

DONNER À VOIR L'IRREPRÉSENTABLE, FAIRE TREMBLER LE RÉEL : L'AGIR SYMBOLIQUE DES ŒUVRES D'ART REPRODUITES DANS *CERCLE* DE YANNICK HAENEL

Corentin Lahouste

Université de Louvain

Puiser l'essence dans la citation – comme on puise l'eau par forage
à la source souterraine, cachée dans la profondeur²⁰

Résumé

L'article vise à mettre en lumière la manière dont les quatre œuvres d'art reproduites dans le roman *Cercle* (2007) de Yannick Haenel, insérées à la trame diégétique, peuvent être appréhendées comme des objets littéraires possédant une signification plus complexe que celle qui pourrait leur être rattachée de prime abord. Plus précisément, il s'agit de voir comment ces dernières, au-delà de contribuer au progrès narratif du roman, premièrement, résonnent avec l'expérience vécue par le narrateur dans la fable et figurent chacune un geste spécifique ; deuxièmement, évoquent quatre puissances de la fiction ; troisièmement, rendent compte d'un discours sur soi de la part de Haenel, de dispositions posturales propres à son œuvre et à l'image d'écrivain qu'il souhaite donner de lui. En somme, il est question de montrer comment les quatre images agissent comme des suppléments au texte, de manière rayonnante et dynamique.

Abstract

The article explores the way in which the four works of art reproduced in the novel *Cercle* (2007) by Yannick Haenel, and inserted in the narrative, can be seen as literary objects whose meaning is more complex than expected. Beyond their role in the narrative construction of the novel, these art works reflect the narrator's experience

²⁰ ARENDT Hannah, *Walter Benjamin 1892-1940*, trad. de l'anglais par Agnès Oppenheimer-Faure et Patrick Lévy, Paris, Allia, 2014, 102.

and signal a specific gesture. They also convene four different fictional devices. Finally, they reflect Haenel's self-portrayal, telling us something of his relations with his work and his image as writer. The art works supplement the text at different levels, in a dynamic fashion.

Les textes de Yannick Haenel, écrivain français né en 1967 qui a à son actif un essai, trois récits et huit romans, accordent une place prépondérante à l'art, dans sa pluralité – traversant les disciplines, les époques, les civilisations. Ils sont imprégnés de références littéraires et artistiques extrêmement variées, bien que plutôt classiques/canoniques, que l'auteur des *Renards pâles* réinvestit amplement. Ce dernier, qui ne cesse, à l'instar de Walter Benjamin²¹, de collectionner les citations, pourrait, sans conteste, reprendre à son compte le fameux aphorisme de Montaigne : *Comme quelqu'un pourroit dire de moy que j'ay seulement faict ici un amas de fleurs estrangeres : n'y ayant fourny que le filet à les lier*. Au fil des pages, sont ainsi évoquées les œuvres de très nombreux écrivains (Dante, Shakespeare, Pascal, Flaubert, Dostoïevski, Rimbaud, Nietzsche, Melville, Proust, Kafka, Joyce, Bataille, Beckett, Duras, Levé, pour ne citer qu'eux), mais aussi de peintres (Le Caravage, Rembrandt, Modigliani, Opalka, Twombly), de cinéastes (Michael Cimino, Francis Ford Coppola, Alain Resnais, Leos Carax), ou encore de musiciens (John Coltrane, Lou Reed, David Bowie, Bob Dylan, Aphex Twin). Haenel, ou plutôt son double fictionnel, Jean Deichel, narrateur de la quasi totalité de ses textes de fiction qui est fortement influencé par de grandes figures mythologiques et/ou littéraires, est en ce sens atteint d'une boulimie citationnelle, engageant et entretenant un dialogue nourri et constant avec une diversité d'œuvres artistiques qu'il fait par ailleurs s'entrelacer²². Mélangées, croisées, hybridées, elles sont rarement saisies isolément : elles sont la plupart du temps inscrites en regard d'autres – ce qui permet de les intensifier, de les ex-hausser –, mais aussi et avant tout dans un mouvement relié à une subjectivité (celle du narrateur, essentiellement), dans un mouvement vers le soi, instruit par la notion de désir. Ainsi que l'a noté Myriam Watthee-Delmotte dans son article portant sur le musée dans l'œuvre de Yannick Haenel, « c'est donc d'une connivence entre les œuvres qu'il s'agit : elles s'interpénètrent et se répondent » (218).

Dans ses écrits, Haenel diffuse donc l'art qu'il admire et donne à voir ses influences. Ce faisant, il construit un discours sur l'art qui se voit investi d'une portée existentielle, revitalisante :

²¹ Voir ARENDT Hannah, *op. cit.*, 89 et ss. Notons par ailleurs que l'auteur de *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction technique* est représenté dans le roman, aux côtés de Paul Celan et de W.S. Sebald (voir 395).

