



MAXIME THIRY, CHARLINE LAMBERT

Université catholique de Louvain
maxime.thiry@uclouvain.be, charline.lambert@uclouvain.be

DÉMUSELER. FICTION ET POLYPHONIE ENGAGÉES DANS L'ŒUVRE DE VÉRONIQUE BERGEN

*Pour Christophe Meurée
dont la force du rire n'a d'égale que sa passion de la littérature :
contagieuses et généreuses.*

The artist seeks contact with his intuitive sense of the gods, but in order to create his work, he cannot stay in this seductive and incorporeal realm. He must return to the material world in order to do his work. It's the artist's responsibility to balance mystical communication and the labor of creation¹.

Patti Smith

Résumé

L'imbrication de l'esthétique et du politique est une constante dans l'œuvre protéiforme de l'écrivaine Véronique Bergen (née à Bruxelles en 1962). Elle éclate de façon exemplaire dans trois de ses plus récents romans, qui érigent la polyphonie en dispositif singulier, susceptible d'apporter une réponse esthétique aux questionnements politiques soulevés dans chacun d'eux. Le geste de Bergen s'écarte de la traditionnelle opposition entre fait et fiction, il devient un geste créateur qui touche notamment à la problématique du droit et de la légitimité capable d'adresser les crises écologique et démocratique. S'appuyant sur ces trois romans (*Tous doivent être sauvés ou aucun*, Onlit, 2018 ; *Kaspar Hauser ou la phrase préférée du vent*, publié en 2008 aux Éditions Denoël, réédité et remanié dans la collection Espace Nord en 2019 et *Guérilla*, Onlit, 2019), la présente contribution analysera la relation entre mémoire(s) et spectralité, entre corps et langage, afin de mettre en lumière la manière dont la littérature marque une forme de défiance à l'égard du langage, et l'interroge en tant que premier instrument de la domination.

Abstract

Belgian writer Véronique Bergen's protean work often intertwines aesthetical and political issues. Such imbrication especially shows in three of her most recent novels, which

¹ P. Smith, *Just Kids*, Bloomsbury, Londres *e.a.*, 2012, p. 256.

establish the aesthetical mechanism of polyphony as a way to answer the political questions each novel raises. Bergen's work deviates from the usual opposition between fact and fiction. It operates as a creative intervention dabbling with the problematic of right and legitimacy in order to amend both democratic and ecological crisis that the twenty-first century face. This paper aims to analyse the relationships that the three novels (*Tous doivent être sauvés ou aucun*, Onlit, 2018; *Kaspar Hauser ou la phrase préférée du vent*, first published in 2008 at Éditions DENOËL, then revised and republished at Espace Nord in 2019; *Guérilla*, Onlit, 2019) establish between memory and spectrality and between body and language. Hence, it highlights how literature signifies its distrust toward language and strains it as a primordial instrument of domination.

Écrivaine-comète, Véronique Bergen semble confondre son corps d'écriture avec sa personne. Sa démarche artistique érige la posture qu'elle adopte en véritable *dégaine*, eu égard à la puissance de feu de son écriture, de sa puissance de *mise à feu*. Philosophe et philologue de formation, auteure d'une thèse sur Gilles Deleuze, élue en 2018 à l'Académie royale de Langue et Littérature françaises de Belgique, Véronique Bergen se démarque par une œuvre qui emprunte une variété de voies, témoignant d'une singulière plasticité de la pensée. Consistante et indisciplinée à la fois, l'idée module la forme selon une double exigence d'expressivité et d'efficacité, nécessaires l'une à l'autre. Ses travaux, par leur force de déplacement et de dégagement, minent toute entreprise de catégorisation. À l'instar de son parcours foisonnant, l'œuvre protéiforme de Véronique Bergen – composée d'essais, de monographies sur des artistes, de recueils poétiques et de romans – résiste à tout exercice de catégorisation.

Pourtant, nous n'essayerons pas de systématiser le geste de l'auteure. Au contraire, nous remonterons humblement le fil d'Ariane qui semble relier son œuvre, nous laissant guider par la façon dont Bergen mêle sa voix à celles d'existences aussi subversives qu'insaisissables, assez du moins que pour saborder les dispositifs de pouvoir qui ne servent ni ne préservent les biosphères sur lesquelles l'homme impose sa suprématie, par une impulsion qui vient également perturber l'appareillage fictionnel et romanesque. Au prisme de ces positions, confortées par une pensée de l'engagement qu'ont nourrie ses recherches sur Deleuze et Rancière, Véronique Bergen interroge la force et la fragilité du langage, son rôle ainsi que le rapport de ce dernier au pouvoir et à l'exercice de toute domination.

Trois romans en particulier mettent en lumière les rapports qui se nouent entre fiction et pouvoir(s). Aussi, ils se révèlent exemplaires de la

démarche engagée de Bergen, s'exprimant à travers une polyphonie critique qui, par l'entremêlement de sa voix à d'autres, dénonce les grandes figures qui ont précipité l'humanité vers son déclin, en interrogeant dans le même mouvement le geste de l'écriture qui en rend compte. Ainsi, dans *Kaspar Hauser ou la phrase préférée du vent* (publié en 2008 aux Éditions DENOËL, réédité et remanié dans la collection Espace Nord en 2019)², elle réexamine l'affaire Kaspar Hauser et offre existence et justice à celui qui en a été privé par les pôles monarchique et scientifique du pouvoir en place. Dans *Tous doivent être sauvés ou aucun* (OnLit, 2018)³, Bergen fait revivre et témoigner non les maîtres, mais les chiens qui les ont accompagnés ; ce simple déplacement de l'attention œuvre à l'effondrement du socle sur lequel se sont trop longtemps assis lesdits dominants. Enfin, dans *Guérilla* (OnLit, 2019)⁴, par l'exécution d'une symphonie de voix désincarnées – et humaines, trop humaines – s'élève un chant du cygne écologiste qui, peu à peu, abandonne sa parole à une Gaïa convalescente.

