'effet de cet incongru formel (générique) est immédiatement un incongru

axiologique. Le scénario primitif engage un affect fort, il joue sur le pathos de l'enfance martyrisée. Le changement brutal de scénario dénie et par-là moque ce pathos. On passe de l'indignation morale à la froideur du médecin légiste et à travers celle-ci à la passion triste du voyeurisme. Et cet incongru axiologique a valeur critique : une critique du pathos et des bons sentiments qui sont la source de la réticence. Car sous ces bons sentiments se cache la violence sociale. Cet incongru est de fort mauvais goût, mais ce mauvais goût augmente la force illocutoire du discours. On se souvient du titre qui, en 1970 fit interdire *Hara Kiri Hebdo*, après la mort de général De Gaulle : « Bal tragique à Colombey. Un mort ».

(ii)

7. L'incongru que je viens d'analyser, en sa double articulation, est rendu possible par une propriété du langage. Car le langage est tout autre chose, et beaucoup plus, qu'un simple instrument de référence. Il nous permet de dire ce qui est, mais aussi ce qui n'est plus, ou n'est pas encore. Et le glissement toujours possible du présent aux deux temps du non-présent entraîne une autre dérive, qui nous fait passer de la réalité (présente, passée ou future) à la non-réalité, à l'irréalité. Le langage dit aussi ce qui n'est pas, ce qui ne peut pas, ce qui ne doit pas être. Et surtout il est capable d'inscrire ce glissement, de brouiller cette frontière ou au contraire de se focaliser sur elle. C'est la fonction linguistique de l'incongru que de mettre en avant cette ambivalence du langage.
8. L'incongru a donc sa figure, c'est la syllepse, que l'on prendra dans un sens un peu étendu. Au sens strict, la figure désigne l'emploi d'un mot à la fois dans son sens littéral et dans un sens figuré et, selon le Gradus, « on l'utilise même afin de donner du farfelu à un récit ». (Dupriez, 434). On l'entendra ici comme le jeu entre une interprétation saillante ou obligée et une interprétation possible, mais improbable. Un exemple nous aidera à comprendre. Une gravure dans le *Punch* victorien a pour légende : *Families supplied in casks and barrels*. L'interprétation obligée nous indique qu'il doit s'agir d'une publicité pour un tonnelier. Mais il y a une autre interprétation, que la grammaire permet mais le bon sens repousse, et c'est celle-là bien sûr que choisit *Punch*. Le dessin représente un tonneau d'où émerge la tête d'une matrone entourée de sa marmaille : la famille en question est passée du statut de bénéficiaire à celui de l'objet de la transaction. Il y a donc une bienséance du langage, celle du vraisemblable et des certitudes du sens commun, et il y a toujours (ou presque) moyen de la subvertir – là est la fonction de l'incongru.

(iii)

9. Les nouvelles de Fénéon produisent chez le lecteur que je suis une jubilation. L'incongru est donc chargé d'affect et il y a un plaisir de l'incongru. Nous pouvons essayer de le cerner en relisant les textes de Barthes qui datent de l'époque de *Le Plaisir du texte*. Il y a chez Barthes trois types de plaisir du texte qui sont aussi des plaisirs de la langue. Il distingue le plaisir encratique (littéralement, plaisir de la soumission au pouvoir, équivalent langagier de la servitude volontaire), le plaisir acratique (littéralement, plaisir de la contestation du pouvoir) et la jouissance que procure l'écriture. Ou encore, plaisir de la conformité à la norme, plaisir de l'infraction infligée à la norme, et plaisir de la sortie de la norme vers une autre dimension. J'éprouve en effet un plaisir terne mais réel à bien parler, en respectant les normes grammaticales, à bien discourir en respectant les convenances narratives, comme j'éprouve le plaisir de la reconnaissance en lisant des textes conformes à ces normes et bienséances : le monde dans lequel ma lecture me fait entrer m'est familier, ma place y est par avance assurée et le chemin narratif qu'emprunte mon parcours de lecteur y est toujours-déjà tracé (ils furent heureux et eurent beaucoup d'enfants...). Mais il y a aussi un plaisir moins terne, même s'il est lui aussi, à sa façon, obligé, c'est le plaisir acratique de la transgression des normes et bienséances, plaisir moins passif qui me fait passer de la reconnaissance à la connaissance, en ce que le monde dans lequel j'entre est pour moi nouveau, souvent étrange et parfois inquiétant – plaisir de l'analyse et de l'intellection du nouveau. Et il y a enfin un troisième plaisir, pour Barthes le seul plaisir véritablement actif, cet au-delà du plaisir qu'il nomme jouissance et que seule procure l'écriture, loin des conventions grammaticales et narratives et de leurs transgressions (en ce que celles-ci font système, le plaisir acratique étant un plaisir critique et par là potentiellement systématique, qui s'oppose aux rapports de domination et cherche à les inverser). La question qui se pose à nous ici est : où se trouve l'incongru dans cette cartographie du plaisir ?
10. Pour y répondre, il nous faut quelque peu détailler cette carte du plaisir à l'aide d'un exemple, le célèbre *Nursery Rhyme* de W.H. Auden, dont je cite les deux premières strophes :

