

Javier Cercas, *Le Point aveugle*

221

Catherine Chauche
Université de Reims Champagne-Ardenne, CIRLEP

Le Point aveugle rassemble, sous la forme d'un essai de quatre chapitres encadrés par un prologue et un épilogue, cinq conférences prononcées en anglais par l'écrivain espagnol Javier Cercas, à l'université d'Oxford alors qu'il était « Visiting Professor in Comparative Literature ». Dès le prologue, il annonce que la plupart des propos tenus sont issus du débat qu'il entretient en public avec lui-même, en tant qu'écrivain et critique, tout en gardant à l'esprit que « la littérature a toujours un pas d'avance sur la critique » (15). Ce débat, précise-t-il, est essentiellement lié à la nature du roman et orientée vers ce qu'il appelle *la théorie du point aveugle*. Cette formulation renvoie directement à l'intuition – par la suite démontrée – du physicien Edmé Mariotte (1620-1684) selon laquelle les yeux ont chacun un point aveugle à travers lequel nous ne voyons rien. Chaque œil voit ce que l'autre ne voit pas et c'est donc le cerveau qui remplit le vide du point aveugle en apportant l'information disponible. Selon Javier Cercas, *les romans du point aveugle* fonctionnent de la même façon puisqu'en leur centre se trouve toujours un point aveugle sous la forme d'une question dont « la réponse est la recherche même d'une réponse » (30). Ce qui fait du roman un genre éminemment interrogatif : « écrire un roman consiste à se poser une question complexe et à la formuler de la manière la plus complexe possible... Cette énigme, c'est le point aveugle, et le meilleur que ces romans ont à dire, ils le disent à travers elle : à travers ce silence pléthorique de sens, cette cécité visionnaire, cette obscurité radiante, cette ambiguïté sans solution. Ce point aveugle, c'est ce que nous sommes. » (21).

Tout est déjà dit dans les oxymores du prologue. Les chapitres qui suivent démontrent la cohérence de la théorie de Cercas en s'appuyant sur ses propres romans¹, sur les grands textes du passé et les contemporains. Pour ce faire, il laisse de côté la littérature de divertissement et les définitions du roman qu'il

¹ *Les Soldats de Salamane*, trad. fr. Actes Sud, 2001 ; *Anatomie d'un instant*, trad. fr. Actes Sud, 2010 ; *L'Imposé*, trad. fr. Actes Sud, 2015 ; *Le mobile*, trad. fr. Actes Sud, 2016. Ce premier récit de Cercas date de 1987. Publié en France en même temps que *Le point aveugle*, il relate l'aventure d'un personnage qui veut écrire un roman « de portée universelle » et dont l'ambition est de déployer son écriture autour d'un *point aveugle*.

juge incomplètes comme celles d'E.M. Forster (« une fiction en prose d'une certaine longueur ») ou d'Alain Robbe-Grillet (« l'étude d'une passion – ou d'un conflit de passions, ou d'une absence de passion – dans un médium donné ») pour privilégier la réflexion existentielle à l'instar de Kundera dans *L'Art du roman*. Cette approche hisse le roman à son point le plus haut en lui assignant la tâche de changer la perception du monde pour « changer le monde » (70). Cercas ajoute ensuite deux impératifs essentiels : renouveler sans cesse la forme pour « dire les vérités nouvelles » puisque « la forme est le fond » (52) ; faire de l'ironie le moteur de la dynamique narrative, non pas l'ironie destructrice du cynique qui soustrait, mais celle d'un Thomas Mann qui « additionne » ou celle d'un Friedrich Schlegel qui mélange « vérités plurielles et contradictoires » (98 / 99). Soucieux de s'inscrire dans une tradition et dans une généalogie, Cercas trouve les principaux éléments fondateurs du roman dans le *Don Quichotte* de Cervantès.