En outre, les textes de Véronique Bergen ne manquent pas d'évoquer le processus même de leur écriture. La position de l'écrivaine se voit ainsi interrogée : se faisant porte-parole des voix qui ont été muselées, elle amorce la problématique du droit et de la légitimité, et y affirme aussi bien sa voix que celles qu'elle répercute. L'écrivaine entremêle sa voix à celles qu'elle démusèle, elle existe par sa capacité à réaffirmer l'existence aux êtres qui en ont été privée. Cela repose sur une inscription dans et par le langage d'une légitimité qui certes préexiste à son énonciation, mais appelle à être réactualisée pour ne pas s'effacer dans le mutisme et l'inaudible. Droit et légitimité aussi, d'user des pouvoirs de la fiction – qui déplace et libère la vérité, la rapproche d'une *perspective*, au sens nietzschéen du terme –, pour les démuseler. En ce sens, la position de Véronique Bergen rejoindrait certainement cette question que formule David Lapoujade :

Peut-être même l'art est-il tout entier au service du droit. Rendre *plus* réelles certaines existences, leur donner une assise ou un éclat parti-

² V. Bergen, *Kaspar Hauser ou la phrase préférée du vent* (Bruxelles, 2008), Bruxelles, Espace Nord, 2019. Dorénavant, toute citation de ce texte sera référencée comme suit, dans le corps de texte : (KH, n° de p.).

³ V. Bergen, *Tous doivent être sauvés ou aucun*, Bruxelles, OnLit, 2018. Dorénavant, toute citation de ce texte sera référencée comme suit, dans le corps de texte : (TDESA, n° de p.).

⁴ V. Bergen, *Guérilla*, Bruxelles, OnLit, 2019. Dorénavant, toute citation de ce texte sera référencée comme suit, dans le corps de texte : (G, n° de p.).

culier, n'est-ce pas une façon de légitimer leur manière d'être, de leur conférer le droit d'exister sous telle ou telle forme ? Cela suppose que toute nouvelle forme d'existence est comme précédée par une question qui en mine souterrainement la réalité : *quid juris* ? De quel droit prétendez-vous exister ? Qu'est-ce qui légitime votre position d'existence ?⁵

*

* *

1. Mémoire(s) et spectralité

1.1. *Écrire après-coup*

« Afin que le lecteur puisse connaître les événements *princeps* sur lesquels le roman s'est fondé » (KH, 263), Véronique Bergen fait suivre la réédition de *Kaspar Hauser* de « repères bibliographiques » qui non seulement explicitent la démarche d'une fiction basée sur une histoire vraie, mais situent cette histoire dans un passé éloigné qui s'étale de 1828 à 1832. Le roman, plus qu'une création, se révèle une recreation en laquelle « réalité et fiction se sont fécondées l'une l'autre » (KH, 261), et dont la part fictionnelle tient elle-même en partie de la mythologie de Kaspar Hauser, que la rumeur a engendrée et assimilée à une vérité populaire. Sur une place de Nuremberg, le lundi de Pentecôte en mai 1828, un adolescent surgit de nulle part, la parole maladroite et le geste malhabile, avec une lettre à la main qui indique son nom : Kaspar Hauser. Les scientifiques se penchent sur le cas de ce garçon dit « sauvage », tandis que, du côté politique, la rumeur court qu'il serait le fils mystérieusement disparu en 1812 du grand-duc Charles et de Stéphanie de Beauharnais et donc, l'héritier de la maison de Bade. L'écriture se veut donc réécriture, de même que la saisie qu'elle autorise du réel s'apparente davantage à une ressaisie de celui-ci. La Voix du Narrateur (inscrite ainsi dans le texte) relate ainsi sa découverte inattendue d'un livre dans une librairie, rehaussé d'un fermoir :

J'étais en train de feuilleter fébrilement des carnets, des journaux intimes laissés par des anonymes du siècle dernier, je fus intrigué par un cahier d'apparence sobre quoique recouvert de velours, cadencé par un fermoir que personne ne semblait avoir actionné depuis des lustres.

⁵ D. Lapoujade, *Les Existences moindres*, Paris, Éditions de Minuit, 2017, p. 20.

Je l'ouvris, davantage par curiosité que mû par une quelconque prescience. (KH, 25)

Au topos du manuscrit perdu s'adjoint le geste d'« actionner » un fermoir. Ouvrir le livre revient ainsi à libérer la mémoire, à la rendre disponible à la réappropriation (par le Narrateur et, *a fortiori*, l'écrivaine). En cela, le détail du « fermoir » rejoint les propos de Dominique Viart, qui observe la propension de la littérature contemporaine à, après s'en être écartée un temps, se tourner à nouveau vers l'Histoire et la ressaisir ; le critique avance que « cette ressaisie s'est faite selon plusieurs modalités dont la principale se fonde sur l'archive »⁶, qu'elle soit matérielle ou mnésique.

Les romans *Tous doivent être sauvés ou aucun* et *Guérilla*, quant à eux, situent leur(s) narration(s) (plutôt que leur action) dans une temporalité indéterminée, si ce n'est qu'elle adopte les couleurs du crépuscule pour la race humaine. Le premier accueille son lecteur par un « Bienvenue chez les errants » (TDESA, 5) prenant en charge la présentation de Falco (ou Ténacité, patronyme qu'il adopte dans une volonté de s'anonymiser). Alors qu'il voit son monde disparaître quand sa famille l'abandonne au bord d'une route, il entame l'errance qui l'amènera à progressivement rassembler une meute de chiens psychopompes illustres et ayant réellement vécu, chacun porteur d'un récit du progrès et de la déchéance humaine. Le chapitre introductif pose ainsi les bases du récit cadre d'un roman qui emprunte beaucoup au recueil de nouvelles ; récit cadre qui, tout en restant vague quant au déroulement de sa propre temporalité, voit l'humanité disparaître et énonce, peu avant son terme, être arrivé « à l'heure T+3 après l'homme » (TDESA, 256). L'écrivaine cultive et renforce ce sentiment d'arriver trop tard dès l'entame de *Guérilla*, en annonçant d'emblée que « les tempêtes du XXI^e siècle ont recouvert de poussière les cerveaux des dirigeants » et que « l'heure n'est plus à l'écriture de romans, la Terre croule sous les récits de sa débâcle, la Terre grogne, partisane d'une iconoclastie, d'une verboclastie radicales » (G, 5-6).