²² « [L]e télescopage des époques m'intéresse, cette épaisseur du temps, cette simultanéité des paroles », assure Haenel dans un entretien qu'il a réalisé pour la revue *Esprit* (Entretiens avec Yannick Haenel *et al.*, « Le goût du fait vrai dans le roman français contemporain », *Esprit* 2017/3 [Mars – Avril], 181).

ce dernier, brèche dans le quotidien, « vous ouvr[e] un chemin dans l'existence, et peut-être vous sauv[e] du ravage »²³, comme l'a formulé l'auteur dans un entretien. Il peut ainsi être autant un lieu d'émancipation (qui permet d'échapper à la vie quotidienne et à l'harassement qui peut lui être rattaché), qu'un lieu d'accomplissement ; il vient éclairer la vie²⁴. Par ailleurs, l'art chez Haenel permet toujours d'établir et de développer un discours sur le monde ; il agit comme médiation entre le narrateur et son expérience du monde. Il se présente comme une brèche entre le réel et une subjectivité, au sein de laquelle le réel peut être transfiguré afin d'être vécu et appréhendé autrement, nouvellement. Aussi, chez Haenel, l'art est intimement lié à la vie et la vie, à l'art. Il s'agit de vivre sa vie comme une œuvre d'art, ainsi que l'esquisse le narrateur de *Je Cherche l'Italie* :

Certains matins, à peine levé, je courais voir et revoir ce plein azur parcouru d'or qui monte à la tête dans les chapelles de Florence : la Brancacci aux Carmine, la Sassetti à Santa Trinita, la Tornabuoni à Santa Maria Novella, où les fresques de Masaccio, Filippo Lippi et Ghirlandaio tiennent debout comme des grands morceaux de ciel qui flambent.

Je me disais : je vais apprendre à vivre selon ces chapelles ; *je vais faire de chacune de mes journées une chambre peinte*, avec ses compartiments de couleur et sa narration étagée ; je vais comprimer pour moi le ciel, les palais et les collines dans un petit volume de lumière ; *je vais insérer ma vie dans cet univers sans bords*. (37-38, nous soulignons)

Dans *Cercle*, son quatrième roman dans lequel l'aventure commence significativement, selon les dires du protagoniste-narrateur²⁵, sur le pont des Arts, quatre œuvres visuelles – bien différentes – sont reproduites. *Trois études de figures au pied d'une crucifixion* de Francis Bacon, une estampe japonaise anonyme, la gravure sur bois *Rhinocéros* d'Albrecht Dürer et le tableau *Saint Jean l'Évangéliste à Patmos* de Giovan Francesco Caroto.

Alors qu'un nombre impressionnant d'œuvres sont évoquées, pourquoi avoir choisi de reproduire celles-là ? Telle est la question à laquelle nous comptons répondre, en montrant comment ces œuvres, insérées à la trame diégétique, deviennent des objets littéraires possédant *de facto* une signification plus complexe que celle qui leur est habituellement rattachée. Plus précisément, il va

²³ MAKHLOUF, Georgia, « La littérature s'écrit contre ceux qui croient savoir », entretien avec Yannick Haenel, dans *L'orient littéraire*, en ligne, 2008. URL : http://www.lorientlitteraire.com/article_details.php?cid=33 &nid=5395.

²⁴ Voir HAENEL Yannick, *Je cherche l'Italie*, Paris, Gallimard, 2015 (L'infini), 92.

²⁵ ID, *Cercle*, Paris, Gallimard, 2007 (Folio), 40.



Fig. 1. Francis Bacon (1909-1992), *Trois études de figures au pied d'une crucifixion*, 1944. Pastel/Peinture à l'huile, 74 x 94 cm. Londres: Tate Britain.



Fig. 2. Anonyme, *Estampe japonaise*, s.d. Estampe, dimension inconnue. s.l.

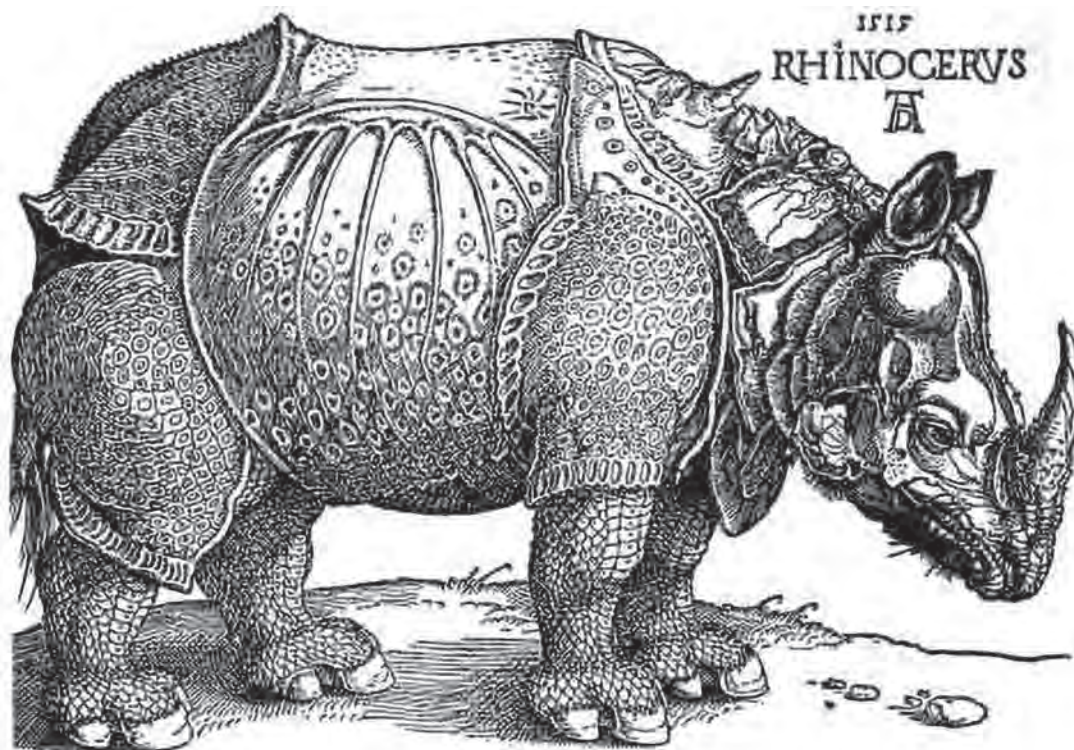


Fig. 3. Albrecht Dürer (1471-1528), *Rhinocéros*, 1515. Gravure sur bois, 21.4 x 29.8 cm. Londres: British Museum.