La question centrale, qui constitue le point aveugle de ce « premier roman moderne », est bien évidemment : « Don Quichotte est-il fou, oui ou non ? ». La réponse ne peut être que oui et non, ce qui fait de don Quichotte « un personnage comique et grotesque mais aussi un personnage admirable, un héros tragique » qui évolue dans un monde « où il n'y a plus de vérités monolithiques et infaillibles » (83 / 84). Cercas met rapidement l'accent sur d'autres textes phares comme *Moby Dick*, *Bartleby*, la nouvelle kafkaïenne de Herman Melville, *Le Procès* de Franz Kafka, ou encore *Le Tour d'érou* de Henry James et *Duel* de Joseph Conrad. L'ambiguïté plurielle de ces textes doit se différencier de l'indéfinition qui dilue le sens et entrouvrir la brèche par laquelle le lecteur va s'immiscer « pour pénétrer profondément et sans peur, comme un spéléologue, dans les territoires que seuls le roman et la nouvelle peuvent explorer, interdits qu'ils sont à toute autre forme de connaissance. » (112).

Il faudra attendre le xx^e siècle et l'éclosion de la littérature postmoderne latino-américaine pour que l'héritage de Cervantès, – qui inspira les premiers romanciers anglais et français mais qui, en Espagne, fut longtemps étouffé par l'obscurantisme de l'Église et de la monarchie –, se déploie enfin dans l'écriture romanesque. Après avoir cité les noms de Garcia Márquez, Cabrera Infante, Julio Cortázar, Alejo Carpentier, Carlos Fuentes, et Ernesto Sabato, Cercas retient *La Ville et les chiens*, le premier roman de Mario Vargas Llosa, qu'il considère comme un authentique chef d'œuvre, et se livre à une passionnante analyse de 43 pages dans le chapitre III intitulé « La question de Vargas Llosa ». Pour formuler cette question, – explique Cercas – on ne peut guère se passer des données autobiographiques, non pas parce qu'elles recèlent l'ADN d'un génie littéraire, mais parce que « le romancier réélabore littérairement son expérience personnelle... afin de la doter d'un sens universel » (137). Cette perspective nous ramène du côté de Kundera pour lequel les protagonistes d'un roman sont autant de « mois hypothétiques » de l'auteur et du côté de Gide puisque « écrire un roman consiste à exorciser ses propres démons » (138). Cette approche n'a rien de bien nouveau, c'est en fait la mise en forme duelle qui va donner sa densité à l'œuvre en construisant une réalité imaginaire aussi puissante que la

réalité elle-même afin que le lecteur vive, par procuration, « une expérience qui soit aussi intense ou plus intense que sa propre expérience personnelle. » (139). Des dualités de départ – spatiale, temporelle, et identitaire – naissent la multiplicité des points de vue, le contrepoint dramatique permanent et le dialogue entre les différentes perspectives linguistiques, c'est-à-dire tous les éléments qui font l'ambiguïté éthique de tous les personnages et en particulier celle du Jaguar, le personnage central, dont on ne sait s'il incarne un héros ou un scélérat, le lecteur étant le seul à pouvoir décider « de manière souveraine s'il est l'un ou l'autre ou s'il est les deux à la fois » (158). C'est à ce carrefour que Cercas situe le point aveugle du récit, ce qui lui permet de voir dans Vargas Llosa l'un des maîtres de « la question insoluble de la contradiction insoluble entre la noblesse et la bassesse ou entre l'idéalisme et le fanatisme » (163). Cette question majeure, posée dès *La Ville et les chiens*, fait de Vargas Llosa un écrivain hanté par sa vocation au point de subordonner sa vie à son travail ; elle ne cessera de nourrir son œuvre pour en faire « une longue tentative obsessionnelle inachevée et inachevable » (164), de la reformuler de la manière la plus complexe possible.