⁶ D. Viart, *Vers une poétique spectrale de l'Histoire*, in J. Frotin, J.-B. Vray (dir.), *L'Imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporaine*, Saint-Étienne, PU Saint-Étienne, 2012, p. 37.

Ces trois romans, à des degrés différents, s'emparent d'une histoire déjà passée, qu'elle soit attestée historiquement (celle de Kaspar Hauser, celles des chiens, allant de Laïka – le premier chien à voyager dans l'espace – à Blondie – le chien d'Hitler – en passant par ceux de Marie-Antoinette) ou qu'elle s'apparente à un roman qui oscille entre constat et anticipation, aussi bien dans le récit cadre de *Tous doivent être sauvés ou aucun* que dans *Guérilla*, dont la situation au départ s'est déjà « dégrad[ée] jusqu'à l'Armageddon » (G, 8). Les histoires ne demandent alors plus à être racontées, mais bien racontées autrement, après-coup et au travers de voix inédites susceptibles d'intégrer leur récit à une mémoire qui leur a été refusée. La trajectoire de ces récits suit la démarche vitaliste engagée par Deleuze, qui donne à éprouver des intensités et des affects qui ouvrent la voie d'une conquête de l'existence, qui œuvrent pour une affirmation inlassable et répétée du vivant. Cette démarche prend la forme d'une résistance passant par ce que Bergen appelle « une pratique créatrice qui libère la vie mutilée, la vie bâillonnée, équarrie »⁷.

Tout comme le présent peine à rendre le débat équitable, l'Histoire a failli dans sa façon de répartir et de célébrer la parole. Le pacte fictionnel demande alors à être déplacé, dans la mesure où il ne peut plus se résumer à une simple feintise partagée entre l'auteur et son lecteur. Bien qu'il reste possible d'identifier des déclencheurs précis (le cas Kaspar Hauser, les émeutes de 2011 en Grèce pour *Tous doivent être sauvés ou aucun*, ou encore la crise écologique dans *Guérilla*), ceux-ci ne résument en rien l'impulsion de l'écriture, tant elle sublime et transfigure le réel. Si fiction il y a, elle ne tarit jamais la vérité des témoignages, préférant la diversité des perspectives qu'ils offrent à « l'Histoire perçue comme poids, comme prison, comme devoir »⁸, ainsi que la présente Judyta Zbierska-Mościka dans un article qu'elle consacre aux « déclinaisons historiques » posées par le mouvement d'écriture de Bergen. Comme l'exprime Véronique Bergen dans un entretien consacré à *Tous doivent être sauvés ou aucun* : « S'ouvrir aux failles de l'Histoire, c'est se laisser

⁷ V. Bergen, *Résistances philosophiques*, Paris, PUF, 2009, p. 46.

⁸ J. Zbierska-Mościka, *Résister au monde. Déclinaisons historiques de l'identité contemporaine dans quelques romans de Véronique Bergen*, in « *Studia romanica posnaniensia* », vol. 40, n°4, 2013, p. 79.

transporter par des souffles, laisser entrer en soi ceux qu'on a privés de voix, écouter les créatures qui frappent à nos portes »⁹.

1.2. Origine et devenir

Ces vies mutilées et bâillonnées sont celles que les pouvoirs en place ont ostracisées. Elles s'incarnent dans une série de voix qui retentissent, de chapitre en chapitre marqué du sceau de la rumeur : chaque chapitre de *Kaspar Hauser* a pour intitulé la « Voix de » celui ou celle à qui il donnera parole ; *Guérilla* organise la plupart de ses chapitres autour de notes musicales, suivies de leur tonalité (ainsi, des chapitres tels que « La Bémol Majeur », « Fa Mineur », « Mi Majeur », « Do Dièse Mineur » s'enchaînent les uns aux autres). La fiction s'apparente à un porte-voix, chargée de répercuter, dans le premier roman, celle de Kaspar Hauser « qui [a] passé plus de soixante saisons dans [s]a geôle » (KH, 29) et qui, une fois sorti (car on ne saurait parler de libération), pleure de ce « qu'on a pris [s]es non-mots d'avant » (KH, 31) qui organisaient son monde, de ce que « les phrases des hommes décapitent [s]on ancien royaume » (KH, 31). Mais aussi la voix de sa mère, qui craint pour la survie de son fils et s'inquiète de ce que « le cours du monde ne s'insurg[e] pas contre ce qui niait ses lois, contre ce qui emprunt[e] le chemin du mal sous le couvert de la raison d'État » (KH, 10) ; cette même mère qui, prisonnière d'un mariage arrangé et régi par la Comtesse de H, « entre en guerre » et « bataille » pour rester elle-même. Le roman invite donc à retrouver le *point d'origine* de Kaspar, ce moment et ce lieu où, dans le langage, tout *s'origine*. L'origine se déploie ainsi non seulement vers le « passé », pour « recourber le temps, [...] transfigurer le langage pour rendre une enfance à Kaspar, fût-ce celle d'un trop tard qui ne rachète rien » (KH, 11). En ce sens, et plus spécifiquement celui de Walter Benjamin :

L'origine, bien qu'étant une catégorie historique, n'a pourtant rien à voir avec la genèse des choses. L'origine ne désigne pas le devenir de ce qui est né, mais bien ce qui est en train de naître dans le devenir et le déclin.

⁹ J. Faerber, *Entretien avec Véronique Bergen*, in « Diacritik », URL : <https://diacritik.com/2018/12/19/veronique-bergen-souffrir-aux-failles-de-lhistoire-cest-se-laisser-transporter-par-des-souffles-tous-doivent-etre-sauves-ou-aucun/>. [Page consultée le 8 juin 2020]

L'origine est un tourbillon dans le fleuve du devenir, et elle entraîne dans son rythme la matière de ce qui est en train d'apparaître¹⁰.