Their learned kings bent down to chat with frogs;

This was before the Battle of the Bogs.

The key that opens is the key that rusts.

Their cheerful kings made toffee on their stoves;

This was until the Rotting of the Loaves.

The robins vanish when the ravens come. (Auden 219)

La lecture de ce texte produit un plaisir encratique : plaisir de la reconnaissance, dès le titre, et plaisir des retrouvailles, de tous les accessoires d'un texte enfantin et de son univers sémantique : caramels et grenouilles parlantes en attente de métamorphose en princes charmants (il y a même, dans une des strophes suivantes, des ours en peluche). Ce plaisir est un plaisir de langue : plaisir du pentamètre iambique, et de sa régularité (le deuxième vers de la strophe remplace l'iambe initial par un spondée), plaisir de la syntaxe du proverbe, linguistiquement descriptible, sur lequel se termine chaque strophe.

11. Mais il ne m'échappe pas que cette *Nursery Rhyme* devient bien vite sinistre, que la *paidia* enfantine qui semble présider à sa rédaction cède vite la place au *pathos* le plus noir, que l'allusion historique pour école primaire (*Alfred and the cakes*) cède la place à une forme d'apocalypse. C'est ici que mon plaisir se fait *acratique*, en ceci que le poème, apparemment nonsensique, exige une explication, une interprétation, et me donne les éléments nécessaires pour la produire. Car le détournement sinistre de l'intertexte historique pour livres enfantins (ai-je besoin de dire à quoi fait allusion cette « *Battle of the Bogs* » et ce « *Rotting of the Loaves* » ?), remplace ce texte, brutalement, dans une conjoncture historique : le poème date de 1940, année de l'exil d'Auden aux États-Unis, de la crainte que le nazisme submerge toute l'Europe, si bien que les faux proverbes, et tout particulièrement le second (« *The robins vanish when the ravens come* ») ne peuvent pas ne pas suggérer une interprétation historicisante. Cette poésie, apparemment intemporelle, comme sont les comptines (en réalité, ce sont souvent des vestiges de textes historiquement situés), est étroitement liée à une conjoncture historique et transmet un affect directement lié à celle-ci. Je vous fais remarquer que ce plaisir-là, qui est plaisir de l'intellection, est lui aussi quelque part plaisir de langue : plaisir du proverbe trafiqué ou du syntagme figé dont la fin est inattendue (c'est à dire le plaisir de la construction du sens linéairement, le long d'une chaîne de Markov, et de la donation rétrospective de sens, à partir du point de capiton qui clôt la phrase et contraint à sa relecture) ; et plaisir de la paronomase (*Bogs/Boyne* ; *Rotting/Breaking*), qui matérialise le plaisir de la compréhension en le liant à un jeu sur les mots.

12. Mais le plaisir ne peut pas s'arrêter là. Si le texte était simple document historique, son intérêt serait certain mais limité. Il y en a eu d'autres, et de plus poignants, où s'inscrit la même conjoncture, je pense à certains textes de Walter Benjamin, et la conjoncture est loin derrière nous. En réalité, le rapport entre l'éternité enfantine du texte (la *Nursery Rhyme* est sans âge) et l'insertion historique est dialectique. L'éternité du texte est dépassée par son historicité et la relève à son tour.