Ce détour par le premier roman de Vargas Llosa permet de mieux appréhender le rapport de Javier Cercas à la question de l'engagement qu'il aborde dans son dernier chapitre, conscient qu'elle peut sembler anachronique. Certes, il fut d'abord rebuté par la figure du « mandarin arbitraire et despotique » (170) que représentait Jean-Paul Sartre dans sa jeunesse et lui préféra l'essai de l'Américain John Barth, « La littérature de la réactivation (Fiction postmoderniste) », le manifeste d'une littérature qui se voulait « anti-réaliste, anti-solennelle, anti-sentimentale, ironique... ». C'est pourtant bien vers Sartre qu'il reviendra pour « tout reformuler » et définir « le nouvel intellectuel » dont la fonction première doit être le recours à l'action qui consiste à révéler le réel, mais sans militantisme. À ce principe premier, Cercas adjoint la définition que le formaliste russe Viktor Shklovsky propose de la mission de l'art : « désautomatiser la réalité, convertir en étrange et en singulier ce qui, à force d'être sous nos yeux, finit par nous sembler normal et ordinaire. » (182). Il s'agit donc d'inquiéter le lecteur en pratiquant l'ironie de Cervantès qui, lecteur assidu d'Érasme et de Machiavel, avait déjà préparé la sortie hors du monisme « totalitaire et dogmatissant » (216). Ici, Cercas, avec Vargas Llosa, reprend la théorie d'Isaiah Berlin (1909-1997) selon lequel le monisme religieux ou idéologique a dominé la pensée occidentale pour conduire à la barbarie des guerres du xx^e siècle.

Directement inspirée par l'exemple de Kafka et par les échanges de Cercas avec Vargas Llosa et le Japonais Kenzaburo Oé, cette reformulation de l'engagement sera celle de « l'homme qui dit non pour préserver la dignité collective » (203) et qui acceptera d'être « un homme scindé » (196) : l'intellectuel en lui s'exprimera principalement avec la partie rationnelle de son être et devra prendre parti en gardant à l'esprit que « la morale vient avant la politique » (199), tout en restant réservé et prompt à l'auto-critique ; en revanche, l'écrivain qu'il demeure continuera d'écrire avec toutes ses obsessions et ses certitudes, ne bridant jamais la partie irrationnelle de son être qui sait dire la sombre clarté du point aveugle. Javier Cercas arrive au terme de cet essai conscient que le « lecteur ordinaire »,

plus ouvert au pluralisme qu'il ne le fut par le passé, est en mesure d'accéder à un univers romanesque proche de celui de Cervantès et propice à une authentique réflexion existentielle inscrite dans son époque.

Le Point aveugle se lit aisément et emporte d'autant plus l'adhésion qu'il ne renie pas les précurseurs de la postmodernité. De plus, cet essai précise la notion parfois floue de *littérature ouverte* lancée par Umberto Eco, sans céder à la tentation de l'instabilité et de l'insolite à tout prix. Cependant, son choix de reprendre cinq conférences amène Cercas à se répéter en soulignant maintes fois la pluralité et les paradoxes qu'engendre la notion de point aveugle sans esquisser une réflexion sur l'écriture littéraire qui la suscite, sans évoquer le rapport qu'institue l'auteur à la langue et aux mots porteurs de la signification. Si certains romans du point aveugle comptent parmi les plus grands, il serait intéressant d'examiner de quelle manière ils préparent le lecteur à un saut dans l'inconnu de l'Ouvert et selon quelle temporalité ils laissent entrevoir l'illisible. Effleurent-ils l'en-deçà de la langue pour remonter aux sensations les plus originaires qui précèdent le comprendre ? Par quels moyens l'auteur parvient-il à faire résonner l'écho du monde « au cœur des ténèbres » ? Autant de questions que suscite l'essai de Javier Cercas et qui pourront faire l'objet de réflexions nouvelles.

Référence complète

Javier Cercas, *Le Point aveugle* [titre original : *El punto ciego*, Barcelone, 2016], essai traduit de l'espagnol par Elisabeth Beyer et Aleksandar Grujić, Actes Sud, 2016, 223 pages.