C'est ainsi qu'il faut comprendre la question de l'origine telle que la pose Véronique Bergen dans ce roman, en miroir de la citation de Benjamin. Celui-ci postule en effet l'origine non comme un moment princeps dans une temporalité linéaire mais comme une dimension temporelle toujours en mouvement et ancrée dans la direction d'un devenir. C'est là qu'apparaissent toutes les limites de la fiction – qui ne peut changer le passé –, mais aussi ses pouvoirs, puisqu'elle est capable d'orienter ce dont elle traite dans la direction d'un devenir. Ces voix répercutées sont aussi celles de Falco et des chiens qui le rallient à la « charte humanicide : au nom de la perpétuation de l'univers, le perturbateur de l'homéostasie, le saccageur de la nature doit périr. [...] Tous doivent être sauvés ou aucun » (TDESA, 36). Falco, ce « chaman », ce chien « ventriloqué » (TDESA, 8) par les voix qui le traversent, explicite le geste de Bergen lorsqu'il explique, au sujet d'un esprit canin le visitant, qu'il « lui donne abri afin qu'il monte en [lui] et parle à travers [s]on corps » (TDESA, 22). Par leur visitation, les spectres donnent corps au négatif de l'Histoire, son en-deçà négligé, oublié par ceux qui l'ont dite, écrite et transmise ; leur inscription dans un geste littéraire autorise « un temps de défolement imaginaire pour ceux et celles qui lisent. Les chemins de réflexion auxquels ils ouvrent l'esprit du lecteur sont ceux d'un dépouillement qui nous fait comprendre que l'au-delà est en quelque sorte *en deçà* »¹¹. En d'autres termes, ceux de Bergen, la spectralité, qui creuse en profondeur et resurgit de terre, « pren[d] l'histoire à rebrousse-poil, ouvr[e] un autre présent en apurant la dette à l'égard du jadis – à savoir, en donnant une scène aux soulèvements avortés du passé »¹².

En l'occurrence, les chiens qui interviennent portent les récits d'oppressions dont ils ont été les victimes directes ou non. Par la dénonciation, leurs voix jettent une lumière nouvelle sur les événements relatés, confirmant la teinte crépusculaire dont se dotent les romans, qui colore à présent les

¹⁰ W. Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion, 1985, p. 43.

¹¹ C. Nettelbeck, *Le grand désarroi des (sur)vivants : la spectralité dans l'imaginaire narratif de la France contemporaine*, in J. Frotin, J.-B. Vray (éds.), *op.cit.*, pp. 33-34.

¹² V. Bergen, *Résistances philosophiques*, *op.cit.*, p. 106.

idoles que l'Histoire a célébrées. Parmi les voix qui s'élèvent, Laïka, premier chien envoyé dans l'espace, se fait porte-parole des « martyres de la cause spatiale, de la guerre froide, de l'ambition humaine » (TDESA, 16) et invite à redire l'histoire du progrès humain ; Loukanikos, chien émeutier célébré par le *Time Magazine* en 2011, parle au nom du « peuple grec [...] saigné à blanc » (TDESA, 27) par la troïka européenne ; ou encore le husky Draganou, qui préfère présenter Robert Peary non comme l'explorateur qui conquiert l'Arctique, mais comme « le plus grand assassin de huskies » (TDESA, 105), lui qui légítima le meurtre en masse de chiens de traîneau par l'énonciation du sinistre « théorème dit polaire » (TDESA, 105). La question de la spectralité se voit ainsi articulée à la question du devenir, selon la définition qu'en donne Gilles Deleuze ; pour le paraphraser : le « devenir » n'est ni une imitation ni une identification, mais constitue le mouvement par lequel un être rythme la portée de ce qu'il devient¹³. Autrement dit, le devenir est inséparable de la notion de mouvement, les contours de l'être n'étant plus figés dans une identité qui l'essentialise mais pris dans le flux du changement. En termes romanesques, ce rythme est celui d'une langue qui procède par à-coups et qui redit, encore et autrement, ce qui plutôt que de se perdre dans la mémoire, doit s'y inscrire.

1.3. Une rythmique chamanique

Le chamanisme que déploie Bergen dans ce roman opère en dispositif lui permettant de *donner la parole*, de la rendre parfois, sans *parler pour*. Le chaman est cet être aux qualités psychopompes, divinatoires et curatives ; par son action, « la hantise ne désigne plus [...] seulement ce passé qui nous hante – mais aussi ce qui nous inquiète pour demain, toujours susceptible de s'actualiser dans un futur hypothéqué »¹⁴. Les deux autres romans suivent un *tempo* similaire ; en témoigne la « Voix du narrateur » lorsqu'il relate l'expérience extatique à laquelle s'est apparentée sa rencontre avec Kaspar :

Plonger dans Kaspar Hauser, c'était plonger dans les arcanes du temps, remonter à l'origine de l'humain. [...] Pour la première fois, le langage

¹³ G. Deleuze, F. Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, pp. 333-334.

¹⁴ D. Viart, *op.cit.*, pp. 47-48.

bougeait en moi, se soumettait à une vitesse qui le décomposait et le transfigurait. En faisant parler Kaspar, je laissais éclore ce qui, en moi, s'était toujours tu [...]. Je me réinstallais à l'intérieur des mots ; tout près de leur matière incandescente, là où les toucher équivalait à se toucher soi-même. (KH, 28)

La démarche résonne avec celle qui guide *Guérilla*, dont les voix désincarnées jouent de l'imprécision déictique pour confondre le *je* qui « [s']efface, laissant toute la place à la voix de Gaïa » (G, 11) et le *je* de Gaïa elle-même. Par exemple, l'incipit du roman fait passer le *je* d'une voix qui tantôt s'adresse à Gaïa comme à une interlocutrice privilégiée (en la chargeant parfois : « Gaïa, tu es complice... Tu as laissé la situation se dégrader jusqu'à l'Armageddon » [G, 8]), tantôt devient Gaïa : « Entre un humain, fût-il un enfant, un artiste de génie, un dissident politique, et un jaguar, un panda, un arbre, un lac, moi, Gaïa, je choisis les seconds » (G, 9).