Fig. 4. Giovan Francesco Caroto (1480-1555), *Saint Jean l'Évangéliste à Patmos*, 1518. Peinture à l'huile, 92 x 77.8 cm. Prague: National Gallery.

s'agir de mettre en lumière la manière dont les œuvres reproduites, au-delà de contribuer au progrès narratif du roman, premièrement, résonnent avec l'expérience vécue par le narrateur dans la fable et figurent un *geste* spécifique ; deuxièmement, évoquent quatre puissances de la fiction ; troisièmement, rendent compte d'un discours sur soi de la part de Haenel, de dispositions posturales propres à son œuvre et à l'image d'écrivain qu'il souhaite donner de lui.

Les quatre reproductions sont ainsi ici saisies comme les quatre pannetons d'une des clés interprétatives de l'œuvre. Il s'agit, par ce travail, de voir comment des détails d'un texte peuvent engager une lecture tout particulière d'une œuvre et comment, depuis eux, peuvent se révéler certains de ses aspects déterminants. Et cela est peut-être encore davantage pertinent lorsqu'il s'agit d'aborder l'œuvre de Yannick Haenel qui lui-même évoque et thématise l'importance du détail : « Pris dans de telles sinuosités, certains détails brillaient discrètement, comme si les mots les plus anodins s'ouvraient et se fermaient, comme s'ils ondoyaient dans un pli, à l'abri des regards faciles » (243). J'évoluerai donc à l'abri des regards faciles, pour reprendre les mots de Haenel, en suivant une prescription que l'on retrouve dans *Le sens du calme* : « Lire consiste à deviner un monde dans les petites choses ; à suivre ces choses dans les plis d'un récit ; à faire étinceler leur solitude » (112).

Quatre gestes

Le premier niveau de lecture des quatre œuvres reproduites dans *Cercle* concerne l'acte qu'elles donnent à voir. Chacune évoque un geste spécifique. Or, le geste constitue un des concepts, un des motifs centraux (avec le vide ou encore le feu²⁶) qui se trouvent au cœur du roman et qui le structurent. Il est ce qui permet d'atteindre l'« *existence absolue* » (46). C'est ainsi que les gestes (existentiels) que figurent les œuvres se révèlent déterminants : ils renvoient aux éléments-clés du roman²⁷, en dressent les lignes directrices. Ceux que mettent en lumière les quatre œuvres sont, dans l'ordre : crier ; s'envoler, s'échapper ; se retrancher ; penser.

Le cri renvoie à la deuxième partie du texte où le narrateur, en séjour à Berlin, se confronte à ce qu'il appelle la *Destruktion*, au cauchemar de l'histoire qu'évoque l'exergue, à la dévastation et à la souffrance, à l'horreur de l'exécution qui est « toujours en train d'avoir lieu » (196), à l'insoutenable

²⁶ Voir LAHOUSTE Corentin, « Du flamboiement », dans LAHOUSTE Corentin et WATTHEE-DELMOTTE Myriam (dir.), *Yannick Haenel, la littérature pour absolu*, Paris, Hermann, à paraître (2020).

²⁷ Voir ID., « Une épopée sensible : *Cercle* de Yannick Haenel », dans *Fixxion. Revue critique de fiction contemporaine*, n°14 – Époque épique, juin 2017, 124-139.

sociétal – au « monde envoûté par le spectacle de sa monstruosité » (189) ainsi que le formule le narrateur – auquel fait écho l'extrait de la *Nausée* de Sartre, longuement cité dans le texte juste avant la reproduction du tableau de Bacon. Ce dernier annonce l'épreuve à laquelle le narrateur va être confronté lors de son périple berlinois. Il introduit à la souffrance, à la *blessure* qui, comme le note le narrateur, « vous ouvre une voie qui semblait impossible à votre jouissance. [Car] [c]haque point de l'existence se rejoint par le versant de la détresse aussi bien que par celui des émerveillements » (388-389). La douleur, l'expérience du désastre fait donc fondamentalement partie de l'expérience de l'événement que ne cesse de poursuivre et d'investir le protagoniste-narrateur de *Cercle*, d'où sa mise en lumière par la reproduction du tableau de Bacon.

L'envol ou l'échappée figuré(e) par l'estampe est le mouvement qui porte le narrateur dans la première et la troisième partie du texte qui sont toutes deux marquées par la volonté de l'affranchissement et de l'ouverture à une autre manière de vivre, à un *en-dehors*, à une *Vita Nuova* (nom du premier chapitre de la troisième partie du texte). Il n'est pas anodin, en ce sens, que cette gravure se trouve au milieu d'un traité chinois du XVII^e siècle intitulé *La Désertion parfaite* qui développe une « théorie des liens » où l'auteur explique « comment les briser, un à un » (242) et « encourage à vous séparer toujours plus à vif, à moduler vos décisions à revers des attaches » (244). Ce geste est celui qui transcrit au mieux la posture de déserteur propre aux narrateurs des textes de Haenel, ainsi que l'impératif de liberté qui nourrit tous ses écrits²⁸. Par ailleurs, la convocation des oiseaux est déterminante car ces derniers sont reliés à l'écriture dans le roman, ainsi qu'en témoigne par exemple cet extrait du texte : « J'ai eu cette nuit l'intuition qu'on m'indiquait une voie. Les oiseaux quand j'écris sont dans ma main. Ça se fait tout seul, entre le gris et le vert des plumes, sans moi » (69). L'envol, la liberté, que représentant les volatiles, c'est donc aussi ce que permet l'écriture, ce que permettent les phrases. S'engager dans la voie des oiseaux²⁹, c'est dès lors s'engager et dans l'écriture et dans la liberté : « À peine avais-je fait un pas ce matin le long du fleuve que les oiseaux m'accompagnaient. D'un arbre à l'autre, ils tissaient d'une voix claire les conditions de mon passage ; grâce à eux je glissais dans l'air et les couleurs » (27). Par ailleurs, c'est le surgissement d'une hirondelle dans la salle où se trouve le tableau de Bacon (195) qui va permettre au narrateur de se dépêtrer du « régime du crime » qu'étale le tableau, qui va faire rejaillir les sourires (voir 195-196).