Et là est la jouissance propre à ce texte, dans un point de capiton qui ne produit pas de sens, qui clôt la phrase mais ne la fige pas, qui l'ouvre au contraire à la signifiance (au sens où Barthes reprend ce terme de Kristeva : la signifiance est production active de sens) ou au sens deleuzien, qui est comme l'on sait multiplication de virtualités sémantiques. Le plaisir-jouissance de ce texte est dans son non-sens profond, dans l'impossibilité de sa clôture, dans l'aura sémantique qui entoure ces faux proverbes et les rend mémorables. Et cette jouissance est une jouissance de langue : elle est la même que la jouissance du proverbe (ces vers me font plaisir à la langue), mais elle les dépasse, dans l'ouverture définitive du sens, dans l'aura de mystère que le non-sens évoque, dans le plaisir qu'il y a à parler pour ne rien dire, c'est à dire pour tout dire, et qui est proche de ce que Barthes appelle « l'écriture à haute voix », concept sur lequel se termine *Le Plaisir du texte* (Barthes 261).

13. On perçoit facilement la différence entre ce texte et celui de Fénéon. Celui-ci n'est point poète, et la jubilation que son texte procure n'est en rien celle de la jouissance de l'écriture. Son texte est trop centré sur le jeu entre encratique et acratique, entre reconnaissance et connaissance : reconnaissance immédiate produite par le cliché (qui fait du bien à la langue) et indissolublement connaissance critique par subversion incongrue des normes narratives et des bienséances morales. C'est dans cet entre-deux que se situe l'incongru, ou plutôt dans l'aller et retour qu'il instaure entre l'encratique et l'acratique, dans ce battement qui nous fait sans cesse passer et repasser de l'un à l'autre. Par ces « chiens écrasés », la narration dominante et l'idéologie qu'elle véhicule sont à la fois, et indissolublement, réaffirmées et moquées, ce qui proclame à la fois la plénitude d'un sens et son absence. Le maçon Dury est bien mort écrasé par une pierre, et cette tragédie banale est bien à sa place à l'avant-dernière page du journal, mais l'incongru de sa narration interdit la reconnaissance de cette banalité, sans pour autant en produire la dénonciation critique. Fénéon n'est pas Brecht, qui fut comme on le sait pour Barthes l'exemple même d'un auteur acratique. C'est ici que la politique pointe son museau : Fénéon n'était pas marxiste, mais anarchiste (il fut un temps poursuivi en justice, car soupçonné d'avoir posé une bombe) et son incongru ne pointe pas vers la révolution prolétarienne mais plutôt vers ce que Frédéric Lordon appelle la « condition anarchique », c'est-à-dire le vide constitutif sur lequel se construisent nos valeurs, quelles qu'elles soient. Lordon, il n'est pas le premier, joue sur l'ambivalence du terme grec *arkhè*, qui désigne à la fois l'origine et la domination : tout commencement est un commandement. Contre ce jeu de mot qui a dominé l'histoire idéologique de l'Europe, il cherche à construire une théorie des valeurs comme constructions affectives, bâties sur le rien de l'absence de commencement/commandement. L'incongru tel que je l'ai défini est l'inscription langagière, littéraire et par rebond politique de cette

absence de fondement. Dans le battement entre l'encratique et l'acratique, il nous dit et la nécessité des convenances, narratives et axiologiques, et leur profonde vanité. Car l'incongru n'ouvre pas le sens : il l'entrouvre, pour aussitôt le refermer.

(iv)

14. On peut se demander si, sur l'incongru ainsi défini – ou même sur n'importe quel type d'incongru – on peut construire une poétique. Pierre Jourde, qui nous a donné une typologie systématique de l'incongru littéraire, semble en douter, en posant la question : l'incongru est-il soluble dans la poésie ? Et la réponse qu'il suggère est négative. Il y a bien une parenté entre les deux en ce que la poésie, comme l'incongru, accomplit un « travail d'impropriété », en ce que l'un et l'autre « mettent en cause la relation entre les mots et les choses ». Mais la poésie le fait par le biais de l'image et de la métaphore, qui sont incompatibles avec l'incongru : « L'incongru ne peut pas survivre dans un milieu saturé d'images. Bref, *a priori*, parce qu'il refuse la métaphore et la connotation, l'incongru est anti-poétique » (Jourde 192). On comprend pourquoi il n'y a pas de jouissance de l'incongru.