Par ailleurs, le chamanisme ne saurait se réduire à sa portée curative ; il s'apparente à ce que Zbierska-Mościcka appelle un « nomadisme mental qui inspecte les revers de l'Histoire »¹⁵, qui regarde le passé, mais aussi, ou surtout, qui tourne la ressaie mémorielle vers le devenir. Les discours rapportés se dotent d'une velléité testamentaire, dont l'étymologie renvoie aussi bien au témoignage qu'à l'héritage. Partant, Falco, fort de sa bonne acquisition du langage qui l'a domestiqué, annonce en ouverture du roman : « Par condescendance ou sympathie envers certains exemplaires d'homo sapiens, mes Mémoires vous seront confiées en hominidien » (TDESA, 6). De façon similaire, deux des chapitres de *Guérilla* donnent voix à un guérillero anonyme ayant renoncé à brûler ses *Mémoires*, « son épopée révolutionnaire » (G, 56), en s'inquiétant de ce que les descendants du genre humain « hériteront des convulsions du XXI^e siècle » (G, 93). À la frontière du témoignage et de la harangue, le texte qu'il décide de livrer à la postérité porte l'espoir d'un avenir meilleur, hanté par « l'esprit de nos luttes » (G, 96).

Cette rythmique chamanique scande les trois romans investigués et confère à la littérature un pouvoir dont Stéphane Chaudier émet l'intuition : elle redonne vie aux spectres du passé, dont la hantise défigure le présent ; « peut-être les spectres ne sont-ils si vivants que parce

¹⁵ J. Zbierska-Mościcka, *op.cit.*, p. 80.

que nous aimons à les penser comme nos créanciers, nos juges, *surmoi* d'autant plus puissants et impérieux qu'ils ont une apparence délicate, fragile, émouvante »¹⁶. Suivant cette métaphore, Bergen (re)donne vie aux voix qu'elle inscrit dans ses textes. Plus avant, parce qu'il s'agit de voix qui s'élèvent et qui tonnent en dépit du mutisme auquel l'Histoire les a condamnées, leur existence dépasse de loin celles de simples êtres de papier. David Lapoujade l'énonce fort bien :

Tout est là : devenir réel. Et devenir réel, c'est devenir légitime, c'est voir son existence corroborée, consolidée, soutenue dans son être même. On sait bien que le plus sûr moyen de saper une existence, c'est de faire comme si elle n'avait aucune réalité. Ne pas même se donner la peine de nier, seulement ignorer. En ce sens, faire exister, c'est toujours faire exister contre une ignorance ou une méprise¹⁷.

2. Déterritorialiser le langage

Complétons la proposition de David Lapoujade :

Ce sont sans doute les existences les plus fragiles, proches du néant, qui réclament avec force de devenir plus réelles. Encore faut-il être capable de les percevoir, d'en saisir la valeur et l'importance. Si bien qu'avant de poser la question de l'acte créateur qui permet de les instaurer, il faut se demander ce qui permet de les percevoir¹⁸.

2.1. Corps et langage

Dans la mesure où percevoir confère une existence à diverses entités, qu'elles soient *corporelles* (comme un arbre, un chien ou du magma) ou *incorporelles* (ainsi d'un vent, d'une atmosphère ou d'une couleur), il convient de s'interroger sur l'épaisseur, la « valeur » et l'« importance »¹⁹ que leur rend le passage par le langage, dont la fonction – communicative et poétique – est moins d'octroyer une existence que de la dire, la rappeler. En ce sens, la question de l'existence est doublée, dans ces trois romans, de celle de l'identité : en l'occurrence, exister s'apparente à une revendication de l'identité, d'un nom. Il est donc possible de mettre

¹⁶ S. Chaudier, *Petite enquête sur le désir contemporain de spectralité*, in J. Frottin, J.-B. Vray (éds.), *op.cit.*, p. 211.

¹⁷ D. Lapoujade, *op.cit.*, p. 73.

¹⁸ *Ibid.*, p. 34.

¹⁹ Selon les termes employés par Lapoujade dans la citation précédente.

en lumière, au sein des romans analysés, l'imbrication de deux fils dans le tissu que constitue ce geste de « nommer » : un *fil de trame*, qui noue le rapport au mot (qui désigne), et un *fil de chaîne*, qui noue le rapport au nom (qui identifie) – dans les deux cas, qui *délimitent*.

Dans un premier temps, le fil de chaîne, ou le rapport au nom, s'assimile à un travestissement, à une entrave qui limite l'être plus encore qu'une geôle, que Kaspar pleure de ne plus habiter. « Ma seconde naissance fut ma première mort » (KH, 31) énonce la mort de l'identité dont s'est défait le jeune garçon une fois libéré de sa prison. Le nom dont il est affublé, Kaspar, ne rime alors en rien avec l'identité qu'il perçoit comme sienne : « Je ne suis pas le nom qu'on dit que je suis » (KH, 33). En décalage avec l'être, le *moi*, catégorie grammaticale égocentrée par excellence, peut aussi être prétexte à une exhibition malvenue, voire malsaine. Ainsi Falco précise : « Je ne me présenterai pas. À l'exception des rejetons d'illustres pedigrees, les chiens n'ont pas l'habitude d'exhiber leur moi » (TDESA, 6). Le lien à la supériorité qu'affiche le descendant d'un « illustre pedigree » est patent et fait évidemment écho à l'humain affichant la suprématie de son *je* pour asseoir son pouvoir. Ce faisant, il n'est donc pas anodin que Falco se soit choisi lui-même le nom de Ténacité : il fait le *choix* de se réapproprier sa propre identité et de s'y tenir, d'y tenir. L'action de *nommer* est également soumise à l'investigation dans *Guérilla*, notamment par Ravachol Junior, qui constate que son sobriquet l'élève et le rabaisse simultanément (« Alors Ravachol oui, Junior, non » [G, 88]). Une fois de plus, la langue entérine une identité autre que celle de l'être qui en est affublé, qu'elle enferme.