²⁸ Rappelons qu'il est notamment l'auteur, avec François Meyronnis, d'un *Prélude à la délivrance* (2009).

²⁹ Par ce lien effectué par Haenel, on peut penser à *La langue des oiseaux*, notamment théorisée par la Grasset d'Orcet et Fulcanelli, tandis que dans l'imaginaire médiéval/dantesque, cette dernière renvoie à la poésie hermétique.

Le troisième geste renvoie à la proposition politique alternative mise en avant par plusieurs narrateurs de Haenel³⁰ : *Embrasser la solitude et le calme*, c'est-à-dire valoriser le retrait (notamment intérieur) plutôt que la mise en visibilité permanente de soi et le perpétuel affairément, devenus de véritables diktats contemporains ; dans cette lignée, privilégier une sensorialité personnelle plutôt que les modèles d'épanouissement à reproduire au sein de la masse indifférenciée, les affects profonds plutôt que la socialité de superficialité ; ou encore, appréhender le temps comme vecteur de construction patiente plutôt que comme ennemi à abattre par le remplissage des agendas de très nombreuses activités. Il s'agit donc de retrouver les besoins négligés par les impératifs du fonctionnement socio-économique qui dominent même les loisirs, de s'opposer au fait, identifié par Antonio Negri, que « les corps sont simplement réduits à l'état de marchandises dans la production et la reproduction de la société capitaliste » (234). À l'instar du *Cavalier polonais* de Rembrandt pour le Jan Karski de son roman éponyme, l'image du rhinocéros « agit sur lui comme un modèle comportemental, [mais] elle est [...] davantage encore une icône qui pointe, au-delà d'elle-même, vers une forme d'idéal atemporel » (Watthee-Delmotte 229). Le geste du rhinocéros, qui permet d'« échapp[er] à la destruction » (387), fait par ailleurs écho au « régime de l'écart » auquel renvoie déjà l'estampe chinoise telle qu'elle est commentée par Deichel (voir 245). Le poète, comme le rhinocéros, *prend le large* (388). Ainsi, la deuxième et la troisième reproduction peuvent être associées en tant que représentant les deux pôles d'un même continuum : l'estampe chinoise renvoyant au vide, à la dissipation, tandis que le rhinocéros, décrit comme « sorte de volume absolu » (386), constitue du « plein » – ainsi que le note le narrateur : « il est rempli une fois pour toutes » (386). On retrouve dès lors par ce rapprochement un élément structurant de l'imaginaire haenelien qui allie volontiers et où il s'agit de trouver la ligne juste dans l'ambivalence, comme peut en témoigner cet extrait du texte : « Parfois, tel mot décolle avec le vent, avec lui vous chevauchez deux, trois, quatre notions dans l'éclaircie. Une autre fois, le mot pue, ça s'enlise. *La magie côtoie la platitude, ça frôle l'illimité*, et soudain c'est la flaque » (243, nous soulignons).

Finalement, penser, qui est le geste véhiculé par la quatrième œuvre, c'est ce que ne cesse de faire le narrateur qui souhaite ouvrir des perspectives face à l'état critique – perpétuellement parcourus de crises – de la société dans laquelle il évolue. Le roman prend d'ailleurs parfois une forme

³⁰ À ce sujet, lire notamment BLANCKEMAN Bruno, « Yannick Haenel, écrivain *impliqué* », & CHATELET Cécile, « Un royaume "sans terre ni pouvoir". La politique depuis les marges dans Jan Karski et Les Renards pâles », dans LAHOUSTE Corentin et WATTHEE-DELMOTTE, Myriam (dir.), *op. cit.*

essayistique³¹, quitte une narrativité romanesque traditionnelle, comme par exemple au trentième chapitre de la première partie du texte, intitulé *Le nouveau corps amoureux*, où se forme, selon le narrateur, « un petit livre dans le livre » (275). Par ailleurs, à l'instar de l'estampe chinoise et du dessin de Dürer mis en correspondance, le tableau de Bacon et celui de Caroto peuvent être rapprochés. En effet, saint Jean se retrouve au cœur d'un monde dévasté qui pourrait être celui du tableau du peintre anglais. Aussi, le geste de pensée porté par le quatrième tableau peut-être vu comme un cri, comme un geste de résistance, qui, néanmoins et malgré ce à quoi il est confronté, « s'appuie sur le calme absolu de la pensée » (538), pour reprendre les mots du narrateur. Il est ainsi une pensée-cri : « Il y a des nuits de vision qui font signe dans ce tableau — des nuits d'éclairs superposés, où l'abîme et la sérénité parlent le même langage » (538).