15. Mais cette incompatibilité est étroitement dépendante d'une définition de la poésie centrée sur l'image, qui convient en gros à la poésie savante, et l'on peut se demander s'il n'est pas possible de se tourner vers une autre tradition, vers une autre poétique, dans laquelle la poésie populaire jouera un rôle important. On peut le faire en revenant vers un texte aujourd'hui un peu oublié, *Les Sentiers et les routes de la poésie*, d'Éluard. Ce livre reproduit le texte de six émissions diffusées en 1949 « sur la chaîne nationale de la radiodiffusion française », dans lesquelles Éluard tient la voix de « l'auteur » et des acteurs (parmi lesquels Maria Casarès et Serge Reggiani) disent les textes choisis par l'auteur. La conjoncture historique (la Libération) et la position politique d'Éluard (qui avait rejoint le Parti Communiste) ne sont pas indifférentes à la construction de la tradition poétique qu'opère le texte, chaque émission commençant par des textes populaires, chansons et comptines, et aboutissant à la « grande » poésie. Chacune de ces émissions est organisée autour d'un thème. Celui de la seconde, « Invéraisemblances et hyperboles » nous intéresse particulièrement, en ce que la poésie populaire y tient une place importante et que de l'incongru y apparaît. L'émission commence par un éloge de ce qu'Éluard appelle la « poésie involontaire », pensée en termes de l'opposition entre la Bêtise et l'innocence :

La Bêtise, essentiellement, milite. Elle sert des systèmes qui se prétendent de première utilité parce

qu'ils sont exclusivement raisonnables. L'innocence, elle, est capable d'attirer l'attention des hommes les meilleurs pour les persuader que, plus loin que les solutions hâtives à des problèmes mal connus et mal posés, une folle sagesse, plus savante que les livres, affirme tranquillement des vérités qui n'ont rien à voir avec le mensonge. (Éluard 48)

Suit une anthologie de poésies populaires fondées sur un incongru « innocent », car la Bêtise est du côté du sens commun et de ses institutions, langagières et autres, tandis que l'incongru, dans sa mise en question joyeuse, mais qui ne fait pas système, des convenances est du côté de l'innocence et de sa folle sagesse. Cela commence par des menteries (« Compèr', qu'as-tu vu ?/ Commèr' j'ai bien vu/ J'ai vu une anguill'/ Qui coiffait sa fill'/ Au-d'ssus d'un clocher./ Compèr' vous mentez » Éluard 48). Suivent des énigmes (où l'incongru provisoire est attente de solution pertinente), des questions idiotes pour conversations de café (« Pourquoi les grenouilles n'ont-elles pas de queue ? Elles seraient gênées pour s'asseoir » – où l'apparemment hyper-congru de la réponse moque la structure narrative de l'énigme, question réelle et réponse satisfaisante, Éluard 58), des comptines, des « actes chimériques » (la chimère est pour Jourde une des incarnations privilégiées de l'incongru : « Planter la mer de vignes/ Tirer du sang d'un navet/ Tirer de l'huile d'une mer/ Tresser des cordes de sable » Éluard 66), enfin des titres de journaux dignes des nouvelles de Fénéon (« Les sentinelles de la virginité montent la garde dans les montagnes suisses » Éluard 69), qui nous éloignent encore plus de ce que nous croyions être les chemins obligés de la poésie. Mais cet inventaire, qui est lui-même un bel exemple d'incongru, se termine sur un sonnet bien connu de Baudelaire, le sonnet de la jeune géante, et nous nous retrouvons sur un sentier balisé.

16. On tirera de ce cheminement quelques conclusions.

La première est que pour Éluard il n'y a pas de solution de continuité entre poésie savante et poésie populaire. La poésie se rencontre parfois là où on ne l'attend pas, sous forme pas toujours volontaire, comme dans les titres de journaux qu'il cite. Il semblerait donc que Fénéon est lui aussi poète.

La seconde est que cette continuité est liée à la présence de l'incongru, cette manifestation de l'innocence face à la Bêtise dominante. L'incongru est donc un des sentiers de la poésie (il y en a d'autres). Ma thèse est que la présence de l'incongru fait de cette poétique indissolublement une politique.