Dans un second temps, le fil de trame, le rapport au mot, se lie avec le fil de chaîne, le nom, dès lors que ce dernier est embourbé dans un rapport de pouvoir dont il cherche à se défaire :

Je ne sais pas vraiment entrer dans les mots mais pourtant je ne sais plus en sortir : leurs portes sont verrouillées comme l'était celle de ma geôle, leurs corps n'aiment pas ma bouche, [...]. Je suis comme une petite maison hantée qui dresse en vain le couvert pour convier les phrases : tout y est bien rangé, pourtant aucun visiteur ne vient. Si les phrases sont des fleuves qui se jettent à la mer, la mer s'arrête là où Kaspar commence. (KH, p. 44)

L'épaisseur phonique et sensorielle du mot s'affirme dans sa pleine puissance : il redonne pleine place à la langue et aux intensités qui la

parcourent. Celles-ci libèrent de l'assujettissement aux lois grammaticales et aux rapports de forces sociopolitiques, donnant à lire des blocs d'affects et de sensations qui résonnent avec la célèbre phrase de Deleuze : « De l'intensif à la pensée, c'est toujours par une intensité que la pensée nous advient »²⁰. Nulle surprise, dès lors, de lire l'écrivaine expliquer, au détour d'un entretien au sujet de *Kaspar Hauser*, que « le personnage principal, c'est la langue »²¹. De cette façon, elle sabote la suprématie que s'arroge le petit *moi* des humains, lui préférant un retour à la dimension charnelle du langage, plus à même de conférer « valeur », « importance » et voix à ceux qui en ont été privés.

À la lumière de ces premières considérations, exister repose sur une réalisation en tant que corps et en tant que voix qui se posent contre, qui s'opposent à tout ce qui mine, nie, tait l'existence. À l'instar de tous ces chiens qui vomissent, rejettent par le corps, « les usages du siècle » (TDESA, 167) ou encore la « liste des inventions humaines » (TDESA, 8), toutes les pratiques et discours qui ont anthropomorphisé ce qui, par essence, échappe à l'humain : « Non je ne vais pas gaspiller ma salive à aboyer des réfutations de messieurs Buffon, Linné et Darwin. [...] au lieu de nous disséquer, de nous éviscérer électrodes implantées, caninez-vous et observez-nous » (TDEAS, 10). L'appel à une « insurrection canine » (TDESA, 193) s'affirme dans un rejet de l'humanité et s'exprime par la logorrhée qui émane de leur bouche et que ne peut arrêter Falco, notamment lorsque rappellent les chiens de Marie-Antoinette : « Cacophonie des revenants, le carlin Mops et Thisbé me squattent de concert. Dans l'apesanteur de l'hypnospiritisme, je tente de discipliner leurs voix » (TDESA, 165).

Dans *Kaspar Hauser*, cet appel à l'insurrection se retrouve dans la présence insistante du champ lexical de la meute et du loup, figures de la dévoration par excellence : « Le loup-garou parle en moi pour dévorer Kaspar » (KH, 55). Parler pour dévorer, pour ronger ce qui enchaîne, en l'occurrence, le nom. Or, nommer une chose ou un être, c'est l'assimiler à un signe dans le texte, c'est le trahir dans sa capacité à s'exprimer

²⁰ G. Deleuze, *Différence et répétition* (Paris, 1968), Paris, PUF, 2014, p. 188.

²¹ X. Houssin, *Écrire, écrire, pourquoi ? Entretien avec Véronique Bergen*, Paris, Éditions de la Bibliothèque publique d'information, 2011 [publié sur OpenBooks en janvier 2014 : <https://books.openedition.org/bibpompidou/1071> ; page consultée le 20 août 2021].

et dans son essence, phonique et sensorielle plutôt que figée et conceptuelle. L'« insurrection canine » que mènent Falco et sa meute libère l'esprit, elle ramène le corps à sa fondamentale importance, de la même façon que les loups hurlent en Kaspar : « Des loups hurlent en moi, ils cherchent mes plaines [...], ils reculent devant le Dieu du dimanche qui pousse des cris de mouette, ils oublient le couteau à droite, la fourchette à gauche, le soulier au pied, le gant à la main, le rêve dans le lit, le lit dans la chambre » (KH, 134).

Une fois libéré, le flot du langage s'écoule souvent dans une expression qui échappe aux normes policées de la langue, à l'instar des expériences chamaniques qui distordent voix et langage de celui qui se fait porte-parole de la perspective qu'il énonce. Proposons alors l'idée d'une *langue charnelle*, se tenant au plus près de la sensation : « initialement, c'est un contact synesthésique, physique et charnel avec le mot », explique Bergen, avant de continuer : « Pour moi ; le mot n'est pas une entité vide ou uniquement signifiante mais une entité chargée d'affects, de matière et de chair. Vous me posez cette question : je vais donc en aval de la sensation »²². La Voix de Kaspar suit cet exemple dans la mesure où elle donne chair à Kaspar, il s'y incarne, à tout le moins dans l'espace du texte, qui assimile le personnage de Kaspar à sa Voix. En outre et, au fil d'une anaphore chargée de poser « la différence entre les hommes et moi » (KH, 41-42), cette Voix donne corps et consistance aux mots, à prendre « entre le pouce et l'index », aux mots dont les « sabots foulent le sol » et qui prennent d'assaut, rendent malade... Et de conclure par une double affirmation qui donne toute sa portée à la longue anaphore, par laquelle peu à peu Kaspar recentralise son existence et affirme la validité de son utilisation d'une « langue des origines, de vérité et en même temps d'inobéissance »²³ :

La différence entre les hommes et moi, c'est que je ne suis pas qui j'étais quand j'étais sur le bord extérieur de l'existence.