Quatre puissances de la fiction

Chacune des œuvres renvoie également – et de manière plus *méta* – à un statut, à une fonction, à un possible ou à une puissance particulière de la fiction. En effet, la première engage vers l'**abstraction** – vers un dépassement du figuratif. La deuxième vers la **dématérialisation** – *s'ouvrir aux signes du dehors* pour le dire à la manière de Haenel (247). La troisième vers l'**imaginaire**, le **chimérique**, le **mythologique**. En effet, pour évoquer un rhinocéros, Haenel choisit d'en représenter un « faux » : celui de Dürer n'est pas correct par rapport à la réalité, il possède de nombreuses inexactitudes anatomiques. Comme l'indique l'article de Wikipédia consacré à cette œuvre, « Dürer a interprété son modèle et en a fait une chimère : il a rajouté sur son dos une petite dent de narval (ce que l'on considérerait alors comme une corne de licorne), a dessiné les plis de la peau du rhinocéros comme les plaques de la carapace d'un crustacé, a interprété le rendu de la peau de ses pattes comme des écailles de reptile ou de pattes d'oiseau et lui a dessiné une queue d'éléphant »³². Aussi, Haenel, par là, favorise la fiction, le fabulé, à la réalité. Et le dernier tableau engage lui vers le **sacré**.

Toutes font ainsi voir des choses qu'on ne peut pas montrer. Elles suggèrent, expriment quatre irreprésentables : la dévastation, la prise de liberté, la royauté et la sacralité. Aussi, elles donnent (paradoxalement) à voir ce qui n'a pas d'image établie, ce qu'on ne peut traditionnellement pas voir – ce qui, d'habitude, relève davantage du ressenti ; dynamique que l'on retrouve par exemple et

³¹ Ce mouvement prend encore davantage d'ampleur dans *Je cherche l'Italie*, récit de Haenel paru en 2015.

³² Voir https://fr.wikipedia.org/wiki/Rhinocéros_de_Dürer, page consultée le 20 juin 2017.

notamment dans *Drancy la muette* (Arles, Éditions Photosynthèses, 2013)³³, projet « transversal » que l'auteur a mené avec la photographe Claire Angelini. Dans *Cercle*, des éléments du texte de Haenel qui encadre les œuvres évoquent cet aspect de manière explicite. « [L]e Bacon vous prend à la gorge [...] vous bloque la vision » (191), assure le narrateur face à la troublante œuvre du peintre anglais. Le chapitre où apparaît l'estampe chinoise débute sur le sentiment d'étrangeté suivant lequel « les mouvements les plus simples prennent[t] une forme obscure », « [l]es clartés semblent des labyrinthes, comme si le temps lui-même s'était mis à concevoir ses figures en les perdant » (241). La confrontation à l'estampe chinoise donne ainsi lieu à une mystérieuse « expérience » (241), sur laquelle le narrateur ne sait d'abord pas poser de mots. L'étrangeté est également le sentiment évoqué lors de l'épisode du rhinocéros, où, par ailleurs, malgré qu'« [i]l était 10 heures du matin, [...] c'était encore presque la nuit ». Le narrateur est donc là aussi à nouveau plongé dans une énigmatique – mais non moins fascinante – obscurité : c'était « comme si l'on avait éteint le ciel, et que la lumière avait disparu vers une autre époque » (385). En ce qui concerne la quatrième œuvre reproduite, c'est le sujet-même du tableau, saint Jean, qui « a vu ce qu'on ne peut pas voir. [...] [Il] a vu une voix » (538).

Les quatre reproductions viennent ainsi, à l'instar de toute fiction, faire trembler le réel, *faire voler en éclats les notions communes* – pour reprendre un syntagme utilisé par le narrateur – et elles engagent dans ce mouvement-même à un *au-delà du regard* auquel le texte tente d'octroyer un espace. Ce qu'il s'agit de percevoir dépasse le tableau/la représentation. Elles évoquent et touchent, en ce sens, à l'absolu, c'est-à-dire, en paraphrasant Jean-Claude Bologne, à « tout ce qui *dépasse* notre compréhension rationnelle et qui n'est accessible que par une expérience rare *intraduisible* » (125, nous soulignons). Et c'est peut-être justement parce que ce à quoi renvoient les tableaux est de l'ordre d'un intraduisible que Haenel les insère dans son roman. Seules de telles images ont leur place dans une œuvre qui thématise notamment l'*existence absolue*. L'iconique peut alors venir soutenir le textuel, et réciproquement ; les deux régimes sémiotiques étant confrontés au caractère ineffable de l'absolu. Par le texte qui accompagne et commente les œuvres, il s'agit alors de donner à éprouver, ce qui, dans l'image, n'a pas d'image. Les reproductions viennent ainsi prolonger le texte et c'est alors dans le jeu du texte (des mots) et de l'image, dans le jeu du texte avec les images, dans cet entre-deux, que, comme dans *Drancy la muette*, l'infigurable prend forme, qu'il est donné à voir, à ressentir. C'est la rencontre des deux régimes sémiotiques qui permet alors de potentiellement répondre à la question formulée par le narrateur : « Et puis comment faire voir cette chose qu'on ne peut pas montrer ? » (193).

³³ Concernant ce livre qui entremêle texte, dessin et photographie, lire : LAHOUSTE Corentin, « Dérive, secousse, braillement. La dynamique intermédiaire dans *Drancy la muette* de Yannick Haenel et Claire Angelini », dans *Textimages*, Varia 6, automne 2018, [en ligne] – http://revue-textimage.com/16_varia_6/lahouste1.html#_ftn10.