En effet, qu'il y a un lien entre poésie et incongru a déjà été noté, on l'a vu, par Pierre Jourde : ce lien est dû à l'incongru formel, qui illustre cette capacité du langage à dire ce qui n'est pas, ne peut pas ou ne doit pas être, autrement dit ce que Jourde appelle le « travail d'impropriété ». Mais la

poétique d'Éluard va plus loin dans cette relation, et se fonde sur la présence d'un incongru substantiel, c'est-à-dire la remise en cause des valeurs produites par le sens commun, par ce que Rancière appelle le « partage du sensible », et qui engage la remise en cause des valeurs de la morale commune et par-là une politique. Voilà donc ce qu'est la fonction de la littérature, prise par l'incongru (en son innocence et son opposition à la Bêtise) : organiser le tintamarre du langage (l'expression est de Sandra Lucbert), estropier la grammaire (la formule est de Henri Lefebvre), écrire sa propre langue comme une langue étrangère (formule de Proust que Deleuze ne se lasse pas de reprendre). Nous allons voir que la poétique ainsi définie est toujours-aussi une politique.

(v)

17. Le livre de Sandra Lucbert, *Personne ne sort les fusils*, se présente, à première vue, comme le compte-rendu d'un procès. La situation est la suivante : on demande un jour à une romancière (elle avait déjà à son actif deux romans) d'assister au procès de France Télécom et en quelque sorte d'en écrire la chronique. Le procès fait date dans les rapports de travail : à la suite de la privatisation de France Telecom, le groupe criblé de dettes a pratiqué une politique de dégraissage massif et brutal de ses salariés. Comme la plupart étaient fonctionnaires, et ne pouvaient donc être licenciés, le groupe a pratiqué le harcèlement à grande échelle, poussant ainsi plus de soixante-dix employés au suicide. Longtemps après, les ex-dirigeants du groupe se retrouvent devant les tribunaux, où ils risquent relativement peu (15000 euros d'amende, ce qui n'est rien à côté de leurs revenus habituels, mais néanmoins aussi la possibilité d'une condamnation à la prison ferme).
18. L'auteure est en principe soumise à des contraintes génériques fortes, à un congru (si j'ose ici ce mot) particulièrement prégnant. Congru formel : le procès a un déroulement toujours-déjà fixé, ce qui contraint son compte-rendu, et l'on comprend ce qu'avait de scandaleux la déclaration du Roi de Cœur dans *Alice au Pays des Merveilles*, « Verdict first, sentence afterwards ». L'univers du procès est peuplé de discours fort encadrés (langue de bois juridique, discours managérial des accusés, discours « neutre » des médias qui en rendent compte) : le texte de Sandra Lucbert est en un sens toujours-déjà écrit. Mais il y a également un congru substantiel, car les associations qui ont demandé la participation de Sandra Lucbert à ce qui a toutes les apparences d'un rituel soutiennent les parties civiles, c'est-à-dire les familles des suicidé(e)s et les survivant(e)s de tentatives de suicide dues à la violence des pratiques managériales néo-libérales : pathos de la souffrance des victimes, indignation contre l'indifférence et le cynisme des accusés (« C'est bien malheureux mais

on ne pouvait pas faire autrement »).

19. Mais le texte de Sandra Lucbert déjoue ces attentes, fait éclater ce congru : l'incongru y règne, par le biais d'un certain nombre d'opérations littéraires qui constituent à la fois une poétique et une politique.
20. Il y a d'abord de l'incongru formel, qui s'incarne dans l'opération littéraire de dénarrativisation. On se souvient de la définition qu'Aristote, dans sa *Poétique* donne de l'histoire complète : une histoire est complète si elle a un début, un milieu et une fin (Aristote 59). Il y a là, bien entendu, plus qu'une platitude. Raconter une histoire complète c'est narrativiser une situation en lui imposant deux caractéristiques : un ordre (« Commencez par le début, procédez jusqu'à la fin, alors, arrêtez-vous », comme dit le Roi de Cœur au Lapin Blanc dans *Alice au Pays des Merveilles*) et une téléologie, car l'ordre est orienté vers sa fin, dans les deux sens du terme. Et le compte-rendu d'un procès prendra tout naturellement la forme d'une histoire complète, puisque l'institution impose un ordre strict aux débats, qui sont tendus vers le point culminant et ultime, le verdict et l'éventuelle condamnation qui sont la fin, le but, du procès et y mettent fin. On attend donc du texte de Sandra Lucbert qu'il entretienne le suspens et qu'il se termine sur l'apothéose de la condamnation des accusés (et de fait, Didier Lombard, ex-PDG de France Télécom et trois autres accusés ont été condamnés à de la prison ferme – ils ont bien sûr depuis fait appel).
21. Mais c'est ici que l'opération littéraire verse dans l'incongru, en décevant nos attentes, en ce qu'elles sont dictées par l'idéologie dominante. On sait depuis le livre de Christian Salmon sur la campagne de réélection de George W. Bush, que la narrativisation, la transformation d'une politique en histoire complète (avec, ironiquement, l'aide théorique inconsciente des narratologues de l'école française) est une opération politique payante, nettement plus efficace que la déclinaison d'un programme par le candidat démocrate (Salmon 2007). Ces attentes sont si fortement ancrées dans notre sens commun que la narration d'un procès, tendue téléologiquement vers sa conclusion, est devenue un sous-genre du roman policier. Mais le texte de Sandra Lucbert se joue de ces attentes idéologiquement chargées : il n'y est jamais fait mention du verdict, qui pourtant ne peut laisser indifférent qui a pris le parti des victimes. Et il n'y a pas dans le texte de progression narrative : il est fait non de chapitres mais de sections, dont la consécution n'est pas de l'ordre de la conséquence. Cela veut-il dire que le texte obéit, sinon à la logique du déroulement narratif, du moins à celle de l'affect indigné ? Pas vraiment, ou pas seulement. Il y a dans cette composition du texte une volonté de déconstruire la narration, en ce que la narration du point de vue des victimes est l'image en miroir, dans son pathos, de la narration dominante (la suite « logique » dette –