La différence entre les hommes et moi, c'est que j'entends clairement que le mot *fourchette* miaule, que le mot *bâton* résonne comme un carillon, que le mot *courir* est immobile, que le mot *gel* réchauffe (KH, 42).

²² X. Houssin, *art. cit.*

²³ J. Zbierska-Mościcka, *op.cit.*, p. 84.

Même constat dans *Guérilla*, lorsque l'enfant-rivière s'exprime dans une langue qui lui est propre (« koptoucke radou pixa » [G, 106]) ou énonce un texte qui rappelle les cadavres exquis surréalistes (G, 107). Et dans *Tous doivent être sauvés ou aucun*, lorsque Falco se soustrait volontairement aux conventions de réciprocité de la communication et « agacé, [...] répon[d] en canidien argotique. Flounoul, iztegor la trolmorpuf ustaïa. Si pärgnustit el phozylb häääbroutchnik wwhüülqyzahr mHyuep tol y tol y tol Dolma ! Dolma ! Xruj'tchev younitschka aq'tubb n' suvominsk zje dourbau » (TDESA, 61).

Éloigné de son intimation constante à le *maîtriser*, répondant de ce fait aux mots d'ordre et aux injonctions à la discipline, le langage fait ici l'objet d'une réappropriation susceptible de critiquer la façon dont il sert d'instrument de domination. Cela se marque particulièrement dans *Tous doivent être sauvés ou aucun*, probablement du seul fait que la mise en scène de chiens, étrangers à la langue des hommes et pourtant soumis à celle-ci, permet de thématiser la façon dont l'appareil langagier œuvre comme outil de domination et, à la fois, permet de s'émanciper. Ainsi, les chiens attirent l'attention sur leur bonne acquisition d'un « sabir hominido-canin » (TDESA, 117), leur permettant de communiquer avec le lecteur, ou encore se vantent de leur « diction irréprochable » et de leurs « grands orateurs à l'éloquence complexe, aux aboiements acrobatiques qui feraient pâlir de jalousie vos Démosthènes » (TDESA, 12). Ces compétences leur permettent d'adopter un regard critique sur la langue et son exploitation, au moyen de formules teintées d'une ironie mordante (« Nom d'un humain » [TDESA, 155] ; « Le royaume cosmique est pourri, prurit de gaz à effets de servitude » [TDESA, 163]) ou d'observations sociolinguistiques qui déplorent les « blablabla facebookiens, twiterriens » assimilés à une « centrifugeuse neutralisatrice » : « L'affolement de l'échange dans le néo-libéralisme a frappé le verbe de plein fouet. Asservis, conformes à l'ère du temps, les mots circulent à plein régime. Les vocables sauvages se sont fait la malle et nous ne l'avons pas vu » (TDESA, 230). Pareil commentaire résonne avec le regret que formule la voix narrative de *Guérilla* : « Si, au moins, les pugilats verbaux avaient la hauteur des stars de l'éloquence » (G, 25). Tous deux énoncent la nécessité d'élever les voix des inaudibles, celles qui s'expriment dans les « vocables sauvages » (ou *charnels*) et qui somment les humains de se taire : « Vos gueules, les humains. Depuis des millénaires, on n'entend que vous » (G, 11).

Faire taire les humains, c'est aussi entamer un travail de sape de leur langue d'« homo sapiens » ou de « minus habens » (G, 130), que les chiens détournent avec ironie. Ainsi, Falco interrompt le fil de sa narration le temps d'une observation métalinguistique : « Je m'allonge en chien de fusil [...]. Vous remarquerez que j'accepte d'employer vos expressions bizarres, lesquelles montrent que vous n'avez pas compris grand-chose à notre être, nos pensées » (TDESA, 21-22). Ce faisant, il montre la propension du langage à s'approprier des réalités qui lui sont étrangères et à les soumettre au poids d'une doxa qui pérennise leur domination : « Je passe en revue les locutions où nous trônons parfois pour le meilleur, souvent pour le pire » (TDESA, 22). En contrepartie, leur réappropriation de la langue des hommes, qui s'opère le plus souvent par dérivation impropre (« Laïka junior continue à me spoutniker les aventures du cosmos grillé par les fusées » [TDESA, 21] ; « Je grgr pattes ulcérées » [TDESA, 205]), s'assimile à un phénomène de déterritorialisation de la langue. Sublimée, la langue confère aux chiens qui la pratiquent une existence qui les émancipe du joug des humains, présentés comme des accidents de l'évolution et minorés par le retournement même de leur langue : « À ma troupe, je waf waf, pour reprendre l'onomatopée par laquelle les Hums Hums ont traduit notre langage » (TDESA, 161).

Ce rejet est renforcé par la répétition, le ressac d'une langue qui, par son énonciation multiple appuie la force d'une lutte incessamment relancée. À tel point qu'« un grondement secoue les profondeurs de la terre » (TDESA, 146), mené par Ténacité, qui « rugit de lever une armée de guérilléros » (TDESA, 151).

2.2. *La polyphonie comme support d'une guérilla*

Le langage agit comme premier instrument de la domination. Partant de ce constat, Bergen oppose aux geôles, aux « formes qui enferment » (KH, 255), la revendication d'un droit de parole, qui passe par l'expression d'une langue n'appartenant qu'à eux, à elles. Cette langue, musicale, fulgurante, inventive, offre aux personnages une existence quasi-corporelle, qui dépasse ce que peuvent les catégories de la narration et de la description. Elle fait écho au concept de « langue mineure » développée par Deleuze et Guattari, qui proposent de « se servir de la langue mineure pour *faire filer* la langue majeure. [...] C'est une notion

très complexe, celle de *minorité*, avec ses renvois musicaux, littéraires, linguistiques, mais aussi juridiques, politiques »²⁴. Ou encore, de façon plus programmatique : « c'est en utilisant beaucoup d'éléments de minorité, en les connectant, en les conjuguant, qu'on invente un devenir spécifique, autonome, imprévu »²⁵.