Dans cette lignée, les quatre reproductions peuvent être saisies comme quatre œuvres de la révélation, qui agissent comme *déchirures*, pour reprendre le terme employé par le narrateur (388) dans ce que l'on peut supposer être un hommage (citation, renvoi) à Bataille. Pour le premier tableau, s'y trouve, selon la Pina Bausch mise en scène dans le roman, un geste « difficile », presque « impossible », seulement « mental », « dissimulé dans une doublure [du réel] » (186). En ce qui concerne la deuxième œuvre, elle est censée ouvrir au « « trésor-éclair » » (242), cette énigmatique forme de connaissance évoquée par le traité chinois que lit le narrateur et qui permettrait « l'« évasion dans le libre » » (243). Le rhinocéros apparaît quant à lui comme « une apparition de vie qui vous secoue – un diamant soudain » (386) qui, royal, « réveille l'extase » (388) et « catapulte le corps dans la violence du ravissement » (389). Enfin, le dernier tableau est le plus net quant à son lien à la révélation : le saint Jean qui y est représenté étant en train d'écrire l'Apocalypse qui est le *Livre de la Révélation*, tandis que le narrateur note que saint Jean y découvre que « [l]a fin du monde est contenue dans chaque instant ; [que] chaque instant contient aussi le salut » (538).

Les révélations dont sont porteuses les œuvres ouvrent par ailleurs à la métamorphose, autre motif déterminant du texte³⁴, qui constitue peut-être l'acte le plus fort et le plus concret que peut réaliser une œuvre artistique à l'être qui s'y confronte³⁵. Cela est explicitement évoqué en ce qui concerne l'estampe et le tableau de saint Jean :

J'ai accroché l'estampe au mur de la chambre. Elle donnait un peu d'air à mes pages. La chambre semblait plus fraîche. [...] Un vase, des fleurs, un tableau, rien de mieux qu'une chose fixe à méditer. Cette fixité fait naître un mouvement imperceptible entre votre corps et elle. Le rapport s'ajuste. *Vous changez. Et lui change : il s'épanouit* ; la chambre s'ouvre mieux. (246, nous soulignons)

Avec un manteau et du papier, le monde s'ouvre. Avec un manteau, de l'encre et du papier, vous changez le monde. Et même si personne ne le remarque, cela n'empêche pas le monde d'être changé. Que quelqu'un, à l'instant s'enveloppe d'un manteau, qu'il trouve de l'encre et du papier, qu'il commence à écrire, et l'on verra si le monde reste le même. (538, nous soulignons)

³⁴ Voir LAHOUSTE Corentin, « Une épopée sensible : *Cercle* de Yannick Haenel », *op. cit.*

³⁵ Haenel dit d'ailleurs percevoir les mythes et les œuvres d'art comme des « provisions de relances ».

Avec le tableau de Bacon, cela se joue et s'effectue de manière plus métaphorique autour du concept de saut :

Quelque chose a lieu qui est de l'ordre du saut. Le saut n'a pas de visage. Quand on saute, on n'a plus de visage. On n'a plus de corps. On n'appartient plus à rien. On n'est plus dans l'espèce. Quand on saute, on ne fait plus partie des « humains », mais on ne devient pas non plus un animal. On fait un bond hors des humains. Le temps d'un éclair, on est seul de son espèce. (194)

Tandis que l'épisode du rhinocéros donne lieu à une métamorphose plus littérale : « Moi, face au rhinocéros, je n'étais plus un corps, mais une poudre d'atomes jetés au ciel, et qui s'effaçait en myriades de poussière dans les arbres du zoo. Déchiqueté par le large » (389).

Quatre facettes d'une posture auctoriale

Finalement, le troisième niveau de lecture des représentations est leurs liens à la posture (image) que Haenel souhaite donner de lui à travers l'élaboration de son œuvre. Haenel s'établit, établit une image de soi, à partir de ces quatre œuvres qui agissent comme objets de projection identitaire pour l'auteur, comme miroirs symboliques. Toutes parlent de lui, de la posture qu'il souhaite se façonner. La plus explicite est la quatrième qui représente saint Jean – duquel découle le prénom Yannick –, le plus métaphorique des évangélistes, qui, pensant/écrivain au cœur d'un monde ravagé, engage à un *au-delà*. Myriam Watthee-Delmotte a souligné en ce sens que « [c]e tableau d'art sacré permet [...] de suggérer, par la bande, un autoportrait auctorial dans une posture johannique » (222). L'œuvre de Caroto reprend par ailleurs l'ensemble des éléments qui constituent les trois autres reproductions. En effet, elle redouble la figure du poète chinois, qui est déjà en situation de réflexion/méditation, lui aussi étant « entouré de papiers, de livres » (538), ainsi que celle du rhinocéros, marqué par le calme et la solitude, et cela face à un paysage cataclysmique qui rappelle l'œuvre de Bacon. Concernant l'œuvre de Bacon, c'est par ailleurs le difforme et la multiplicité qu'elle donne à voir qui peuvent être rattachés à la posture de Haenel qui investit sans cesse le mouvant et affirme se dissimuler et avancer masqué, tel Renart³⁶.

³⁶ oir HAENEL, Yannick et LAHOUSTE Corentin, « *Rencontrer l'indemne, toucher l'irréductible* ». Entretien avec Yannick Haenel, *Tête-à-tête*, n°8, septembre 2017.