restructuration-dégraissage), dont la narration juridique (débat contradictoire – jugement – verdict) est une variante ou une traduction dans un dialecte appartenant au même langage. Comme Sandra Lucbert le dit à plusieurs reprises : ils se jugent eux-mêmes. Ce qui veut dire non certes que le procès ne sert à rien ou est joué d'avance, mais, plus subtilement, qu'il se déroule à l'intérieur du langage dominant. L'incongru que porte la dé-narrativisation est donc à la fois une opération poétique (en ce qu'il s'attaque à la forme du texte) et une arme politique, qui produit ce que Sandra Lucbert appelle une « littérature anti-hégémonique ».

22. Mais l'incongru formel ne se limite pas là. Il concerne aussi la nature générique des sections qui composent le texte. On attend en effet d'un compte-rendu d'audience qu'il ait une forte unité générique : un et un seul « genre de discours » convient à ce type de texte. Mais le texte de Sandra Lucbert, parce que c'est un texte littéraire, s'autorise l'hybridité dont se nourrit la littérature. On se souvient de la définition que donne Rancière de la littérature (par opposition aux Belles Lettres qui l'ont précédée) : tous les sujets, même les plus humbles, y sont abordés, tous les personnages, même la femme volage d'un médecin de campagne, peuvent en être les héros. Avec Sandra Lucbert, on ajoutera, tous les registres, du plus noble au plus délibérément vulgaire, et tous les genres, même ceux dont la cooccurrence produit le plus fort effet d'incongru. Ainsi, le fonctionnement de la novlangue managériale, qui est le dialecte naturel des accusés, est pastichée dans la langue de Rabelais, en s'appuyant sur le passage fameux du *Quart Livre*, l'épisode des paroles gelées. Ainsi, les déclarations des accusés, et les paroles qu'elles leur prête au prix de quelque déformation sont parfois présentées sous la forme de vers blancs – version paroxystique de l'incongruisation (si je m'autorise cette forgerie) que permet la littérature.

23. Cet incongru formel nourrit bien entendu un incongru substantiel. Car les attentes engendrées par la forme générique du texte s'accompagnent d'attentes affectives et axiologiques. Les associations qui ont demandé à Sandra Lucbert d'assister au procès soutiennent les parties civiles et on s'attend donc que le compte-rendu des audiences prenne le parti des victimes, sous la forme d'une focalisation : insistance sur leur témoignage, pathos suscité par leurs souffrances, attente de la sentence, et sentiment de victoire quand elle a été prononcée (de fait, les prévenus, chose inhabituelle, ont été condamnés à de la prison ferme). Mais le texte littéraire n'est justement pas un compte-rendu d'audience, et à ce niveau aussi opère une stratégie de l'incongru : aucune allusion au verdict et à la sentence, aucune insistance sur la situation des victimes, qui est certes évoquée, mais avec retenue et une certaine pudeur. Au contraire, la focalisation se fait, par contraste, sur les prévenus : chaise roulante pour Mme G., que le harcèlement a poussé à se jeter sous le RER, valises

à roulettes pour les avocats de la défense, qui eux circulent librement dans la salle et s'acoquinent avec la presse, morgue de classe des accusés qui ne comprennent pas qu'on puisse leur reprocher ce qui est visiblement pour eux une pratique normale. Ce sont ceux-ci qui occupent le devant de la scène, ce qui en fait des objets de satire. Ici l'incongru substantiel se révèle n'être pas seulement une technique littéraire, mais une arme directement politique.