La polyphonie, qui s'exerce chez Bergen comme variation, tissage de plusieurs Voix, agit en dispositif esthétique qui vient répondre aux questionnements philosophiques et politiques précédemment soulevés. En cela et à la suite d'Aurore Touya, il est à entendre comme un principe structurant à même de « systématiser l'effet kaléidoscopique narratif »²⁶, mimant l'éclatement des points de vue et la diversification (à ne pas confondre avec la relativisation) des perspectives. Elle illustre par ailleurs l'importance qu'accorde l'écrivaine au *nous* dans la résistance et l'engagement : somme des voix portées par la polyphonie, ce *nous*, loin d'en faire synthèse, célèbre leurs singularités, leur marginalité, les préserve des discours formulés et récupérés par les puissants ; comme l'écrit Marielle Macé, pour qui le pronom est davantage politique que personnel : « 'nous' est illimitant : bien décidé à ne pas compter ses membres »²⁷. En un mot, le déploiement d'une polyphonie déclare un acte de résistance qui vise à maintenir ce décentrement. Empruntant les mots de Françoise Proust, l'écrivaine belge argue que la résistance « ne se concède pas, mais s'exerce ; elle ne s'accorde pas, mais se pratique », n'étant « ni un *constatif* ni un *impératif*, mais un *déclaratif* », ne s'écrivant pas « à la troisième personne, mais à la première personne du pluriel »²⁸.

Ce *nous* parvient à se libérer « du joug du narrateur extérieur »²⁹, pour dire ce que la forme romanesque est capable de figurer. Il gronde et entonne un « dernier chant » (TDESA, 146), celui des chiens, celui de « la minorité d'homo sapiens à avoir œuvré à un changement de société » (G, 7), même en vain. La polyphonie se fait symphonie, chant

²⁴ G. Deleuze, F. Guattari, *op.cit.*, p. 133.

²⁵ *Ibid.*, p. 134.

²⁶ A. Touya, *La Polyphonie romanesque au XX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 16.

²⁷ M. Macé, « *Nouons-nous* ». *Autour d'un pronom politique*, in « Critique », vol. 6, n. 841-842, « Nous », dossier dirigé par M. Macé, 2017, p. 483.

²⁸ F. Proust, *De la résistance*, Paris, Le Cerf, 1997, p. 159, cité par V. Bergen, *Résistances philosophiques*, *op.cit.*, p. 10.

²⁹ A. Touya, *op.cit.*, p. 15.

du cygne de la Terre, de Gaïa qui, après avoir sonné le Terminus, se retire et « reconstrui[t] [s]es espaces, [s]es forêts, [s]es chants » (G, 171). Par leur diversité, leur cadence et leur lutte partagée, toutes ces voix exercent une *guérilla*, à entendre comme une « guerre généralement conduite par des partisans et fondée sur le harcèlement de l'adversaire par des embuscades et des coups de main »³⁰.

Prenant donc la forme d'interventions incessantes et répétées, qui rejoint la « dynamique d'interruption et de reprises »³¹ que Touya présente comme une des moteurs de la polyphonie narrative, l'aspect martial de la notion de guérilla est patent : les ennemis sont ceux qui saccagent forêts et biosphères, ostracisent les minorités, domestiquent animaux et langage pour servir leurs intérêts. La démultiplication des points de vue et des voix qui leur donnent corps permet non seulement de déplier les trames de l'Histoire pour mieux la comprendre, mais aussi d'en remonter le fil et de l'interroger, voire de la soumettre aux procès des multiples témoignages, dont la somme engendrerait une « condamnation de fait »³². Au travers de la meute de Voix que l'auteure sollicite dans ses romans, la guérilla abat les humains bavards, poisons terrestres, sans « actionne[r] la main de Dieu ». En effet, « je n'agis pas en tant que déesse, je ne sauve pas que ma peau, mais celle des créatures à écailles, à plumes, à poils, à feuillages, les créatures d'eau et de sable » (G, 9). Car, encore une fois (et il est bon de le répéter, prélude à une guérilla qui ambitionne de ramener les humains à leur juste place) : « Vos gueules, les humains. Depuis des millénaires, on n'entend que vous » (G, 11).

*

* *

Démuseler. Cela suppose de revenir sur une action passée, en l'occurrence, le muselage. Consciente qu'on ne peut revenir en arrière, Véronique Bergen fait le choix de la création, puise dans le pouvoir d'une fiction qui entend redistribuer la parole, en privilégiant ceux qui en ont été privés. La parole engage l'irréversible : la polyphonie dé-

³⁰ « Guérilla » dans *Trésor de la langue française informatisé*, en ligne.

³¹ A. Touya, *op.cit.*, p. 304.

³² *Ibid.*, p. 324.

place (ou délocalise) la *vérité*, c'est-à-dire la libère du joug de ceux qui se la sont appropriée et la resitue dans un entre-deux in-fini, c'est-à-dire libre, libre d'évoluer grâce au(x) discours, plutôt que d'être saturée par son appropriation. Chez Bergen, la vérité ne penche pas d'un côté ou de l'autre, elle perd ses contours ; l'écrivaine en révèle la part fantasmée voire chimérique, dès lors qu'elle prétend instituer un état de fait. Touya n'écrit pas autre chose, lorsqu'elle prévient du vertige que peut provoquer ce déploiement de vérités : « la vérité est une multiplicité de vérités subjectives, qu'il faut croiser pour s'approcher au plus près de la réalité telle qu'elle a eu lieu, sans garantie d'y parvenir néanmoins »³³. Par l'intermède de la fiction, l'écrivaine entreprend de mettre en tension langage et pouvoir et, ce faisant, elle rend compte de l'étendue des pouvoirs du langage, qui soumet autant qu'il affranchit. La littérature devient alors le lieu de la résilience ; ou plutôt, pour éviter les contours trop « cyrulnikiens » de la notion, préférons-lui le terme de restauration : *restauration bergénienne* pour tout ce qui a subi un tort irréparable.

³³ *Ibid.*, p. 325.