Conclusion – de l'agir symbolique des quatre reproductions

Les quatre reproductions dépassent donc leur nature indicielle. Elles sont bien plus que de simples incrustations ornementales ou de banals supports à l'écriture. Aussi, par leur convocation, il ne s'agit pas tant, non plus, de renvoyer vers des contextes culturels particuliers – si ce n'est justement pour les faire se mélanger, s'hybrider. Toutes possèdent donc une portée qui excède la fonction illustrative, documentaire ou déictique. Déjà, elles ne sont pas seulement reproduites, mais elles sont décrites, c'est-à-dire refigurées et recrées par les mots. Elles sont donc saisies sur le mode de l'apparaître et non de la simple apparence ; elles ne sont pas juste données à voir de manière superficielle. Elles sont à nouveau et activement rendues présentes, en étant, d'emblée, poétiquement et symboliquement investies. Les quatre reproductions opèrent donc sur ces deux niveaux et cela de trois façons différentes : elles appuient et témoignent toutes d'un geste métaphorique structurant, d'une puissance de la fiction et d'une disposition posturale de Haenel. Ce dernier, qui redéploie et s'engage dans les possibles herméneutiques et symboliques des œuvres reproduites, qui les ouvre à la fiction, les déplace par conséquent de leur contexte d'origine. Il fait vivre leurs virtualités latentes, en mettant en œuvre « l'émergence d'un autre regard » (Wattthee-Delmotte 219). De ce fait, il les ouvre à une autre dimension, souvent fantasmatique – mais invariablement fabulatoire –, à un *ailleurs*, auquel il raccroche son propre monde fictionnel.

Participant au jeu d'échos et de reprises dont est tissé le roman et dépeignant certains des aspects déterminants du récit et de son personnage principal, elles agissent comme suppléments au texte, de manière rayonnante et dynamique. Dans les passages de l'œuvre où elles apparaissent – et tout particulièrement en ce qui concerne le chapitre où figure l'estampe chinoise –, texte et image ne sont ainsi plus des « monades parallèles l'une à l'autre » (15), pour reprendre une formule de Jean-Pierre Montier. Régime iconique et régime textuel entrent alors en relation, un dialogue s'établit entre eux qui les emmène tous deux vers un espace tiers, situé à la croisée des deux codes sémiotiques tout autant que dans leur au-delà. Par leur puissance tensive, les quatre reproductions qui s'illuminent mutuellement viennent ainsi densifier et complexifier à la fois le sens et la matérialité du texte. Évènementielles – selon le sens donné par Claude Romano à ce terme –, en tant que points de condensation/de cristallisation, elles viennent arracher le récit à son déroulement, à son écoulement, alors que dans un même temps le texte, les mots déjouent la fixité des images, qui se voient emportées dans le mouvement des phrases. Texte et image, en étant rapprochés et entremêlés, sont par conséquent entraînés dans une instabilité féconde, dans un perpétuel devenir, a(d)venir.

LX

Aujourd'hui, je me suis levé tôt.
C'est le 24 avril. J'ai pris un café au
Tigre ! Or j'ai photocopié les trois manus-
crits. Je les ai fait relire en un seul volume
avec une couverture crème, sur laquelle est
écrit Cercle. Et puis, sous le titre, j'ai fait
reproduire la petite spirale du visage-
biographe. J'ai laissé une page blanche,
afin de continuer à écrire, à mettre, à atten-
dre Anna-Livia.

Je suis allé au Théâtre demander si le troupe
de Pina Bausch arrivait bien aujourd'hui. Elle
est attendue pour midi.

C'est une journée redoublée. Il y a les silets
gris-bleu qui ne portent chance, une lumière
douce, et toute la jeunesse de la grèce.

J'ai marché le long du fleuve. Vers 11
heures, je suis revenu au Théâtre. Sur la
petite esplanade, j'attends à l'entrée,
il y a un jardin, avec un banc. Je ne suis
assis sur le banc pour attendre Anna-Livia.
J'ai le manuscrit de Cercle sous le bras. J'en
ai lu quelques-uns la dernière page. Et puis
j'ai appelé la loge. Je vais offrir à
Anna-Livia le livre et la loge, la voir,
en dire, avec Pina Bausch et les autres. Elles
arrivent à pied Anna-Livia est devant elle
marche la première. Mon cœur bat très fort
Je la vois traverser l'avenue. Elle s'approche.
Elle n'est plus qu'à quelques mètres de moi. Je
souris, je dis à voix haute : « Anna-Livia ! »
Elle s'arrête, se tourne vers moi, tout son visage
se met à sourire — elle dit OUI.

Paris, 2002-2007.

Fig.5. Dernière page du manuscrit rédigé par le narrateur de *Cercle*.

Avant de conclure, il convient de s'arrêter sur un ultime document reproduit (au-delà donc des quatre œuvres évoquées et outre quelques dessins de l'auteur et les photographies de Paul Celan, Walter Benjamin et W. G. Sebald) qui peut être repéré dans le roman : le dernier chapitre du texte qui correspond à un fac-similé de la dernière page du manuscrit de *Cercle*, roman que rédige le narrateur tout au long du récit.