24. D'autant plus que cet incongru prend une autre forme, celle d'une saute de registre. On attend du texte qu'il ait une certaine tenue, tant dans le compte-rendu de la factualité des débats que dans l'expression de l'empathie à l'égard des victimes. Autrement dit, un registre populaire et à plus forte raison la vulgarité sont par principe exclus de ce genre de discours. Mais précisément le texte de Sandra Lucbert n'hésite pas à y avoir recours, versant par-là encore dans l'incongru. Pour utiliser le même registre, on dira que le texte « taille un costard » aux accusés, ainsi qu'à Michel Bon, le PDG qui a privatisé France-Télécom, laissant derrière lui une dette gigantesque qui est la cause première de la politique de harcèlement systématique : le portrait de l'Homme Bon (et s'en prendre à un patronyme est d'assez mauvais goût), patron apparemment chrétien mâtiné de racisme, comme « cuculisé » est une attaque, pour rester dans ce genre de registre, au-dessous de la ceinture. Mais cet inattendu, cet incongru axiologique, est clairement une arme politique : violence verbale qui seule est à la hauteur de la violence de classe pratiquée par les harceleurs.

25. Un bel exemple de cette tactique de l'incongru nous est fourni par l'incipit du texte, qui évoque naturellement un procès, mais pas celui dont il va être question : le procès de Nuremberg. Exagération condamnable, et encore une fois d'assez mauvais goût. A ceci près que cette comparaison indue n'est en réalité faite ni par l'auteure ni par les parties civiles, mais par la défense : quelques dizaines de morts, ça n'est pas la Shoah ! Et on ne peut tout de même pas faire de ce procès le Nuremberg du management ! Ici l'incongru retourne la violence contre son origine de classe.

(vi)

26. Ce chemin à travers l'incongru littéraire tel que je l'ai défini me permet de poser deux thèses, dont j'emprunte la formulation au texte de Sandra Lucbert.

Thèse n°1 : la littérature est cette famille de jeux de langage qui tintamarrent le langage.

Thèse n°2 : toute littérature digne de ce nom est anti-hégémonique.

On peut en effet définir la littérature comme une famille de jeux de langage (liés par une ressemblance de famille) qui possède cinq caractéristiques (Lecerle et Shusterman). Les jeux de langage littéraires sont réflexifs (le texte littéraire est un texte hybride, qui habite son langage et en même temps prend à son égard la distance de la réflexion, pratique pré-théorique), complexes (la littérature utilise toutes les ressources du langage, avec le système et contre lui – ce jeu de langage est mise en jeu du langage, jouer avec le langage et se jouer de lui), recontextualisant (le texte littéraire absorbe et resémantise dans un contexte historico-politique nouveau toute une tradition de sens, incarnée par la tradition du canon littéraire), englobant (il y a, dans les termes de Rancière, une démocratie de la littérature : tous les styles, tous les registres, tous les genres) et particularisant (la littérature ne se limite pas aux abstractions universelles, elle nous propose la pratique du troisième genre de connaissance chez Spinoza, la connaissance des choses particulières, là où le second genre, gouverné par la raison, vise les généralités). L'incongru tel que je l'ai défini est alors l'inscription d'une opération littéraire de réflexivité : il pousse le texte, sous ses aspects formels (génériques et langagiers) dans ses derniers retranchements, il tintamarre le langage, par quoi on entendra qu'il le fait résonner en le poussant, parfois violemment, jusqu'à ses limites, et l'on rejoint ici les métaphores par lesquelles Deleuze définissait le style : roulis, tangage, agrammaticalités délibérées (on écrit sa langue comme une langue étrangère) et passage à la limite, vers l'image et la musicalité. On comprend pourquoi l'opération de l'incongru engage une poétique.