Cette reproduction évoque quant à elle deux gestes primordiaux. D'une part, l'écriture, qui est à l'origine de tout pour un écrivain et qui est par ailleurs très fréquemment évoquée dans l'œuvre de Haenel qui a recours à ce que René Audet a dénommé une « théâtralisation du texte » : il y « thématise une textualité complexe et la figur[e], de sorte que l'image du texte sort de son invisibilité conventionnelle au profit de sa démonstration » (34). Par et sur cette ultime page, c'est effectivement l'écriture qui est mise en avant, qui est montrée dans son mouvement, dans sa matérialité sensible. D'autre part, c'est la dynamique amoureuse qui est également signifiée par ce dernier chapitre qui est placé sous l'égide d'une approbation heureuse, le "OUI !" final et joycien, qui vient en réalité déjouer l'achèvement du roman et relancer l'aventure : « une nouvelle vie commence peut-être ici [à Prague]. Il y a un fleuve, des îles. Il y aura bientôt Anna Livia. Tout peut recommencer » (537). Ces deux gestes, surinvestis par une spontanéité plus ou moins feinte (que dénote l'écriture manuscrite), renvoient au(x) mouvement(s) de la vie, au cœur qui bat, à la prépondérance de l'élan amoureux qui permet toujours de dépasser le désastreux³⁷. Cette page, qui fait signe vers le dernier geste (existential) déterminant qui n'est pas évoqué par les quatre autres œuvres d'art – AIMER ET JOUIR –, vient d'ailleurs complètement faire s'intriquer monde fictionnel et monde réel, en engageant la fiction dans un mouvement qui la transcende et l'emmène vers la vie, vers le vif. Plus encore, elle accomplit le geste affranchisseur et métamorphique de l'estampe chinoise : la transsubstantiation du corps de l'auteur en une entité verbale et iconique : « [Le poète] devient ce qui est à la fois dehors et dedans. [...] [L]a nuée de signes c'est lui » (247). Enfin, elle dit aussi quelque chose de l'écrivain Haenel qui, par cet acte inédit, se fait audacieux, initiateur.

En somme, pour Haenel, à partir de l'œuvre d'art reproduite, il s'agit d'inventer de nouveaux espaces pour dire et vivre le monde, mais aussi pour dire et vivre le soi. Il s'agit, à l'instar du personnage d'Anna-Livia (voir 177), la danseuse dont Deichel est épris, de partir de gestes mille fois répétés, du déjà-donné, du déjà-connu, pour s'engager vers du neuf, de l'inédit, de l'émotion, dans l'optique d'« élargir les possibilités de vivre » (Haenel et Crépu), de même que de « vivre à hauteur de l'événement » (179), c'est-à-dire en touchant à l'*existence absolue*, que recèlent, pour Haenel, l'art, l'amour et la poésie.

³⁷ À ce sujet, lire LAHOUSTE Corentin, « Toucher au plus vivant. Poétique et politique de l'amour dans *Je cherche l'Italie* de Yannick Haenel », *Essais. Revue interdisciplinaire d'Humanités*, dossier : *Poétique et politique aujourd'hui*, à paraître à l'automne 2019.

OUVRAGES CITÉS

- ARENDET, Hannah. *Walter Benjamin 1892-1940*. trad. de l'anglais par Agnès Oppenheimer-Faure et Patrick Lévy. Paris : Allia, 2014.
- AUDET, René. « Diffraction. Pour une poétique de la diffraction des textes narratifs ». In BOUJU, Emmanuel (dir.). *Fragments d'un discours théorique. Nouveaux éléments de lexique littéraire*. Nantes : Éditions Cécile Defaut, 2015, 25-41.
- BOLOGNE, Jean-Claude. *Le mysticisme athée*. Monaco : Éditions du rocher, 1995.
- HAENEL, Yannick. *Cercle*. Paris : Gallimard, 2007 (Folio).
- HAENEL, Yannick. *Je cherche l'Italie*. Paris : Gallimard, 2015 (L'infini).
- Entretiens avec Yannick Haenel *et al.*, « Le goût du fait vrai dans le roman français contemporain ». *Esprit* 2017/3 [Mars – Avril], 175-193.
- HAENEL, Yannick et LAHOUSTE, Corentin. « Rencontrer l'indemne, toucher l'irréductible ». Entretien avec Yannick Haenel. *Tête-à-tête*, n°8, septembre 2017, 48-60.
- LAHOUSTE, Corentin. « Une épopée sensible : Cercle de Yannick Haenel ». *Fixxion. Revue critique de fiction contemporaine*, n°14 – Époque épique, juin 2017, 124-139.
- LAHOUSTE, Corentin. « Dérive, secousse, brasillement. La dynamique intermédiaire dans *Drancy la muette* de Yannick Haenel et Claire Angelini ». *Textimages*, Varia 6, en ligne, automne 2018. URL : http://revue-textimage.com/16_varia_6/lahouste1.html#_ftn10.
- LAHOUSTE, Corentin. « Toucher au plus vivant. Poétique et politique de l'amour dans *Je cherche l'Italie* de Yannick Haenel ». *Essais. Revue interdisciplinaire d'Humanités*, dossier : *Poétique et politique aujourd'hui*, à paraître à l'automne 2019.
- LAHOUSTE, Corentin et WATTHEE-DELMOTTE, Myriam (dir.), *Yannick Haenel, la littérature pour absolu*, Paris, Hermann, à paraître (2020).
- MAKHLOUF, Georgia. « La littérature s'écrit contre ceux qui croient savoir ». Entretien avec Yannick Haenel. *L'orient littéraire*, en ligne, 2008. http://www.lorientlitteraire.com/article_details.php?cid=33&nid=5395.
- MONTIER, Jean-Pierre (dir.). *Transactions photolittéraires*. Rennes. PUR, 2015 (Interférences).
- NEGRI, Antonio. *Inventer le commun des hommes*. Paris : Bayard, 2010.
- WATTHEE-DELMOTTE, Myriam. « Le musée dans l'œuvre de Yannick Haenel. L'initiation au regard intérieur », In MAYAUX, Catherine (dir.). *Quand les écrivains font leur musée...* Bruxelles : P.I.E. Peter Lang, 2017, 215-234.