27. À première vue, ma seconde thèse est une grossière exagération. Car si l'on me concédera que le texte de Sandra Lucbert peut être immédiatement compris comme « anti-hégémonique » (c'est ainsi qu'elle le qualifie elle-même), on m'objectera que tous les textes littéraires, même grands, ne le sont pas, ou du moins pas immédiatement : les romans de Jane Austen décrivent un cosmos social stable et apaisé et ne contestent en rien l'idéologie dominante. Mais je pense que l'on peut dépasser ces apparences. Le raisonnement procédera en deux temps. Dans un premier temps on décidera que l'incongru n'est pas simple technique du comique, mais qu'avec Éluard il engage une poétique de la folle innocence qui est dénonciation de la bêtise des normes, langagières et idéologiques, et qu'avec Sandra Lucbert, comme on l'a vu, il engage une politique. Mais cette poétique et cette politique ne sont pas simplement des exemples de langage acratique. L'opération littéraire de l'incongru n'est pas simple dénonciation de la bêtise des normes : elle ne referme pas le sens dans une simple inversion politique, elle l'ouvre, elle procède par indétermination du sens, l'incongru n'imposant pas directement un sens, fût-il subversif. Les normes, formelles et substantielles constituent pour le locuteur qu'elles interpellent un transcendantal : elles lui imposent le cadre dans lequel pourra se

développer son dire. On se souvient de la célèbre provocation de Barthes, qui soutenait que la langue est fasciste. Elle l'était selon lui non en ce qu'elle bridait la parole, par censure, mais en ce qu'elle obligeait à parler selon les normes qu'elle impose. L'incongru est alors la forme explicite et parfois paroxystique de la contre-interpellation par laquelle le sujet interpellé à sa place et par-là devenu locuteur de plein exercice contre-interpelle le système, langagier et idéologique, idéologique parce que langagier, qui l'interpelle.

28. Dans un second temps, on généralisera cette analyse à toute forme de littérature, j'entends par-là tout littérature digne de ce nom. La pleine adhésion aux valeurs idéologiques du sens commun n'empêche pas, le texte littéraire étant réflexif – chez Jane Austen cela s'appelle l'ironie – une distance critique non peut-être vis-à-vis des normes axiologiques mais vis-à-vis des normes linguistiques et narratives, en ce qu'elles sont les vecteurs de l'idéologie dominante. Deleuze et Guattari aimaient à dire que les règles grammaticales sont des marqueurs de pouvoir, et l'on a vu avec Christian Salmon ce que la narration, l'histoire complète selon Aristote, charriait d'idéologie dominante. On en conclura que le texte littéraire même pleinement congru contient un élément d'incongru, ne serait-ce qu'à titre de trace, en ce qu'il constitue une pratique de la contre-interpellation. Car c'est ainsi que l'écrivain véritable parle sa langue comme si c'était une langue étrangère. Et si le style est le nom donné à la pratique de la contre-interpellation, l'incongru est la forme explicite, jusqu'au paroxysme, du style.

Œuvres citées

ARISTOTE. *Poétique*. Paris : Seuil, 1980.

AUDEN, W.H. *Collected Shorter Poems, 1927-1957*. London: Faber, 1966.

BARTHES, ROLAND. *Œuvres complètes*. Paris : Seuil, 2022.

BARTHES, ROLAND. *Le Plaisir du texte*. Paris : Seuil, 1973.

DUPRIEZ, BERNARD. *Gradus*. Paris : 10/18, 1980.

ÉLUARD, PAUL. *Les Sentiers et les routes de la poésie*. Paris : Gallimard, 1954.

FÉNÉON, FÉLIX. *Nouvelles en trois lignes*. 1948. Paris : Livre de Poche, 1998.

JOURDE, PIERRE. *Empailler le toréador*. Paris : José Corti, 1999.

LECERCLE, JEAN-JACQUES & R. SHUSTERMAN. *L'Emprise des signes*. Paris : Seuil, 2002.

LORDON, FRÉDÉRIC. *La Condition anarchique*. Paris : Seuil 2018.

LUCBERT, SANDRA. *Mobiles*. Paris : Flammarion, 2013.

LUCBERT, SANDRA. *La Toile*. Paris : Gallimard, 2017.

LUCBERT, SANDRA. *Personne ne sort les fusils*. Paris : Seuil, 2020.

SALMON, CHRISTIAN. *Storytelling*. Paris : La Découverte, 2007.